

# La novella in viaggio

a cura di

Luca Sacchi e Cristina Zampese

Biblioteca di Carte Romanze | 15

© 2022 Ledizioni LediPublishing  
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

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

Prima edizione: dicembre 2022  
ISBN cartaceo 9788855269100

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

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

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

## PRESENTAZIONE

«**L**a novella è un cavallo: un mezzo di trasporto»: la definizione fulminea di Italo Calvino, nella sezione delle *Lezioni americane* dedicata alla Rapidità, muove, come è noto e intuibile, dal richiamo al sesto racconto della prima giornata del *Decameron*: là dove il suo autore, per bocca di madonna Oretta, si serve del cavallo e delle sue andature come metafora dell'arte del narrare, il cui perfetto dominio è appannaggio di pochi; un'arte che anche Calvino seppe ben padroneggiare, servendosi spesso proprio della traccia odeporica per strutturare le proprie opere. Nei secoli che separano la sua opera da quella di Boccaccio – e anche in quelli precedenti, come ben sappiamo – le potenzialità dell'interazione tra viaggio e novella sono state colte e sviluppate in forme innumerevoli dalle letterature occidentali, in particolare da quella italiana; e i prodotti di questa combinatoria sono da tempo oggetto privilegiato della critica. I saggi raccolti nel volume orientano il proprio sguardo in questo senso, lungo tre direttrici privilegiate: quella del viaggio e dei viaggiatori come oggetto del racconto (o della cornice che lo contiene), attraverso territori reali e fantastici; quella del racconto acquisito o fruito durante il viaggio, e attraverso di esso veicolato altrove; e quella del viaggio compiuto dai racconti nel corso della tradizione che li caratterizza, sia essa orale o scritta, attraverso copie, rimaneggiamenti, traduzioni. Comune a tutti i contributi è sempre la prospettiva comparativa che il movimento tra epoche e aree implica, volta a illuminare la fitta trama di relazioni che connettono fra loro i capolavori della narrativa breve medievale e moderna.

\*

Il nostro itinerario si compone di varie tappe, ciascuna delle quali pone in stretta relazione la produzione italiana col resto dell'Europa, dando rilievo continuo alle direttrici che attraversano quest'ultima, e che talvolta conducono al suo esterno.

Nel saggio che apre il volume, *Viaggio dei testi e viaggio nei testi. Il caso del Libro dei sette savî*, Alfonso D'Agostino spazia nelle sue analisi dalla Persia all'Italia sulle orme della raccolta di racconti denominata *Sindibad*. Per prima cosa ne ripercorre in sintesi l'intricata tradizione, tanto nei rami

orientali quanto in quelli europei, osservando come l'acquisizione dei racconti in nuovi spazi e contesti si accompagna a processi di sincretismo con il patrimonio narrativo locale, a riscritture attualizzanti, all'accentuazione della portata moraleggiante a scapito della componente meravigliosa; ma anche all'innesto della silloge, o di sue parti singole, entro organismi più ampi. Si esaminano poi più nel dettaglio tre racconti marcati, ciascuno a proprio modo, da una componente odeporica: che si tratti di viaggi magici, illusorî o artefatti, essi rivelano suggestive affinità con capolavori celebri della narrativa occidentale, dal medioevo romanzo, al *Siglo de Oro*, al nostro tempo.

Il trasferimento di materiale narrativo all'Europa dall'Oriente – questa volta estremo – viene toccato anche nel contributo di Luca Sacchi, «*Quoddam pulcrum novum*»: novelle nel Milione. Esso muove però da una riconsiderazione della fattispecie che i racconti assumono nel *Devisement dou monde*, in cui il termine *novelle* ricorre per lo più nell'accezione originaria di 'novità' e 'notizia': avendo fatto ampia esperienza della strategicità dell'informazione nell'impero mongolo, Marco Polo offre in questa chiave ai potenti d'Occidente il patrimonio di conoscenze maturate lungo le vie dell'Asia. Tutte le storie che vi leggiamo, innestate nelle schede etnologico-geografiche da cui l'opera è scandita, sono frutto del viaggio, che permette di raccogliere – come fatti veri, ancorché riportati – e trasmetterle altrove; in rari casi, tuttavia, esse paiono spiccare per un particolare pregio, grazie al rango dei protagonisti e alla suggestività delle vicende che li coinvolgono, avvicinandosi per questa strada alla soglia che aprirà la stagione della novella vera e propria.

L'atto di cavalcare, in un senso sorprendente ma non metaforico, è al centro del contributo di Beatrice Barbiellini Amidei *Dall'Oriente all'Occidente: il Lai d'Aristote*, storia e analisi di un raffinato poemetto duecentesco attribuito a Henri de Valenciennes. Il testo antico francese sviluppa un motivo di larga fortuna letteraria e iconografica, quello del sapiente che si lascia cavalcare da una fanciulla – amante riamata di Alessandro Magno – per un'infatuazione provocata ad arte come contrappasso della sua severità censoria. Si tratta anche in questo caso del viaggio letterario compiuto da una suggestione orientale, il più generico motivo dell'uomo autorevole cavalcato; e di un approdo in Occidente concomitante con la rinnovata fortuna, accompagnata però da forti resistenze, di Aristotele nel Duecento. A partire da questo significativo scenario culturale, Barbiellini Amidei sottopone il testo del *Lai* a un'indagine di carattere semantico per accreditare la dimensione affabilmente filosofica e anche

giuridica di un *exemplum* nel quale la disavventura di Aristotele in definitiva esalta la potenza di Amore, in un contesto cortese di *fin'amor*.

Ci riporta all'Italia, ma posta al centro di un orizzonte assai più vasto, il contributo di Renzo Bragantini, *Stazioni di un topos narrativo: il racconto durante il viaggio*. Concentrandosi sulla relazione tra narrazione e movimento definita nel titolo, costitutiva sul piano antropologico e riccamente attestata fin dall'Antichità classica, l'autore ne passa in rassegna tre differenti sviluppi, dal Medioevo alla prima Modernità, tra loro almeno in parte interconnessi. Del più celebre di tutti, la già citata novella di madonna Oretta del *Decameron* (VI, 1) viene indagata la possibile relazione con il *Libro delle Delizie* di Yosef ibn Zabara, suggestiva ma problematica nelle sue modalità. La metafora viatoria di Boccaccio acquisisce sostanza di realtà nel prologo dell'*Istoria di due nobili amanti* di Luigi Da Porto, fitta di richiami intertestuali all'opera del certaldese, nella quale l'autore narra di ascoltare la vicenda di Romeo e Giulietta dall'arciere Peregrino mentre viaggiano a cavallo assieme verso Udine. Il *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re Serendippo* di Cristoforo Armeno si configura infine come novella-cornice, le cui narrazioni si incastonano una nell'altra lungo il cammino percorso dai protagonisti tra l'India e la Persia, nell'esercizio costante di risolvere enigmi.

Tutti europei sono gli spostamenti, concreti nella realtà storica, della categoria sociale – gli *scolari* – alla quale è rivolta l'indagine di Cristina Zampese, *Lo scolare attempato. Vicende conflittuali di personaggi itineranti*. La trasferta nelle e dalle principali sedi universitarie (soprattutto Bologna e Parigi) fornisce sovente materia alla narrativa breve, a partire dal *Novellino*, e mette in luce un diffuso sentimento di più o meno latente ostilità nei confronti degli aspiranti o certificati intellettuali. Lo dimostrano in particolare due scenette famigliari tratteggiate da Sacchetti; mentre la novella XLV di Masuccio, che narra le alterne vicende di un *nobilissimo legista* castigliano in transito verso Bologna, offre collateralmente una conferma delle implicazioni di *status* connesse al soggiorno nelle città universitarie. La seconda parte del contributo è dedicata alla famosissima novella della vedova e dello *scolare* (*Decameron* VIII 7); ma qui l'analisi si sposta su un altro tipo di percorso, quello della scrittura boccacciana, che in questo racconto, il più lungo della raccolta, sembra a tratti avere «troppo duro trotto», per incongruenze tematiche e stilistiche ed escursioni di genere.

Muove nuovamente verso nord il contributo di Paola Cifarelli, *Antoine Vérard e le Cent Nouvelles Nouvelles: appunti linguistici sulle novelle attribuite al duca di Borgogna*. Concentrandosi sulle quattro novelle della

raccolta ascritte esplicitamente a *Monseigneur le Duc*, l'autrice procede a un raffronto minuto tra il testo offerto dall'unico manoscritto superstite e quello dell'incunabolo stampato da Antoine Vérard nel 1486, allo scopo di esaminare elementi di continuità e discontinuità linguistica tra l'uno e l'altro: tanto le attestazioni di tracce dialettali (a livello lessicale, morfologico e grafico) quanto le variazioni nelle strutture morfosintattiche offrono indizi utili per riconsiderare i processi di trasmissione e di acclimatazione dell'opera dalla corte di Filippo III il Buono a quella di Francia. Si delineano così percorsi paralleli lungo i quali il profilo dei personaggi risulta sottilmente modificato, e illuminato di luce diversa.

L'opera di Giovanni Gherardi da Prato è il principale argomento dei due successivi contributi. Anna Maria Cabrini (*Oltre i confini. Il "viaggio" nel Paradiso degli Alberti*), dopo aver ricordato come il "viaggio", inteso nelle sue molteplici accezioni e in stretta connessione con la riflessione sul tempo, sia largamente presente nel *Paradiso*, concentra la sua analisi sull'affascinante novella di messer Olfo collocata nel secondo libro, sontuosa rielaborazione di un racconto del *Novellino* (XXI). La vicenda di straniamento spazio-temporale narrata da Luigi Marsili, qui personaggio novellatore, e da lui ricondotta agostinianamente al potere di un'«illusione diabolica» attivata da Michele Scoto, viene razionalizzata nella lettura moderna come una progressiva «operazione di trasformazione suggestiva sulla psiche», che conduce a strascichi mentali non reversibili. Sul piano della scrittura, la realizzazione di un racconto tanto complesso e articolato comporta anche – come dimostra Cabrini – l'attraversamento dei confini dei generi letterari, con incursioni nel terreno della narrazione storica o della trattatistica di *res militaris*, in linea con la pluralità tipologica dell'opera nel suo complesso.

Ilaria Tufano (*Il viaggio all'oltremondo: dal Novellino a Giovanni Gherardi da Prato*) esplora specificamente il rapporto della novella di messer Olfo con il suo probabile precedente nel *Novellino* (vulgata e *Ur-Novellino*), per risalire, però, agli schemi folklorici sottesi, quello del viaggio oltremondano di tipo morganiano, riconoscibile in alcuni motivi topici e nei procedimenti numerologici di strutturazione della materia narrativa; e quello archetipico della discronia, le cui declinazioni si diramano in varie culture, anche orientali. Il motivo per il quale le due versioni maggiormente divergono è sostanziale: a differenza che nel *Novellino*, nel *Paradiso* è evidente l'intento ideologico e pedagogico, valorizzato dalla scelta come novellatore di Marsili (vera *auctoritas* in materia di contrasto alla negromanzia, già dirimente in merito alla metamorfosi della fanciulla Melissa

narrata nella prima novella): un insegnamento morale evidente nell'enfasi sulle conseguenze psicofisiche reali che l'illusione fiabesca del cronotopo magico, una volta svanita, lascia in messer Olfo.

Discutendo di *Proverbi in viaggio da Cornazano a Forteguerra*, Sandra Carapezza ci porta in una zona scarsamente esplorata della narrativa breve, quella del racconto in varie modalità connesso con la tradizione paremiologica. In particolare, si sofferma su quattro opere nelle quali i proverbi hanno spazio esclusivo: la raccolta quattrocentesca in latino del piacentino Antonio Cornazano (*De proverbiorum origine*); quella volgare attribuitagli e circolante nel Cinquecento (*Proverbi in facezie*); e i cinquecenteschi *Proverbi* di Aloyse Cinthio delli Fabrizi, veneziano, e *Novelle e Ragguaglio sopra gli avvenimenti di Pistoia* di Giovanni Forteguerra. La scelta proposta fornisce anche un'indicazione sulla diffusione geografica del genere. Attraverso la trasformazione novellistica, il proverbio esce dalla fissità immutabile della sentenza per entrare in una dimensione dinamica, ma sempre in equilibrio con le esigenze di esemplarità e quindi di universalizzazione dei contenuti. Si assiste pertanto a una tipizzazione geografica, che può sovrapporsi alle rivalità stereotipate del sentire comune, e che riguarda anche gli eventuali viaggi di spostamento, mai coerentemente necessitati dalle esigenze narrative.

L'ultima tappa è assieme cronologica e geografica, poiché ci conduce nel cuore del Seicento iberico, alle prese con le *Donne in viaggio nelle novelle di Maria de Zayas* di cui si occupa Maria Rosso. Le due raccolte prese in esame (*Novelas amorosas y ejemplares*, 1637; *Desengaños amorosos*, 1647) offrono un punto di osservazione privilegiato sulle funzioni narrative e sulle implicazioni ideologiche dei viaggi 'al femminile' modellati dalla scrittrice spagnola. Nella caleidoscopica varietà delle trame a tinte forti, le traiettorie conducono le protagoniste attraverso la penisola, proiettandosi ora oltre i Pirenei, fino alle Fiandre e all'Italia, ora al di là del Mediterraneo fino al Nordafrica: resta però inesorabile il nesso tra il viaggio delle donne e la privazione della libertà, quando non della vita, per intervento degli uomini. Che si tratti di giovani sedotte e abbandonate o di spose altolocate inviate in terra straniera a seguito di matrimoni combinati, il loro allontanamento dalla dimora familiare è foriero di rovina e di perdita, e il convento si rivela l'unica destinazione sicura, al riparo dalle seduzioni e dalle malizie maschili.

Luca Sacchi, Cristina Zampese  
(Università degli Studi di Milano)





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

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

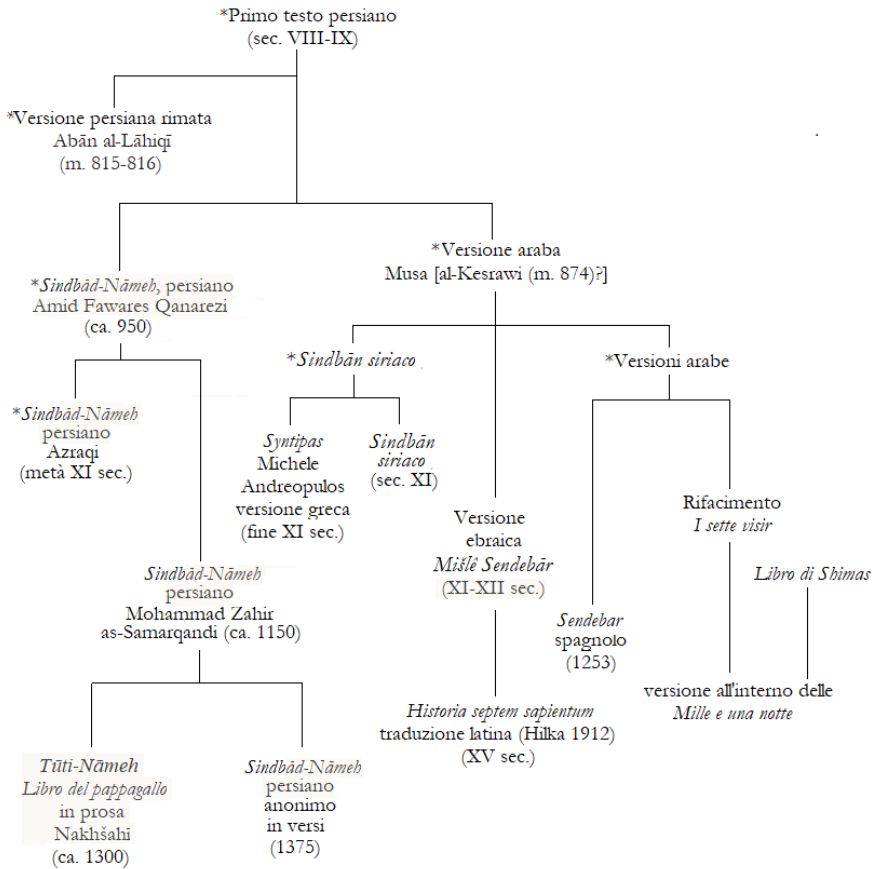
Non ci sarebbe bisogno di dichiarare il contenuto diegetico del ciclo, ma ad ogni buon conto cedo brevemente la parola al grande arabista Francesco Gabrieli [1936]):

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

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

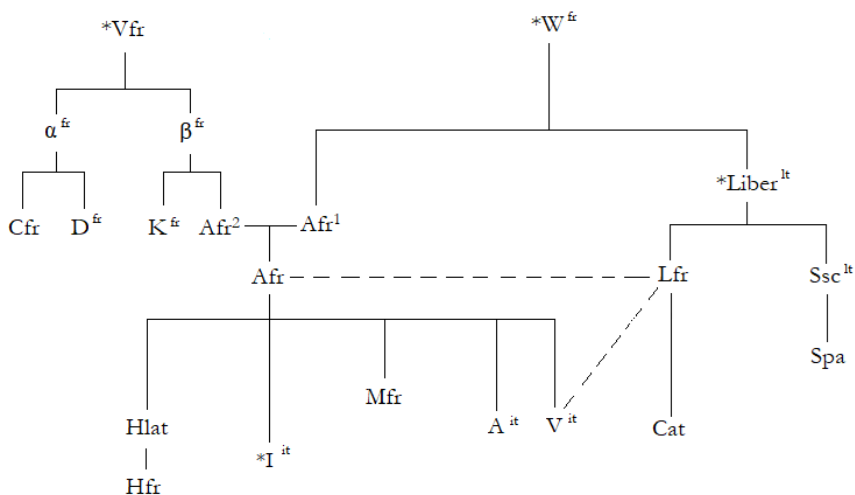
Il testo è di origine orientale, come altre importantissime opere provenienti dall'India, dalla Persia, dall'Arabia e via discorrendo, per esempio il *Pañcatantra*, il *Kalila e Dimna*, il *Barlaam e Joasaf*, le stesse *Mille e una notte* e non poche altre ancora. Questi capolavori, pervenuti in Occidente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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

\*

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

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

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

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

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

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

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

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

\*

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Alfonso D’Agostino  
(Università degli Studi di Milano)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

Sigle:

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

*C* = Cappelli

*K* = Speer & Foehr-Yanssens

*L* = Della Lucia; Mussafia

*M* = Roediger

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

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

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

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

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

*Dolopathos*: v. Foehr-Janssens & Métry 2000.

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

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

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

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

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

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

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

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

## LETTERATURA SECONDARIA

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

## «QUODDAM PULCRUM NOVUM»: NOVELLE NEL MILIONE

Nella storia multiforme dei rapporti tra viaggi e racconti, variamente attraversata in questo volume, il *Devisement dou monde* costituisce senza dubbio un capitolo a sé: unico per l'esperienza eccezionale del viaggiatore a cui appartiene, nonché per la natura bifronte e ibrida del suo testo originario, il libro di Marco e di Rustichello è assieme il collettore esemplare di un particolare tipo di narrazione, che con il movimento nello spazio intrattiene una relazione costitutiva e inscindibile. Non mi riferisco tanto alla sezione, esigua rispetto al complesso dell'opera, che traccia gli itinerari dei Polo dalla prima partenza di Nicolò e Maffeo nel 1260 fino al loro ritorno a Venezia assieme a Marco nel 1295:<sup>1</sup> sono piuttosto le storie altrui a occupare nel *Milione* uno spazio considerevole, marcando una cesura rispetto ai resoconti latini dei viandanti che si erano mossi in precedenza per le stesse strade, in particolare rispetto all'*Itinerarium* di Guglielmo di Rubruck (1253-1255), che proprio sull'esperienza di viaggio dell'autore si concentra, con esiti di grande fascino.<sup>2</sup> Il fatto che i racconti poliani dipendano, tanto per la sostanza quanto per il valore, proprio dal viaggio che compiono motiverebbe già da sé la loro ripresa in questa sede. Poiché però essi paiono rappresentare anche un antecedente di rilievo – sul piano logico e lessicale anzitutto – delle novelle propriamente dette, il riscontro dell'opera poliana può risultare utile in chiave, per così dire, di preistoria del genere; tanto più che tale preistoria vi appare ormai avviata a farsi storia, se è vero che proprio in alcune carte del ms. Paris BnF fr. 1116 (siglato *F*), il termine *novel(l)e* può essere inteso appunto «nell'accezione tecnica di genere letterario», come suggerito

<sup>1</sup> Entro la bibliografia più recente dedicata all'opera di Marco Polo e Rustichello da Pisa e alla sua complessa tradizione mi limito qui a ricordare Barbieri 2004, Mascherpa-Burgio 2007, Burgio-Eusebi 2008, Bertolucci Pizzorusso 2011, Burgio 2013, Gadrat 2015, Mascherpa 2017, Andreose 2020, nonché l'ampio lavoro critico e testuale d'équipe costituito da Ramusio, *Dei viaggi di Messer Marco Polo* (Burgio-Simion); alle altre edizioni farò riferimento nelle note seguenti.

<sup>2</sup> Cfr. Guglielmo di Rubrick, *Itinerarium* (Chiesa): XLVII-LVI.

molto tempo fa da Valeria Bertolucci Pizzorusso (1994: 67). Sulle occorrenze di questa seconda accezione, e sulle loro ragioni, tornerò più avanti; ma vorrei dare spazio anzitutto al senso originario della parola, che è quello più diffuso nell'opera, e più strettamente connaturato al viaggio.

### 1. LE NOVELLES DI MARCO

Un esempio particolarmente chiaro di tale uso prevalente si può leggere nelle righe della storia della principessa Aigiaruc, figlia del re mongolo Caidu, che sfida alla lotta i pretendenti alla sua mano (200.4-5):<sup>3</sup>

Elle fait savoir par plusors parties dou monde qe se aucun jentilz dameseus voust venir a esprover con elle, et il la peust vinc{e}re de force, que elle le prenneroit a baron. E quant ceste *novelle* fo seue por maintes teres et rengnes, je voc, di qe maint gentilz homes de mantes parties hi vindrent et se proverent con elle.

Nel glossario (ivi: II 215) Eugenio Burgio interpreta il termine oitanico come 'notizia, informazione', in accordo con l'indicazione dei dizionari storici (ad es. *FEW*, s.v. *novelle*: «annonce d'une chose arrivée récemment»). Il passaggio del *Devisement* che abbiamo di fronte ci aiuta a precisare ulteriormente una sfumatura di significato che altrimenti potrebbe rimanere in ombra: nello specifico, infatti, l'annuncio della sfida di Aigiaruc non è la semplice notizia di un evento recente, ma costituisce in sé il fatto nuovo; in altre parole, in casi simili la notizia e l'evento coincidono, e *novelle* significa entrambe le cose, analogamente a quanto accade oggi nell'italiano *novità*. Tale ambivalenza, che si ritrova nel francese moderno *nouvelle* (*TLFi* s.v.: «annonce d'un événement, généralement récent, à une personne qui n'en a pas encore connaissance; événement dont on prend connaissance») è in effetti originaria anche dell'antico italiano *novella* (*GDLI* s.v. 1: «cosa nuova, fatto nuovo, novità»; 2. «annuncio, racconto, segnalazione di un fatto nuovo, di una novità; notizia relativa a una persona o a un fatto avvenuto di recente»); e le attestazioni dei primi secoli confermano un uso dei rispettivi termini ora più sbilanciato in direzione dell'evento nuovo, ora in quella della notizia del medesimo. Al di là di tali oscillazioni, il tratto più costante e caratterizzante mi sembra proprio la

<sup>3</sup> Qui e nelle citazioni successive del testo di *F* mi servo di Marco Polo, *Devisement dou monde* (Eusebi-Burgio), facendo riferimento solo al numero di capitolo e di comma.



dimensione relazionale della nozione di ‘nuovo’, tale da implicare necessariamente un tramite e un recettore: banalmente, le novità sono tali in quanto comunicate da qualcuno che le veicola a qualcun altro, che fino a quel momento le ignora. Non solo: la lessicografia storica ci mostra che il contesto nel quale i termini *novelle* e *novella* paiono essere usati in prima battuta (entrambi al plurale), è quello delle relazioni private. Si chiedono e si apprendono le novità da qualcuno che si conosce, ma con cui non si hanno contatti da tempo, al momento di un nuovo incontro: è il caso della prima attestazione al plurale in afr., nel *Saint Alexis* (96d-e: «Jo atendeie de te bones *nuvels*, / Mais or les vei si dures e si pesmes!»), come di quella ait. nel *Ritmo cassinese* (34-35: «Ambo addemandaru de *nubelle*, / l’unu e l’altru dicuse *nubelle*»). La novità è anzitutto personale e privata, e gli individui fanno da veicolo della notizia, oltre a costituire in genere il suo oggetto privilegiato.<sup>4</sup>

È proprio nella rappresentazione di questo tipo di situazioni che *novelle* viene usato di frequente nella narrativa francese, in particolare nei romanzi, dove lo svilupparsi degli eventi si accompagna sempre, direi anzi programmaticamente, al racconto dei medesimi entro la cerchia dei cavalieri, che si conoscono e si scambiano le reciproche notizie. Ne abbiamo una vasta scelta di esempi, tra gli altri, nella compilazione arturiana ascritta allo stesso Rustichello, dove la novità può essere motivo di gioia, come quella di Artù all’arrivo di Lancillotto e Tristano a Camelot (51.12-13), di cui leggiamo nel ms. Paris, BnF fr. 1463 (fine XIII; Rustichello da Pisa, *Compilation* [Cigni]: 245):

Et quant li vallet fu devant li roi, il li dit: «Monseingnor roi, m. Lancelot voz salue, et vos mande qu’il est la hors a un recet, et vos ha moine m. Tristan de Leonois, li buen chevalier, qu’il a avech lui». Et quant li roi entent ceste *novelles*, il n’a grant joie...

oppure di tristezza, come all’annuncio della morte di Tristano alla medesima corte da parte di Sagremor (234.14-15; ivi: 297):

<sup>4</sup> La rilevanza della notizia, così come la sua fondatezza, può essere messa in dubbio: di qui il valore traslato di ‘chiacchiera, diceria’; analogo spettro semantico si rintraccia nelle voci occ. *novela* e pl. *novas* (cf. *DOM*, s.vv.), il secondo dei quali, come è noto, assunse a sua volta l’accezione letteraria di ‘racconto’; su questo versante basti qui il rinvio a *Nowelles occitanes* (Huchet) 9-20.

...et lour dit: «Seingnor, je veing de Cornoaille. *Novelles* n'aport assez peor qe je ne vousisse: Tristan li buen, li biaux, que dou monde avoit tout le priz, est mort; grant doleur et domajez a toz li preu[dome]s dou monde. [...]»

È chiaro che l'uso di *novelle* in contesti letterari di questo tipo poteva contribuire ad arricchirne il senso in una nuova dimensione: quelle che a livello intradiegetico erano novità comunicate oralmente da vari tipi di messaggero costituivano di fatto, al livello extradiegetico del pubblico, delle storie fittizie messe per iscritto nei libri. Ed è proprio in tal senso che il plurale *novelles* pare da intendersi nel prologo della compilazione rustichelliana, dove viene associato a *aventures* (2.3; ivi: 233):

Seingneur enperaor et rois, et princes et dux, et quenz et baronz, civalier et vauvasor et borgiois, et tous les preudome de ce monde que avés talenz de delitier voz en romainz, ci prenés ceste, et le faites lire de chief en chief; [...] Et maistre Rusticiaus de Pise, li quelz est imaginés desovre, compilé ceste romainz, car il en traslaité toutes les tresmervillieuse *novelles* qu'il truevé en celui livre et totes les greingneur *aventures* dou monde.<sup>5</sup>

Le notizie personali, anche spicciolate, sono divenute storie straordinarie che rappresentano una novità per il pubblico, e il tramite che le veicola è qui il traduttore, nonché il suo stesso libro: la distanza rispetto alla nozione moderna di novella, come si capisce, è ormai poca.

Se però torniamo al *Devisement*, che a sua volta attinge senza dubbio al lessico francese di Rustichello, noteremo come *novelle* vi si carichi in prevalenza di una connotazione diversa; ciò accade non solo perché è differente l'oggetto dell'informazione, ma perché diversa era stata l'esperienza poliana della funzione e del valore dell'informazione, in ragione della sua biografia e del contesto storico-culturale in cui Marco si era mosso, cioè l'impero di Kublai. La prima occorrenza del termine nell'opera è collocata non a caso in un passaggio chiave, quindi celeberrimo, dell'autobiografia in terza persona del veneziano; vi leggiamo che quest'ultimo, inviato per la prima volta in ambasceria dall'imperatore mongolo, è consapevole che il sovrano si attende da lui qualcosa di più della semplice attività diplomatica (15.5):

<sup>5</sup> Ovvero: «Signori imperatori e re, principi e duchi, conti e baroni, cavalieri, valvassori e borghesi, e tutti gli uomini valorosi di questo mondo che avete voglia di deliziarvi di romanzi, prendete questo, e fatelo leggere da cima a fondo; [...] E maestro Rustichello da Pisa, che è raffigurato qui sopra, compilò questo romanzo, traducendo tutte le meravigliose storie e le più straordinarie avventure trovate in quel libro; e parlerà molto succintamente di tutte le grandi avventure del mondo» (ivi: 298).

Li jeune baçaler fait sa enbasee bien et sajemant, et por ce qu'el avoit veu et hoï plusors fois que le Grant Kan, quant les mesajes k'il mandoit por les diverses partes dou monde, quant il retornoient a lui et li disoient l'anba {n} see por coi il estoient alés et no li savoient dir autres *noveles* de les contrees ou il estoient alés, il disoit elz q'il estoient foux et non saichanç, et disoit que miaus ameroit hoïr les *noveles* et les costumes et les usajes de celle estranjes contree qu'il ne fasoit oïr celç por coi il li avoit mandé.

Kublai concepisce insomma l'ambasciatore come un informatore di fiducia, capace di individuare, selezionare e comunicare le novità più importanti relative agli spazi che attraversa. Perciò, al suo ritorno, il veneziano è in grado non solo di riportargli l'esito della spedizione, ma anche di aggiungergli tutte le notizie di cui è venuto a conoscenza. Nell'esperienza di Marco in effetti la mappatura del territorio e delle sue risorse, frutto dello spirito di osservazione e delle capacità di calcolo, si dovette affiancare costantemente all'attitudine a raccogliere, a memorizzare e a trasmettere le informazioni sui nuovi accadimenti più importanti e significativi. È proprio grazie a questo talento tutto particolare per le notizie che il viaggiatore divenne uno degli emissari di Kublai nei diciassette anni seguenti, secondo ciò che lui stesso ci racconta (16.5):

Sachiés tout voiremant ke messer March demore avec le Grant Kan bien .xvii. anç, et en tut cest terme ne fine d'aler en mesajerie, car le Grant Kaan, puis k'il voit que messier Marc li aportoie si *noveles* des tutes pars et que achevoit si bien toutes les biçongnes por coi il l'envioit, il, por cest raison, toutes les bones mesajerie et le longaines toutes donnoit a meser March, et il achevoit mout bien la beisongne et li savoit dir maintes novités et maintes estranges chouses.

Il fatto non stupisce, se teniamo a mente come tra gli elementi di modernità dell'impero mongolo vi fosse proprio il sistema capillare di stazioni di posta, decisivo per garantire il fluire rapido e puntuale delle informazioni dalla periferia al centro dell'impero (97.14-15):

Et si voç, di qe en ceste mainere ha le Grant Sire, de cesti homes a pié, *noveles* des .x. jornee en un jor {no} et en une noit, car sachiés qu'il vont, cesti homes a piés, en un jor et en une noit .m. jornee, et en deus jors et deus noit aportent *noveles* de .xx. jornee, et ausi auroit *noveles* en .x. jors et en .x. nuit de .c. jornee. Et si voç, di qe cesti tielç homes aportent au seingnors plusors fois fruit de

.x. jornee en un jor. Et le Grant Sire a ceste tielz homes ne prant nul trëü,  
mes fait lor doner dou sien.<sup>6</sup>

Mi sembra, in effetti, che in passi come questi il senso di *novelle* si avvicini a quello di *notizia* nell'accezione moderna, intesa come oggetto di comunicazione in sé rilevante nella sfera pubblica, perciò potenzialmente soggetta all'interesse e al controllo dell'autorità politica. Vale la pena di aggiungere, a latere, che anche nell'Europa medievale è ampiamente attestata la diffusione di questa tipologia testuale per così dire 'di servizio', e che quest'ultima risulta tutt'altro che priva di interesse sul piano storico-culturale.<sup>7</sup> Senza dubbio, per la qualità e l'entità della sua materia il *Devisement* rappresentava, anche rispetto a tale genere di notizie, qualcosa di nuovo; ma ho l'impressione che le prime righe del prologo possano essere lette in chiave non dissimile, laddove si offre implicitamente ai potenti d'Europa ciò che nelle pagine successive sapremo essere stato offerto da Marco a Kublai: un vasto repertorio, di meraviglie certo, ma anche di informazioni verificate e attendibili in merito a spazi e contesti lontani e lontanissimi, in parte noti e in parte ignoti, comunque di evidente importanza geopolitica, oltre che economica e culturale.

## 2. I RACCONTI E IL VIAGGIO

All'interno di questo repertorio spicca, come accennavo all'inizio, la presenza di sezioni narrative di diversa estensione: dobbiamo ad Alvaro Barbieri (2008) tanto il loro censimento puntuale quanto la ripartizione entro la griglia dei principali generi coevi della narrativa lunga (nella fattispecie storiografica)<sup>8</sup> e breve. Se però prima che sulla loro morfologia ci concentriamo sulla sostanza delle informazioni che esse veicolano, e sulla

<sup>6</sup> Il sistema postale, di origine cinese, venne sviluppato da parte dei dominatori Mongoli e diffuso verso occidente nei territori via via conquistati; su questo processo e sull'acquisizione successiva da parte dei Mamelucchi cf. Gazagnadou 1994.

<sup>7</sup> In merito alla presenza di analoghi servizi di corrieri nello spazio europeo, riconducibili all'iniziativa delle corti così come delle entità cittadine (anzitutto toscane, dalla seconda metà del Duecento), nonché di compagnie private, si vedano Contamine 1994 e gli altri saggi raccolti nel medesimo volume.

<sup>8</sup> Santoliquido 2015 ha messo in rilievo la presenza di forti risponderenze di tipo informativo e stilistico con la compilazione rustichelliana anche nelle sezioni di tipo storico-dinastico, in particolare nelle scene di battaglia.

relazione di queste con il viaggio, possiamo individuare facilmente alcuni tratti condivisi di un certo interesse.

Si tratta anzitutto di racconti legati, per lo più strettamente, a uno spazio molto preciso, dalla cui descrizione prendono le mosse; ovviamente questo spazio si colloca sempre altrove rispetto a quello concepito come proprio dal pubblico; in qualche caso si tratta di un territorio che neppure Marco è arrivato a visitare personalmente.

In secondo luogo, le vicende narrate – siano esse di estensione breve o lunga – vengono sempre presentate come eventi storicamente accaduti, spesso datati con precisione, e cronologicamente anteriori anche di molto rispetto all'epoca del viaggio; i loro protagonisti (e co-protagonisti) sono personaggi di stirpe regale o comunque di alto rango, talvolta celebri in Occidente. In alcuni casi si tratta di eventi minori, in altri di fatti di portata storica rilevante, e non solo entro l'orizzonte asiatico: basti ricordare, nei capp. 50-51 del *Devisement*, l'esempio della presa di Baghdad da parte di Hülegü Khan, il quale nel 1258 mise fine al califfato abbaside, che durava ininterrotto dalla metà dell'ottavo secolo;<sup>9</sup> tanto gli uni quanto gli altri possono comunque caricarsi esplicitamente di un valore esemplare, che li rende perciò memorabili.

La combinazione dei due tratti precedenti è coerente con il terzo tratto, relativo alla fonte dei racconti: Marco in genere dichiara apertamente di esserne a sua volta recettore, prima che mediatore, avendoli raccolti da un informatore locale. Capita però che certi dettagli delle storie tradiscano una distanza – di origine, di lingua, di cultura – dell'intermediario stesso rispetto alle vicende narrate, che produce dei disturbi nella trasmissione, tra cui la dislocazione degli eventi rispetto alla loro posizione originaria. Ne abbiamo un esempio nella storia “della montagna che si muove” (capp. 25-28), cioè del miracolo che salva una comunità cristiana dalla minaccia di un califfo il quale cerca di convertirla all'Islam con la forza: benché la vicenda fosse originariamente localizzata in Egitto, il nostro viaggiatore dovette apprenderla in area mesopotamica, dove gli venne riferito che il tutto si era svolto tra Baghdad e Mosul.<sup>10</sup>

Per la storicità degli eventi narrati, la loro memorabilità, e anche per la forte carica ideologica che essi possono assumere, queste pagine sembrano avvicinarsi a quelle della storiografia annalistica, che da secoli si era

<sup>9</sup> Cf. Neggaz 2020, e per la fortuna occidentale Sacchi 2021, con ulteriore bibliografia.

<sup>10</sup> Cf. Minervini 1995: 2-6.

composta per somma di singoli aneddoti;<sup>11</sup> ma la relazione stretta con gli spazi e l'enorme distanza che separa il pubblico dal teatro delle vicende narrate nel *Milione* induce a collocare i suoi racconti in una categoria a sé, in quanto non derivano dal sedimentarsi progressivo della memoria collettiva locale, né dalle ricerche sul campo di uno storiografo di professione, come accadrà più tardi con figure come Froissart; bensì da una ricezione e trasmissione a distanza realizzate a opera di un inviato in terre lontane. In questo senso, dunque, sono tutti delle *novelle*.

### 3. IL MILIONE E LA NOVELLA

Allo stesso tempo, i tratti appena esaminati marcano una certa distanza di tali storie rispetto alle coordinate canoniche della novella, intesa, secondo la definizione operativa di Cesare Segre (1989: 48), come «narrazione breve generalmente in prosa (a differenza del *fabliau*, del *lai* e della *nova*), con personaggi umani (a differenza della favola esopica) e contenuti verosimili (a differenza della fiaba) ma generalmente non storici (a differenza dell'aneddoto), per lo più senza finalità morali o conclusione moraleggiante (a differenza dell'*exemplum*)»; non a caso, nell'ambito della sua rassegna Barbieri (2008: 56 ss.) ne avvicina alcune proprio all'*exemplum* o al miracolo, come peraltro aveva già fatto, in forma più discorsiva, lo stesso Segre nell'*Introduzione* al meridiano poliano curato da Gabriella Ronchi.<sup>12</sup> È però proprio entro questo perimetro che si è notato l'uso di *novelle* nell'accezione «tecnica di genere» a cui ho fatto riferimento in apertura: un uso potenzialmente significativo come traccia sottile della gestazione della novella, di cui proprio in quel periodo, tra gli ultimi anni del Duecento e i primi del Trecento, andava strutturandosi l'identità in area toscana.<sup>13</sup> Alla segnalazione di tale spia lessicale si è affiancata l'individuazione di una specifica 'impronta novellistica' (Barbieri 2008: 56) in alcuni dei nostri racconti, sintomo assieme di una temperie letteraria e di un intento autoriale preciso: sono le storie del Vecchio della Montagna e dei suoi Assassini (che siglerò VMA), del Prete Gianni e del re d'Or (PGO), del re di Abasce e del sultano di Aden (AA), e infine della più volte citata

<sup>11</sup> Per la relazione di questa tipologia testuale con le origini della novella cf. Varvaro 1989.

<sup>12</sup> Marco Polo, *Milione* (Ronchi): XXIII.

<sup>13</sup> Sul progressivo comporsi delle raccolte di novelle rimando alla recentissima *mise à jour* di Conte 2022.

principessa Aigiaruc (PA). Nello spazio che mi resta vorrei concentrarmi proprio su questa tipologia, per precisare qualche dettaglio del quadro così delineato, a partire dalla relazione, che come vedremo non è univoca, tra il profilo della narrazione e la denominazione che riceve.

Iniziamo col chiarire che nella redazione *F* (ms. Paris, BnF fr. 1116) uno soltanto dei quattro racconti sopra elencati viene definito una *novelle*, cioè PGO (capp. 107-108), mentre VMA (capp. 40-42) è chiamato *afer*, AA (cap. 192) *estoire* e PA (cap. 200) *mervoie*; vi troviamo però il nome *novelle* applicato a un quinto racconto, relativo alla vita di Sergomoni Borcam, nell'isola di Sri Lanka (SB: capp. 176-177), che Barbieri (2008: 55-56) inquadra nell'agiografia, dato che si tratta di una versione della storia del Buddha. Analoghe preferenze caratterizzano la versione toscana *TA*, che appartiene allo stesso ramo di *F*;<sup>14</sup> qui *novella* viene infatti usato tanto per PGO, quanto per AA, quanto ancora per SB, mentre VMA è presentato come *afare* e PA rimane privo di denominazione: ho riunito questi primi dati nella tabella seguente.

Racconto	<i>F</i>	<i>TA</i>
Il Vecchio della Montagna e gli assassini	40.4: <i>afer</i>	40.2: <i>afare</i>
Il Prete Gianni e il re d'Or	107.4: <b><i>novelle</i></b>	107.3: <b><i>novella</i></b>
Sergomoni Borcam	176.30: <b><i>novelles</i></b>	173.29: <b><i>novella</i></b>
Il re di Abasce e il sultano di Aden	192.4: <i>estoire</i>	188.8, 189.14: <b><i>novella</i></b>
La principessa Aigiaruc	199.3: <i>mervoie</i>	-

L'impressione che deriva dal raffronto è sostanzialmente quella di una sfasatura tra la nostra percezione della fattispecie novellistica, quella del traduttore toscano e quella che possiamo ragionevolmente attribuire agli autori del *Milione*; l'accordo tra l'uno e gli altri in particolare escluderebbe dalla tipologia che ci interessa tanto la vicenda di Aigiaruc quanto quella del Vecchio della Montagna e degli Assassini. Per la verità, a proposito delle notizie relative a questi ultimi va precisato che esse non costituiscono nel *Devisement* una sequenza lineare e conclusa di eventi, quanto piuttosto una descrizione sincronica delle modalità con cui il Vecchio era

<sup>14</sup> Per il testo di *TA* mi servo di Marco Polo, *Milione* (Bertolucci Pizzorusso), indicando capitolo e comma.

solito irretire i propri adepti;<sup>15</sup> che si tratti di una narrazione di notevole fascino non vi è comunque dubbio, e sappiamo che la figura del capo degli Assassini compare anche nel *Novellino*, in un microscopico e celeberrimo racconto.<sup>16</sup> Ad ogni modo sulla sezione relativa è ora d'obbligo rinviare allo studio esaustivo di Laura Minervini (2022). Quello che resta, come si vede, è assai poco, e il mancato accordo tra il testo francoitaliano e quello toscano nella definizione di AA parrebbe imporci di ridurre ulteriormente la rosa a due soli racconti, cioè PGO e SB, consolidando i dubbi sull'effettiva sintomaticità della scelta di denominarli *novelle*, tanto più nel contesto complessivo dell'uso del termine di cui si è detto.

A ben vedere però un elemento caratterizzante comune nella definizione di questi tre racconti esiste davvero, pur essendo avvertibile solo a livello di sintagma, non di singolo lessema: esso consiste nella combinazione del sostantivo che indica la narrazione all'aggettivo che la connota come 'bella', a cui pure Bertolucci Pizzorusso (1994: 69) alludeva implicitamente, dando però solo le occorrenze di *F*; in effetti, come si vede qui sotto, l'associazione appare tanto più significativa in quanto ricorre, pur con qualche oscillazione, sia nel ramo alfa, a cui appartengono *F*, *TA* e *Fr* (la revisione francese), sia nel ramo beta, rappresentato dalla versione latina *Z<sub>to</sub>*:<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Per la precisione Segre, in Marco Polo, *Milione* (Ronchi): XXIV sembra avvertire con più nettezza un andamento novellistico in PGO, AA e PA, mentre per il Vecchio della Montagna si limita a suggerire il raffronto con il racconto corrispondente nel *Novellino*; ma si tratta di un raffronto che rivela la qualità narrativa superiore del racconto poliano.

<sup>16</sup> Cap. 100.1-3: «Lo 'mperadore Federigo andò una volta fino alla montagna del Veglio, e fulli fatto grande onore. Il Veglio, per mostrarli com'era temuto, guardò in alti, e vidde in su la torre due assassini. Presesi la gran barba; quelli se ne gittaro in terra e morirono incontanente» (*Novellino* [Conte]: 161).

<sup>17</sup> Traggo il testo di queste altre due forme dell'opera poliana rispettivamente da Marco Polo, *Devisement* (Ménard) e Marco Polo, *Milione* (Barbieri), sempre limitandomi all'indicazione del capitolo e del comma (nel caso del secondo) o del capitolo e del rigo (nel caso del primo).



	F	Fr	TA	Z <sub>to</sub>
PGO	107.4: <i>une bielle novelle</i>	107.12: <i>une belle novelle</i>	107.3: <i>una bella novella</i>	[narrazione assente]
SB	176.30: <i>d'une bielle novelles</i>	-	173.29: <i>novella</i>	110.80: <i>quoddam pulcrum novum</i>
AA	192.4: <i>bielle estoire</i>	187: <i>une belle bystoire</i>	188.8,189.14: <i>novella</i>	126.12: <i>pulcrum ystoriam</i>

Si tratta di un combinazione rara, di cui non ho reperito tracce nei piani bassi della tradizione poliana; tuttavia l'attestazione in entrambi i rami principali sembra confermarne l'uso originario, limitato ai tre racconti in esame; l'accento che essa pone sulla loro qualità intrinseca – sul loro pregio, per così dire – risulta particolarmente accattivante. Viene da chiedersi perciò se alla radice di tale pregio vi siano precisamente in queste tre storie degli elementi comuni, tali da distinguerle da tutte le altre; e in tal caso di che elementi si tratti. Proverò a rispondere a queste domande ripercorrendone in breve la traccia sulla scorta del testo di *F*, e segnalando caso per caso eventuali varianti significative attestate altrove.

Il primo racconto (PGO), che occupa due capitoli in *F* (107-108),<sup>18</sup> il primo dei quali dedicato a descrivere il *chastel de Tayanfu*, ci porta nella Cina del Nord, due giornate di cammino a ovest di P'ing-yang-fu, nello Shanxi. Protagonisti sono due re in conflitto, il primo dei quali è a sua volta un personaggio da novella, cioè il leggendario e sfuggente Prete Gianni, identificato da Marco con *Une Can*, cioè Toyrul: il sovrano della tribù mongola dei Kereit, forse cristiano nestoriano, era stato alleato di Gengis Khan e prima ancora di suo padre, fino a che tra i due non si passò al conflitto aperto (come narrato nei capp. 63-67 del *Devisement*).<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Identica distribuzione in due capitoli, con la medesima numerazione, anche in *Fr* e in *TA*, mentre abbiamo un capitolo unico nelle versioni *VA* (87), *V*, *VB* e nei *Viaggi* di Ramusio (II.31); in *Z<sub>to</sub>* il passo, che avrebbe dovuto trovarsi all'altezza del capitolo 48, viene omissso, cf. Marco Polo, *Milione* (Barbieri): 119.

<sup>19</sup> Per un quadro sintetico e bibliograficamente aggiornato sulla fortuna europea della figura leggendaria del Prete Gianni, le sue radici storiche e la progressiva dislocazione del suo regno nel tempo, dall'Asia all'Africa, si può fare riferimento alla voce omonima composta da due schede, rispettivamente di Samuela Simion e Irene Reginato, del *Lemmario* in Ramusio, *Dei viaggi di Messer Marco Polo* (Burgio-Simion). Sempre utilissima la voce dell'*Indice ragionato* di Giorgio Cardona, in Marco Polo, *Milione* (Bertolucci Pizzorusso): 698-703, che approfondisce il problema dell'identificazione poliana con il

Qui però il nemico del *Prestre Johan* è un altro, cioè il *roi d'Or* secondo *F* e *Fr* (*re d'Or(o)* in *VA*, *re dell'Oro* in *TA*, diviene *re Doro* in *VB*, *re Dor* nei *Viaggi* di Ramusio, *rex Darius* in *P*), ovvero un non meglio identificato sovrano della dinastia Jin (che significa 'oro' in cinese; l'equivalente di *re d'oro* in mongolo è Altun Khan), a capo di un impero che comprendeva la Manciuria sudorientale e la Cina settentrionale;<sup>20</sup> non si conoscono però al momento fonti precise da cui far discendere questa storia, che rinvia comunque a vicende passate (del secolo XII, o ancor prima) del conflitto tra mongoli e cinesi. Nel racconto il Prete Gianni riesce ad avere ragione del nemico grazie al fatto che sette suoi uomini si infiltrano spontaneamente nella corte dell'altro, servendolo con lealtà per due anni, al punto da divenire per lui le persone più fidate; poi approfittano di un momento favorevole per rapirlo e consegnarlo al loro vero signore, il quale per altri due anni di seguito umilia l'avversario, riducendolo al rango di guardiano di animali. Trascorso questo tempo il vincitore, ottenuto il riconoscimento della sua superiorità, colma il re d'Or di doni e lo libera, mantenendo con lui da allora in poi un rapporto di amicizia (108.8-13):

Et quant il ot gardé les bestes deus anz, il le se fait venir devant, le Prestre Johan, et li fait doner riches vestimens et li fait honor. Et puis li dit: «Sire roi, or pues tu bien veoir que tu ne estoies homes de pooir gueroier con moi!». «Certes, biaux sire, respont le roi, ce conois je bien, et qenoisoie toutes voies, qe n'estoit home qe peust contraster a voç». «Et quant tu ce as dit, dit le Prestre Johan, je ne te demant plus: rois, desormés te ferai servis et honor». Adonc le Prestre Johan fait doner chevaus et arnois au roi d'Or, et li done mout belle compagnie et le laise aler. Et cestui se part et torne a son rengne, et de cel, hore en avant, fu ses amis et son servior.<sup>21</sup>

sovrano dei Kereit; cf. in proposito anche la voce *Umcán* di Eugenio Burgio nel lemma-rio ramusiano. In Marco Polo, *Devisement* (Ménard), IV: 111 viene segnalato che la fam. *B* dei testimoni di *Fr* denomina qui il personaggio *Prestre Jehan le secont*, considerandolo quindi un successore del sovrano più celebre descritto nei capp. 63-67.

<sup>20</sup> Cf. la voce *Re dell'Oro* nell'*Indice* di Cardona in Marco Polo, *Milione* (Bertolucci Pizzorusso): 707, così come la v. *Dor* di Eugenio Burgio nel *Lemma* indicato alla nota precedente.

<sup>21</sup> Rispetto alla traccia offerta da *F* solo il testo ramusiano offre dei dettagli supplementari (II 313-7), che pur essendo di contorno risultano interessanti, tanto più che nel resto del racconto si tende all'*abbreviatio*: «Et di questo re nominato Dor diremo una cosa nuova che gl'intravenne. Era costui potente et gran signore, et mentre stava nella terra non erano al servizio della persona sua altri che bellissime giovanette, delle quali teneva in corte gran moltitudine. Quando egli andava a spasso per il castello sopra una

Il secondo racconto (SB) ci conduce verso l'Oceano indiano e precisamente a Sri Lanka, ovvero *Seilan*, secondo la denominazione in uso nel *Milione*; sul piano temporale invece risaliamo indietro di vari secoli, fino al VI-V secolo avanti Cristo (cap. 177). La prima parte del nome del protagonista corrisponde al mongolo Sakyamuni, che significa 'il saggio, il silenzioso (*mun*) della famiglia *Śākya*'; *-barchan* è la deformazione di *Burqan*, parola turco-mongola equivalente a Buddha, di cui il *Devisement* racconta infatti qui la vita terrena, senza però fare cenno alla sua illuminazione; in tal modo ne costituisce, come ha segnalato Eugenio Burgio (2005), la prima attestazione occidentale. Un sovrano ricco e potente, desideroso che la sua dinastia proseguisse nel solco da lui tracciato, ha un solo figlio, appunto Sergomoni Borcam; il principe però non ha nessuna intenzione di ereditare la corona, e a nulla servono i tentativi del padre di prospettare le meraviglie del potere al giovane che vive recluso nel suo magnifico palazzo. Il re cerca allora di farlo cedere alle tentazioni mondane circondandolo di ragazze avvenenti e compiacenti, e consentendo solo a loro di poterlo avvicinare; ma egli è indifferente alle lusinghe e si mantiene casto e pio come prima; resta però del tutto ignaro dei mali della vita. Un giorno, uscito dal palazzo, si imbatte prima in un cadavere, e poi in un vecchio sdentato che non riesce più a camminare (177.11-12):

Or avint qe cestui damesiaus chevauchoit un jor por mi la vie, et adonc vit un home mort: il en devint tout esbaïs com celui que jamés n'en avoit veu nul{u}s. Il demande maintenant a celes que avec lui estoient qe couse ce estoit. Et celz le distrent que ce estoit un ome mort. «Comant, feit le filz au roi, donc morent tuit les homes?». «Oïl, voiremant», font celz. Adonc ne dit ren le damoisiaus e quevauche avant mout pensif. Et après ce ne ot chavauchés gramment q'il ot trové un mout vielz ome qe «ne» poit aler et ne avoit dens en boche mes les avoit tuit perdu por grant veillesse. Et quant le{s} filz au roi vit celui viel, il demande qe chouse ecelui estoit et por coi il ne puet aler...

carretta, le donzelle la menavano (e conducevasi leggiermente, per esser picciola), et facevano tutte le cose ch'erano a commodo et in piacere del detto re. Et dimostrava egli la potentia sua nel suo governo, et si portava molto nobilmente et giustamente. Era quel castello fortissimo oltra modo, et come referiscono le genti di quelle contrade, questo re Dor era sottoposto ad Umcan, ch'è quel che di sopra habbiam detto chiamarsi Prete Gianni, et per la sua arroganza et alterezza se ribellò a quello».

Entrambe le volte il principe si informa con i presenti sulla ragione di tali condizioni, e scopre così l'esistenza della morte e della vecchiaia; divenuto finalmente consapevole dell'imperfezione del mondo decide di allontanarsi da tutto e vivere in solitudine nell'astinenza rivolgendosi verso il suo immortale creatore. Dopo la sua morte il padre, addolorato, fa preparare una statua d'oro con l'effigie del figlio, e dà così indirettamente inizio al suo culto, che si propaga nel tempo. Da esso viene fatta dipendere la nascita dell'idolatria, secondo uno schema che pare derivato dal libro biblico della *Sapienza* (14 15), il che potrebbe ancora una volta far pensare alla mediazione di una fonte cristiana nestoriana, tale da contribuire a modellare la vicenda originaria secondo lo schema tipico delle *vite sanctorum* occidentali; fatto a cui forse contribuì anche la conoscenza della versione cristianizzata della medesima vicenda nel *Barlaam e Yosafat*, le cui prime attestazioni in Toscana e a Venezia, come ricordato da Eugenio Burgio (2005: 54-55) si collocano tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo. Il nome assegnato al protagonista, d'altronde, presenta la prima parte mongola e la seconda turco-mongola, e ciò potrebbe significare che la sua storia sia stata appresa da Marco prima di passare per Sri Lanka lungo la via del ritorno per mare verso ovest (*ibidem*); di qui anche il fatto che venga inserita nel testo diversi capitoli dopo quello della descrizione fisica dell'isola.

Anche nella terza storia (AA), abbiamo a che fare, come nella prima, con due re, ma ci spostiamo avanti nel tempo di un centinaio di anni, nel 1288, e a sud-ovest nello spazio, vale a dire nella terra di Abasce, che Marco chiama India mezzana, cioè l'Etiopia; un altro territorio nel quale in genere si esclude che il veneziano si sia mai recato di persona. A margine della descrizione del paese (cap. 192) ci viene detto che il suo sovrano cristiano (presumibilmente Yekuno-Amlāk, 1270-1284, non il figlio come indicherebbe la datazione poliana), ben conoscendo la sacralità del Santo Sepolcro, formula il proposito di recarsi in pellegrinaggio a Gerusalemme; i dignitari della sua corte gli sconsigliano di farlo di persona, poiché il cammino è irto di pericoli: meglio incaricare uno dei vescovi del regno di compiere il viaggio a suo nome. Il re segue il loro consiglio, e il prescelto giunge con successo alla meta prefissata, compiendo i suoi atti di devozione; sulla via del ritorno viene però fatto prigioniero dal sultano di Aden, cioè Adem, nell'Abissinia musulmana, corrispondente all'attuale Somalia del nord. Questo sultano ovviamente è nemico del suo re, e per umiliare tanto il vescovo quanto chi lo ha mandato ordina di far circondare il prelado, prima di liberarlo (192.10):

Quant le soudam oï la respõnse a celui evesqeve, il le tient a despit e comande que il soit retailés. Adonc fu pris l'evesque por ce por maint omes, e le retailent a la mainere des saraçinz. Et quant il li ont ce fait, le soudan li dit que celle vergoigne le avoit fait fare por despit e por onte del roi son sengnor. Et après ceste pa{r} roille, il le laisse alere.

Il malcapitato torna in patria e il re di Abasce, appreso l'accaduto, riunisce in gran fretta un esercito e provvede a vendicare il vescovo e sé stesso muovendo guerra al sultano e seminando la distruzione nel suo regno, per poi tornare rapidamente in patria. La vicenda, priva di riscontri solidi nella storia locale secondo le informazioni che ci restano, mostra ancora più approssimazione sul piano storico-culturale, perché presenta come oltraggiosa la circoncisione, che a quanto pare presso gli Etiopi dell'epoca veniva praticata regolarmente; l'informatore di Marco – incontrato probabilmente in uno degli scali dell'India o del Golfo Persico – doveva essere un cristiano d'Oriente, a conoscenza della presenza di pellegrini Etiopi in Palestina, e della loro usanza di imprimere dei marchi a fuoco nella pelle del volto, che ci viene descritta nelle righe precedenti.<sup>22</sup>

Dal punto di vista della composizione narrativa i tratti in comune fra i tre racconti sono pochi: solo nei primi due si colgono delle strutture organiche, marcate da una scansione temporale esplicita, sia essa basata sulla simmetria come nel caso di PGO o sulla climax come in SB, mentre alla base di AA (il quale è l'unico, tra l'altro, a narrare di un viaggio) troviamo un semplice schema azione-reazione, pur nella sproporzione della seconda; diverso è anche il ricorso al discorso diretto, che marca i passaggi chiave in PGO e in SB, ma soltanto in quest'ultimo si carica di senso come strumento di conoscenza.

Pare semmai più agevole individuare una prossimità sul piano tematico e ideologico: pur nelle reciproche differenze, infatti, sono tutte e tre storie emblematiche di regalità minacciata, rifiutata e offesa (si ricordi la frase gnomica in PGO 107.13: «et ce avint por ce qe nulz se puet garder dou traïtor et desloiaus»), e delle vie per le quali i protagonisti di rango regale reagiscono agli eventi, affermando dei principi oppure trasgredendoli, e derivandone guadagni o perdite. Non è forse un caso che in tutti

<sup>22</sup> Cf. Pelliot 1959: 6-7, la v. *Abascie* nell'*Indice* di Cardona in Marco Polo, *Milione* (Bertolucci Pizzorusso): 525-529 e la v. *Abascia* di Giacomo Corazzol nel *Lemmario* ramusiano.

e tre i racconti ricorra, nel testo di *F*, la medesima espressione per descrivere la pena del sovrano messo alla prova dalla sorte, che si tratti del tradimento dei propri uomini, del rifiuto del regno da parte del figlio, o dell'offesa ricevuta dal nemico:

c. 107.2

Et quant le roi entent ce, il a si grant ire que *poi se fait q'il ne muert de duel*; et dit elz: «Ai mercé, biaux filz! Or ne voç ai je honoreç aseç e' mon ostiaus? Et voç me {s} volés metre en les mains de mes ennemis! Certes, se voç ce faites, vos firés grant maus et grant desloiautés».

c. 177.7

E quant son pere voit qe cestui ne voloit la segnorie en nulle mainere dou monde, il ha si grant ire *car pou qu'il ne morut de dol*: et ce n'estoit mervoille por ce qu'il ne avoit plus filz de cestui ne ne avoit a cu'il lasast le roiaime.

c. 192.14

E quant le roi ot entendu ce qe son evesque estoit si aontés por son despit, il a si grant ire que *pou s'en falloit qe il ne morut de dol*.

L'impressione che ne traggio è che in questi casi il ricorso al sintagma *bielle nouvelle* e simili marchi effettivamente delle vicende il cui valore possa risultare superiore rispetto al portato informativo sostanziale; e che tale valore fosse in buona parte connaturato alla vicenda già al momento della ricezione della notizia da parte di Marco, tanto da renderla memorabile anche quando il legame con uno spazio preciso e un personaggio noto si attenuò fino quasi a scomparire;<sup>23</sup> tale peculiarità dovette però incontrare in seconda battuta anche la sensibilità di Rustichello, che con i tratti patetici dell'esperienza nobiliare aveva una dimestichezza letteraria. Sembrano insomma gli eventi narrati a possedere in sé una certa bellezza, oltre che una certa novità: e ciò in quanto risultano capaci di commuovere e di stupire il loro destinatario, in particolare quello di estrazione aristocratica, al quale rappresentano modelli di condotta ma anche di esperienza, come accadeva, sul piano della narrazione puramente romanzesca, nella compilazione arturiana. Ciò contribuirebbe anche a spiegare come mai siano diversi i termini usati per riferirsi alla storia di Aigiaruc, la principessa dell'Il-Khanato mongolo di Persia dalla forza straordinaria, che batte alla lotta tutti i pretendenti; il racconto di questa Bradamante

<sup>23</sup> Si può menzionare a questo proposito la testimonianza di *VB* (76.3) che introduce PGO con queste parole: «P son contento qui non preterire quello ochorsse al dito re Doro, degno al mio iudicio de memoria», cf. Marco Polo, *Milione* (Gennari): 110.

d'oriente non si inquadrava forse nella medesima prospettiva, proprio in quanto privo di punti di contatto nell'esperienza reale del suo pubblico, e venne dunque collocata a miglior titolo nel campo delle meraviglie. Di fatto anche la percezione della qualità degli altri racconti dovette variare, come ci conferma la tradizione successiva dell'opera, in particolare di area italiana, dove vengono meno tanto il riferimento alla bellezza delle storie quanto il ricorso al termine novella: verrebbe da pensare, a tale proposito, che la prossimità intuita dall'autore di *TA* abbia perso evidenza via via che il nuovo genere si andava strutturando, fino ad assumere un profilo nettamente distinto, tanto per la rifinitura sempre più calibrata delle storie quanto per la loro collocazione entro un macrotesto differente.

Luca Sacchi  
Università degli Studi di Milano

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Antonio Pucci, *Libro di varie storie* (Varvaro) = Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, ed. crit. per cura di Alberto Varvaro, Palermo, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, 1957.
- Guglielmo di Rubruck, *Itinerarium* (Chiesa) = Guglielmo di Rubruck, *Viaggio in Mongolia*, a c. di Paolo Chiesa, Milano, Fondazione Valla · Mondadori, 2011.
- Marco Polo, *Devisement* (Eusebi-Burgio) = Marco Polo, *Le Devisement dou monde*, I. Testo, secondo la lezione del codice fr. 1116 della Bibliothèque Nationale de France, nuova edizione riveduta, a c. di Mario Eusebi, II. Glossario, a c. di Eugenio Burgio, Venezia, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2018, 2 voll.
- Marco Polo, *Devisement* (Ménard) = Marco Polo, *Le devisement du monde*, éd. crit. publiée sous la direction de Philippe Ménard, Genève, Droz, 2001-2009, 6 voll.
- Marco Polo, *Milione* (Barbieri) = Marco Polo, *Milione. Redazione latina del manoscritto Z*, a c. di Alvaro Barbieri, Parma, Fondazione Pietro Bembo · Guanda, 1998.
- Marco Polo, *Milione* (Benedetto) = Marco Polo, *Il Milione*. prima edizione integrale, a c. di Luigi Foscolo Benedetto, Firenze, Olschki, 1928.
- Marco Polo, *Milione* (Bertolucci Pizzorusso) = Marco Polo, *Milione. Versione toscana del Trecento*, a c. di Valeria Bertolucci Pizzorusso, indice ragionato di Giorgio R. Cardona, Milano, Adelphi, 1975.
- Marco Polo, *Milione* (Ronchi) = Marco Polo, *Milione. Le divisament dou monde. Il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*, a c. di Gabriella Ronchi, introd. di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1982.
- Marco Polo, *Devisement* (Gennari) = *Milione, redazione VB*, ed. crit. commentata a c. di Pamela Gennari, tesi di dottorato (22° ciclo), Università Ca' Foscari, 2009.
- Nouvelles occitanes* (Huchet) = *Nouvelles occitanes du Moyen Âge*, textes établis, traduits et présentés par Jean-Charles Huchet, Paris, Flammarion, 1992.
- Novellino* (Conte) = *Il Novellino*, a c. di Alberto Conte, Presentazione di Cesare Segre, Roma, Salerno Editrice, 2001.
- Ramusio, *Dei viaggi di Messer Marco Polo* (Burgio-Simion) = Giovanni Battista Ramusio, *Dei viaggi di Messer Marco Polo (Navigazioni et viaggi II, 1559)*, ed. critica digitale progettata e coordinata da Eugenio Burgio, Marina Buzzoni, Antonella Ghersetti, cura editoriale di Eugenio Burgio e Samuela Simion, on line, disponibile all'indirizzo <http://virgo.unive.it/ecf-workflow/books/Ramusio/main/index.html>
- Rustichello da Pisa, *Compilation* (Cigni) = *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, a c. di Fabrizio Cigni, Pacini · Cassa di Risparmio di Pisa, 1994.



## LETTERATURA SECONDARIA

- Andreose 2020 = Alvisè Andreose, *La tradizione manoscritta del 'Devisement dou monde'. Vecchi problemi e nuove prospettive*, in Id., *Raccontare il mondo. Storia e fortuna del 'Devisement dou monde' di Marco Polo e Rustichello da Pisa*, presentazione di Alvaro Barbieri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020.
- Barbieri 2004 = Alvaro Barbieri, *Dal viaggio al libro. Studi sul 'Milione'*, presentazione di Anna Maria Babbi, Verona, Fiorini, 2004.
- Barbieri 2008 = Alvaro Barbieri, *Il narrativo nel Devisement dou monde. Tipologie, fonti, funzioni*, in Silvia Conte (a c. di), *I Viaggi del Milione. Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del «Devisement du monde» di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni*, Roma, Tielle media: 49-75.
- Bertolucci Pizzorusso 1994 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Lingue e stili nel «Milione»*, in R. Zorzi (a c. di), *L'epopea delle scoperte*, Firenze, Olschki, 1994: 61-73 [poi in Ead. 2011].
- Bertolucci Pizzorusso 2011 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Scritture di viaggio. Relazioni di viaggiatori e altre testimonianze letterarie e documentarie*, Roma, Aracne, 2011.
- Burgio 2005 = Marco Polo e gli idolatri, in Nicolò Pasero, Sonia Barillari (a c. di), *Le voci del Medioevo. Testi, immagini, tradizioni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005: 31-62.
- Burgio 2013 = Eugenio Burgio, *Il 'Devisement du monde' e la storia della tradizione poliana (in margine a un'edizione recente)*, «Medioevo romanzo» 37 (2013): 63-87.
- Burgio-Eusebi 2008 = Eugenio Burgio, Mario Eusebi, *Per una nuova edizione del 'Milione'*, in Silvia Conte (a c. di), *I Viaggi del Milione. Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del «Devisement du monde» di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni*, Roma, Tielle media: 17-48.
- Conte 2022 = Alberto Conte, *Novelle italiane antiche nella tradizione manoscritta: dal libro d'autore alle antologie nei primi secoli*, «Carte Romanze» 10 n. 2 (2022): 273-315.
- DOM = *Dictionnaire de l'occitan médiéval*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, in linea, disponibile all'indirizzo <http://www.dom-en-ligne.de>.
- FEW = *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, dir. von Walther von Wartburg, Tübingen · Basel, Mohr · Zbinden, 1928-, 25 voll.
- GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, dir. da Salvatore Battaglia, Torino UTET, 1961-2002, 21 voll., consultabile in rete all'indirizzo <https://www.gdli.it>.
- Gadrat 2015 = Christine Gadrat Ouerfelli, *Lire Marco Polo au Moyen Âge. Traduction, diffusion et réception du Devisement du monde*, Turnhout, Brepols, 2015.
- Gazagnadou 1994 = Didier Gazagnadou, *Les postes à relais de chevaux chinois, mongoles et mameloukes au XIII<sup>e</sup> siècle: un cas de diffusion institutionnelle?*, in *La*

- circulation des nouvelles au Moyen Âge: XXIV<sup>e</sup> Congrès de la SHMES (Avignon, juin 1993)*, Rome, École Française de Rome, 1994: 243-250.
- Mascherpa 2017 = Giuseppe Mascherpa, *Sulla fonte Z del «Milione» di Ramusio*, «Quaderni veneti» 6/2 (2017): 45-62.
- Mascherpa-Burgio 2007 = Giuseppe Mascherpa, Eugenio Burgio, «Milione» latino. Note linguistiche e appunti di storia della tradizione sulle redazioni Z e L, in Renato Oniga, Sergio Vatteroni (a c. di), *Plurilinguismo letterario*. Atti del Convegno internazionale (Udine, 9-10 novembre 2006), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007: 119-58.
- Minervini 1995 = Laura Minervini, *Leggende dei cristiani orientali nelle letterature romanze del medioevo*, «Romance Philology», 49 (1995): 1-12.
- Minervini 2022 = Laura Minervini, *Marco Polo e gli Assassini: mouvance testuale, costruzione narrative e (ri)elaborazione della leggenda*, «Francigena» 8 (2022): 195-226.
- Neggaz 2020 = Nassima Neggaz, *The Many Deaths of the Last 'Abbāsid Caliph al-Musta'sim bi-llāh (d. 1258)*, «Journal of the Royal Asiatic Society» s. III 30, 4 (2020): 585-612.
- Pelliot 1959 = Paul Pelliot, *Notes on Marco Polo*, Paris, Imprimerie Nationale, 1959.
- Sacchi 2021 = Luca Sacchi, *Bagdad, il califfo e il khan: un exemplum tra Oriente e Occidente*, in Anna Maria Cabrini, Beatrice Barbiellini Amidei (a c. di), *I luoghi del racconto*, Milano, Ledizioni, 2021: 113-34.
- Santoliquido 2015 = Vito Santoliquido, *I segmenti storico-militari nel Devisement dou monde di Marco Polo: analisi morfologica*, «Quaderni Veneti» 4.2 (2015): 157-87.
- Segre 1989 = Cesare Segre, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), I, Roma, Salerno Editrice, 1989: 47-57.
- SHMES 1994 = Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, *La circulation des nouvelles au Moyen Âge*. 24 Congrès de la S.H.M.E.S. (Avignon, juin 1993), Paris · Rome, Publications de la Sorbonne · École française de Rome, 1994.
- TLFi = *Tresor de la Langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, in linea, disponibile all'indirizzo <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.
- Varvaro 1989 = Alberto Varvaro, *Tra cronaca e novella*, in *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), I, Roma, Salerno Editrice, 1989: 155-71.

# DALL'ORIENTE ALL'OCCIDENTE: IL LAI D'ARISTOTE

ainz dirai, de droit essanplaire,  
chose qui puist valoir et plaire  
*Lai d'Aristote*, vv. 61-62

Aristotes, qui tot savoit  
quanqu'an droite clergie avoit  
*Ibi*, vv. 159-160

## 1. QUALCHE CENNO

Vorrei dedicare il mio intervento al *Lai d'Aristote* antico francese, un testo dei primi decenni del Duecento<sup>1</sup> giuntoci in sei manoscritti, firmato in quattro su sei da Henri, identificato dal Settecento con Henri d'Andeli, autore normanno vicino all'ambiente dell'Università parigina, e poi dal 2004, ad opera di François Zufferey, soprattutto sulla base della valorizzazione di tratti dialettali piccardi, con Henri de Valenciennes, chierico legato alla corte di Fiandra.<sup>2</sup>

Il testo narrativo, in *couplets d'octosyllabes* e con rime artificiose, ha un linguaggio elegante, è vivace e raffinato e retoricamente costruito, ed è stato unanimemente riconosciuto dalla critica (da Bédier a Corbellari, che ne procurò un'edizione critica nel 2003<sup>3</sup> riproposta con lievi modifiche da Infurna nel 2005) come un piccolo capolavoro, la cui misura breve – da 412 a 661 vv. a seconda dei codici – non deve trarre in in-

<sup>1</sup> Termine *post-quem* è la datazione attribuita al *Roman de la Rose* o *Guillaume de Dole* di Jean Renart, scritto tra il 1210 e il 1228, poiché nel *Lai d'Aristote* Henri utilizza alcuni inserti lirici (tre *caroles* e una *chanson de toile*) seguendo la moda letteraria che l'autore delle Fiandre dichiara di aver adottato per primo, inserendo nel suo *roman* strofe e suoni. Cf. *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (Lecoy), vv. 10-12: «cinsi a il chans et sons mis / en cestui Romans de la Rose, / qui est une novele chose.» Cito il testo del *Lai d'Aristote* dall'edizione *Lai di Aristotele* (Infurna), con ricca e informata Introduzione.

<sup>2</sup> Cf. Corbellari – Zufferey 2004: 57-78; Zufferey 2004.

<sup>3</sup> *Les Dits d'Henri d'Andeli* (Corbellari).

ganno sulla sua importanza. I sei manoscritti che lo tramandano ne fanno uno dei *lais* piú largamente attestati della letteratura medievale, poiché dei 35 *lais* che possediamo, solo il *Lai de l'ombre* di Jean Renart ne ha uno in piú.

Se la sua interpretazione ha dato del filo da torcere alla critica, anche lo statuto del genere a cui appartiene non è da meno: *lai* è riportato da tre su sei codici nel titolo probabilmente d'autore, ma Henri nel testo definisce l'apologo *dit* (v. 519),<sup>4</sup> *traitié* (v. 42), *affaire* (v. 43; v. 88; v. 519), *aventure* (v. 545), si riferisce al suo carattere esemplare (*essanplaire*, v. 61),<sup>5</sup> e i temi presenti nei suoi versi e il rovesciamento tipico del comico hanno fatto ritenere il poemetto il piú elegante dei *fabliaux* o il piú provocatorio e piccante dei *lais*,<sup>6</sup> sottolineando una essenziale ambiguità di fondo.

In linea con quanto accade in modo sempre piú evidente dal Duecento in poi, il punto di vista dell'autore è sensibile nel testo, e come a proposito delle definizioni sul genere narrativo ricordate sopra, la funzione metanarrativa e il commento interno dell'autore sono ben presenti, soprattutto nel Proemio e nella Conclusione del *Lai*,<sup>7</sup> e andranno valorizzati per l'interpretazione insieme ad altri elementi culturali e rimandi intertestuali che possono darci qualche dato sulla cultura autoriale.

In breve, la vicenda mette in scena tre personaggi: il sovrano di Grecia e Macedonia Alessandro Magno che ha da poco conquistato l'India «maggiore» (v. 91) e che invece di dedicarsi agli affari di stato, ai

<sup>4</sup> *Dit* ricorre nel suo senso di 'insegnamento morale' ai vv. 186-187: «por le dit et por le reprouche / qu'il oï son maistre rebrandre» 'per l'insegnamento morale e il rimprovero che egli udì riprendere dal suo maestro'.

<sup>5</sup> Si veda l'intervento d'autore ai vv. 453-454, a proposito della scena centrale di Aristotele cavalcato: «Ci couvient essanple et proverbe: / sel saurai bien a point conter.»

<sup>6</sup> *Le «Lai d'Aristote»* (Delbouille), *Introduzione*: 17.

<sup>7</sup> Come si può notare vi è da parte dell'autore anche un'ironia anticipatrice di elementi narrativi, attraverso metafore e allusioni metatestuali alla cavalcata, fondamentale nel poemetto: vv. 86-87: - a proposito di Alessandro - «quar a Largece *abandona* / *le fraim*, por mielz son vouloir faire.»; vv. 97-99: «Amors qui tot prant et enbrace / et tot aert et tot enlace / *l'avoit ja si en braies mis*»; vv. 168-171: «Je croi que vos ne veez gouste, / rois, fait Aristotes son maistre, / or vos porra on mener paistre / ausi com une beste en prés»; vv. 260-262: «Ainz de si tranchant escorgie / ne fu feruz ne de si cointe / com il aura demain acointe».

suoi baroni e alla cavalleria si diletta dell'amore contraccambiato<sup>8</sup> di una bellissima fanciulla indiana; il suo anziano precettore Aristotele che lo rimprovera di lasciarsi andare alla passione, anche se finirà egli stesso per cadere vittima del fascino femminile, nella vendetta architettata dall'*amie* del sovrano, la quale lo sedurrà per porlo in ridicolo davanti ad Alessandro e punirlo del dolore che egli ha provocato ai due amanti avendone determinato un pur temporaneo distacco. La vicenda si conclude su un'*happy end*, poiché il filosofo, convinto dalla bella, per ottenerne il favore, a gattonare a quattro zampe e farsi sellare come un cavallo, dichiara all'allievo, disimpegnandosi dalle accuse, che se Amore ha potuto ciò nei suoi confronti, ormai vecchio e consumato dagli studi, erano sicuramente giustificati i suoi avvertimenti al giovane sovrano, nel pieno delle forze e più facile preda della passione.<sup>9</sup> Alessandro perdonerà Aristotele («en riant li rois li pardone», v. 514), il quale non gli impedirà più di intrattenersi con l'amata, e la vicenda si chiude su toni sorridenti, ribadendo il potere di Amore.

L'opera fa parte dell'ampissima fortuna letteraria e iconografica del tema di Aristotele cavalcato, che dal Medioevo proseguirà nel Quattrocento, Cinquecento e oltre sino quasi ai nostri giorni. La vicenda narrata da Henri, che scrive nella prima metà del XIII secolo, si chiude col trionfo di Amore, ma ancora nella prima metà del Duecento la vicenda è presente con alcune varianti in altri testi, come in un *exemplum* narrato da Jacques de Vitry (1170-1240) in uno dei suoi *Sermones feriales et communes* che egli raccolse attorno al 1229, e in un poemetto medio altotedesco, *Aristoteles und Phillis*,<sup>10</sup> testi in cui l'interpretazione è fortemente misogina e serve a mettere in guardia contro gli inganni delle donne. Abbiamo altri *exempla* morali che si ricollegano a Jacques de Vitry, e un racconto ugualmente misogino di Pierre de Paris in margine al suo

<sup>8</sup> Cf. vv. 129-133: «Por quant ele n'en est pas quite, / ainz est si partie la luite / que ge n'en sai le meillor prandre, / car de quanque cuers puet esprandre / rest la pucele enamoree.»

<sup>9</sup> Vd. vv. 482-504.

<sup>10</sup> L'*exemplum* di Jacques de Vitry e il testo dell'*Aristoteles und Phillis* sono pubblicati con traduzione in Appendice all'edizione di Infurna citata alle pp. 104-6 e 90-103. Per quest'ultimo, cf. Rosenfeld 1970; *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung* (Grubmüller): 492-523.

commento al *De consolatione Philosophiae* di Boezio.<sup>11</sup> Della tradizione moralistica italiana fa parte un racconto del Sercambi,<sup>12</sup> e molteplici sono le allusioni all'aneddoto ormai entrato nella tradizione – come nel *Trésor* (1266) di Brunetto –.<sup>13</sup>

Sia a livello letterario sia nella rappresentazione artistica<sup>14</sup> (con affreschi, miniature – ricordo quelle relative all'illustrazione del *Trionfo d'Amore* nei *Trionfi* del Petrarca –),<sup>15</sup> nella scultura – capitelli e rilievi nei frontoni delle chiese, cori lignei –, in oggetti d'uso privato come acquamanili, scrigni eburnei, deschi da parto e cassoni matrimoniali, in incisioni e stampe, l'immagine di Aristotele cavalcato divenne, in contesti sacri e profani, un *topos*, raffigurazione standard dell'uomo sottomesso ad Amore o vittima degli inganni femminili, alla pari di Adamo, Sansone, Davide, Salomone, Ercole, Virgilio, Merlino.

Opposte sono le interpretazioni del motivo: 1) se ne può sfruttare il valore esemplare per richiamare nella vicenda del sapiente che non sa resistere alla seduzione la tematica misogina che condanna la malizia femminile e l'amore, insieme ad additare la vanità delle cose del mondo (come accade negli *exempla*); 2) oppure l'apologo può possedere un valore esemplare ma ribaltato: e allora il sapiente che non resiste alla seduzione femminile esalterebbe la sensualità, la potenza di amore, la sagacia

<sup>11</sup> Cf. Appendice a *Lai di Aristotele* (Infurna): 110-3; vd. anche Babbi 2007; Babbi 2005.

<sup>12</sup> Sercambi, *Novelle* (Sinicropi): 448-63.

<sup>13</sup> Vd. Brunetto Latini, *Trésor* (Beltrami *et alii*), l. II, 106, p. 580: «Mes il avient maintes fois que il n'ont nul poveroir de soi meisme, ainces abandonent et cuer et cors a l'amor d'une feme; et en ceste maniere perdent il lor sens, si que il ne voient gote: si come Adam fist por sa feme, de quoi tout le humain lignaie est en peril et sera touzjors; David li prophetes, qui por la biauté de Bersabee fist murtre et avoltire; Salemon son fis aora les ydoles et fausa sa foi, por amor de Ydumee; Sanson li fors descovri a sa feme la force que il avoit en ses cheviaus, dont il perdi puis la force et la vertu et la vie, et morut il et toz les siens. De Troie, coment ele fu destruite, sevent uns et autres, et de maintes autres terres et de hanz princes qui sont destruis por amer folement. Neis *Aristotes, li tres saiges philosophes, et Merlin furent decens par femes, selonc que les estoires nos racontent*».

<sup>14</sup> Sulla fortuna iconografica si veda il catalogo di Marsili 1984; Petrioli 1996. Sulla coppia Alessandro - Aristotele, cf. Ferlampin-Acher 2014, con ricca bibliografia; Guinut 2014.

<sup>15</sup> Ma Aristotele cavalcato è ad es. anche in una iniziale miniata del ms. Banco Rari 217 compilato in Toscana intorno al Trecento, uno dei due codici a tramandarci la canzone *Amor che lungiamente* di Guido delle Colonne. Cf. Moleta: 475 ss.

della donna, in un contesto legato alla letteratura cortese - cavalleresca e ai valori della *fin’amors* (come accade nel *Lai d’Aristote* di Henri).

## 2. DA ORIENTE A OCCIDENTE: IL LAI D’ARISTOTE

Joseph Bédier, alla fine dell’Ottocento, nei suoi studi sui *fabliaux*, rese omaggio all’originalità e sapienza artistica dell’autore del *Lai d’Aristote*, e ostile alle tesi orientaliste, pur additando due storie indiane che sfruttavano in un contesto misogino il motivo dell’uomo autorevole cavalcato e sellato come un cavallo (nel *Panchatantra* libro IV, storia VI – vicenda del re Nanda, del suo ministro Vararuci e della donna – e nel *Mahabakiana* – il re, il ministro Bharata e Tara –) sosteneva un’origine indipendente della tradizione letteraria occidentale.<sup>16</sup> Per George Sarton in uno studio del 1930,<sup>17</sup> come poi per Joachim Storost (1955-1956),<sup>18</sup> la vicenda dell’uomo cavalcato ha antecedenti indiani, cinesi e poi arabi<sup>19</sup> e la tradizione del motivo sarebbe di manifesta origine orientale e buddista. Storost, che analizzò le varie versioni arabe dell’apologo del visir cavalcato, ad es. nel *Kitâb el mahâsin wa ‘l-masâwî* dello (Pseudo) Ġâhiz, riteneva che la vicenda sarebbe già stata attribuita al filosofo da qualche versione araba non pervenuta del consigliere cavalcato, la cui conoscenza sarebbe giunta in Occidente attraverso la Sicilia, come appare nella raffigurazione del soffitto ligneo del Palazzo dello Steri a Palermo,<sup>20</sup> la quale tuttavia, come fece notare De Cesare (1957) è assai piú tarda dei testi occidentali duecenteschi, appartenendo al XIV sec. inoltrato.<sup>21</sup>

Ma è tempo di analizzare il momento che a noi maggiormente sta a cuore del “viaggio” del motivo, quello occidentale. Per gran parte della critica attuale, infatti, l’attribuzione ad Aristotele dell’aneddoto è da ritenersi l’elemento piú originale delle versioni occidentali.

<sup>16</sup> Bédier (1895): 201-12; 387-9.

<sup>17</sup> Cf. Sarton 1930.

<sup>18</sup> Storost 1955a: 307-18; Storost 1956; Storost 1955b.

<sup>19</sup> Cf. (Pseudo) Ġâhiz, *Das kitâb el mahâsin wa ‘l-masâwî* (Rescher): t. II: 67-9. Sull’origine in Oriente della leggenda, si veda anche l’*Introduzione* di Maurice Delbouille alla sua edizione *Le «Lai d’Aristote»* (Delbouille): 53-6, con bibliografia.

<sup>20</sup> Storost 1956: 200.

<sup>21</sup> De Cesare 1957: 91-4; cf. anche De Cesare 1956.

Riguardo alla presenza e fortuna di Aristotele nel Medioevo andrà ricordato che egli è naturalmente anche un personaggio legato alla vicenda epica e romanzesca del Macedone,<sup>22</sup> compare nelle vesti del precettore di Alessandro ad esempio nell'*Alexandreis* di Gauthier de Châtillon e nel *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Bernay. Gli è attribuito lo pseudoaristotelico *Secretum secretorum*, ampiamente diffuso, sorta di sapienziale *speculum principis* immaginato nella forma di una vasta epistola del filosofo al sovrano. Un capitolo a parte è rappresentato dalla fortuna della leggenda nella tradizione popolare a fianco di Virgilio nella cista, di Merlino e altri personaggi antichi e biblici sottomessi al potere femminile.<sup>23</sup>

In tale contesto, l'operazione di Henri nel *Lai* si presenta del tutto innovativa, poiché sullo sfondo della tradizione letteraria che attribuisce ad Aristotele un atteggiamento moralistico e di condanna dell'amore-lussuria, assolverà come un peccato veniale la cavalcata per il giardino a cui lo conduce la seduzione della bella, e il testo si conclude come si è detto proclamando la vittoria di Amore.

Nel *Secretum* infatti, il Filosofo consigliava l'imperatore di non concedersi al piacere carnale, proprio delle bestie: «Clemens imperator, noli te inclinare ad coitum mulierum, quia coitus est quedam proprietates porcorum», oltre a ricordare che aveva sottratto il discepolo all'amplesso che lo avrebbe ucciso con la fanciulla nutrita col veleno donata ad Alessandro dalla regina indiana Candace.<sup>24</sup>

Anche l'*Alexandreis* di Gauthier de Châtillon ci offre una rigida posizione di Aristotele riguardo al piacere amoroso:

Cetera quid moneam? sed non te emolliat intus  
 prodiga luxuries, nec fortia pectora frangat  
 mentis morbus amor, latebris et murmure gaudens.  
 Si Bacho Venerique vacas, qui cetera subdis,  
 sub iuga venisti: periit delira vacantis  
 libertas animi. Veneris flagrante camino  
 mens hebet interius: rixas et bella moveri  
 imperat et suadet rationis vile sepulchrum

<sup>22</sup> Vd. ad es. Cary 1956; Boitani *et alii* 1997.

<sup>23</sup> Vd. Comparetti 1872: 106-9; 114-5; 285. Vd. anche De Matteis 1970.

<sup>24</sup> *Secretum secretorum* (Steele): c. 13, p. 51 e c. 20, p. 60.



ebrietas: rigidos enervant haec duo mores. (vv. 164-72).<sup>25</sup>

Occorre dunque interrogarsi sul significato della ricezione della leggenda in Occidente e sulle intenzioni di Henri nel comporre il piccolo capolavoro, mettendo a fuoco lo spazio semantico della cortesia e l’impianto ragionato del *Lai d’Aristote*.

Non è possibile non fare riferimento a un capitolo importante quale quello della penetrazione e affermazione del pensiero aristotelico in Occidente, all’enorme popolarità della filosofia di Aristotele nel 1200, di cui sarà eco la condanna delle 219 tesi da parte di Étienne Tempier all’Università di Parigi (1277).<sup>26</sup> L’*Etica* aristotelica era diffusa anche all’inizio del Duecento: se dal 1243 o dal 1246 era a disposizione dei chierici la *Lincolniensis*, traduzione latina integrale dei X libri della *Nicomachea* di Roberto Grossatesta,<sup>27</sup> riveduta nel 1260 da Guglielmo di Moerbeke, e se opera di divulgazione compie Brunetto Latini, che nel *Tresor* (1262/1266) sfrutta parti dei libri VII, VIII e X,<sup>28</sup> l’opera era conosciuta in precedenza, e lo stesso vescovo di Lincoln aveva tenuto conto delle due traduzioni latine precedenti, l’*Ethica Vetus* e la *Nova*, la prima traduzione del II e del III libro della *Nicomachea* probabilmente anteriore al 1150, ora attribuita a Burgundio da Pisa, e la seconda, sem-

<sup>25</sup> Galteri de Castellione, *Alexandreis* (Colker); i vv. sono citati da Infurna, *Introduzione* all’edizione *Lai di Aristotele* (Infurna): 9-41: 19.

<sup>26</sup> Come scrive Wieland 1982: 663: «On 7 March 1277 Stephen Tempier, the bishop of Paris, condemned 219 theses. These included propositions which corresponded to the manifestoes of contemporary Aristotelians: “No station in life is to be preferred to the study of philosophy”; “Philosophers alone are the wise ones of the world”. Some propositions are concerned with happiness, for example: “God cannot infuse happiness directly”; “Happiness is to be had in this life and not in another”. Other propositions concern the nature of virtue: “The only good which can be achieved by men consists in the intellectual virtues”; “No virtues are possible other than those which are acquired or innate”; “Contenance and humility are not to be classified as virtues”».

<sup>27</sup> Cito i passi dell’Aristotele latino dalla versione completa di Grossatesta; per il testo cf. *Aristotelis opera* (Bekker); *Aristoteles Latinus* (Gauthier); per la traduzione si può confrontare anche Aristotele, *Ethica Nicomachea* (Mazzarelli). Per la *Lincolniensis*, cf. Cantelli Berarducci 1998: 661-2.

<sup>28</sup> Vd. Refini 2020: 69 ss., anche per un panorama della diffusione medievale di Aristotele e la popolarità della sua figura nell’ambito letterario e artistico non solo clericale latino ma anche vernacolare.

pre di mano di Burgundio, in origine completa, anche se di essa possediamo soltanto il I libro e alcuni frammenti dei successivi.<sup>29</sup>

Bédier, secondo cui l'attribuzione ad Aristotele della vicenda del saggio cavalcato era invenzione del *Lai d'Aristote*,<sup>30</sup> aveva già paradossalmente ipotizzato che essa fosse originata dalla noia dell'autore nell'ascoltare lezioni riguardanti l'opera logica di Aristotele:

Rien ne s'oppose à ce que le *lai d'Aristotes* soit sorti, tout organisé, du cerveau de quelque clerc, un beau jour qu'il s'ennuyait à entendre un maître ès arts commenter l'*Organon* d'Aristote.<sup>31</sup>

Gli studi di Storost sulla leggenda, a prescindere dalla tesi dell'origine già araba della *nominatio*, offrono importanti elementi, e uno spunto di rilievo è l'opinione dello studioso che come si presenta nel *lai* essa possa costituire anche un'illustrazione di temi e passi del VII libro dell'*Ethica Nicomachea*, in particolare riguardanti l'interrogativo su come il sapiente che possiede la scienza possa compiere atti di incontinenza tanto da farsi trascinare come un servo:

EN VII, 3 (1145b21):

Dubitabit autem utique aliquis qualiter existimans recte incontinens est quis. Scientem quidem igitur non aiunt quidam possibile esse. Durum enim sciencia existente, ut existimabat Socrates, aliud quid imperare et trahere ipsum quemadmodum servum.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Brams 2003: 53-61; Durling 1995. Vd. Marchesi 1904; Marchesi 1903; Marchesi 1905; Refini 2020; Chiesa 1995: 165-96; Ciociola 2014; Dod 1982. Cf. Wieland 1982: 657: «According to the latest historical research, the first translation of the *Nicomachean Ethics* appeared in the twelfth century; but it covered only the second and third books (*ethica vetus*). A second translation, of which only the first book (*ethica nova*) and a few fragments remain, came at the start of the thirteenth century».

<sup>30</sup> Si noti che Zufferey, il quale ha proposto per il *Lai d'Aristote* la paternità di Henri de Valenciennes, autore della *Histoire de l'empereur Henri de Constantinople*, ha fatto osservare che Henri de Valenciennes, legato a Baudouin de Hainaut e poi al fratello Henri de Hainaut, aveva soggiornato al seguito della quarta crociata nell'impero latino di Costantinopoli e si presenta come perfetto *trait d'union* tra il racconto orientale e la tradizione occidentale. Anche le farciture liriche del *Lai*, messe alla moda da Jean Renart, riportano allo stesso ambiente della corte di Fiandra. Cf. Zufferey 2004: 356.

<sup>31</sup> Bédier (1895): 210.

“Ma qualcuno potrebbe sollevare la questione come mai qualcuno che intende rettamente, si comporti da incontinente. Alcuni dunque dicono che un uomo dotato di conoscenza non possa far ciò. È strano infatti, come pensava Socrate, che dove v’è scienza, regni qualcosa di diverso e soggioghi l’uomo come uno schiavo.”

Anche lo studio di Sarton collegava l’attribuzione ad Aristotele dell’apologo del visir cavalcato alle resistenze alla fortuna della filosofia aristotelica nell’ambiente parigino, ipotizzando che la storia potesse essere ben accolta in un ambiente culturale che tentava di resistere alla diffusione del pensiero aristotelico.

Una via percorsa, piú di recente, anche in un saggio del 2020 di Arianna Brunori, non privo di elementi degni di ulteriore approfondimento, che legge la vicenda del *Lai d’Aristote* come parodia e abbassamento del filosofo come reazione e polemica nei confronti del pensiero aristotelico, collegandosi a una sua ricezione negativa. Come afferma la studiosa:

In particolare, proverò a suggerire che nella chiusa del suo poema Henri alluda alla dottrina aristotelica sul carattere non imputabile delle passioni e la natura solo parzialmente volontaria delle azioni commesse dall’incontinente, per mostrarne, attraverso un’estremizzazione grottesca, le conseguenze paradossali.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Come già detto sopra, per la completezza della sua traduzione, l’Aristotele latino viene citato dalla traduzione del vescovo di Lincoln: *Translatio Roberti Grosseteste Lincolniensis*, in *Aristotelis opera* (Bekker) (on line). Poiché non abbiamo una traduzione italiana dell’*Ethica Nicomachea* del Grossatesta, mi appoggio per la traduzione a Aristotele, *Ethica Nicomachea* (Plebe): 165.

<sup>33</sup> Brunori 2020: 27. Come scrive ancora Brunori, a sottolineare il dissidio con la visione cristiana della passione: «l’idea secondo cui i moti passionali, essendo involontari, non sono suscettibili né di lode né di biasimo, contraddiceva profondamente la visione cristiana, per la quale, come suggerito ad esempio da Erich Auerbach, in parte a causa dell’influenza stoica, in parte in virtù del modello cristologico, le passioni erano immediatamente classificabili in vizi e virtù.» (*Ibi*: 32).

## 3. AMORE E FILOSOFIA

Ma per individuare i corollari dell'attribuzione della storia ad Aristotele che caratterizza la ricezione della leggenda in Occidente e le intenzioni di Henri occorre soffermarsi sul testo nella sua letteralità.

Non si deve rinunciare a narrare belle storie, con belle parole, lontane dalla villania, dichiara nel Proemio l'autore, che narrerà una storia data per già nota,<sup>34</sup> e Henri come afferma Infurna «respinge qualsiasi istanza misogina», e «insiste sul suo valore di *exemplum*, ma la morale che ne trae si iscrive tutta con arguzia e levità nel codice della *fin'amor*».<sup>35</sup>

Alessandro è presentato come un *fins amis* (v. 100; v. 238), *fins amanz* (v. 224; v. 140) e la bella indiana come *amie* (v. 102; v. 119; v. 185; v. 227; v. 276; v. 312) e *dame* (v. 241; v. 297; v. 356; v. 401; v. 404; v. 406; v. 427; v. 445; v. 507)<sup>36</sup> o *damoisele* (v. 434; v. 455; v. 461; v. 480), *pucele* (v. 132) e il povero filosofo trascinato dalla passione ricalcherà le sembianze del *fol'amans*,<sup>37</sup> non più in grado di osservare la *mesure* indispensabile nel codice dell'amore cortese. E nel nome di Amore il *Lai* si conclude, ricordando il virgiliano *Amor vincit omnia*.

Ma lo spazio semantico della cortesia non è sufficiente a individuare la sostanza del *Lai d'Aristotele*. Come chiarisce un intervento di Alexandra Iliina (2015),<sup>38</sup> il tema dell'amore cortese costituisce un involucro più esterno e evidente, e convive con lo spazio semantico di un pensiero aristotelico più o meno assimilato, e le ambiguità e l'ambivalenza del discorso di Henri, tra *allure* cortese e tratti ragionativi e morali sono do-

<sup>34</sup> «Or revenrai a mon traitié / d'un affaire que j'enpris ai, / dont l'aventure molt prisai / quant g'en oi la matiere oïe, / qui bien doit estre desploïe / et dite par rime et retraite, / sanz vilanie et sanz retraite» (Vv. 42-48).

<sup>35</sup> *Indrod.* cit., in *Lai di Aristotele* (Infurna): 25. Cf. vv. 106-110: (a proposito di Alessandro) «Biens est Amors poissanz et mestre, / que du monde le plus poissant / fait si humble et obeissant, / qu'il ne prant nul conroi de lui, / ainz obeïst tot a autrui.»

<sup>36</sup> Il Macedone, una volta udita l'intenzione dell'amata di vendicare le offese e i rimproveri di Aristotele, dichiara, al v. 271: «Molt estes vaillanz, fins cuers dolz»; nella descrizione del legame tra i due, Henri persegue il canone dell'amore cortese, vv. 272-275: «et se gë aim autrui que vos, / si me doint Diex malvais escueil. / Amors ai teles com ge vueil, / si qu'a nul autre ne claim part.»

<sup>37</sup> Cf. «si me metroïe en sa merci», v. 328 (a rappresentare il desiderio di Aristotele nei confronti della *dame*).

<sup>38</sup> Iliina 2015.

vute proprio allo scontrarsi nel testo del sistema dei valori cortesi con un discorso piú nascosto, che si rivolge a concetti dell’etica di Aristotele. Secondo la studiosa, l’autore trascende di sicuro il semplice avvertimento contro l’inganno femminile e la constatazione dell’inutilità della scienza, e nel testo, né *lai* né *fablian*, possiamo individuare un discorso piú sottile e complesso che si cela dietro l’apparente leggerezza, la *brevitas* e la parodia dell’intellettuale.

Abbiamo accennato all’importanza del Prologo, un’ampia premessa discorsiva e metanarrativa al *Lai*, ai vv. 1-64, in cui l’autore ragiona di villania e cortesia, belle parole e cattive parole, del tema dei maldicenti e traditori, a cui aggiunge un’ulteriore digressione ai vv. 69-87 su larghezza e avarizia. Se il modo in cui Henri avvia il racconto lo accredita come *auctoritas* morale, ripercorrendo in parte *topoi* esordiali della tradizione narrativa romanza (dal *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris al Prologo dei *Lais* di Marie de France), si può accogliere ai fini del nostro discorso la proposta di Iliina secondo la quale l’esordio contro la maldicenza può essere un avvertimento sottile contro ogni possibile lettura del testo come una parodia che abbia per fine di compromettere la figura di Aristotele.<sup>39</sup>

### 3.1. *Tracce dell’etica aristotelica*

Poiché il saggio di Iliina fa esplicito riferimento all’esigenza di un’analisi letterale volta a individuare nel *Lai* di Henri una traccia del pensiero aristotelico, che piú o meno assimilato viene proposto al suo pubblico,<sup>40</sup> sia pur con la dovuta cautela, per l’incertezza sulla precisa datazione del *Lai* e la cronologia della diffusione della *Nicomachea* nella prima metà del Duecento,<sup>41</sup> sulla scorta del lavoro della studiosa possiamo cercare di

<sup>39</sup> Iliina 2015: 71.

<sup>40</sup> *Ibi*: 63.

<sup>41</sup> Come osserva Dod 1982: 53, rispetto alla diffusione della *Nicomachea*: «Although much translation was done in the twelfth century, it was not until well into the thirteenth that manuscripts survive in large numbers. Many early manuscripts have undoubtedly perished, so the full story will never be known, but from the surviving evidence it seems plain that Aristotle did not become really important in the academic world until the middle of the thirteenth century.» *Ibi*: 72: «An interesting document, probably dating from the 1230s, throws some light on the teaching in the Arts Faculty in this period. [...] The *Ethics* is definitely on the curriculum, with five columns devo-

individuare alcuni passi del testo implicati in una tradizione discorsiva che rimandi alla terminologia filosofica aristotelica.

L'ambito semantico della *folia* viene richiamato riguardo all'amore di Alessandro per la bella indiana;<sup>42</sup> oppure il sovrano richiama il termine *folle* difendendo la liceità del suo amore;<sup>43</sup> o afferma di ritenere folle il

ted to it, [...] However, the new Aristotle was certainly being read, for it is quoted in works by masters in the Theological Faculty: William of Auxerre in his *Summa aurea* (ca. 1215~20) quotes the *Ethics*, *De anima*, and *Physics*». *Ibi*:73: «It may be partly chance that has preserved so little evidence for the study of Aristotle in the first half of the thirteenth century. There can be no doubt, however, of the burgeoning of studies around the middle of the century. This is shown by the greatly increased number of surviving manuscripts, by a plethora of commentaries, and by the statutes of the University of Paris.» Ancora sulla diffusione dell'etica aristotelica cf. Grabmann 1928: 43: «Los primeros años del siglo XIII son todavía tiempos de transición y de tanteo, en los cuales poco a poco penetran las nuevas ideas filosóficas en el pensamiento científico de entonces. A este tiempo de transición corresponde la *Summa aurea* de Guillermo de Auxerre (†1231) de gran influjo en la terminología teológica y que contiene ya citas de las obras nuevamente conocidas de Aristoteles. Por Guillermo de Auxerre fueron influidas las *Summas*, ineditas, de Juan de Treviso y Godofredo de Poitiers. *La Summa de bono*, también inedita, del canciller de Paris Felipe de Greve (†1236), bastante rica en especulaciones metafísicas, psicológicas y éticas, delata ya un conocimiento no escaso de los nuevos libros de Aristoteles.» Secondo Anthony Celano 2012: 129-30: «R.-A. Gauthier has long speculated that a partial translation (Books II and III of the *N.E.* – *Ethica vetus*) appeared at the end of the twelfth century, and another translation consisting of Book I (the *Ethica nova*) and the rest of the *N.E.* was completed around 1200, perhaps by Michel Scot. Despite the existence of an entire translation of the *N.E.*, ethics held only a small part of the Arts course at Paris in the first half of the thirteenth century. In 1215 the papal legate, Robert de Courçon, decreed that ethics (here only the *Ethica vetus*) among various other philosophical works could serve as an option for festal lectures. [...] An important stage in the medieval understanding of Aristotle's ethics was marked by the early commentaries on the *Ethica vetus* and *nova*, written before the appearance of Grosseteste's translation. In the first half of the thirteenth century, the great moral work of Aristotle was slowly attracting attention, first by canon lawyers, then by theologians, and finally by masters of Arts». Come osservato da Voskoboinikov 2014, nel XIII secolo la figura del Filosofo, ancor più della sua dottrina, stimola l'interesse e la fantasia di un pubblico letterato al di là dell'ambiente universitario.

<sup>42</sup> Ai vv. 121-123: «de ce qu'il en tel point s'afole (si comporti come un folle, dal lat. < FOLLEM) / et qu'il maine vie si fole / què il d'avuec li ne se mue».

<sup>43</sup> Cf. vv. 152-153: «ge croi que cil n'amerent onques / qui fol m'en vorroient clamer».

seguire il giudizio altrui nella materia amorosa.<sup>44</sup> I termini ritornano a proposito di Aristotele di fronte alla passione.<sup>45</sup>

I termini che definiscono la *volontà* e il *desiderio* appaiono più volte, ad es. a proposito di Alessandro.<sup>46</sup>

Il termine *ragione* è utilizzato riguardo ai moniti di Aristotele ad Alessandro (vv. 144-145: «C’est bien *raison* qu’il li deslot. / Belement a consail l’a mis»). E anche nella descrizione del deragliamento amoroso e bestiale del maestro (vv. 459-460), non più in grado di mantenere la giusta misura (vv. 472-473): «Comment estes vos *forsens* ‘fuori dal senno, dalla ragione’ / qui en tel point estes menez?».

Si vedano in particolare i vv. 476-480, in cui non solo Aristotele funge da cavalcatura alla fanciulla, ma sembra aver subito una completa animalizzazione:

« Et or vos a mis en tel point  
qu’il n’a en vos de *raison point*,  
*ainz vos metés a loi de beste!* »  
*Aristotes dreça la teste,*  
*et la damoisele descent*

Come è noto, nell’etica di Aristotele, la ragione è caratteristica propria degli uomini e li distingue dalle bestie e da chi ha comportamento bestiale, e la virtù è un *habitus*, un’abitudine e disposizione che l’uomo fa propria dopo aver individuato in ogni circostanza il giusto mezzo tra due estremi entrambi viziosi, grazie alla misura e alla temperanza.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Vd. vv. 207-209: «que m’en tieng por *fol* / quant por autrui voloir m’*afol*, / cē est *folie* ce me sanble.»

<sup>45</sup> Vv. 320-321: «tant saura de *folie* en lui / et tant ert de *volenté yvres*.»; v. 332: «Tant de *folie* en mon cuer truis»; vv. 402-403: «fait cil qui prevoz ert et maire / de la *folie* qui le maire.»; vv. 443-444: «Or croi qu’il sanblera bien *fol*, / quant sor le dos li sera mise!»; vv. 459-460: «celui qui *sens* ne pot garder / qu’Amors ne l’ait mis a *folie*»; vv. 501-502: «Puisque par force m’en estuet / faire *folie* si aperte.»

<sup>46</sup> Vv. 136-138: «puis que *volentez* li conseille; / il li covient, ce n’est pas doute, / parfornir sa *volenté* tote»; v. 188: «mais sa *volenté* n’est pas mendre!». E a proposito della dama nei confronti del filosofo: v. 372: «qu’a sa *volenté* l’a atrait.»

<sup>47</sup> Cf. *EN* II, 6 (1106b35- 1107a5). E il passo corrispondente in Aristotele, *Etica Nicomachea* (Plebe): 39: «La virtù è quindi una disposizione del proponimento, consistente nella medietà rispetto a noi stessi, definita dalla ragione e come l’uomo saggio la determinerebbe. È una medietà tra due vizi, uno per eccesso, e l’altro per difetto; e

Nel passo del *Lai* in cui Aristotele prende la parola per accusare il discepolo a causa del suo amore eccessivo, ai vv. 168-178 ritroviamo tutti questi termini, assunti in senso tecnico: *beste* ‘bestia, animale’; *sens* ‘ragione’;<sup>48</sup> *destanpré* – attributo della ragione – ‘priva di moderazione, non temperata’ < dal lat. DIS- + TEMPERARE; *vos cuers si malement se change* ‘il vostro cuore che così male cambia disposizione’ possibile riferimento alle alterazioni dei movimenti del cuore causa degli *affectus animae*;<sup>49</sup> *mesure* ‘misura’; *usaige* ‘abitudine’ < dal lat. USUM, corrispondente all’*habitus* aristotelico;<sup>50</sup> *musaije* ‘divertimento’, che però derivando etimologicamente < dal lat. pop. MUSUM ‘muso’, indica lo stare con la bocca all’aria, il perder tempo, e pare rimandare all’ambito dell’animalità:

«Je croi que vos ne veez goute,  
Rois, fait Aristotes son maistre,  
or vos porra on mener paistre  
ausi *com une beste* en pré;

precisamente, mentre alcuni vizi sono per difetto, altri per eccesso di ciò che si deve sia nelle passioni che nelle azioni, la virtù invece trova e sceglie il giusto mezzo.»

<sup>48</sup> Relativamente all’uso di *volenté* e di *raison* si può notare che alla fine della vicenda, dopo le scuse di Aristotele e il perdono divertito di Alessandro, si aggiunge che da parte sua, da lì innanzi il maestro non gli impedirà di realizzare i suoi desideri amorosi (vv. 515-517): «Et ses maistres li abandone / sa *volenté a parfurnir*, / car n’a *raison* al retener», quasi venga riconosciuta nello svolgimento finale della storia la giustezza e naturalità dell’amore buono del sovrano per la sua bella: del resto già ai vv. 314-321 un intervento autoriale aveva anticipato che quel giorno stesso con la sua disavventura Aristotele avrebbe riconosciuto che l’amore vero è desiderabile e sarebbe stato tanto ubriaco di desiderio e pieno di follia che non avrebbe più in seguito offeso o rimproverato il sovrano: «Encui se porra bien vanter / son maistre Aristote d’Ateines / *qu’amors bones, loiax, loingtains* / se desirent a aprochier / ne mais n’en ira reprochier / le roi, ne ne dira ennui, / tant saura de folie en lui / et tant ert de *volenté yvres*.»

<sup>49</sup> Per le passioni corporee e specificamente le alterazioni nella dilatazione e costrizione del cuore come causa di tutti gli *affectus* dell’anima e le teorie cardiocentriche nelle tesi di Aristotele e degli aristotelici, vd. Brunori 2020: 35 e ss.

<sup>50</sup> Si veda il concetto nella versione latina di Grossatesta (EN VII 1145a19-25): «Ad bestialitatem maxime congruit dicere supra nos virtutem heroicam quandam, et divinam [...] ex hominibus fiunt Dii, propter virtutis superexcellentiam, talis quidem utique erit, videlicet *bestialitati oppositus habitus*». “In contrapposizione alla bestialità è opportuno parlare di virtù al di sopra di noi, una certa virtù eroica, e divina [...] da uomini diventano divini, a causa dell’eccezionalità della loro virtù, e tale sarà la loro *disposizione da essere chiaramente opposta alla bestialità*.”



trop avez le *sens destanpré*,  
 quant por une meschine estrange  
*vos cuers si malement se change*<sup>51</sup>  
*qu’on n’i puet mesure trover!*  
 Ge vos vueil proier et rouver  
 a deporter de *tel usaige*,  
 quar trop i paiez le *musaige*»

Come affermava l’Aristotele latino (EN VII, 2 1145b10): «Et idem continens et permansivus in racione, et incontinens et egressivus a racione.» “E sembra che l’uomo continente s’identifichi con chi è perseverante nel suo ragionamento, mentre l’uomo incontinente, con chi è portato a ribellarsi al ragionamento.”<sup>52</sup>

Se inoltre, per l’etica aristotelica, abbandonandosi eccessivamente alla passione senza conservare la giusta misura anche nel piacere (che non è negativo in sé) l’uomo può divenire incontinente, all’altro opposto troviamo l’*anestesia*, che riguarda chi non sente nulla,<sup>53</sup> e che è ugualmente da condannare, ad esempio nei rustici, ma anche nel mae-

<sup>51</sup> Ancora poco dopo nel testo Alessandro si lamenta che il maestro desideri che egli lotti contro quello che gli giace nel *cuore*, vv. 204-205: «Mes maistres velt que gē estrive / vers ce qui enz el  *cuer me gist*.»

<sup>52</sup> Come prosegue il passo nella versione del Grossatesta: «(10) Et incontinens quidem sciens quoniam prava, agit propter passionem, continens autem sciens quoniam prave concupiscencie non sequitur propter racionem. (15) Et temperatum quidem continentem et perseverativum, talem autem hii quidem omnem temperatum, hii autem non. Et intemperatum incontinentem et incontinentem intemperatum confuse, quandoque autem aliter esse aiunt. Prudentem autem quandoque quidem non aiunt contingere esse incontinentem, quandoque autem quosdam prudentes existentes et deinos incontinentes esse.» “E l’incontinente, pur sapendo di compiere azioni cattive, le compie per la passione, mentre il continente, sapendo che i suoi desideri sono cattivi non li segue, per effetto della ragione. /E sembra che l’uomo moderato sia continente e fermo, mentre poi chi sia continente e fermo alcuni dicono che debba esser sempre moderato, altri no; e sembra che l’incontinente sia intemperante e alcuni non distinguono l’incontinente dall’intemperante, altri invece dicono che sono diversi. E talora si afferma che l’uomo saggio non può essere incontinente, talora invece vi sono alcune persone sagge e accorte, che sono pure incontinenti.” Cito da *Translatio Roberti Grosseteste Lincolniensis*, in *Aristotelis Opera* (Bekker). Cf. per la traduzione Aristotele, *Etica Nicomachea* (Plebe): 164.

<sup>53</sup> Cf. EN II 2 (1104a20) secondo cui chi gode di ogni sorta di piacere e non si astiene da nessuno diventa intemperante, chi invece li rifugge tutti, come i rustici, diviene insensibile; cf. Aristotele, *Etica Nicomachea* (Plebe): 32.

stro Aristotele del *Lai*, descritto dall'autore pallido e smunto tra i suoi libri, prima di cadere nell'eccesso opposto a causa della seduzione della bella indiana.

Alessandro sembra proprio accusare il maestro che lo riprende insieme ai cavalieri del suo seguito di non sentire in modo adeguato: «Mes maistres et mi home ensanble / *ne sentent pas ce que ge sent*» “Il mio maestro e i miei uomini non sentono quello che io sento” (vv. 219-211).

### 3.2. Altri elementi relativi alla cultura di Henri

#### 3.2.1. Il linguaggio giuridico

Un indizio della formazione di Henri ci è dato da alcuni termini tecnici del linguaggio giuridico,<sup>54</sup> che viene usato in senso metaforico nei versi pronunciati da Aristotele rispetto all'impossibilità di resistere ad Amore: «*Au covenir soit et droiz queure, / ne ja por moi droiz ne remaigne.*» “Sia come è giusto e il diritto faccia il suo corso, né per causa mia il diritto venga impedito” (vv. 350-351), e poi nelle parole della *damoisele* che desidera avere ormai prova tangibile della resa amorosa del filosofo alle sue arti seduttive: «*quar ne velt que cil plus se çoile / que tot a mis en la querele*» “non vuole che piú si celi colui che ha chiamato in giudizio” (vv. 382-383).

#### 3.2.2. *Il Dialogus Salomonis et Marcolphi*

Troviamo poi nel *Lai* una citazione del *Dialogus Salomonis et Marcolphi*, testo mediolatino e goliardico presumibilmente del sec. XII legato alla cultura dei *clerici vagantes*,<sup>55</sup> richiamato nell'apologo che mette fine alla disputa tra il villano Marcolfo e il re Salomone, sancendo la vittoria dell'astuto villano. La storia racconta del gatto ammaestrato a servire alla mensa del re Salomone che infine cede all'istinto e lascia cadere i candelabri per inseguire i topolini mostratigli da Marcolfo, *exemplum* che

<sup>54</sup> A proposito del linguaggio giuridico in Henri de Valenciennes, cf. Tanniou 2019.

<sup>55</sup> Vd. *Salomon et Marcolfus* (Benary). Le testimonianze sulla disputa risalgono al X sec. cf. Barbiellini Amidei 2005: 28-9 n. 2, studio dedicato ai rapporti intertestuali tra il *Dialogus Salomonis*, il repertorio esemplare e paremiologico e un altro esponente della letteratura clericale e cortese, il trovatore Arnaut Daniel.

dimostra la vittoria di *natura* su *nutritura*, dell’istinto rispetto all’educazione.<sup>56</sup>

Nel *Lai l’exemplum* è utilizzato per dare evidenza della definitiva resa di Aristotele alle lusinghe della bella, che adorna di una tunica azzurra, discinta e coi capelli biondi acconciati in modo naturale, cantando le sue canzoni accanto alla finestra del filosofo l’ha tratto irrimediabilmente a sé:

Quant ele ot ce dit, si pres passe  
de la large fenestre basse  
que cil par le bliaut l’aert,  
qui cuide trop avoir soffert,  
tant par la desire a merveille.  
*A cest cop parchiez la candeille*  
*tote jus a terre al viel chat*  
*qui pris est sans point de rachat.*  
(vv. 390-397)

Come confessa il vegliardo:

Quantque g’ai apris et leü  
m’a desfait Nature en une eure,  
qui tote science deveure  
(vv. 491-493)

<sup>56</sup> Pone il testo del Benary a fronte di un volgarizzamento veneto quattrocentesco *Il dialogo di Salomone e Marcofolfo* (Marini). Si può notare che nel *Lai* la fanciulla, nello stabilire la vendetta nei confronti di Aristotele la identifica anche come una lotta tra *natura* e *nutritura*, “educazione, cultura”, come avviene nel celebre *exemplum*. Cf. vv. 247-259: «Se ge vif demain jusqu’a nonne / et Amors sa force abandonne, / qui poissance ja ne faudra, / ne ja vers moi ne li vaudra / *dialetique ne gramaire, / se par moi Nature nel maire, / puis que ge m’en sui arامية, / donc saura il trop d’escremie / et si le parcevroiz demain. / Sire rois, or vos levez main / si verroiz Nature apointier / au maistre por lui despointier / de son sens et de sa clergie.*». Vd. anche le parole di Aristotele che sente di cedere alla seduzione, vv. 337-348: «Avoi! qu’est mes sens devenuz? / Ge sui toz vielz e toz chenuz, / lais et noirs et pales et maigres, / et plus en filosofie aigres / que nus c’on saiche ne ne cuide. / Mal ai emploïé mon estuide, / qui onques ne cessai d’apprendre! / Or me desaprant por mielz prandre / Amors qui maint pseudome a pris; / s’ai en aprenant desapris. / Desapris ai en aprenant, / puis qu’Amors me va si prenant»; e cf. vv. 440-442: «bien l’a mis Nature en effroi, / quant la sele d’un palefroi / aporte el vergier a son cob»; e i vv. 447-448: «Molt fait Amors d’un viel rados, / puis que Nature le semont (“lo incita”)».

### 3.2.3. *I Disticha Catonis*

La citazione di una sentenza dei *Disticha Catonis*, ricordati alla fine del *Lai*, a commentare il senso dell'avventura del filosofo (*Turpe est doctorem cum culpa redarguit ipsum*) ci riporta a un ambito clericale e di scuola. Henri insiste su questo punto (vv. 518-529): il saggio non può certo fare quel che rimprovera ad altri, egli si è macchiato di ciò di cui accusava Alessandro, lasciandosi andare all'incontinenza, e tuttavia non deve esserne troppo rimproverato, poiché errò a causa di Natura «droite et fine» (v. 544) e del desiderio (*volentés*, v. 539), e non per sua scelta consapevole (*apresure*, v. 543).

Anche quest'intervento dell'autore, così come la Conclusione del *Lai*, ridimensiona l'abbassamento di Aristotele.

Negli ultimi versi del *Lai* (vv. 545-581) Henri afferma che l'*aventure* raccontata dimostra che non si può sottrarre un  *cuer fin* alla sua *volenté*, che Amore sa rimeritare gli amanti leali, rende onorevole ogni azione e annulla qualsiasi volontà gli si opponga, e dato che anche il maestro della sapienza sostenne il peso della sofferenza amorosa, tutti quanti dobbiamo sopportare i mali sofferti per Amore, poiché "Amore vince e vincerà ogni cosa, finché durerà il mondo" «Amors vaint tout et tot vaincra, / tant con li siecles durera.» (vv. 580-581).

Il poemetto non contesta il sapere dell'intellettuale, ma come suggerisce Ilina, una saggezza incompleta che non abbracci una consequenzialità tra la dottrina e la vita.<sup>57</sup> La contraddizione di Aristotele nel poemetto è di non assumere il proprio discorso, mentre il vero saggio, come sostiene l'etica aristotelica e come affermerà Petrarca nel *De vita solitaria* (1346) e in molte sue opere, deve far combaciare la sua vita con quanto insegna.

### 3.2.4. *Lo Chevalier de la Charrette*

Ancora a connotare la cultura dell'autore, nel poemetto viene citato per due volte il v. 4 del celebre prologo del *Lancelot* di Chrétien,<sup>58</sup> con

<sup>57</sup> Ilina 2015: 73.

<sup>58</sup> Come è noto ai versi 1-4 del bellissimo prologo dedicato a Marie de Champagne, Chrétien dichiara: «Puis que ma dame de Champaigne / vialt que romans a feire anpraigne, / je l'anprendrai molt volentiers / come cil qui est suens antiens.» Cf. Chrétien

l’apologia di Marie de Champagne. Il verso, ripetuto quasi invariato all’inizio e alla fine del testo di Henri, se testimonia la cultura cortese del suo pubblico, pare formare un nodo che leghi i tre personaggi. Alessandro nella prima parte della storia attesta attraverso di esso la sua devozione ad Aristotele, mostrandosi acquiescente alla direttiva del maestro di astenersi dal visitare l’amata:

Et li rois, debonnairement,  
li respondi honteusement  
qu’il s’en garderoit volentiers,  
*comme cil qui ert siens entiers.*  
(vv. 179-182)

E circolarmente, nella seconda parte del *Lai*, Aristotele con la stessa formula dichiara la sua devozione alla giovane indiana che l’ha sedotto:

Li viellarz respont liëment  
que ce fera il volentiers,  
*comme cil qui est siens entiers.*  
(vv. 437-439)

A sottolineare, nella ripresa della formula del *Lancelot* – originariamente destinata a segnalare la devozione di Lancillotto nei confronti di Ginevra e di Chrétien nei confronti della protettrice Marie di Champagne –, le due anime o centri di interesse della novella in versi: appunto la filosofia e l’amore.

#### 4. LA VOCE DELL’AUTORE COME INTELLETTUALE

Lo stile e la vivacità di Henri, la costruzione di un racconto che si muove tra letteratura cortese e assimilazione del pensiero di Aristotele che si desidera divulgare, un sottile *humour* sono tutti elementi importanti nel *Lai d’Aristote*.

de Troyes – Godefroy de Leigni, *Il cavaliere della carretta* (Beltrami), che si basa sull’edizione Poirion, ma sottoponendo il testo a nuovo esame critico e introducendo alcune correzioni. Sul Prologo della *Charrette*, vd. Barbiellini Amidei 2011, con bibliografia.

Come si vede sin dal Proemio e nella Conclusione d'autore, Henri mira a costruire un discorso autorevole ed esemplare che si serve dei *topoi* vulgati della letteratura quanto del patrimonio paremiologico e sentenzioso. Il linguaggio giuridico assunto in funzione metaforica, come i riferimenti intertestuali definiscono una cultura clericale in cui raffinatezza e ironia sono sempre presenti.

Si veda ad esempio la bella che si rivolge al filosofo:

«Maistres, ainçois qu'a vos foli,  
fait la dame, vos covient faire  
por moi *un molt divers affaire*,  
se tant estes d'Amors surpris,  
quar molt tres grant talent m'est pris  
de vos un petit chevauchier  
desor cel herbe, en cel vergier.  
Et si vueil, fait la damoisele,  
que desor vos ait une sele;  
serrai plus honorëement.»<sup>59</sup>

(vv. 427-436)

L'ironia di Henri e il divertimento offerti al pubblico, in particolare nella narrazione della scena centrale, del «molt divers affaire», della “faccenda molto particolare” sono raffigurati nel divertimento di Alessandro e della sua «damoisele»:

La damoisele fait monter  
sor son dos et puis si la porte,  
et *Alixandre se deporte*  
en vëoir et en esgarder  
celui qui sens ne pot garder  
qu'Amors ne l'ait mis a folie.  
*Et la damoisele, trop lie*,  
aval le vergier le conduit;  
*en lui chevauchier se deduit*,  
si chante cler et a voiz plaine.

(vv. 455-464)

<sup>59</sup> L'immagine del filosofo che gattona sull'erba è dipinta con cura da Henri anche piú avanti, ai vv. 447-452 del *Lai*: «Molt fait Amors d'un viel rados, / puis que Nature le semont, / quant tot le meilleur clerc du mont / fait comme roncin enseler / et puis a quatre piez aler / tot chatonant par desor l'erbe.»

L’interpretazione di Corbellari aveva privilegiato una possibile opposizione nel *Lai* di *clergie* e *chevalerie*, sapienza e potere, rappresentati da Aristotele e Alessandro, e dava spazio alla raffigurazione nel testo della figura dell’intellettuale, nelle sembianze di un Aristotele abbassato e situato in un mondo alla rovescia, e collegava il filosofo del *Lai* a una riflessione sulla funzione dell’intellettuale nel Duecento.<sup>60</sup>

La proposta è importante. Tuttavia, concludendo questa piccola ‘cavalcata’, a mio avviso nella narrazione della disavventura del filosofo, sempre accompagnata dal sorriso, pare evidente nei versi di Henri anche la costruzione di un discorso teorico-morale non del tutto privo di autorevolezza.

Il chierico Henri non potrebbe prendere pienamente le distanze dal personaggio di Aristotele:<sup>61</sup> poiché l’identità intellettuale dell’autore sembra in parte necessariamente identificarsi e sovrapporsi a quella dell’intellettuale e sapiente per eccellenza del suo tempo che è Aristotele.

Beatrice Barbiellini Amidei  
(Università degli Studi di Milano)

<sup>60</sup> Corbellari 2003; Corbellari 2005.

<sup>61</sup> Cf. Ferlampin-Acher 2014.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Aristotele, *Ethica Nicomachea* (Mazzarelli) = Aristotele, *Ethica Nicomachea*, a c. di C. Mazzarelli, Milano, Bompiani, 2017.
- Aristotele, *Etica Nicomachea* (Plebe) = Aristotele, *Opere, Etica Nicomachea*, a c. di Armando Plebe, Bari, Laterza, 1973.
- Aristoteles Latinus* (Gauthier) = *Aristoteles Latinus. Ethica Nicomachea. Translatio Antiquissima libr. II-III sive «Ethica Vetus», Translationis Antiquioris quae supersunt sive «Ethica nova», «Hoferiana», «Borghesiana», Translatio Roberti Grosseteste Lincolnensis sive «Liber Ethicorum»* (Recensio Pura et Recensio Recognita), ed. R. A. Gauthier, 5 tt. Vol. 26.1-3 di *Aristoteles Latinus*, Leiden·Bruxelles, Brill-Desclée de Brouwer, 1972-1974.
- Aristotelis opera* (Bekker) = *Aristotelis opera*, 5 voll., herausgegeben Immanuel Bekkeri, Academia Regia Borussica, Berlin, G. Reimerum, 1831-1870 poi anche Preussische Akademie der Wissenschaften, Berlin·Boston, De Gruyter, 2011 (on line).
- Brunetto Latini, *Trésor* (Beltrami *et alii*) = Brunetto Latini, *Trésor*, a c. di P. G. Beltrami, P. Squillacioti, P. Torri, S. Vatteroni, Torino, Einaudi, 2007.
- Chrétien de Troyes – Godefroy de Leigni, *Il cavaliere della carretta* (Beltrami) = Chrétien de Troyes, Godefroy de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a c. di Pietro G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- Galteri de Castellione, *Alexandreis* (Colker) = Galteri de Castellione, *Alexandreis*, edidit Marvin L. Colker, Padova, Antenore, 1978.
- Il dialogo di Salomone e Marcofolfo* (Marini) = *Il dialogo di Salomone e Marcofolfo*, a c. di Quinto Marini, Roma, Salerno Ed., 1991.
- Lai di Aristotele* (Infurna) = Henri d'Andeli, *Il Lai di Aristotele*, a c. di Marco Infurna, Roma, Carocci, 2005.
- Le «Lai d'Aristote»* (Delbouille) = *Le «Lai d'Aristote» de Henri d'Andeli publié d'après tous les manuscrits* par Maurice Delbouille, Paris, Les Belles - Lettres, 1951.
- Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (Lecoy) = Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. par F. Lecoy, Paris, Champion, 1962.
- Les Dits d'Henri d'Andeli* (Corbellari) = *Les Dits d'Henri d'Andeli*, édités par Alain Corbellari, Paris, Champion [Classiques français du Moyen Âge, 146], 2003.
- Novellistik des Mittelalters. Märendichtung* (Grubmüller) = *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*, herausgegeben von K. Grubmüller, Frankfurt am Main, Bibliothek des Mittelalters, 1996, n. 23, *Aristoteles und Phyllis*: 492-523.



- (Pseudo) Ġâhiz, *Das kitâb el mahâsin wa 'l-masâwî* (Rescher) = (Pseudo-) Ġâhiz, *Das kitâb el mahâsin wa 'l-masâwî* (Über die guten und schlechten Seiten der Dinge), herausgegeben von O. Rescher, Stuttgart, Heppeler, 1922.
- Salomon et Marcolfus* (Benary) = *Salomon et Marcolfus*, kritischer Text mit Einleitung, Anmerkungen, Übersicht über die Sprüche, Namen- und Wörterverzeichnis, herausgegeben von W. Benary, Heidelberg, Carl Winter, 1914.
- Secretum secretorum* (Steele) = Rogerus Baconus, *Secretum secretorum*, edidit R. Steele, Oxford, Clarendon University Press, 1920.
- Sercambi, *Novelle* (Sinicropi) = Giovanni Sercambi, *Novelle*, a c. di Giovanni Sinicropi, Firenze, Le Lettere, 1995, 2 voll.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Babbi 2005 = Anna Maria Babbi, *Le grec de Boèce et les clercs médiévaux: le malentendu*, in J. Leclant, M. Zink (éd. par), *La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidentale*. XV<sup>e</sup> Colloque de la Villa grecque Kérylos à Beaulieu sur-Mer (8-9 octobre 2004), Paris, Boccard, 2005: 23-37.
- Babbi 2007 = Anna Maria Babbi, *Pierre de Paris traducteur de la Consolatio Philosophiae*, in *La traduction vers le moyen français*. Actes du II<sup>e</sup> colloque de l'AIEMF (Poitiers, 27-29 avril 2006), Turnhout, Brepols, 2007: 23-34.
- Barbiellini Amidei 2005 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Sotto le maschere di Arnaut: alcuni appunti in margine all'esegesi di Arnaut Daniel*, «Romania», 123, (2005): 28-50.
- Barbiellini Amidei 2011 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Ancora per «li furs». Chrétien de Troyes, «Charrette», vv. 12-13*, «Romania», 129 (2011): 303-20.
- Bédier 1895 = Joseph Bédier, *Les fabliaux, études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Librairie Émile Bouillon, 1895: 201-12; 387-9.
- Boitani et alii 1997 = P. Boitani, C. Bologna, A. Cipolla, M. Liborio (a c. di), *Alessandro Magno nel Medioevo Occidentale*, Milano, Fondazione Valla - Arnoldo Mondadori Editore, 1997.
- Brams 2003 = Jozef Brams, *La riscoperta di Aristotele in Occidente*, Milano, Jaca Book, 2003.
- Brunori 2020 = Arianna Brunori, *Il filosofo cavalcato. Il «Lai d'Aristote» e il dibattito sull'imputabilità delle passioni*, in Susanna Barsotti, Ilaria Ottria, Marina Zanobi (a c. di), *Secondo fantasia. Studi per Corrado Bologna dalle allieve e dagli allievi della Scuola Normale Superiore*, Pisa, ETS, 2020: 11-40.
- Cantelli Berarducci 1998 = Silvia Cantelli Berarducci, *Roberto Grossatesta*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino*, 5 voll., a c. di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma, Salerno Ed., 1998, 5: 661-2.

- Cary 1956 = George Cary, *The Medieval Alexander*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956.
- Celano 2012 = Anthony Celano, *The relation of prudence and synderesis to happiness in the medieval commentaries on Aristotle's ethics*, in Jon Miller (ed. by), *The Reception of Aristotle's Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012: 125-54.
- Chiesa 1995 = Paolo Chiesa, *Le traduzioni*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. 1. *Il Medioevo latino*, 5 voll., a c. di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma, Salerno Ed., 1995: 165-96.
- Ciociola 2014 = Claudio Ciociola, *L'Aristotele volgare di Concetto Marchesi*, in David L. Lines – Eugenio Refini (a c. di), *«Aristotele fatto volgare». Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*, Pisa, ETS, 2014: 11-38.
- Comparetti 1872 = Domenico Comparetti, *Virgilio nel medioevo* (1872), Milano, Luni, 2017.
- Corbellari 2003 = Alain Corbellari, *Aristote le bestourné: Henry d'Andeli et la 'révolution cléricale' du XIII<sup>e</sup> siècle*, in Jean-Claude Mühlethaler – Alain Corbellari – Barbara Wahlen (éds.), *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, Champion, 2003: 161-85.
- Corbellari 2005 = Alain Corbellari, *La voix des clercs: littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2005.
- Corbellari – Zufferey 2004 = Alain Corbellari, François Zufferey, *Un problème de paternité: le cas d'Henri d'Andeli*, «Revue de linguistique romane», 68, 269-270 (2004): 47-78.
- De Cesare 1957 = Raffaele De Cesare, *Due recenti studi sulla leggenda di Aristotele cavalcato*, «Aevum», 31 (1957): 85-101.
- De Cesare 1956 = Raffaele De Cesare, *Di nuovo sulla leggenda di Aristotele cavalcato*, in *Miscellanea del Centro di Studi medievali*, Milano, Vita e Pensiero, 1956: 181-247.
- De Matteis 1970 = Maria C. De Matteis, voce *Aristotele*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, I: 372-7.
- Dod 1982 = Bernard G. Dod, *Aristoteles Latinus*, in N. Kretzmann – A. Kenny – J. Pinborg (eds.), *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy: from the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism, 1100-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982: 45-79.
- Durling 1995 = Richard J. Durling, *Burgundio of Pisa and medical humanists of the twelfth century*, «Studi Classici e Orientali», 43 (Marzo 1995): 95-9.
- Ferlampin-Acher 2014 = Christine Ferlampin-Acher, *Aristotes au Moyen Âge, un personnage littéraire (XIIe-XVe siècles)?* Travaux de littérature, ADIREL (Association pour la Diffusion de la Recherche Littéraire), Genève, Droz, 2014, *La littérature française et les philosophes*, P.-J. Dufief (dir.), 27: 13-25.
- Grabmann 1928 = Martin Grabmann, *Historia de la filosofía medieval* (Traduc-

- ción de Salvador Minguijón), Barcelona, Labor, 1928.
- Guinut 2014 = Alban Guinut, *Alexandre le Grand et Aristote. Entre littérature et historiographie médiévale*, Université Paris - Sorbonne Paris IV, a. 2013-2014.
- Ilina 2015 = Alexandra Ilina, *Se moquer d'Aristote au Moyen Âge*, in Emese Egedi-Kovács (dir.), *Byzance et l'Occident II: Traditione, transmission, traduction*, Budapest, Collège Eötvös József ELTE, 2015: 63-73.
- Marchesi 1903 = Concetto Marchesi, *Il compendio volgare dell'Etica aristotelica e le fonti del VI libro del «Tresor»*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 42 (1903): 1-74.
- Marchesi 1904 = Concetto Marchesi, *L'Etica Nicomachea nella tradizione latina medievale. Documenti ed appunti*, Messina, Trimarchi, 1904.
- Marchesi 1905 = Concetto Marchesi, *Per la tradizione medievale dell'Etica Nicomachea* (1905), in *Scritti minori di filologia e di letteratura*, Firenze, Olschki, 1978: 285-301.
- Marsili 1984 = Pietro Marsili, *Réception et diffusion iconographique du conte d'Aristote et Phyllis en Europe depuis le Moyen Âge*, in D. Buschinger, A. Crépin (éds.), *Amour, mariage et transgressions au Moyen Âge*, Actes du colloque des 24-25 et 26 mars 1983, Université de Picardie, Kümmerle Verlag, Göppingen, 1984: 239-69.
- Moleta 1977 = Vincent Moleta, *Guido delle Colonne's «Amor, che lungiamente m'hai menato»: A Source for the Opening Metaphor*, «Italica», 54/4 (Winter, 1977) '200-'300: 468-84.
- Petrioli 1996 = Piergiacomo Petrioli, *Aristotele e Fillide nella pittura senese del Trecento*, «La Diana», 2 (1996): 209-30.
- Refini 2020 = Eugenio Refini, *The Vernacular Aristotle. Translation as Reception in Medieval and Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- Rosenfeld 1970 = Hellmut Rosenfeld, *Aristoteles und Phyllis. Eine neu aufgefundenene Benediktbeurer Fassung um 1200*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 89 (1970): 321-36.
- Sarton 1930 = George Sarton, *Aristoteles and Phyllis*, «Isis», 14 (1930): 8-19.
- Storost 1955a = Joachim Storost, *Zur Aristoteles-Sage im Mittelalter*, in *Monumentum Bambergense. Festgabe für Benedikt Kraft*, Munich, Kösel Verlag, 1955: 298-348.
- Storost 1955b = Joachim Storost, *La leggenda di Aristotele in Sicilia e in Normandia*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Ruggeriani*, Palermo, Tipografia Boccone del Povero, 1955: 155-66.
- Storost 1956 = Joachim Storost, *Femme chevalchat Aristotte*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 66 (1956): 186-201.
- Tanniou 2019 = Florence Tanniou, *Entre guerre et paix. Rhétorique et usages de la parole dans l'«Histoire de l'Empereur Henri de Constantinople» d'Henri de Valenci-*

- ennes, «Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes», 37 (2019), *Contes des croisades du Moyen Âge à nos jours*: 167-87.
- Voskoboynikov 2014 = Oleg Voskoboynikov, *L'image d'Aristote et la construction des modèles intellectuels au XIII<sup>e</sup> siècle*, «Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes», 27 (2014): 73-95.
- Wieland 1982 = Georg Wieland, *The reception and interpretation of Aristotle's «Ethics»*, in N. Kretzmann – A. Kenny – J. Pinborg (eds.), *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy: from the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism, 1100-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982: 657-72.
- Zufferey 2004 = François Zufferey, *Henri de Valenciennes, auteur du «Lai d'Aristote» et de la «Vie de Saint Jean l'Évangéliste»*, «Revue de linguistique romane», 65, 271-272 (2004): 335-57.

## STAZIONI DI UN *TOPOS* NARRATIVO: IL RACCONTO DURANTE IL VIAGGIO

I rapporti tra viaggio e letteratura sono talmente antichi, ininterrotti, non sbrogliabili, che anche solo sperare di fornirne un essenziale catalogo è impresa insensata. Perciò meglio recintare subito lo spazio d'intervento: non mi occupo di letteratura di viaggio, non solo perché aprirei un altro enorme e ridondante fronte (giacché l'elemento odepotico vi è statutario), ma anche per la ragione che, benché quello specifico genere sia in qualche modo connesso con quei rapporti, esso vi assume fisionomia peculiare, dato che accoglie in effetti al suo interno innumerevoli spezzoni narrativi, ma ha finalità e tipologie riconoscibili come affatto proprie (informazioni su usi, costumi, leggi, religioni e climi di paesi non conosciuti, ecc.): sicché gli inserti narrativi hanno la funzione di variare il tono sostanzialmente informativo di quella particolare testualità.

Inversamente, hanno rilievo saliente, in diversi generi narrativi (compresi, naturalmente, i grandi poemi epici, e le maggiori esperienze epico-cavalleresche, tanto medioevali che rinascimentali, per non parlare della *Commedia* dantesca), narrazioni effettuate durante il viaggio di un o una protagonista. E va da sé che, all'interno della *narratio brevis*, tra Medioevo e Rinascimento, un problema a parte sia costituito dalla cornice itinerante, stratagemma di collegamento tra i singoli racconti che accomuna testi tanto diversi come, per citare i più celebri, i *Canterbury Tales*, il *Novelliere* di Sercambi, gli *Ecatommiti* di Giraldi. Assai meno noto è invece il *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* di Cristoforo Armeno, che intreccia in modo del tutto singolare quel filo rosso; eppure si tratta di opera a suo tempo celebratissima, tanto da essere tradotta in più lingue europee, a cominciare dalla versione tedesca del 1583, a 26 anni dalla *princeps* veneziana. Propriamente cornice itinerante non può chiamarsi quella dell'*Heptaméron* di Margherita di Navarra. L'incompletezza della raccolta non impedisce però di vedere, nella sosta forzata dei narratori sopravvissuti alle piogge che devastano il territorio pirenaico, e che costringono, dopo numerosi e fallimentari tentativi di superare le avversità, al ritiro a Notre Dame de Serrance, un fossile di quella formula narrativa. Poiché il motivo di cui mi occupo potrebbe

essere definito come una sorta di psicomachia tra la dimensione spaziale e la temporale (quest'ultima chiamata a rendere agevole il cammino), varrà anche rilevare, a dimostrazione di quanto sia pervasivo il motivo del racconto durante il viaggio, che esso si insinua in una narrazione dello stesso *Heptaméron* (I 5), in cui due francescani malintenzionati, che pianificano la violenza a una barcaiola (e in caso di ripulsa, il suo assassinio), sono scornati da quest'ultima, che li lascia alla loro vergogna e punizione, tramite una sofisticata opera di simulata accettazione delle loro profferte, salvandosi sulla sua imbarcazione (Marguerite de Navarre [Salminen]: 42-46). Se si vuole azzardare una formula, verificabile pressoché in tutti gli esempî che saranno fatti, si potrebbe dire che il racconto effettuato durante il viaggio mette in primo piano la dimensione temporale (preminente in qualsiasi organizzazione cronotopica del materiale narrativo), e riduce perciò allo zero lo iato extratemporale proprio del romanzo antico, di converso accentuando, in diverse gradazioni, quello spaziale (Bachtin 1979: 231-58).

In un lucido articolo di oltre tre decenni fa Michelangelo Picone individuava, muovendo dalle anticipatrici classificazioni di Šklovskij (Šklovskij 1976: 73-99), tre tipi fondamentali di incorniciamento novelistico, tutti tributari della grande tradizione orientale (Picone 1988): 1) racconti inseriti in una narrazione che tende a ritardare il compimento di un'azione, spesso un'esecuzione capitale (il caso delle *Mille e una notte* e, più vicino alla nostra tradizione, del *Libro di Sindibad*, di cui il *Dolopathos* o *Historia septem sapientum* di Giovanni d'Alta Selva è la più diffusa versione); 2) racconti inseriti in una cornice didattico-sapientziale, in embrione anche dialogica, in cui un personaggio autorevole, o un padre, fornisce modelli di comportamento a un allievo, o a un figlio (il tipo rappresentato al meglio dalla *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonsi); 3) racconti inseriti in una cornice itinerante, o viatoria, in cui il protagonista o i protagonisti compiono appunto un viaggio, talora iniziatico, che consentirà loro il raggiungimento di una formazione, fosse anche di esito deludente, completa (è il caso, parzialmente, del *Calila e Dimna*, del *Libro delle delizie*, del *Libro de buen amor* di Juan Ruiz, e del *Peregrinaggio*; del secondo e del quarto si parlerà oltre). Evidente è che non si possono innalzare compartimenti stagni tra l'uno e l'altro di questi modelli, poiché non raro è l'incrocio, in molti di essi, con uno degli altri sistemi di incorniciamento, e il motivo del viaggio è presente anche là dove non lo si attenderebbe: nel *Dolopathos*, a esempio, i sapienti che convincono il re a ritardare, e infine definitivamente annullare, la condanna del figlio, fan-

no leva sull'esperienza accumulata nei loro viaggi, dalla quale hanno origine i racconti.

Sono a tutti ben presenti casi di racconti all'interno del viaggio. Per cominciare dai grandi poemi epici greci e latini, impossibile non ricordare il lungo racconto delle traversie e peregrinazioni di Ulisse nel cammino di ritorno verso Itaca, resoconto che si affaccia sulla fine del canto VII, e occupa poi pienamente i canti IX-XII dell'*Odissea*, formidabile parentesi narrativa al centro di tanta letteratura occidentale anche moderna; dell'eroe omerico non può non essere menzionata, seppur solo di sfuggita, la funzione di negativo Doppelgänger di Dante, pellegrino oltremondano cui è stata concessa una eccezionale grazia. Non minor peso ha il racconto delle tragiche vicende di Troia che Enea fa a Didone nei canti II e III dell'*Eneide*, episodio anch'esso centrale nella letteratura a noi più vicina (penso al *Tod des Vergil* di Broch, in particolare al lungo faccia a faccia tra il poeta e l'imperatore). Non mi soffermo su tali premesse, se non per ricordare, fatto peraltro notissimo, che il primo racconto è funzionale a un processo di ritorno e riconquista, il secondo a un progetto di fondazione. Piuttosto, merita rilevare che il motivo del racconto durante il cammino si annida, non più in funzione riepilogativa, ma in sincronia con gli eventi narrati, anche in un piccolo segmento del racconto sulla ragione del culto per Ercole, e sull'origine della cittadina del Palatino, su cui regna, che Evandro fa ad Enea, premessa all'alleanza che stringerà coll'eroe troiano (*Eneide*, VIII 306-309):

*Exim se cuncti divinis rebus ad urbem  
perfectis referunt. Ibat rex obsitus aevo,  
et comitem Aenean iuxta natumque tenebat  
ingrediens varioque viam sermone levabat.*

Un passo, non si fa fatica a notarlo, che molto è consanguineo alla nota sentenza di Publilio Siro (*Comes facundus in via pro vehiculo est*), che è stata vista come possibile base narrativa (benché smentita nella fattispecie dalla disastrosa gestione del racconto da parte dell'anonimo cavaliere) della novella di madonna Oretta (*Decameron*, VI 1; Boccaccio [Branca b]: 718 n. 4; Boccaccio [Veglia]: 707 n. 6); anche se, nel brano virgiliano segnalato, è il personaggio cui è stata affidata la narrazione che allevia soprattutto a sé stesso il cammino. La cronologia non impedisce di pensare che il passo virgiliano possa essere una delle prime testimonianze dell'assunzione di quella sentenza all'interno di un poema.

Di racconti interni al viaggio è contesta anche gran parte della tradizione epico-cavalleresca. Ragioni di economia suggeriscono di soffermarsi brevemente solo sui numerosissimi esempî offerti dall'*Orlando furioso*. Si ricordi che, già in molte edizioni cinquecentesche, i tanti inserti novellistici sono esplicitamente segnalati come tali (Saita 2017), per facilitare al lettore la percezione di quei contrappunti narrativi all'interno del testo. Tra i tanti e diversi spostamenti dei varî eroi ed eroine del poema che includono spunti narrativi vanno ricordati almeno i casi dei racconti interni di Astolfo, Iocondo e Fiammetta (XXVIII 4-85);<sup>1</sup> e quello della lunga narrazione che il nocchiero fa a Rinaldo, in viaggio verso Ferrara, sulla vicenda di incrociati tradimenti che coinvolge Anselmo, Adonio e Argia (XLIII 52-144); a sua volta il racconto funge da integrazione e chiosa della storia del cavaliere del nappo, nello stesso canto (XLIII 6-51), e testimonia della consapevolezza, da parte di Ariosto, del fatto che nel *Decameron* alcune novelle si sviluppano, in forma di glossa, su altre narrazioni. Ma si tratta solo di due esempî, anche se forse i più noti, funzionali all'*entrelacement* che governa il poema, in quanto consentono che momenti sospensivi si alternino all'azione ininterrotta, di cui allo stesso tempo non si smarrisce il filo. Di passata, a dimostrare l'inestricabilità della matassa viaggio-letteratura, va aggiunto che Cervantes, la cui confidenza con la cultura quattrocentesca italiana (notoriamente e *pour cause* la cavalleresca) non ha bisogno di essere qui ricordata, della connessione utilizzata da Ariosto (e già presente in tanta epica francese a quest'ultimo familiare), fa largo uso nel *Quijote*: solo per indicare inserti particolarmente rilevanti e a tutti familiari, la vicenda di Marcela e Grisóstomo, e quella di Ginés de Pasamonte nella prima parte del romanzo (rispettivamente capp. XII-XIV, e XXII).

Prima ancora di essere collegati nell'esercizio narrativo vero e proprio, viaggio e racconto sono stretti da un vincolo arcaico, da far risalire alle concrete esperienze di vita di due tipi sociali che, benché ci appaiano opposti, sono stati tra loro storicamente solidali, e figurano

<sup>1</sup> Il racconto, con caratteristiche assai simili, è già in Sercambi (Sercambi [Rossi]: II 324-33). Ma è improbabile che Sercambi, narratore sostanzialmente sconosciuto fino all'Ottocento, sia all'origine della narrazione ariostesca; più verosimile che si debba supporre la mediazione di un altro testo, comune a Sercambi e Ariosto (Ariosto [Bigi]: 932, nota *ad l.*).



all'origine della narrazione medioevale: il viaggiatore e il residente. Se ne accorse, con una acutezza pari solo alla chiarezza espositiva (cosa, quest'ultima, non sempre riscontrabile in quel grande), Walter Benjamin, nel suo impareggiabile saggio sul narratore, che ci si stupisce di trovare, tutto sommato, poco ricordato da chi si occupi di *narratio brevis*:

La concreta estensione del regno dei racconti in tutta la sua storica ampiezza non è concepibile senza la più stretta compenetrazione di questi due tipi arcaici. Questa fusione è stata realizzata soprattutto dal Medioevo col suo sistema delle arti. Il mastro stabile e i garzoni erranti lavoravano nelle stesse botteghe; e ogni maestro era stato garzone errante prima di stabilirsi nella sua patria o altrove. Se contadini e marinai furono i primi maestri del racconto, la sua scuola superiore è stato l'artigianato. Dove la conoscenza di paesi lontani acquisita da chi ha molto viaggiato si univa a quella del passato, che appartiene piuttosto ai residenti.<sup>2</sup>

Non si potrebbe formulare meglio l'originaria alleanza tra viaggio e racconto che con queste concise frasi, che hanno il merito di offrire anche uno spaccato storico e sociale della narrazione medioevale.

Ho fatto menzione della novella di madonna Oretta, alla quale è bene subito ritornare, dato che si tratta di una perfetta cristallizzazione del legame tra racconto e viaggio, e forse, per restare nel perimetro della narrazione medioevale, della sua più conosciuta applicazione. La sua collocazione centrale all'interno del *Decameron* ha sollecitato molti interventi, tutti tesi a mostrarne la funzione di cardine strutturale della raccolta. Si è parlato, per limitarsi alle principali prese di posizione, di metanovella (Almansi 1972), o di novella-cornice (Picone 2000). Le due definizioni hanno il merito di porre in risalto l'importanza del racconto, ciò che fanno però su basi diverse, giacché la prima pone l'accento sul fatto che il breve testo tratti dell'arte di raccontare novelle (si capisce, non attinta dall'anonimo cavaliere), la seconda sulla funzione commentativa del racconto nei confronti dell'intero testo, parallela a quella dell'*auctor* Boccaccio, nonché a quella dei dieci giovani narratori. La vicinanza tra la situazione dei giovani e quella di madonna Oretta è del resto enfatizzata dalla narratrice Filomena («da quale [*scil.*: madonna Oretta] per avventura essendo in contado, come noi siamo, e da un luo-

<sup>2</sup> Benjamin 1962: 237.

go a un altro andando per via di diporto [...]»; VI 1 6), e ulteriormente confermata dalla successiva trasferta femminile nella Valle delle Donne. Che qui Boccaccio abbia reso particolarmente sottile la pellicola che distingue le novelle dalla vita della compagnia non pare dubitabile; avrei invece perplessità nell'attribuire alla breve narrazione una funzione strutturante così esclusiva da poter fungere da chiave di volta dell'intero edificio. Vero è invece che, nel giuoco di pesi e contrappesi che regge il *Decameron*, la sfortunata esecuzione narrativa dell'anonimo cavaliere è in perfetta antitesi con la finale, spettacolare prestazione oratoria di frate Cipolla. Ciò avviene per un doppio ordine di motivi: da una parte gli incespicanti tentativi del cavaliere guastano una novella «la quale nel vero da sé era bellissima» (VI 1 9), e che si può perciò anche etichettare come “novella bianca” (poiché nulla ne sappiamo), mentre a frate Cipolla, che deve esporre ai propri fedeli una narrazione che nulla ha in comune con quella che si era preparata, capita l'opposto, così da sollecitare la sua abilità di improvvisatore; dall'altra, come da tempo assodato, al mancato alleviamento del cammino da parte del cavaliere si sostituisce, nello strabiliante sciorinamento di *mirabilia* di frate Cipolla, un pseudo-esotico viaggio interno a Firenze, attraversata da est a ovest.

Qui il discorso richiede uno specifico indugio, perché Picone, facendosi forte della proposta di Alan Freedman (Freedman 1975-76), propone, sulla scia di quest'ultimo, che il *Sefer Shaashuim* o *Libro delle delizie*, del medico ebreo Yosef ibn Zabara, vissuto a Barcellona nella seconda metà del secolo XII, possa essere la fonte della novella di madonna Oretta. La domanda iniziale che occorre farsi naturalmente è: Boccaccio può aver avuto conoscenza diretta del *Libro delle delizie*, o bisogna supporre un intermediario, come l'adattamento presente nella *Compilatio singularis exemplorum* (*Compilatio* [Hilka]: 4-6), repertorio utilizzato a fini omiletici di cui, benché i manoscritti superstiti siano più tardi, si può supporre una qualche circolazione? Freedman propende per la seconda ipotesi, Picone è più deciso nel ritenere l'opera di Zabara come modello. Certo è che Sercambi a questo materiale ha in qualche modo accesso, se si pensa all'*exemplo* III (*De magna prudentia*: Sercambi [Rossi]: I 34-49). Appena è però il caso di ricordare che la raccolta del lucchese è di circa mezzo secolo posteriore al *Decameron*. A ciò va aggiunto che, se le somiglianze tra Sercambi e Zabara sono indubbie, sono rimarcabili anche alcune differenze non da poco, che fanno congetturare la mediazione di un filtro, da ricondurre sì al *Libro delle delizie*, non però con quello *in toto* identificabile; ciò non solo perché gli enigmi, peraltro di

numero minore in Sercambi, non sono tutti gli stessi (è però presente quello del cavallo), ma perché la soluzione di alcuni è affatto diversa. A esempio, l'enigma del morto, di cui si pone la domanda se sia effettivamente deceduto o ancora vivo, riceve una differente spiegazione: nel *Libro delle delizie* si dice che l'interrogazione è sensata, perché il morto non è propriamente tale se ha ancora una discendenza (Zabara [Hadas]: 74); in Sercambi la risposta della saggia fanciulla Calidonia è invece tutt'altra (Sercambi [Rossi]: I 40 § 33): « - Alla parte voi diceste se quello era corpo morto o vivo rispondo che, se tale in nella sua estrema vita fu ben disposto, che quello era vivo; o, se fu mal disposto, lui era morto - ».

Ma anche un altro nodo va affrontato, ed è forse il decisivo, poiché riguarda fatti di compatibilità contestuale. L'episodio che è stato così meritoriamente riportato alla luce è, però, una minima scheggia di un capitolo interamente costituito di frasi apparentemente prive di senso, in funzione appunto di enigmi, che risultano invece, una volta interpretate correttamente dalla figlia di un contadino, dotate di un significato nascosto pienamente accettabile (Zabara [Hadas]: 71-6); si tratta di un tipo narrativo diffusissimo, così da trovare riscontri anche nel folklore, il che si verifica, a esempio, con *Die kluge Bauerntochter* dei Grimm. In tal senso, il percorso narrativo si avvicina in parte ai racconti che mettono in primo piano la sagacia della *Serendipity* esercitata da uno o più soggetti (è il caso del *Peregrinaggio* prima citato). All'interno di quel segmento, e in mezzo a parecchi altri enigmi, si situa l'apparentemente insensata frase («Porta tu me, o io porterò te») che la figlia del contadino decodifica brillantemente. Ma non bisogna scordare che si tratta appunto di uno spunto minimo all'interno di una serie di altri enigmi, che tale innesto è in fondo vicinissimo alla sentenza di Publilio Siro su riportata, e che, insomma, da solo, quel lacerto, se spiega bene ciò su cui mi sto intrattendo (il racconto durante il viaggio), non spiega tutto. Scrive Picone (Picone 2008: 265): «Nel *Decameron* troviamo [...] non solo la trasformazione dell'enigma in metafora, ma anche la narrativizzazione della metafora, e quindi la risoluzione diegetica degli elementi non diegetici della fonte (come enigmi, proverbi, detti, etc.)».

Lungi da me l'idea (da alcuni sventatamente e superciliosamente nutrita) che Boccaccio sia personaggio letterariamente goffo e disinteressato a questioni, latamente parlando, di poetica; ma non vorrei che si rischiasse la sovrainterpretazione. Non amo le supposizioni, ma il caso presente mi obbliga a farne una. Sui tempi di composizione del *Decameron* sono state avanzate molte ipotesi, alcune sensate, altre a mio avviso

piuttosto azzardate.<sup>3</sup> Ma se l'opera non può essere venuta su tutta d'un colpo, resta che non abbiamo testimonianza indubitabile del suo farsi nel tempo: nel senso che, se abbiamo da una parte il cosiddetto frammento Magliabechiano (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II II 8), dall'altra il Vaticano Latino 9893 (Cursi 2007: 21-31, 57-9), non restano tracce che testimonino in modo certo l'effettivo procedimento compositivo (se non si vuole considerare, come a me pare non si possa, quella dell'autografo hamiltoniano come una reale seconda redazione). Boccaccio avrebbe trovato un capitolo tutto tramato di enigmi utile per la sua raccolta, che di quella componente è priva? Né l'arguta scusa di Chichibio, né la fulminante risposta di Cavalcanti sono in alcun modo accostabili all'enigma vero e proprio. Poiché la metafora del cavallo, avanzata dall'anonimo cavaliere, ha senz'altro buone ragioni per essere avvicinata al *Libro delle delizie*, penso si debba supporre un passaggio intermedio non ancora conosciuto, dal momento che divergenze cospicue tra la supposta fonte e il *Decameron* persistono.

Un altro caso di racconto durante il viaggio, che ha molti punti di contatto col precedente boccacciano di madonna Oretta, è quello dell'unica novella di Luigi Da Porto pervenutaci, la celeberrima vicenda di Giulietta e Romeo. Si può dire anzi che il parallelismo sia in qualche modo studiato, come si vedrà, benché per altri versi il racconto daportiano segua una strada tutta sua. Su Da Porto, principalmente in ragione della sua lunga amicizia con Bembo, sappiamo abbastanza, ma non quanto vorremmo in relazione alla sua più conosciuta sortita novellistica (ma le meno diffuse *Lettere storiche* meritano, anche sul piano narrativo, non minore attenzione). Bembo gli dedica due sonetti: *Porto, se l'valor vostro arme e perigli*, probabilmente anteriore alla tragica ferita dell'estate del 1511 che invalidò il dedicatario, e *Porto, che l'mio piacer teo ne porti*, per la morte dell'amico, avvenuta nella natia Vicenza il 10 maggio 1529 (Bembo [Dionisotti]: XIV, 517-18, e CXLVII, 633-4; Bembo [Donnini]: I 14, 38-40, e 160, 375-77). Bene è, in relazione a quanto dirò poco oltre, anticipare subito che il secondo sonetto, se ha attacco paronomastico e paretimologico caro a Bembo (Bembo [Donnini]: I 376 n.) istituisce anche una sorta di giuoco di specchi col defunto, che iscrive spesso il proprio nome nei suoi testi lirici (Da Porto [Gorni-Brianti]: XII-XIII). Non ritengo illecito inferirne che giuochi onomasti-

<sup>3</sup> Sintesi della questione in Fiorilla 2021: 95-7.

ci di vario tipo e allusioni celate possano rinvenirsi anche nel caso della prova narrativa qui sotto osservazione.

Della novella daportiana esistono, come si sa, due versioni considerevolmente diverse, affidate a due manoscritti, relativamente tardi, discendenti dalla *princeps* subito oltre citata, ma non da essa direttamente derivanti, e a due stampe (Da Porto-Bandello [Perocco]: 37-9). La *princeps* viene stampata a Venezia da Benedetto Bondoni (1531?), e rivede la luce, presso lo stesso stampatore, nel 1535 (secondo lo *Short Title Catalogue* della British Library ne esistono due diverse impressioni, la seconda delle quali pare, già dal titolo, più vicina alla *princeps*); nel 1539 viene stampata, sempre a Venezia (Francesco Marcolini), la seconda redazione (di cui a tutti gli effetti la stampa marcoliniana rappresenta a sua volta la *princeps*), assai differente, come già detto, che non si può in alcun modo supporre rivista dall'autore, morto dieci anni prima. Le divergenze, che non riguardano solo fatti fonomorfolgici e lessicali, ma si estendono anche alla tramatura del racconto, sono di tale natura, e di siffatta entità (già nella dedica, e più ancora nella conclusione, monca della filippica contro le donne coeve), da mettere in dubbio, a mio avviso, che la seconda redazione debba essere effettivamente e totalmente attribuita a Da Porto anche in quanto autore (scontato che revisore non possa essere). La redazione della *princeps* e quella del 1539, appaiate, sono ora confrontabili (*Novellieri del Cinquecento* [Guglielminetti]: 244-88).

Si è avanzata l'ipotesi che la seconda redazione sia, in ragione della lunga amicizia che lega Da Porto all'autore delle *Prose della volgar lingua*, e di alcuni fatti fonomorfolgici e lessicali che si avvicinano alla codificazione di Bembo, da attribuire a quest'ultimo; ma la proposta si fonda su basi a mio parere non convincenti. Ancor meno pare verosimile, come pure si è suggerito (Pulsoni 1993), che la dedica di Francesco Marcolini a Bembo (cui lo stampatore già si rivolge nella recentissima sua veste di cardinale), leggibile nella stampa del 1539, possa far pensare a una supervisione di essa effettuata da parte del dedicatario, e sia insomma una forma di indiretto ringraziamento per l'opera prestata. L'espedito non pare plausibile (Da Porto-Bandello [Perocco]: 38-9) e a esso, si può star sicuri, Bembo, fosse stato per lui, mai si sarebbe piegato, dato che la sua nomina a cardinale era avvenuta, non senza ostinate resistenze, nel marzo di quello stesso 1539 (Dionisotti 2002: 162-3). Alla proposta di una revisione condotta da Bembo è oltretutto possibile obiettare che, quasi quindici anni dopo la comparsa a stampa delle *Prose*, i principî in esse sostenuti sono evidentemente di dominio pubblico; né ci si può far forti

dei pochi cenni riscontrabili in una lettera di Bembo a Da Porto del 9 giugno del 1524 che così recita (Bembo [Travi]: II 211):

Alla vostra non rispondo altro che questo: che quando io facessi poca stima delle composizioni di tutti gli altri uomini, il che non fo, e di che Dio mi guardi, sempre ne farei delle vostre. Però quando vi piacerà che siamo sopra la vostra bella novella insieme, mi profero di farvi vedere che così è.

La data della lettera sarebbe dunque termine *ante quem* per la composizione del racconto, ed è più che probabile che così stiano le cose, visto che la narrazione è l'unica pervenutaci di Da Porto. Tuttavia non ci sono elementi che consentano di pronunciarsi con certezza in questo senso, potendosi trattare anche di un'altra narrazione non pervenutaci. E, in ogni caso, il tono di Bembo è senza dubbio quello di un amico, che peraltro non pare disposto a un impegno eccessivo nei confronti del destinatario.<sup>4</sup> Al momento l'identità del correttore della seconda redazione, dovendosi comunque escludere il nome di Bembo, va lasciata in sospeso, ma anche va circondata di molti dubbî la proposta che il fratello di Da Porto, Bernardino, sia effettivamente il solo responsabile della redazione attestata dalla stampa marcoliniana.

Il titolo della redazione originaria suona: *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti con la loro pietosa morte, intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartolomeo dalla Scala*. Tale titolo rimanda inequivocabilmente, come ognuno avverte, alla tradizione della "spicciolata", ed è affine in questo non solo ad altre prove quattro-cinquecentesche inscrivibili nello stesso solco, ma assai prossimo anche, contro le ben diverse didascalie attestate dalle stampe, alle uniche due novelle autografe di Bandello che ci sono pervenute (Bragantini-Ciaralli 2022); si tratta di

<sup>4</sup> Si legga quanto Bembo dice in una lettera inviata a Cola Bruno l'8 luglio 1540 (il discorso non specifica a quali scritti di Da Porto Bembo si riferisca, ma pare da escludere si tratti della novella, già uscita anche nella seconda redazione): «[...] poi che esso [*scil.*: Bernardino Da Porto] gli ["i libri di suo fratello"] vuole, ["scrivetegli"] che molto volentieri gliele rimanderò per lo primo fidato messo [...]. [...] Tuttavia diretegli che io gli fo intendere che essi hanno grandissimo bisogno d'uno amorevole occhio che gli corregga, perciò che, mandati fuori nella maniera nella quale stanno, sono per dargli poco onore. Io l'amai vivo, e amolo e sempre amerò ancora morto» (Bembo [Travi]: IV 314-15). Dalla lettera molto non si può inferire. Ma ne risulta, mi pare, che Bembo, fedele a un'antica amicizia, non sembra disposto a spendersi in prima persona in qualità di revisore degli scritti dell'amico.

autografi che attestano una prima redazione di quei racconti, e che consentono, in alcuni luoghi, dove possa escludersi la presenza di varianti redazionali, di sanare sicuri errori della *princeps* lucchese del 1554. Ma, tornando a Da Porto, la sua è una “spicciolata” molto particolare, non solo per il livello della prova in sé, e della fama da essa poi attinta, ma altresì per il fatto che si tratta di una narrazione che, pur essendo unica, ingloba, come in uno specchio convesso, uno dei nuclei fondanti del *Decameron*. La novella, secondo appunto la tradizione della spicciolata, è preceduta da una dedicatoria a Lucina Savorgnan, per parte materna cugina e zia di Da Porto. Ne estraggo un breve lacerto:

[...] volentieri alla vostra bellezza la mando, perché, avendo io fra me diliberato ch'ella siasi l'ultimo mio lavorio in questa arte, già stanco e sazio de essere più favola del volgo, in voi il mio sciocco poetare finisca; e che, come sète porto di valore, di bellezza e di legiadria, così della picciola barchetta del mio ingegno siate, la qual, carica di molta ignoranza, d'Amore sospinta, per li men profondi pelaghi della poesia ha molto solcato (*Novellieri del Cinquecento* [Guglielminetti]: 244).<sup>5</sup>

Il passo è crivellato di agnizioni boccacciane, petrarchesche e dantesche (parzialmente indicate nelle due edizioni cui ho fatto riferimento), e intanto dà modo di riflettere su una caratteristica già segnalata, il giuoco paronomastico e paretimologico che, come si vede, non è solo fatto concernente il territorio lirico («sète *porto* di valore»). Ma c'è un altro passaggio che merita attenzione. Cosa intende l'autore quando scrive di aver deciso che il racconto sia «l'ultimo *suo* lavorio in questa arte»? Certo è possibile, visto che poi accenna al desiderio che la sua poesia finisca nel nome della Savorgnan, che Da Porto si riferisca, più che alla letteratura *tout court*, al versante lirico, tanto più che non è necessario dire quanto, in anni dominati dalla figura di Bembo, quel versante abbia prestigio inattaccabile. Ma quel prestigio ha anche un'altra faccia della medaglia, quella che separa nettamente il territorio della poesia da quello della prosa. Possibile è che con «questa arte» Da Porto intenda riferirsi appunto alla lirica; ma allora perché parlare di ultima prova offrendo alla gentildonna un testo narrativo? Si tratta solo di un dubbio, ma che può avere qualche fondamento (sintomatico mi pare che né Guglielminetti né Perocco si esprimano a proposito di un passo che qualche dub-

<sup>5</sup> Con poche differenze il testo anche in Da Porto-Bandello (Perocco): 41-2.



bio lo pone); se qualche fondamento la domanda effettivamente avesse, anche la lettera di Bembo del giugno del 1524, sopra discussa, potrebbe doversi interpretare in senso non univoco.

Nettamente più interessante è, per lo scopo che mi sono prefisso, la lettura del seguito della dedicatoria, che converrà rileggere in gran parte:

Aveva io per continuo uso, cavalcando, di menar meco uno mio arciero, omo di forse cinquant'anni, pratico nell'arte e piacevolissimo, e, come quasi tutti que' di Verona, ove egli nacque, sono, parlante molto e chiamato Peregrino. Questi, oltra ch'animoso ed esperto soldato fusse, leggiadro e, forse più di quello ch'agli anni suoi si saria convenuto, innamorato sempre si ritrovava: il che al suo valore doppio valore aggiugneva; onde le più belle novelle e con miglior ordine e grazia si dilettava di raccontare, e massimamente quelle che d'amore parlavano, ch'alcun altro ch'io udisi giamai. [...] con costui e due altri mei, forse da Amore sospinto, verso Udine venendo, la qual strada molto solinga e tutta per la guerra arsa e destrutta in quel tempo era [...] accostatomi il detto Peregrino, come quello che <i>miei pensieri indovinava, così mi disse: - Volete voi sempre in trista vita vivere, perché una bella crudele, altramente mostrando, poco vi ami? E benché contro a me stesso dica, pure perché meglio si danno che non si ritengono i consigli, vi dirò, patron mio, che oltra ch'a voi, nell'essercizio che siete, lo star molto nella prigion d'Amore si disdica, sì tristi son quasi tutti e' fini, a' quali egli ci conduce, ch'è uno pericolo il seguirlo. E in testimonianza di ciò, quand'a voi piacesse, potre' io una novella nella mia città avenuta, che la strada men solitaria e men rincrescevole ci faria, raccontarvi, ne la quale sentireste come dui nobili amanti a misera e piatosa morte guidati fossero - (*Novellieri del Cinquecento* [Guglielminetti]: 246).<sup>6</sup>

La lunga citazione si presta a una serie di considerazioni, che tutte comunque indirizzano al modello del *Decameron*. Per lo scopo che mi sono prefisso, è evidente innanzi tutto che l'invito ad alleviare, tramite la narrazione, la noia e la desolazione del viaggio in un paesaggio devastato dalla guerra, rimanda direttamente, malgrado il mutato contesto, alla novella di madonna Oretta. Si può anzi dire che la novella di Da Porto

<sup>6</sup> Con scarse differenze il testo anche in Da Porto-Bandello (Perocco): 42-43. Nel passo ho corretto la lezione «benché contro a me spesso dica» della *princeps*, seguita da Guglielminetti e Perocco, in «contro a me stesso dica», non solo perché richiesto dal senso, dato che l'arciere che parla è stato presentato come sempre innamorato (infatti: «pure perché meglio si danno che non si ritengono i consigli»), ma anche perché la lezione «spesso» sarà errore di anticipo indotto dalla *p* iniziale dei seguenti «pure perché». La stampa del 1539 ha: «contro me stesso dica» (*Novellieri del Cinquecento* [Guglielminetti]: 247).



costituisca, di quel racconto, una delle più memorabili rielaborazioni. Andrà intanto notato che la metafora del cavallo si è qui realizzata in un viaggio effettivamente compiuto con quel mezzo di trasporto. Non è detto si tratti di operazione letterariamente consapevole (cioè che Da Porto abbia sagacemente trasposto sul piano della realtà la metafora boccacciana), dal momento che l'equivoco, che trasforma la metafora del cavallo nella sua concreta presenza, è comune, ed è testimoniato in diverse illustrazioni, miniate e a stampa, dell'episodio: è il caso, per fare selezionati esempi, della miniatura del Maestro della Cité des Dames (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1989, f. 183r; *Boccaccio visualizzato* [Branca]: III 210), di quella del ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fr. 239, f. 170r; *Boccaccio visualizzato* [Branca]: III 215), di quella infine del ms. Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 5070, f. 222r; *Boccaccio visualizzato* [Branca]: III 223).<sup>7</sup> Non fa eccezione l'illustrazione della novella presente nell'in-cunabolo veneziano del 1492 stampato da De Gregori (Boccaccio [Branca a]: tav. XXVI, a fronte di 704).

Ma la tramatura decameroniana dell'intero passo viene a galla da puntuali e, stavolta, affatto mirate, operazioni di scavo. La qualifica di «parlante molto», che caratterizza il narratore e compagno di viaggio di Da Porto, da una parte lo pone sì in perfetta antitesi allo sfortunato anonimo cavaliere della novella di Boccaccio, ma dall'altra lo avvicina alla stessa madonna Oretta; il participio presente «parlante», a segnalare personaggi non solo dotati di eloquio alto, ma anche titolari di risposte puntute e pertinenti, compare solo sei volte nel *Decameron*, e una di esse tocca appunto Oretta (VI 1 5). Non solo: il fatto che si faccia riferimento all'arciere come dotato, nel suo raccontare, di «ordine e grazia», ulteriormente lo distacca, ancora, dal tortuoso e fallimentare procedere narrativo del cavaliere, e lo avvicina invece a una figura pienamente positiva dell'arte del racconto, quel Coppo di Borghese Domenichi, del quale infatti si decanta che la sua padronanza della narrazione era tale, che egli la dominava «meglio e con più ordine e con maggior memoria e ornato parlare che altro uom seppe fare» (*Decameron*, V 9 4).

<sup>7</sup> Di tutte le miniature elencate manca la riproduzione nell'opera collettiva curata da Branca, ma essa è reperibile nei siti on line delle Biblioteche citate, oppure nella sezione *Boccaccio visualizzato* dell'Ente Nazionale G. Boccaccio.

La qualifica di arciere del narratore della novella daportiana ne fa naturalmente una raffigurazione d'Amore saettante, il che pienamente risponde al carattere e al registro della novella. Si è da alcuni pensato che Peregrino possa riferirsi al nome della casata, ma la cosa suscita qualche perplessità. Mi pare più verosimile ritenere che quello del narratore sia nome di battesimo. Oltre al passo su segnalato, si ricordi che, prima della requisitoria finale contro le donne del suo tempo (presente solo nella prima redazione), Da Porto si riferisce all'arciere come «Pellegrino da Verona» (*Novellieri del Cinquecento* [Guglielminetti]: 286; Da Porto-Bandello [Perocco]: 71, ma «Peregrino»). Non mi pare che tale nominazione possa far pensare al nome del casato, tanto più se si tiene presente che, come il passo su riportato chiarisce, si tratta di persona militarmente sottoposta, e cui dunque è più facile ci si riferisca col nome di battesimo. Può tuttavia dare da pensare che il narratore della versione bandelliana della novella di Giulietta e Romeo (II 9) sia «il capitano Alessandro Peregrino», anch'egli veronese (Bandello [Maestri]: II p. 57). Ma innanzi tutto si tratta di persona che ha grado militare superiore al narratore daportiano; si aggiunga poi che nel tranello può essere caduto lo stesso Bandello, che ha anteposto, a un equivocato nome di casato (effettivamente presente a Verona, ma i cui rappresentanti con quel nome di battesimo sono a noi noti in date posteriori), un nome di sua invenzione (Godi 2001: 60). Non vorrei spingermi troppo oltre nei giuochi paronomastici di Da Porto, ma il contrassegno di perenne innamorato apposto a Pellegrino potrebbe farne, in un racconto così sofisticato su tale versante, quasi una figura di anticipo di Romeo (se si pensa a una delle accezioni più diffuse di quel nome); soprattutto però, conta che Pellegrino sia, per eccellenza e in armonia col racconto, e in obbedienza alle allusioni onomastiche già viste all'opera, nome di *viator*, viaggiatore e corriere insieme.

Il tratto forse più ardito del passo riportato è costituito dal fatto che il racconto dell'arciere si presenti come una versione *en raccourci* del Proemio al *Decameron*, declinato però a suo modo, dal momento che, contro all'alleviamento delle pene amorose promesso da Boccaccio alle donne dedicatarie (alleviamento che peraltro è increspato da una cospicua sosta tragica), Pellegrino narra il racconto (si noti, a un rappresentante del suo stesso sesso) per mostrare gli effetti ineluttabilmente nefasti della passione amorosa. Insomma, analogamente a quanto farà poi Bandello nella sua versione della medesima vicenda, il racconto ha una funzione dissuasoria nei confronti della pulsione d'amore; quanto a di-

re, se la lettera del *Decameron* è in entrambi i casi (e più in Da Porto) fedelmente rispettata, tradito, o meglio consapevolmente respinto, ne è lo spirito. Collaterale a quanto qui interessa è la possibilità che in Peregrino arditamente Da Porto ritragga anche un po' di sé stesso, se si dà credito a quanto Bembo gli scrive il 20 aprile del 1528 (Bembo [Travi]: II 514): «State sano, e godete moderatamente la vostra prospera amorosa ventura».

Tra i casi maggiormente rappresentativi di racconto effettuato durante il viaggio, e anzi di perfetta e compiuta realizzazione della cornice itinerante, è certo da annoverare il *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, testo che ancor oggi, per la consueta riluttanza della nostra cultura ad allargare il canone, risulta assai poco considerato (mi soffermo su questo testo, essendo gli altri esempî di cornice itinerante già ricordati ben altrimenti noti). La prevedibile obiezione, che il canone non deve necessariamente avere una porta di accesso troppo aperta, si scontra col fatto che la raccolta (ma già la definizione ne altera indebitamente la fisionomia) costituisce il primo e definitivo ingresso, nella nostra letteratura, di una intera sequenza di narrazioni fondata sull'eccezionale capacità investigativa dei tre protagonisti, capaci di fare ordine nella casualità, interpretabile solo alla luce di un procedimento abduttivo, che risale cioè infallibilmente dagli effetti alle cause (Ginzburg 1992: 158-209); ma nel testo figurano anche enigmi, sciolti positivamente dai protagonisti. Esemplî delle capacità di cui s'è detto, consistente nel risalire all'indietro dalle tracce alle cause, sono già rintracciabili nel *Novellino*, dove un greco tenuto in prigione dal suo sovrano è in grado di retrocedere con logica impeccabile, da segni esterni, ai fatti che li hanno generati; motivo di chiara origine orientale, ma attestato anche in occidente (*Novellino* [Conte: III 10-13, 303-6]). Vicenda del tutto analoga nel *Novelliere* di Sercambi, la cui prima novella, *De sapiensia*, vede all'opera tre fratelli che superano, con brillante deduzione, prove analoghe a quelle presenti nella citata vicenda del *Novellino*; mi riferisco in particolare alla capacità di dedurre, dal sapore di una carne, che l'animale era stato allevato col latte di altra bestia (Sercambi [Rossi]: I 22-23). Avvicina le due storie anche il fatto che, in entrambe, i protagonisti dichiarano, al re che li interroga, che la sua nascita è illegittima; cosa di cui il sovrano si sincera definitivamente forzando la madre a dichiarare la verità. Che Sercambi si rifaccia al *Novellino*, direttamente o tramite mediazione, non mi pare dubbio; ma certo è che il motivo dei tre giovani sapienti lo allontana da quella fonte, e lo iscrive invece decisamente in altra tradizione

orientale, nella quale esso è ben attestato, come appunto il più tardo *Peregrinaggio* insegna. Soprattutto la sagacia con cui uno o più protagonisti in viaggio sanno individuare, nel loro cammino, caratteristiche fisiche di un cammello, o di altro quadrupede e del suo carico, quadrupede che non hanno peraltro visto, è motivo riscontrabile, oltre che in Sercambi, anche nel *Libro delle delizie* (Zabara [Hadas]: 72). Perciò è giuocoforza concludere che ci si trovi di fronte, con l'ultimo caso citato, a una fonte comune a tutti i testi qui indicati, che pare invece ignota al *Novellino*.

Il caso del *Peregrinaggio* è però del tutto a parte, e fa presupporre che ci si trovi di fronte a chi, avendo possibilità di accesso a una congerie di diverse fonti, le ha sapute armonizzare, dando così al libro una forma non solo circolare, ma a cerchi concentrici, o, secondo altra definizione, col sistema delle bambole russe (ma l'immagine del cerchio risponde meglio alla fisionomia di un testo che si apre con il distacco dei figli dal padre, e si serra col ritorno al luogo di partenza, e coll'accoglienza gioiosa da parte del genitore);<sup>8</sup> a meno che non si debba ipotizzare, cosa che appare anzi più plausibile, che il testo risalga a una fonte già responsabile delle varie contaminazioni. Resta che il *Peregrinaggio* è, malgrado le molte singole storie chiaramente isolabili in esso presenti, una narrazione continua, che si inanella sulla ininterrotta *quête* dei tre giovani (*quête* del tutto particolare, giacché i protagonisti sono già in possesso di una saggezza innata), e si chiude ad anello sulla ritrovata felicità amorosa del re Bahram, ottenuta grazie ai suggerimenti dei tre fratelli. Il re concede loro il ritorno in patria, con cui si chiude il libro: il maggiore dei figli subentra al padre morto nel regno di Serendippo (forma italiana di *Sarandib*, denominazione persiana dell'isola di Ceylon, l'attuale Sri Lanka); il secondo sposa la regina d'India (che ha salvato da un grave pericolo incombente sul suo regno, e cui ha risolto un enigma); il terzo la figlia di Bahram. La conclusione della storia sigilla perfettamente quanto già dall'inizio del testo era chiaro, cioè che il testo è, oltre che dimostrazione della sapienza dei personaggi itineranti, uno *speculum* e insieme una *institutio principis*. Il *Peregrinaggio* si può davvero e propriamente definire una novella-cornice, perché le singole narrazioni

<sup>8</sup> Le fonti principali sono *Haft Peikar* ('Le sette effigie') di Nezami di Ganjè, *Hasht Bibishi* ('Gli otto Paradisi') di Amir Khusrau da Delhi, nonché, per un episodio, il *Kathasaritsagara*; dunque un poema persiano, uno indo-persiano al primo strettamente collegato, una raccolta di leggende, storie e fiabe indiane. Cfr. Cristoforo Armeno (Bragantini): XXXIII-XXXV; e Khusrau (Piemontese): 143-72.

sono in contatto ininterrotto con le esperienze fatte dai tre giovani nel loro viaggio, e anzi si può dire che le narrazioni si incastonino l'una nell'altra in sequenza coerente coi tempi e i luoghi del cammino percorso dagli eroi in viaggio, secondo la struttura itinerante che è stata definita 'a infilzamento' (Šklovskij 1976: 91-9).

Si deve perciò asserire che il tempo e lo spazio nel *Peregrinaggio* si sviluppano paralleli, disponendosi più precisamente sullo stesso asse narrativo. S'intende facilmente come, portando all'estremo la sovrapposizione delle due componenti, bilanciando l'equilibrio cronotopico, il motivo di cui ho discusso (che nasce invece da uno scompenso tra la puntualità temporale misurata dal racconto, e l'indeterminatezza spaziale che quel racconto è chiamato a inglobare in sé stesso) sia con quel testo giunto sì al suo perfetto compimento ma, di fatto, anche alla sua dissoluzione.

Renzo Bragantini  
(Università di Roma – La Sapienza)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Ariosto (Bigi) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a c. di Cristina Zampese. Indici di Piero Floriani, Milano, Rizzoli, 2012.
- Bandello (Maestri) = Matteo Bandello, *La prima [-quarta] parte de le Novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992-1996, 4 voll.
- Bembo (Dionisotti) = *Prose e Rime di Pietro Bembo*, a c. di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966 (seconda edizione accresciuta).
- Bembo (Donnini) = Pietro Bembo, *Le Rime*, a c. di Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008, 2 tomi.
- Bembo (Travi) = Pietro Bembo, *Lettere*, edizione critica a c. di Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1987-1993, 4 voll.
- Boccaccio (Branca a) = *Decameron*, a c. di Vittore Branca, nuova edizione con xilografie tratte dalla prima stampa illustrata (1492), Firenze, Le Monnier, 1960.
- Boccaccio (Branca b) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980.
- Boccaccio (Veglia) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Marco Veglia, Milano, Feltrinelli, 2020.
- Compilatio* (Hilka) = *Neue Beiträge zur Erzählungsliteratur des Mittelalters (Die «Compilatio singularis exemplorum» der Hs. Tours 468, ergänzt durch eine Schwesterhandschrift Bern 679)* von Alfons Hilka, Breslau, Aderholz, 1913.
- Cristoforo Armeno (Bragantini) = Cristoforo Armeno, *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, a c. di Renzo Bragantini, Roma, Salerno, 2000.
- Da Porto (Gorni-Brianti) = Luigi Da Porto, *Rime*, a c. di Guglielmo Gorni e Giovanna Brianti, Vicenza, Pozza, 1983.
- Da Porto-Bandello (Perocco) = Daria Perocco, *La prima Giulietta*, edizione critica e commentata delle novelle di Luigi Da Porto e Matteo Maria Bandello, Bari, Palomar, 2008.
- Khusrau (Piemontese) = Amir Khusrau da Delhi, *Le otto novelle del paradiso*, traduzione dal persiano e post-fazione di Angelo M. Piemontese, Introduzione di Paola Mildonian, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996.
- Marguerite de Navarre (Salminen) = Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, édition critique par Renja Salminen, Genève, Droz, 1999.
- Novellieri del Cinquecento* (Guglielminetti) = *Novellieri del Cinquecento*, tomo I, a c. di Marziano Guglielminetti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972.
- Novellino* (Conte) = *Il Novellino*, a c. di Alberto Conte. Presentazione di Cesare Segre, Roma, Salerno, 2001.

- Sercambi (Rossi) = Giovanni Sercambi, *Il novelliere*, a c. di Luciano Rossi, Roma, Salerno, 1974, 3 voll.
- Zabara (Hadas) = *The Book of Delight*, by Joseph ben Meir Zabara, translated by Moses Hadas, with an Introduction by Merriam Sherwood, New York, Columbia University Press, 1932.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Almansi 1972 = Guido Almansi, *Lettura della novella di madonna Oretta*, «Paragone-Letteratura» 22 (1972): 139-43.
- Bachtin 1979 = Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, a c. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.
- Benjamin 1962 = Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di N. Leskov*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962: 235-60.
- Boccaccio visualizzato* (Branca) = *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1999, 3 voll.
- Bragantini-Ciaralli 2022 = Renzo Bragantini, Antonio Ciaralli, *Matteo Bandello*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, Tomo III, a c. di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Consulenza paleografica di Antono Ciaralli, Roma, Salerno, 2022: 45-51.
- Cursi 2007 = Marco Cursi, *Il «Decameron»: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007.
- Dionisotti 2002 = Carlo Dionisotti, *Bembo, Pietro*, in Id., *Scritti sul Bembo*, a c. di Claudio Vela, Torino, Einaudi, 2002 (già voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. VIII 1966: 133-51).
- Fiorilla 2021 = Maurizio Fiorilla, *Il capolavoro narrativo: il «Decameron»*, in *Boccaccio*, a c. di Maurizio Fiorilla e Irene Iocca, Roma, Carocci, 2021: 95-140.
- Freedman 1975-76 = Alan Freedman, *Il cavallo del Boccaccio: fonte, struttura e funzione della metanovella di madonna Oretta*, «Studi sul Boccaccio» 9 (1975-76): 225-41.
- Ginzburg 1992 = Carlo Ginzburg, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1992.
- Godi 2001 = Carlo Godi, *Bandello. Narratori e dedicatari della seconda parte delle «Novelle»*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Picone 1988 = Michelangelo Picone, *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, «Filologia e Critica» 13 (1988): 3-26.
- Picone 2000 = *Madonna Oretta e le novelle «in itinere» («Dec.», VI 1)*, in Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci, Rossella Bessi (a c. di), *Favole, parabole,*

- istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, Roma, Salerno, 2000: 67-83; ora (col titolo *La novella-cornice di madonna Oretta [VI,1]*) in Nicole Coderey, Claudia Genswein, Rosa Pittorino (a c. di), *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, Ravenna, Longo: 257-68.
- Pulsoni 1993 = *Bembo correttore di Luigi Da Porto?*, «Aevum» 67 (1993): 501-18.
- Saita 2017 = Cecilia Saita, *I confini del racconto. Modi della fruizione narrativa nell'«Orlando furioso»*, «Archivio Novellistico Italiano» 2 (2017): 49-82.
- Šklovskij 1976 = Viktor Šklovskij, *Teoria della prosa*, prima edizione integrale, Torino, Einaudi, 1976.



## LO SCOLARE ATTEMPATO. VICENDE CONFLITTUALI DI PERSONAGGI ITINERANTI

**N**on è agevole definire cosa si debba intendere di volta in volta per *scolari*, così come per *clerici* (Vergier 1973: 123): matricole, studenti in corso, maestri o più genericamente intellettuali. Le schede dei lessici confermano questa ricchezza – ed incertezza – semantica.<sup>1</sup> Una cosa però è sicura: si tratta di una categoria alla quale, nel Medioevo e anche oltre, il movimento è connaturato.<sup>2</sup>

Quasi all’inizio del suo *Tesoretto*, Brunetto Latini racconta di un incontro cortese fra lui, che tornava dalla Spagna, e uno *scolaio* che veniva da Bologna e che lo informò sulla disfatta dei guelfi a Montaperti:

E io presi compagnia  
e andai in ispagnia  
e feci l'ambasciata  
che mi fue comandata;  
e poi sança soggiorno  
ripresi mio ritorno,  
tanto che nel paese  
di terra navarrese  
venendo *per* la valle  
del piano di *roncisvalle*,  
incontrai uno scolaio  
sour un muletto baio,  
che venia da bologna,  
e sança dir *mençongna*  
molt'era savio e prode:  
ma lascio star le lode

<sup>1</sup> Il *TLIO* registra i seguenti valori semantici: «1. Allievo di una scuola. Estens. Studente di un'università. 2. Chi fa pratica e apprendistato di un'arte o di un mestiere presso un maestro. 3. Chi segue il magistero spirituale o intellettuale, di qno, discepolo. 4. Chi è abilitato all'insegnamento universitario, maestro.» (Natale 2000).

<sup>2</sup> «L'uomo del Medioevo è così mobile che un buon numero di scuole fa prestare giuramento ai futuri dottori di non sloggiare subito dopo aver terminato gli esami. Uno dei rettori dell'università di Cracovia diceva: "Il diavolo sparge al vento i maestri come fossero grano.» (Moulin 1992: 123-24.)

che sarebbero assai.  
 E io 'l pur domandai  
 novelle di toscana  
 in dolce lingua e piana;  
 ed e' cortesemente  
 mi disse *imm*mantenente  
 che guelfi di fiorença,  
 per mala provedença  
 e *per* força di guerra,  
 eran fuori de la terra,  
 e 'l dannaggio era forte  
 di pregione e di morte. (c. 2r)<sup>3</sup>

Lo scolaro, o *scolare*, è – come sappiamo - un personaggio ricorrente anche nella novellistica. Ne vediamo un primo esemplare nel *Novellino*, nel breve racconto *Come uno del<la> Marca andò a studiare a Bologna*, presente solo nella *vulgata*. Lo riassumo: uno scolaro della Marca<sup>4</sup> si reca a studiare a Bologna, ma a un certo punto rimane al verde. Un tale lo vede piangere e gli propone di mantenerlo agli studi, purché lo ripaghi con mille lire alla prima causa vinta. Ma lo scolaro studia e poi torna nella sua terra, senza onorare il debito; e il creditore lo segue. Qui si crea una situazione di stallo: il giovane legista non *avogava*, non esercitava la professione, per non pagare, e così «avea perduto l'uno e l'altro: l'uno il senno, l'altro i danari» [LVI, 7].<sup>5</sup> Lo scaltro creditore lo citò in giudizio per duemila lire: a questo punto il moroso, vincendo la causa, avrebbe dovuto sborsare quanto promesso; perdendola, avrebbe dovuto aggiungere il costo della citazione. Al giovane convenne pagare la cifra iniziale.

Come osserva Leardo Mascanzoni, «quasi tutti i brevi racconti “bolognesi” del *Novellino*» sono «imperniati sullo *studium* di quella città o, comunque, su realtà in qualche modo *a latere* dello *studium* o da esso incrementate», come in questo caso l'usura: «segno evidente che la realtà bolognese si era ormai impressa indelebilmente, non più soltanto nella fantasia dell'autore ma anche in quella di altri a lui posteriori (non si dimentichi che siamo nella *vulgata* e che questa novella non esiste nell'*Ur-*

<sup>3</sup> Latini, *Tesoretto* (Bolton Holloway): 20, trascrizione interpretativa annessa alla riproduzione in *facsimile* del codice trecentesco (primo quarto) Laurenziano Stroziano 146. La c. 2r del manoscritto è ornata da un'illustrazione a penna di ottima fattura, raffigurante il momento dell'incontro.

<sup>4</sup> Resta ancora indeciso di quale Marca si tratti, ma propendo - con l'editore Guido Favati - per la Trevigiana, come argomentato in *Novellino* (Favati): 65-6.

<sup>5</sup> *Novellino* (Conte): 89-90.

*Novellino*), come il luogo tipico, per antonomasia direi quasi, dei debiti, dei prestiti, delle transazioni, dei profittatori e degli usurai.» (Mascanzoni: 172 e 187-88).

\*

Uno *scolare* fiorentino troneggia nella settima novella dell'VIII giornata del *Decameron*,<sup>6</sup> e noi gli daremo fra poco il giusto spazio; altri compaiono – l'uno sconfitto e l'altro trionfante – in due novelle di Franco Sacchetti.

Nella prima parte della novella XL (*Il detto messer Ridolfo a un suo nipote, tornato da Bologna da apparare ragione, gli prova che ha perduto il tempo*), Ridolfo da Camerino, capitano generale della Lega Guelfa, chiede provocatoriamente al nipote, divenuto *valentissimo legista* dopo dieci anni a Bologna, cosa vi abbia imparato; e alla risposta *ragione* (cioè 'legge'), dice che ha perso il suo tempo, perché invece avrebbe dovuto imparare la *forza*, che vale il doppio.<sup>7</sup>

L'altra novella di Sacchetti, ambientata a Pietrasanta (CXXIII: *Vita le da Pietra Santa, per introdotto della moglie, dice al figliuolo che ha studiato in legge che tagli uno cappone per gramatica*),<sup>8</sup> mostra un quadretto familiare attraversato da malumori. La matrigna di uno scolare tormenta il marito, un «abiente e orrevole contadino», per le spese che sostiene mantenendo il figlio ventenne, già «bonissimo gramatico», agli studi di legge a Bologna. Il soggiorno diventa sempre più dispendioso, per i libri e per il mantenimento, e la donna se ne lagna col marito. Il dialogo va letto, per poter comprendere il finale:

- Donna mia, che è quel che tu di'? o non pensi tu quello che ci varrà, e l'onore e l'utile? Se questo mio figliuolo serà giudico, potrà poi esser dottorio conventinato, che ne saremo saltati in perpetuo seculo! - [4].<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Quando necessario, citerò da Boccaccio, *Decameron* (Fiorilla), indicando di volta in volta il numero del paragrafo per il testo della novella (il riferimento è sempre a VIII 7, se non diversamente indicato), e la pagina per schede introduttive e commento.

<sup>7</sup> Sacchetti, *Trecentonovelle* (Puccini): 155.

<sup>8</sup> Ivi: 335 e n., che segnala «una stesura poco diversa della novella in *Sposizioni [di Vangeli] XXVI*».

<sup>9</sup> *Ibidem*.

Il padre illetterato, nel suo entusiasmo, storpiava i termini tecnici, come il marito di monna Belcolore nella novella VIII 2 del *Decameron*. *Giudico* è giudice; *dottorio conventinato* significa ‘dottore conventato’, cioè adottato con cerimonia pubblica;<sup>10</sup> *saltati* sta per ‘esaltati’.

Dice la donna: - Io non so che secolo; io mi credo che tu se' ingannato, e che costui, a cui tu mandi ciò che puoi fare e dire, sia un corpo morto, e consumiti per lui -.

E in questa maniera la donna s'avea sì recato in costume di dire: «questo corpo morto» che, come il marito mandava o denari o altro, così costei era alle mani, dicendo al marito: - Manda, manda, consumati bene, per dar ciò che tu hai a questo tuo corpo morto -. [5]<sup>11</sup>

Al giovane giunge notizia di questo malevolo appellativo, e se ne ricorda quando torna a casa in visita. Il padre, felicissimo, fa arrostitire un cappone; la moglie pretende che lo scolare lo tagli *per gramatica*, convinta di smascherare la sua ignoranza. E il giovane legista invece se la cava benissimo, consegnando a ciascun commensale, parroco compreso, una piccola parte dell'animale, retoricamente giustificata con il ruolo di ognuno; e per sé, definito *corpo morto*, tiene tutto il succulento corpo del cappone. Tutti rimangono scontenti, ma poi, al momento di ripartire per Bologna, lo scolare fa pace anche con la matrigna; o almeno, così pare:

E specialmente, con una mezza piacevolezza, dimostrò alla matrigna il suo errore; e partissi e dagli altri e da lei con amore, come che io credo che ella dicesse con la mente: - Va', che non ci possi tu mai tornare-. [12]<sup>12</sup>

In tutti gli esempi che abbiamo visto si percepisce una ostilità preconcetta verso questi viaggiatori del sapere, specialmente se studenti o laureati a Bologna, città verso la quale Firenze aveva guardato con particolare invidia almeno fino a quando fu decisa l'istituzione dello Studio,

<sup>10</sup> Cf. Maestro Simone in Boccaccio, *Decameron* (Fiorilla), VIII 9, 320: «Per venirmi bene orrevole, mi metterò la roba mia dello scarlatto con la quale io fui conventato.» Partecipa dell'ostilità diffusa anche Iacopone, nella sua invettiva *Frate Ranaldo, do' si' andato*: «conventato si en Parisi / a mmolto onore e grande spese: / ora se' ionto a quelle prise, / che stai en terra attumulato» [88, 17-30, in Iacopone, *Laude* (Leonardi): 194]. Non escluderei, nel caso di Sacchetti, un voluto equivoco con l'altro valore semantico di *conventare*: chiudere, imprigionare.

<sup>11</sup> Sacchetti, *Trecentonovelle* (Puccini): 336.

<sup>12</sup> Ivi: 337.

con intenti di promozione culturale ed economica, proprio come strategia di ripresa dopo la pestilenza.<sup>13</sup>

Nel *Decameron*, una delle beffe più articolate dell'ottava giornata è quella giocata da Bruno e Buffalmacco a maestro Simone,

un medico che a Firenze da Bologna, essendo una pecora, tornò tutto coperto di pelli di vai.

Si come noi veggiamo tutto il dì, i nostri cittadini da Bologna ci tornano qual giudice e qual medico e qual notaio, co' panni lunghi e larghi e con gli scarlatti e co' vai e con altre assai apparenze grandissime, alle quali come gli effetti succedano anche veggiamo tutto giorno. (VIII 9, 3-4)

Il motivo revanchista non è esclusivo del racconto breve; una canzone in compianto di Roma, *O fior d'ogni città, donna del mondo*, attribuita a Boccaccio da una parte della tradizione, ben sintetizza il sentire comune, quando afferma:

D'ogni scienza fosti madre eletta,  
della morale e poi della natura:  
or te la toglie e fura  
Parigi e' bolognesi, come io veggio.<sup>14</sup>

Il campanilismo non è invece una componente della novella XLV di Masuccio Salernitano, anche perché la vicenda è ambientata ad Avignone; ma il viaggio ne è un elemento fondamentale. *L'incipit* non lascia presagire ciò che poi avverrà:

A l'antiqua e celebratissima fama del bolognese studio tirato, un nobilissimo legista castigliano se deliberò del tutto in Bologna passare, per ivi studiando il dottorato conseguire. Costui dunque, che misser Alonso da Toletto era chiamato, essendo con la iuventù insieme de multe virtù accompagnato, e oltre ciò, ricchissimo rimasto dopo la morte d'un notevole cavaliere suo padre, per non porre in longo il suo laudevole proposito, de ricchi libri, onorivoli vestimenti, de boni cavalli e acconci famigli fornitose, con sua salmeria e con mille fiorini d'oro in borsa verso Italia dirizzò il suo camino. [Parte V, XLV]<sup>15</sup>

<sup>13</sup> « E piuvicarono lo studio per tutta Italia; e avuti dottori assai famosi in tutte le facultà delle leggi e dell'altre scienze, cominciarono a leggere a dì 6 del mese di novembre, gli anni di Cristo 1348» (Villani, *Cronica*: 15 [I 8]). E cf. anche Robin 2011: 2.

<sup>14</sup> Boccaccio, *Rime* (Branca): 129 [\*\*39, 70-73].

<sup>15</sup> Masuccio, *Il Novellino* (Nigro): 354-55.

Tutto questo non indifferente corteo fa una sosta di qualche giorno ad Avignone. Passeggiando per le vie della città, il giovane vede a una finestra una bellissima donna, della quale si infiamma immediatamente; la donna, a sua volta, colpita dallo sfoggio di ricchezza e dalla giovane età della potenziale vittima («senza pili in barba»), decide di raggirarlo. Riesce ad accalparlo astutamente, con la mediazione di una sua vecchia fante, e gli si concede in cambio di mille fiorini, tutto ciò che egli possiede. Trascorsa la notte, il giovane non è più tanto contento:

Ed essendo omai di, toltosi da lo letto, con multi altri ordini da possére a la cominciata impresa retornare, con sui famigli, ch'a l'uscio l'aspettavano stracchi, sonnacchioso e alquanto pentito al suo albergo se ne tornò.<sup>16</sup>

Ancor peggio sta quando si rende conto che non ci saranno altre notti d'amore, e che tutta la sua ricchezza è miseramente sfumata; tanto che è costretto a vendere una bella mula per pagare l'oste. Poi si rimette in cammino, fra i più neri pensieri:

con quei pochi denari che de la mula gli erano avanzati, verso Italia per lo provensale contado continuò il suo camino, però accompagnato da continue lacrime e da amari sospiri, e sopra ogni altra cosa da interno dolore trafitto, per lo pensare che como a nobilista avea deliberato al studio dimorare, e gli convenia, vendendo e impignando per l'alberghi, in Bologna se condurre, e ivi dopo como a povero scolaro campare.<sup>17</sup>

La condizione dei *pauperes studentes* è ampiamente codificata negli statuti delle Università:

les universités comptent un nombre plus ou moins important de maîtres et d'étudiants dits pauvres, qui y affrontent les dures nécessités de l'existence, la faim, l'insuffisance des moyens, l'insolvabilité, la gêne lancinante, l'appréhension du lendemain. À côté de *vere pauperes*, il y a ceux qui pauvent devenir tels du jour au lendemain, car personne n'est prémuni contre un coup du sort. (Paquet 1978: 402).

Nel '400 a Padova e a Bologna si mantenne simbolicamente *uno* studente povero per facoltà, completamente esonerato dai diritti d'iscrizione e d'esame. (Vergier 1973: 233, corsivo nel testo).<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Ivi: 356.

<sup>17</sup> Ivi: 357.

<sup>18</sup> Cf. anche il capitolo *Scolari ricchi e scolari poveri tra medioevo ed età moderna*, in Pini 2005: 189-209; e, sulla condizione degli studenti nobili, Coppi 1978: 119.

Ma con la successiva tappa la sorte sta per rovesciarsi nuovamente: giunto a *Trayques*,<sup>19</sup> alloggia in un albergo nel quale arriva anche un nobilissimo cavaliere, che altri non è che il marito di Laura, la donna doppiamente traditrice. Il cavaliere, senza ovviamente sospettare nulla, si interessa alla sorte di quel giovane melanconico, che rifiuta persino il cibo, e amorevolmente lo convince a raccontargli la sua storia. I dettagli del racconto rivelano l'amara verità al marito, che però si controlla e decide di aiutare il giovane proteggendolo ed educandolo alla vita. Torna con lui – ignaro – ad Avignone, si fa mostrare la casa e solo allora rivela la sua identità, invitandolo a cena. Di fronte al giovane terrorizzato, chiama la moglie e le intima di restituire il denaro; più tardi, in privato, la costringerà freddamente a bere del veleno. Allo scolaro, invece, rivolge tutta la sua benevolenza, e ammonitolo amorevolmente per il futuro, lo accompagna per un tratto sulla strada, congedandolo con ricchi doni e con queste parole:

- Caro figliolo, [...] prenderai quisti mei piccoli doni, [...] e da mia parte usandoli, te ricordi del tuo missere, quale voglio che da qui avanti per vero patre tenghi, e così in ogni atto e per ogni tempo ne fazzi cunto; e io de te la possessione de unico figliolo pigliando, farò il simile, fin che 'l vivere me sarà concesso.<sup>20</sup>

Lo scolaro castigliano è il comprimario che permette il dispiegamento della magnificenza (e di un molto più moderno desiderio di paternità) del nobile avignonese; ma di per sé è un carattere sbiadito, perché letteralmente *spaesato*: bisognoso di appoggiarsi a una figura paterna, desidera solo ricostruire a Bologna l'agiatezza di casa sua. Tanto meno ha vita propria il *cliché* femminile della moglie fedifraga e avida, cancellata senza scandalo con il silenzioso veleno.

\*

<sup>19</sup> Ritengo che possa trattarsi dell'odierno borgo occitano di Tresques. Non trovo annotazioni nei commenti, ma l'edizione di Giorgio Petrocchi, nell'Indice dei nomi, interpreta invece dubitativamente «Trayques (Troyes?)»; cf. Masuccio, *Il Novellino* (Petrocchi): 756.

<sup>20</sup> Masuccio, *Il Novellino* (Nigro): 361.

Ben diverso spazio, come è ben noto, occupa la figura dello *scolare* decameroniano, che nella settima novella dell'ottava giornata è dapprima beffato, con una notte al gelo di dicembre, dalla vedova Elena, e poi se ne vendica con una crudele controbeffa sotto il sole ustionante di luglio. Egli ha già compiuto i suoi viaggi di cultura in tempi precedenti allo svolgimento dei fatti e si è forse fin troppo favorevolmente inserito nel tessuto cittadino, ricavandone una convinta autostima.

Molti studiosi, anche fra quelli che contribuiscono a questo volume, hanno scritto pagine illuminanti su questo testo. Se volessimo, come la nostra traccia consente, intendere il viaggio come fortuna di motivi, troveremmo in *Bandello* e nello *Straparola*, ma anche in riscritture del Novecento, più o meno originali rielaborazioni del modello tematico di questa novella (Bragantini 1981-1982, Bardini 2013); ma è in sé e per sé, per la sua natura letteraria densa e composita, che essa merita di comparire fra gli esempi «centrifughi ed estensivi» che Renzo Bragantini ha studiato nel suo recente volume *Il Decameron e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio* (Bragantini 2022: 108-12).

Mi interessa qui saggiare l'ipotesi, già talvolta avanzata,<sup>21</sup> di un percorso testuale non definitivamente levigato, che l'osservazione di piccole incongruenze e di più marcate escursioni di generi sembra confermare. Non mancano, certamente, elementi di omogeneità: la vicenda ben congegnata, distribuita fra l'evidenza drammatica delle lunghe battute di dialogo e le altrettanto estese parti narrativo-descrittive (111 ss.); le congruenze anche minute fra la prima e la seconda parte (per esempio l'uso della torricella per l'avvistamento degli animali smarriti, 61 e 135); varie corrispondenze lessicali fra le parti del narratore, di Elena e dello scolare, come il più generico *carolare* (29 e 102) e il tecnicismo musicale «carola trita [...] spessa e ratta», 102;<sup>22</sup> la filigrana dantesca diffusa (Schonbuch 2000) e tutti gli elementi di corrispondenza strutturale che intercorrono tra beffa e controbeffa.<sup>23</sup>

Va inoltre portata alla luce la solida consistenza di personaggio che ha la donna (sulla sua connotazione psicologica ha scritto pagine acute

<sup>21</sup> Lo ricorda lo stesso Bragantini 2022: 168-70. Barolini 2020 torna più volte sulla lunghezza della novella, considerata significativamente abnorme e strutturalmente sbilanciata.

<sup>22</sup> Anche in Boccaccio, *Corbaccio* (Natali): 46, § 182: «Come si conviene o si confà a te, oggimai maturo, il carolare, il cantare, il giostrare o l'armeggiare, cose di niun peso, ma sommamente da loro gradite?»

<sup>23</sup> Cf. la scheda di Giancarlo Alfano in Boccaccio, *Decameron* (Fiorilla): 1193.



Almansi 1975: 93-94);<sup>24</sup> e prima di tutto la sua abilità oratoria, non priva di arguzia, per esempio nei riferimenti beffardi a Parigi<sup>25</sup> e nella risemantizzazione delle metafore amorose (Bruni 1990: 326-28). Quasi fino all'ultimo ribatte per le rime agli attacchi dello scolare e forse – come par di capire – ha motteggiato anche con l'amante, provocandone la gelosia («faratti il freddo che io gli fo patire uscir del petto quello che *per li miei motti* vi t'entrò l'altrieri?» [25]). Ci sono indizi per ritenere che non abbia agito per gratuita crudeltà, ma per fronteggiare il timore dell'abbandono,<sup>26</sup> che tuttavia in seguito non è riuscita ad evitare, cadendo in uno stato di prostrazione psicologica che ne mina la razionalità e la porta sciaguratamente in bocca al nemico, a chiedere improbabili soluzioni negromantiche. Nonostante la colpa, trova una certa comprensione nella narratrice Pampinea, che sottolinea la sua «nimica fortuna» [118], e la definisce «cattivella» [13] e «sventurata vedova» [120];<sup>27</sup> e in seguito anche nella brigata, nel commento che introduce la novella successiva («Gravi e noiosi erano stati i casi d'Elena a ascoltare alle donne» [VIII 8, 1]) e nella premessa della narratrice Fiammetta [VIII 8,

<sup>24</sup> E cf. Barolini 2020: 152, 160, 176.

<sup>25</sup> Le menzioni di Parigi nella novella sono molte, e pregnanti: «Avvenne in questi tempi che un giovane chiamato Rinieri, nobile uomo della nostra città, avendo lungamente studiato a Parigi, non per vender poi la sua scienza a minuto, come molti fanno, ma per sapere la ragion delle cose e la cagion d'esse, il che ottimamente sta in gentile uomo, tornò da Parigi a Firenze; e quivi onorato molto sì per la sua nobiltà e sì per la sua scienza cittadinescamente viveasi.» [5]; «La fante promise largamente e alla sua donna il raccontò; la quale con le maggior risa del mondo l'ascoltò e disse: "Hai veduto dove costui è venuto a perdere il senno che egli ci ha da Parigi recato?"» [12]; «La donna disse: "O sì, che io so che tu se' uno assiderato! e anche è il freddo molto grande, perché costì sia un poco di neve! Già so io che elle sono molto maggiori a Parigi."» [33]; «"Madonna, egli è il vero che tra l'altre cose che io apparai a Parigi si fu nigromantia"» [52]; «"io mi conosco, né tanto di me stesso apparai mentre dimorai a Parigi, quanto tu in una sola notte delle tue mi facesti conoscere"» [85].

<sup>26</sup> A considerazioni analoghe giunge anche Giusti 1999: 96-7, che della novella propone una stimolante lettura.

<sup>27</sup> È tipico il modulo boccacciano nome (proprio o comune) + aggettivo in variazione anaforica, spesso a inizio paragrafo: «Il savio scolare» [10], «Lo scolar lieto» [14], «Lo scolar cattivello» (39), «Lo scolare isdegnos» (42), come nelle gustose serie di epiteti riferiti a Lisetta Quirini in IV 2 («donna mestola», 16; «donna zucca al vento», 20; «madonna baderla», 24; «donna pocofila», 27) o a Maestro Simone in VIII 9 («maestro mio dolciato», 17; «maestro mio da bene», 30; «maestro sapa», 60).

3].<sup>28</sup> All'interno della vicenda, Elena può anche contare sulla sincera e compassionevole devozione dei suoi servitori, come vedremo nel finale.

Ci sono studi di genere molto interessanti – per esempio Levy 2006 - sulla condizione della vedova nel mondo medievale e rinascimentale, una condizione caratterizzata da una doppia inquietudine per sé (ansia dell'abbandono), e intorno a sé, nella società patriarcale che teme di perderne il controllo.<sup>29</sup> Se ripensiamo all'esemplare di vedova che più si allontana da Elena, la casta monna Giovanna amata da Federigo degli Alberighi, vediamo che può a mala pena indirizzare le pressioni dei fratelli verso un matrimonio non sgradito, ma non evitarlo.

Tornando alla novella dello scolare, pur riconoscendo dunque i motivi di coesione, non possiamo trascurare alcuni aspetti dissonanti della scrittura. Il primo elemento veramente critico è, come noto, la tirata autoapologetica dello scolare, che inopinatamente ascrive se stesso nella categoria degli amanti *attempati*:

Voi v'andate innamorando e disiderate l'amor de' giovani, per ciò che alquanto con le carni più vive e con le barbe più nere gli vedete e sopra sé andare e carolare e giostrare: le quali cose tutte ebber coloro che più alquanto attempati sono e quel sanno che coloro hanno a imparare. [102].

La battaglia è ben boccacciana, come mostra, a tacer d'altro, l'introduzione alla quarta giornata, nella quale l'autore rivendica la gloriosa compagnia dei migliori poeti, innamorati *âgés* [IV, *Introduzione* 33-34]; ma non è attesa qui dal lettore, che fino a quel momento ha sentito solo parlare di un «giovane chiamato Rinieri» [5] (per quanto abbia «lungamente studiato a Parigi» [ivi]);<sup>30</sup> e che egli sia biologicamente

<sup>28</sup> E ancora ne risuona l'eco nella giornata successiva, nelle parole di Lauretta: «me muove la rigida vendetta, ieri raccontata da Pampinea, che fé lo scolare, a dover dire d'una assai grave a colui che la sostenne, quantunque non fosse per ciò tanto fiera.» [IX 8, 3]

<sup>29</sup> Sarà piuttosto da notare che Elena esibisce un treno di vita e un'indipendenza inusuali per una vedova nella società fiorentina del Trecento (cf. Chabot 1994).

<sup>30</sup> Di lì a poco, la stessa Elena tenterà di blandirlo affermando «e tu non sè vecchio» [95]. Si potrebbe obiettare che il «medieval paradigm of youth and maturity» (Díaz 2019: 228-29, e cf. anche Taddei 2006: 149-59) è ancora sfuggente, tanto nella prassi quanto nella terminologia; tuttavia, nelle altre occorrenze decameroniane Boccaccio sembra avere un'idea moderna dei confini della gioventù (già dal primo sguardo sulle «sette giovani donne [...] delle quali niuna il venti e ottesimo anno passato avea né era minor di diciotto» [I, *Introduzione* 49] e dall'informazione sui «tre giovani, non per-

«giovane» è ribadito senza ombra di dubbio in relazione alla sua ripresa fisica dopo l'assideramento [45].

A partire da questa incongruenza, viene a scadere la qualità di stile dello scolare, addirittura fino a una deriva oscena, nello sviluppo della metafora dei «pilliccioni» [103]. Dioneo – che è Dioneo! – la proporrà con maggior delicatezza allusiva, a commento della vicenda di Griselda [X 10 69]. Nella prima parte della nostra novella, invece, aveva risuonato ben più argutamente maliziosa la frecciata pronunciata dallo scolare a conclusione delle finte istruzioni magiche: «e guardatevi che non vi venisse nominato un per un altro» [58], apparentemente una raccomandazione neutra, compatibile con l'invenzione folklorica dell'incantesimo; in realtà velenoso attacco alla moralità della donna.

Nel secondo discorso dello scolare c'è sovrabbondanza non solo di eloquenza (già notata da molti) ma anche di *topoi* e spunti narrativi che indirizzano desultoriamente il discorso verso direzioni non necessitate dalla vicenda e subito abbandonate (con particolare concentrazione nel § 105, che assomma in modo concitato un attacco antifratesco, la presunta rivelazione sui pettegolezzi nelle contrade, l'insinuazione gratuita che i giovani rubino alle donne). Ancora più sorprendentemente, appare nota allo scolare una battuta detta da Elena all'amante nell'intimità, ulteriore incongruenza sulla quale è incentrato un nucleo polemico, scatenato dall'offesa irricevibile di *sciocchezza*.<sup>31</sup>

Essa infino vicino della mezzanotte col suo amante *sollazzatasi*, gli disse: «Che ti pare, anima mia, dello scolar nostro? *qual ti par maggiore o il suo senno o l'amor ch'io gli porto?* faratti il freddo che io gli fo patire uscir del petto quello che per li miei motti vi t'entrò l'altrieri?» [25]

E molto più avanti, nelle parole dello scolare:

Chiamalo, stolta che tu se', e pruova se l'amore il quale tu gli porti e il tuo *senno* col suo ti possono dalla mia *sciocchezza* liberare; la qual, *sollazzando con lui*, do-

ciò tanto che meno di venticinque anni fosse l'età di colui che più giovane era di loro» [ivi, 78]).

<sup>31</sup> Giancarlo Alfano spiega il dato antirealistico come «una proiezione della narratrice [...] che ha il governo pieno del suo racconto», in Boccaccio, *Decameron* (Fiorilla): 1281, n. 83; Marco Veglia vi vede invece «l'autobiografismo dell'autore, che irrompe sulla scena narrativa», in Boccaccio, *Decameron* (Veglia): 962, n. 125. Quello dell'insulto per la *sciocchezza* è un altro dei motivi che ricorrono anche in Boccaccio, *Corbaccio* (Natali): 43, §§ 172 e 174.

mandasti quale gli pareva maggiore o la mia sciocchezza o l'amor che tu gli portavi. [83]

Sono innegabili e già ripetutamente segnalati i travasi, anche lessicali, con il *Corbaccio*: un esempio estremamente significativo è il verbo *incapestrare* (alternativa di registro aspro al lirico *invischiare*)<sup>32</sup>. Sul termine ha di recente richiamato l'attenzione Michelangelo Zaccarello, mettendo in luce, nei personaggi delle due diverse opere, la profonda antitesi fra l'aspirazione intellettuale degli studi condotti, nobilitante per lo spirito, e il comportamento nella concreta realtà amorosa (Zaccarello 2017: 180; ancora più severa – e senz'altro condivisibile – l'analisi di Barolini 2020: *passim*). La minaccia di usare la *penna* come arma di ritorsione conferma in entrambi i personaggi maschili la strumentalizzazione della superiorità culturale.<sup>33</sup>

Un deciso scarto tonale si avverte – come mi pare non sia stato sottolineato – nella parte finale della novella, quando gli eventi, precipitando, assumono velocità e ritmi tragicomici. La vita di Elena non è più affidata al rancoroso arbitrio di Rinieri, bensì alle braccia robuste di un onesto contadino, che volenterosamente porta in salvo quella piangente corte dei miracoli:

Il lavoratore, dopo molte novelle, levatasi la donna in collo che andar non poteva, salvamente infino fuori della torre la condusse. La fante cattivella, che di dietro era rimasa, scendendo meno avvedutamente, smucciandole il piede, cadde della scala in terra e ruppesi la coscia, e per lo dolor sentito cominciò a mugghiar che pareva un leone.

Il lavoratore, posata la donna sopra a uno erbaio, andò a vedere che avesse la fante, e trovatala con la coscia rotta similmente nello erbaio la recò e allato alla donna la pose; la quale veggendo questo a giunta degli altri suoi mali avvenuto e colei avere rotta la coscia da cui ella sperava essere aiutata più che da altrui, dolorosa senza modo rincominciò il suo pianto tanto misera-

<sup>32</sup> Qui § 6; Boccaccio, *Corbaccio* (Natali): 42, § 168); Boccaccio, *Rime* (Branca): 77, sonetto LXXXIII, 5.

<sup>33</sup> «per te non rimase di far morire un valente uomo [...], la cui vita ancora potrà più in un dì essere utile al mondo che centomila tue pari non potranno mentre il mondo durar dee. Insegnerotti [...] che cosa sia lo schernir gli scolari» [VIII 7, 89-90]: monito ripreso costruttivamente da Pampinea nella conclusione della novella [149]. I riusi, o meglio *loci paralleli* del *Corbaccio* non devono però forzare a una sovrapposizione ideologica fra le due opere. Alla luce dello sviluppo diegetico, l'*excusatio* iniziale sulla gratuità del sapere di Rinieri andrebbe forse riconsiderata piuttosto sullo sfondo delle diffuse polemiche anti-intellettualistiche (Le Goff 1979: 98-125).

mente, che non solamente il lavoratore non la poté racconsolare ma egli altresì cominciò a piagnere. [142-143]

In questo modo la novella rientra più canonicamente nei binari di genere della beffa, dai quali era sontuosamente uscita nella sua ampia costruzione narrativa.

Cristina Zampese  
(Università degli Studi di Milano)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992<sup>3</sup>.
- Boccaccio, *Decameron* (Fiorilla) = Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.
- Boccaccio, *Decameron* (Veglia) = Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, a c. di Marco Veglia, Milano, Feltrinelli, 2020.
- Boccaccio, *Corbaccio* (Natali) = Giovanni Boccaccio, *Il Corbaccio*, a c. di Giulia Natali, Milano, Mursia, 1992.
- Boccaccio, *Rime* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Rime*, a c. di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1992.
- Iacopone, *Laude* (Leonardi) = Iacopone da Todi, *Laude*, a c. di Matteo Leonardini, Firenze, Olschki, 2010.
- Latini, *Tesoretto* (Bolton Holloway) = Brunetto Latini, *Tesoretto*. Presentazione di Giuseppe Fini. Nota introduttiva all'edizione di Franca Arduini. Prefazione di Francesco Mazzoni. Scheda codicologica bibliografica di Ida Giovanna Rao. Trascrizione del manoscritto di Julia Bolton Holloway, Firenze, Le Lettere, 2000.
- Masuccio, *Il Novellino* (Nigro) = Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, a c. di A. Mauro, Bari, Laterza, 1940 (reprint Roma-Bari, Laterza, 1975 a c. di S. S. Nigro).
- Masuccio, *Il Novellino* (Petrocchi) = Masuccio Salernitano, *Il Novellino*; con un'appendice di prosatori napoletani del Quattrocento, a c. di Giorgio Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1957.
- Novellino* (Conte) = *Novellino*, a c. di Alberto Conte. Prefazione di Cesare Segre, Roma, Salerno, 2001.
- Novellino* (Favati) = *Il Novellino*. Testo critico, introduzione e note a c. di Guido Favati, Genova, Fratelli Bozzi, 1970.
- Sacchetti, *Trecentonovelle* (Puccini) = Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a c. di Davide Puccini, Torino, UTET, 2004.
- Villani, *Cronica* = Matteo Villani, *Cronica a miglior lezione ridotta coll'aiuto de' testi a penna*, Firenze, Magheri, 1825-1826, 8 tomi.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Almansi 1975 = Guido Almansi, *The Writer as Liar. Narrative Technique in the «Decameron»*, London · Boston, Routledge & Kegan Paul, 1975.

- Bardini 2013 = Marco Bardini, *La novella dello scolare e della vedova («Dec.» VIII 7): due riusi novecenteschi*, «Italianistica» 42 (2013), n. 2: 55-66.
- Barolini 2020 = Teodolinda Barolini, *The Scholar and the Widow: Corrupt Appetite and Moral Failure in Society's Intellectual Elite (VIII.7)*, in William Robins (ed. by), *The «Decameron»'s Eighth Day in Perspective*. Volume Eight of the «Lectura Boccacci», Toronto·Buffalo·London, University of Toronto Press, 2000: 148-89.
- Bragantini 1981-1982 = Renzo Bragantini, *Dall'allegoria all'immagine. Durata e metamorfosi di un tema (per la novella VIII 7 del «Decameron»)*, «Studi sul Boccaccio» 13 (1981-1982): 199-216.
- Bragantini 2022 = Renzo Bragantini, *Il «Decameron» e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Roma, Carocci, 2022.
- Bruni 1990 = Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Chabot 1994 = Isabelle Chabot, «La sposa in nero». *La ritualizzazione del lutto delle vedove fiorentine (secoli XIV-XV)*, «Quaderni storici» n. s. 29 (1994), n. 2: 421-62.
- Coppi 1978 = Ettore Coppi, *Le università italiane nel Medioevo*, Sala Bolognese, Forni, 1978 (rist. anastatica dell'ed. Firenze, Tipografia dei minorenni corrigendi, 1880).
- Díaz 2019 = Sara E. Díaz, *Age, Virility and Vernacularity: Boccaccio's Portraits of The Artist as Young Men*, «Italian Studies» 74 (2019), n. 3: 225-41.
- Giusti 1999 = Eugenio L. Giusti, *Dall'amore cortese alla comprensione. Il viaggio ideologico di Giovanni Boccaccio dalla «Caccia di Diana» al «Decameron»*, Milano, LED, 1999.
- Le Goff 1979 = Jacques Le Goff, *Gli intellettuali nel Medioevo*, Milano, Mondadori, 1979.
- Levy 2006 = Allison Levy, *Re-Membering Masculinity in Early Modern Florence: Widowed Bodies, Mourning and Portraiture*, Burlington, Ashgate, 2006.
- Mascanzoni 2011 = Leardo Mascanzoni, *Bologna e la Romagna nel «Novellino»*, «Studi Medievali» 3<sup>a</sup> s. 52 (2011), n. 1: 171-212.
- Moulin 1992 = Léo Moulin, *La vita degli studenti nel Medioevo*, Milano, Jaka Book, 1992.
- Natale 2020 = Sara Natale, voce *Scolaro* 2020, in *TLIO (Tesoro della lingua italiana delle origini)*, Firenze, Opera del Vocabolario italiano, 1997-: <http://tlio.ovi.cnr.it>.
- Paquet 1978 = Jacques Paquet, *L'universitaire «pauvre» au Moyen Âge: problèmes, documentation, question de méthode*, in Jozef Ijsewijn, Jacques Paquet (ed. by), *The Universities in the Late Middle Ages*, Leuven, Leuven University Press, 1978: 399-425.

- Picone 2004 = Michelangelo Picone, *L'arte della beffa: l'ottava giornata*, in Michelangelo Picone e Margherita Mesirca (a c. di), *Lectura Boccaccii Turicensis. Introduzione al «Decameron»*, Firenze, Cesati, 2004: 203-25.
- Pini 2005 = Antonio Ivan Pini, *Studio, università e città nel Medioevo bolognese*, Bologna, CLUEB, 2005.
- Robin 2011 = Anne Robin, *Boccace et les médecins du «Décaméron»*, «Chroniques italiennes web» 19 (2011), n. 1.
- Schonbuch 2000 = Mathias Schonbuch, *Elena, donna petra*, «Chroniques italiennes» 63-64 (2000), nn. 3-4: 109-18.
- Taddei 2006 = Ilaria Taddei, *La notion d'âge dans la Florence des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge» 118 (2006), n. 1: 149-59.
- Vergier 1973 = Jacques Vergier, *Le università del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1973.
- Zaccarello 2017 = Michelangelo Zaccarello, «*Lasciati i pensier filosofici da una parte*». *Lettura di «Decameron» VIII 7*, in Annalisa Andreoni, Claudio Giunta, Mirko Tavoni (a c. di), *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, Bologna, il Mulino, 2017: 177-86.



ANTOINE VÉRARD E LE  
*CENT NOUVELLES NOUVELLES*.  
APPUNTI LINGUISTICI SULLE NOVELLE  
ATTRIBUITE AL DUCA DI BORGOGNA

**L**e *Cent Nouvelles Nouvelles*, composte in un arco temporale situabile tra il 1456 e il 1467, possono essere considerate un vero e proprio best-seller della letteratura francese tardo-medievale, poiché la loro fortuna editoriale, al culmine nel secolo XVI, non si interrompe praticamente mai fino ai nostri giorni.<sup>1</sup> Anche Goethe, affascinato dalla perfezione della novella del mercante di Genova, se ne ispirò per un suo racconto breve.<sup>2</sup> Le prime edizioni moderne si sono susseguite a ritmo serrato tra il 1855 e il 1928 dapprima sul testo dell'unico esemplare allora noto, l'incunabolo edito a Parigi da Antoine Vérard nel 1486 (*GW* M27263; *ISTC* in00277000), poi sul manoscritto Glasgow, University Library, Hunterian MS 252, scoperto da Thomas Wright.<sup>3</sup> Se il giudizio di quest'ultimo sull'edizione Vérard fu particolarmente severo,<sup>4</sup> le osser-

<sup>1</sup> Sedici edizioni furono pubblicate tra il 1486 e il 1536 (cf. Velissariou 2012: 61-74; Velissariou 2016), cinque uscirono tra il 1701 e il 1803, mentre un manoscritto frammentario testimonia l'interesse verso questo testo nel Seicento (Paris, BnF, fr. 20023). Inoltre, una raccolta firmata dal «Seigneur de La Motte Roullant Lyonnais» pubblicata nel 1549 costituisce una riscrittura della raccolta borgognona, ripubblicata almeno quattro volte (cf. Viet 2019).

<sup>2</sup> Si tratta della novella *Der Prokurator*, che fa parte delle *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, 1795.

<sup>3</sup> Mi riferisco alle edizioni di Le Roux de Lincy (1855 e 1866), Wright (1858-57), Lacroix-Bibliophile Jacob (1884) e Champion (1928), che riporto nella Bibliografia primaria.

<sup>4</sup> L'incunabolo sarebbe «très imparfait et très incorrect» perché il testo fonte usato per la stampa sarebbe stato molto mediocre: «on n'a qu'à comparer quelques pages du texte de notre manuscrit de Glasgow avec celui des éditions imprimées pour se convaincre que le premier leur est très supérieur» (*Cent nouvelles nouvelles* [Champion]: IX). Inoltre, Vérard avrebbe fatto stampare il testo con molta negligenza: «on a continuellement changé les phrases qui sentoient le dialecte picard plutôt que l'idiome parisien, on a remplacé des expressions vieilles ou triviales par d'autres plus modernes ou en vogue;

vazioni di Pierre Champion sul rimaneggiamento del testo che sarebbe stato realizzato nell'atelier del noto editore-libraio parigino ad opera di uno degli «hommes intelligents qui travaillaient dans son officine»<sup>5</sup> sono rimaste indiscusse fino agli studi di Luciano Rossi, che ha pubblicato una serie di articoli in margine ad una nuova edizione critica ancora rimasta incompiuta;<sup>6</sup> secondo questa nuova prospettiva, l'incunabolo e il manoscritto conserverebbero due rielaborazioni indipendenti di uno stesso originale. In anni recenti, l'edizione Vérard ha dato luogo a numerosi studi letterari e iconografici<sup>7</sup> che hanno approfondito anche alcune delle questioni testuali e linguistiche riguardanti il rapporto tra il testo tradito dal manoscritto e quello conservato nell'edizione a stampa.<sup>8</sup> Tuttavia, numerose questioni restano aperte; nelle pagine che seguono, prenderò in esame un piccolo corpus costituito dalle novelle attribuite a *Monseigneur le Duc* esaminando due aspetti in particolare; in primo luogo, cercherò di verificare in quale misura persiste, nel testo uscito dall'atelier di Vérard, la leggera colorazione piccarda che presenta la lingua del manoscritto, al fine di determinare se questo tratto contribuisce ad avvalorare la pertinenza della distinzione tra il narratore designato da questo appellativo e quello indicato con il solo termine *Monseigneur*, seguendo l'indicazione fornita dal prologo dell'incunabolo<sup>9</sup>. Il viaggio testuale di questo piccolo capolavoro della letteratura francese tardomedievale, che si svolge tra Borgogna e regno di Francia, è stato infatti spesso presentato come un tentativo di acclimatazione attraverso un lavoro sulla lingua e sulla struttura del testo. In secondo luogo, esaminerò alcune delle differenze che separano i testi sul piano più generale della morfosintassi al fine di mostrare l'interesse, per gli studi di diacronia corta sul medio francese, dello studio di entrambe le versioni delle *Cent Nouvelles Nouvelles*, trasmesse da due testimoni quasi coevi la cui confezione si situa cronologicamente in anni chiave per la periodizzazione del francese.

enfin on a fait des omissions assez considérables [...] par accident ou par négligence, le plus souvent pour abrégé le texte» (*ibid.*).

<sup>5</sup> Ivi: 274.

<sup>6</sup> L'edizione di riferimento è, come è noto, *Cent nouvelles nouvelles* (Sweetser). La sua imprecisione, tuttavia, è stata messa in luce a più riprese e per questo userò qui l'edizione Champion.

<sup>7</sup> Lagorgette 2011a, 2011b, 2015; Ricci 2011; Velissariou 2016: 193-214; Velissariou 2020: 573-79.

<sup>8</sup> Rossi 1981-1983 e 1988.

<sup>9</sup> Si tratta globalmente delle novelle n. 1, 2, 4, 7, 9, 11, 16, 17, 29, 33, 58, 69, 70, 71.

## 1. QUALE LINGUA PER LE NOVELLE RACCONTATE DA ‘MONSEIGNEUR LE DUC’?

Come è noto, una delle differenze più rimarchevoli tra il testo del manoscritto e quello dell’incunabolo è la forma della dedica, che nell’edizione Vérard contiene una precisazione importante a proposito delle novelle raccontate da *Monseigneur*, distinto qui da *Monseigneur le Duc*:

Et notez que par toutes les nouvelles ou il est dit par Monseigneur il est entendu le Daulphin, lequel depuis a succédé a la couronne, et est le roy Loys  
Unsieme, car il estoit alors au pays de Bourgogne. (f. ai v<sup>o</sup>)

Sulla base di questa affermazione, indipendentemente dalle ragioni che possono averla motivata,<sup>10</sup> il lettore è dunque invitato a distinguere tra due narratori diversi, il Delfino di Francia futuro re con il nome di Luigi XI e il duca di Borgogna Filippo III il Buono; del resto, come ha osservato Luciano Rossi, il fatto che in entrambi i testimoni uno stesso personaggio sia indicato con due espressioni diverse non sembrerebbe molto coerente e tenderebbe ad avvalorare questa differenziazione.<sup>11</sup> Tuttavia l’ambiguità che caratterizza questa raccolta di novelle su vari piani si manifesta anche per questo aspetto: le attribuzioni sono diverse non solo tra manoscritto (d’ora in avanti H) e incunabolo (V), ma anche, in entrambi i testimoni, tra l’indice-riassunto delle novelle<sup>12</sup> e le rubriche che precedono ciascuna di esse. Incrociando i dati, si ottiene la seguente distribuzione delle novelle teoricamente attribuibili a *Monseigneur le Duc*:

	Rubriche	Indice
H	58, 71	1, 9
V	16, 17, 71	58

Solo una delle otto novelle è dunque ascritta allo stesso narratore nei due testimoni (n. 71), mentre per le altre la situazione è fluida. Anche tenendo conto solo di V, che introduce esplicitamente la distinzione, un’identificazione sulla base dell’ambientazione dei racconti, in Borgogna o in

<sup>10</sup> Una parte della critica interpreta quest’aggiunta come una strategia commerciale di Vérard per far accettare meglio il testo in Francia; altri la considerano una trascrizione fedele del prologo che sarebbe stato contenuto nell’antigrafo perduto dell’edizione.

<sup>11</sup> Rossi 1988: 76.

<sup>12</sup> L’indice è incompleto in H, completo in V e situato fra la dedica e l’inizio del testo narrativo.

Francia, o della provenienza dei protagonisti, non si rivela decisiva, mentre funziona per i tre narratori identificati come individui al servizio del Delfino,<sup>13</sup> che all'epoca della composizione della raccolta era effettivamente rifugiato nel ducato per sfuggire alle persecuzioni del padre:

Ambientazione	Terre del duca di Borgogna	Terre del re di Francia	Senza localizzazione
1	X		
9	X		
<b>16</b>	X		
<b>17</b>		X	
<b>58</b>			X
<b>71</b>	X		

Provenienza del protagonista	Terre del duca di Borgogna	Terre del re di Francia	Senza localizzazione
1	X		
9	X		
<b>16</b>	X		
<b>17</b>		X	
<b>58</b>			X
<b>71</b>	X		

Un altro fattore di disturbo per una classificazione fondata su un criterio tematico è dato dal fatto che la novella 16, ambientata in Borgogna e attribuita al Duca nella rubrica di V, menziona Filippo III alla terza persona e non alla prima, come ci si aspetterebbe:

Et pour ce que alors le trespuissant duc de Bourgoigne, conte d'Artois et leur seigneur, estoit en paix avec tous les grans princes chrestiens, le chevalier, qui tresdevot estoit, delibera faire a Dieu sacrifice du corps qu'il luy avoit presté [...] (*Cent Nouvelles Nouvelles* [Champion], p. 53)

Il tema dei racconti attribuiti a *Monseigneur le Duc* è un criterio altrettanto inefficace,<sup>14</sup> dato che la novella 58 non è una storia di adulterio, come

<sup>13</sup> Sono tre, come segnalava già l'edizione Champion: *Monseigneur de Villiers*, *Monseigneur de Beauvoir* (Jean de Montesperdon) e *Monseigneur de la Barde* (Jean d'Estuer).

<sup>14</sup> Anche se Jean Dufournet (2016: 16) invitava a esplorare questo aspetto: «Sans doute faudrait-il dans l'immédiat se demander quel genre de nouvelles et d'histoires est

tutte le altre, e variabili sono lo status sociale dei protagonisti, la complessità dell'intreccio e le caratteristiche stilistiche della narrazione, come la lunghezza o l'incidenza delle sequenze dialogate.

Resta allora ancora da verificare il criterio più propriamente linguistico; infatti, nella prospettiva adottata da Serge Lusignan nei suoi studi sul francese piccardo medievale,<sup>15</sup> la colorazione leggermente dialettale delle opere letterarie commissionate da Filippo il Buono, come quelle di Wauquelin e Miélot, potrebbe indicare che il Duca non solo non sarebbe stato ostile alle varianti locali dei luoghi in cui aveva vissuto,<sup>16</sup> ma sarebbe stato incline a considerare queste ultime come segno di un'identità culturale, ancora ben viva alla metà del Quattrocento; anche l'autore delle *Cent Nouvelles Nouvelles* avrebbe potuto dunque valorizzare questo aspetto.<sup>17</sup> Secondo Geoffrey Roger (2011, 2013), in H la presenza di tratti piccardi è abbastanza considerevole tanto sul piano fonografico che su quello morfo-sintattico e lessicale, ma non c'è evidenza di variazione dialettale da un narratore all'altro (Roger 2011: 170), né di stereotipizzazione dialettale su base di socioletto (ivi: 188). Non sarà dunque inutile verificare se nel testo tradito da V, che la dedica indica verosimilmente come destinato al pubblico del regno di Francia, la lingua delle novelle attribuite al Duca sulla base della distinzione annunciata dal prologo è resa sostanzialmente neutra sotto questo profilo o resta invariata per distinguerla da quella del Delfino; è infatti noto che anche nell'incunabolo non sono del tutto assenti i provincialismi come aveva sostenuto Pierre Champion.<sup>18</sup>

L'analisi della *varia lectio* relativa alle quattro novelle attribuite a *Monseigneur le Duc* in V (n. 16, 17, 58 e 71), che ho effettuato attraverso una nuova collazione,<sup>19</sup> ha riguardato innanzi tutto la distinzione tra le parti narrative e le sezioni dialogiche, ossia le situazioni di orale rappresentato, che spesso sono state redatte in un registro linguistico più familiare e quindi potenzialmente più aperto ai piccardismi. Come mostreranno gli

prête à tel ou tel».

<sup>15</sup> Lusignan 2012: 74-75, 282.

<sup>16</sup> Come è noto, Filippo III il Buono nacque a Digione, trascorse la giovinezza a Gand e gli anni di regno alle corti di Bruxelles, Lille o Bruges.

<sup>17</sup> Poi, con i successori, si assisterà alla scomparsa della *scripta* locale in seguito all'imposizione, già da tempo, dell'uso di forme centrali per i documenti amministrativi e soprattutto alla diminuzione del ruolo delle città all'interno del ducato; cf. ivi: 273-78.

<sup>18</sup> Cf. Rossi 1988: 74.

<sup>19</sup> La *varia lectio* dell'edizione critica procurata da F. Sweetster trascura alcune tipologie di varianti, come quelle fonografiche che sono invece utili per il mio confronto.

esempi citati più oltre, questo aspetto non si è rivelato particolarmente significativo, dato che i tratti colorati dialettalmente si distribuiscono uniformemente.

Il piano lessicale è senz'altro il più semplice da esaminare a una prima lettura. All'interno del corpus selezionato, in H sono presenti numerosi termini diffusi nelle zone orientali del dominio d'oïl; sia nelle sezioni narrative, sia nei passi in cui è rappresentato uno scambio verbale, il testo di V presenta spesso termini centrali nei luoghi testuali in cui il testimone manoscritto contiene picardismi. Per il gruppo nominale, si può citare ad esempio il termine *coupaut*, equivalente del moderno *cocu*, che figura nella novella 71; ambientata nella città di Saint-Omer, ora nel dipartimento del Pas-de-Calais, narra di un «chevalier des marches de Picardie» che approfitta della moglie del suo locandiere. È a quest'ultimo che si applica il termine in questione, attestato anche in altre opere letterarie destinate verosimilmente a un pubblico delle marche orientali, oltre che in un documento d'archivio del dipartimento Nord-Pas-de-Calais, datato 1450:<sup>20</sup>

Et n'eust esté, espoir, leur cas jamais descouvert si n'eust esté le mary, qui ne se doubtoit pas tant de ce qu'on l'avoit fait *coupaut* que de l'huis qu'il trouva desserré (H, ivi : p. 202) ] qu'on l'avoit fait *coux*. (V, f. p v v°b)

Nell'esempio citato è presente anche l'avverbio *espoir*, equivalente al moderno *peut-être*; se gli esempi contenuti nei dizionari storici mostrano che il termine era diffuso ovunque in antico francese,<sup>21</sup> in medio francese sembra conservarsi soprattutto, se non esclusivamente, nelle regioni dell'Est; sono infatti registrate attestazioni nelle opere di Froissart e di Evrart de Conty; si tratta inoltre di un termine destinato a uscire dall'uso, poiché la base Frantext contiene solo tre esempi posteriori alle *Cent Nouvelles nouvelles*, rispettivamente nei *Mystères de la Procession de Lille* (1485), nelle *Chroniques de Bretagne* di Alain Bouchart (1512) e nelle *Histoires tragiques* di Pierre Boaistuau (1559). In V il termine è invariato, mentre la locuzione *espoir que* è sostituita da *j'espere pour ce* alla novella 58, in cui si narrano le vicende di due «gentilz hommes, beaulx compaignons» (*Cent nouvelles nouvelles* [Champion]: 170) che si innamorano di due fanciulle indifferenti al loro corteggiamento:

<sup>20</sup> Jean Dupin, *Les Mélancolies* (Lindgren): 54; Andrieu de La Vigne, *Le Mystère de saint Martin* (Duplat); si veda DMF s.v. *coupaud*.

<sup>21</sup> Si vedano Tobler-Lommatsch 2022 e Godefroy 1937-1938, *ad vocem*.

Et le mains mal qu'ilz sceurent firent tant qu'elles furent adverties de leur nouvelle emprinse, du bien du service et de cent mille choses que pour elles faire vouldroient. Ils furent escoutez, mais aultre chose ne s'en ensuyvit. *Es-  
poir qu'elles estoient de serviteurs pourvues [...] (H) ] J'espere pour ce qu'elles [...]*  
(V, f. n. ii v<sup>o</sup>b)

Il caso della novella 17 è interessante anche perché uno dei picardismi lessicali presenti in H è usato dal narratore nel dialogo tra sé e sé del protagonista, un vecchio presidente della *Chambre des Comptes* di Parigi che cerca di sedurre una giovane domestica; la locuzione *tenir a graux*,<sup>22</sup> corrispondente all'attuale *avoir qqn à sa merci*, in V è sostituita da *tenir à gré* (ivi : 57):

Quelque refus que de la bouche elle m'ayt fait, si en cheviray je bien si je la puis *a graux tenir* (H) ] *a gré tenir* (V, f. e i r<sup>o</sup>b)

Nella stessa novella (ivi: 17) è presente anche il termine *ramon*, equivalente di *balai*, attestato in opere di autori che hanno gravitato intorno alla corte di Borgogna o hanno origini settentrionali:<sup>23</sup>

Et sa bone femme, qui mesnageoit par leans, en sa main tenant ung *ramon*, demande ce qu'elle bien scet: « Qui est ce là ? » H, V (f. b iir<sup>o</sup>b)

Anche in questo caso, come già per *espoir*, l'incunabolo non introduce modifiche; una certa fluidità caratterizza dunque il lessico di V per quanto riguarda i termini a colorazione dialettale. La stessa instabilità si riscontra anche nelle novelle che il prologo dell'incunabolo invita ad ascrivere al Delfino di Francia; le poche tracce di picardismi sono spesso sostituite da lezioni non colorate dialettalmente, come per esempio nella novella n. 7, anch'essa ambientata a Parigi: al sostantivo *feste*<sup>24</sup> di H (ivi: 34), usato con il significato di 'fiera', corrisponde in V il termine *foire*:

Ung orfevre de Paris pour despescher plusieurs besoignes de sa marchandise a l'encontre d'une *feste* de Lendit et d'Envers, fist large et grand provision de charbon de saulx. (H) ] a l'encontre d'une *foire* du Lendit (V, f. c iiii v<sup>o</sup>b)

<sup>22</sup> Attestazioni sono presenti nella *Moralité des sept péchés mortels et des sept vertus* (Cohen); il testo è stato localizzato a Liegi. Altri esempi sono presenti nel *Perceforest*, composto nella provincia dello Hainaut.

<sup>23</sup> Cf. DMF, *ad vocem*.

<sup>24</sup> Roger 2011: 142, n. 209.

In questo stesso racconto, V presenta varianti del francese centrale anche per la locuzione *pour cest cop* (mod. *à cette occasion, pour cette fois*)<sup>25</sup> e per il sostantivo *aurfaveresse*, entrambi raramente attestati:

*Pour cest cop* nostre orfevre avoit tant de gens qui pour luy ouvroient que force luy dut le chareton avec luy et sa femme heberger (H, ed. cit., p. 34) ] *pour celle heure* (V, f. c iv r<sup>o</sup>a)

Car, comme le poulain s'eschauffe sentant la jument, et se dresse et demaine, aussi faisoit le sien, levant la teste contremont si tres prochain de *l'aurfaveresse* (H, ivi: p. 35)] *de la dicte femme* (V, f. c iv r<sup>o</sup>b)

Tuttavia, altre novelle contengono termini colorati dialettalmente presenti in H che non danno luogo a varianti in V; è il caso di *boignard* (mod. *grincheux*), usato nella novella 11 (ivi: 43), che rimane indeterminata quanto al luogo dell'azione:

Ung lasche paillard et recreant jaloux [...] ne savoit a qui recourre [...] pour trouver garison de sa [...] maladie. Il faisoit huy ung pelerinage, demain ung aultre, et aussi le plus souvent par ses gens ses devociions et aufrandes faisoit faire, tant estoit assoté de sa maison, voire au mains du regard de sa femme, qui miserablement son temps passoit avecques son tresmaudit mary, le plus souspessoneux *boignard* que jamais femme accointast. (H; V, f. c viii v<sup>o</sup>a)

Il DMF registra attestazioni di questo aggettivo nell'*Histoire de Jason*,<sup>26</sup> composta nel nord della Picardia da un autore al servizio della corte di Filippo di Borgogna e in altri testi della stessa area, come gli *Evangiles des Quenouilles* e le opere di Molinet.

Questi dati non omogenei sul lessico corrispondono a quelli che si osservano sul piano morfologico; nel corpus delle novelle di *Monseigneur le Duc*, V contiene anche picardismi in luoghi testuali nei quali H presenta la forma centrale, come nell'esempio seguente (ivi: 54):

Venez tout a vostre aise, et ne vous chaille ja de moy *suyvir* H ] *suyr* V (f. d vii v<sup>o</sup>b)

Quanto alle novelle attribuite a *Monseigneur*, alcune forme verbali descritte come tipiche del francese piccardo sono presenti sia in H, sia in V; il

<sup>25</sup> Cf. DMF, *ad vocem* D2c.

<sup>26</sup> Raoul Lefèvre, *L'Histoire de Jason* (Pinkernell): 106, 113-114. Si veda DMF, *ad vocem*.



primo degli esempi seguenti, tratti dalla novella n. 33 (ivi: 110), riguarda il verbo *faindre* in una forma del passato remoto costruita sull'infinito, con -d epentetica al posto della consonante palatalizzata prodotta dall'evoluzione del gruppo -ng-:<sup>27</sup>

Quand il se trouva seul avecques la gouge, qui le receut tres doucement et de grand cuer, comme il sembloit, il *faindit* [...] une sure et matte chere (H; V, f. viii v<sup>o</sup>a)

Il secondo esempio concerne il verbo *laisser*, usato in entrambi i testimoni nella forma del condizionale *lairroye*, che secondo Claude Buridant (2000: 285) sarebbe circoscritta particolarmente all'area orientale (*Cent nouvelles nouvelles* [Champion]: 109):

Et si je n'avoie plus grant pitié de vous que vous mesmes n'avez, je vous lairroye en ceste folye H; V (f. h viii r<sup>o</sup>b)

Sul piano fonografico, in alcuni passi V sembra addirittura presentare una colorazione piccarda più marcata rispetto a H; gli esempi seguenti mostrano che questo dato si riscontra sia nelle quattro novelle del nostro corpus, sia nei racconti che la finzione ascrive a *Monseigneur*:

lignee ] lignie (nov. 17, *Monseigneur le Duc*, H ivi: 56; V, f. d viii v<sup>o</sup>b)  
 rabaissées ] rabaissies (nov. 29, *Monseigneur*, H, ivi: 95; V, f. g viii v<sup>o</sup>)  
 aureiller ] oriller (nov. 7, *Monseigneur*, H, ivi: 34; V, f. c iv r<sup>o</sup>a)

Tutti questi esempi tendono a rafforzare la tesi dell'indipendenza dei due testimoni e smentiscono in parte l'ipotesi secondo cui 'Vérard' avrebbe fatto rielaborare il testo in modo da renderlo più neutro linguisticamente, in funzione di un pubblico specificatamente parigino. Se infatti, come ipotizzava Rémy Scheurer (1970: 415-9), il socio del nostro libraio-editore parigino, Nicole Gilles, fosse l'autore di una rielaborazione del testo, non importa se partendo da H o da un altro antografo, e se l'atelier fosse stato davvero un laboratorio per l'elaborazione di un francese illustre soprattutto nei testi che elaborano generi non autoctoni,<sup>28</sup> si sarebbe forse prestata maggiore attenzione a tutti gli aspetti linguistici, pur tenendo

<sup>27</sup> Fouché 1931: 106-7 segnala che queste forme sono diffuse soprattutto al Nord. Alcuni esempi contrari: nov. 17, Si s'avis qu'elle n'aroit ] V auroit; nov. 29, si ne saroye ] seroye V je fournir ce que m'est apparent d'avoir a entretenir; nov. 33, il vous fault quelque chose que je ne *sarroye* ] *sauroye* penser.

<sup>28</sup> Si veda in proposito Viet 2014.

conto che il concetto di norma ortografica sarà elaborato più tardi. L'effetto globale creato sul lettore di V, invitato dal prologo a identificare due narratori illustri distinguendo tra l'appellativo generico *Monseigneur* e quello specifico *Monseigneur le Duc*, è quindi di rafforzare l'effetto di connivenza che, secondo Dominique Lagorgette (2011a), sarebbe presente anche nel testo tradito da V, e anzi accentuato attraverso la forma della dedica; i due narratori distinti nel prologo appaiono dunque solidali e concordi sul piano linguistico.

## 2. VARIAZIONE E CAMBIAMENTO: DUE TESTIMONI SIGNIFICATIVI

L'analisi delle varianti rilevabili nei due testimoni noti delle *Cent Nouvelles Nouvelles* permette anche di apprezzare la portata delle differenze che riguardano le strutture morfosintattiche del testo indipendentemente dalla colorazione dialettale. Dal momento che H e V sono stati realizzati negli stessi anni (il ms. è databile tra il 1480 e il 1490, l'incunabolo è stato stampato nel 1486), questi due testimoni costituiscono un osservatorio privilegiato per studiare alcuni fenomeni legati alla variazione interna al sistema del medio francese. Nelle quattro novelle che costituiscono il corpus, le varianti si presentano più frequentemente all'interno del gruppo del verbo; nell'ambito necessariamente limitato di questo contributo, mi soffermerò su due aspetti traendo spunto ancora una volta dalla novella 17, che si è rivelata particolarmente interessante per questa analisi.

L'uso dei tempi verbali è spesso diverso nei due testimoni. In particolare, V ricorre meno frequentemente al presente storico seguendo una tendenza che si afferma sempre più in medio francese,<sup>29</sup> come mostra l'esempio seguente (*Cent nouvelles nouvelles* [Champion]: 56):

<sup>29</sup> Martin-Wilmet 1980: 73. L'impiego più limitato del presente storico è una tendenza che si manifesta con regolarità nel testo tradito dall'incunabolo anche al di fuori del piccolo corpus in analisi, come prova il passo seguente tratto da una delle novelle attribuite a 'Monseigneur'. Le varianti concernono il verbo della proposizione principale (H «charge» ] «encharga») e quelli delle secondarie, con l'impiego del condizionale con valore di futuro nel passato (H «viendra» ] «viendroit») e del congiuntivo di volontà con valore di esortazione (H «qu'elle baille» ] «baillast»); anche in questo caso, il valore espressivo del presente che in H dà rilievo all'azione, conferendo energia all'azione della moglie contro il tentativo di tradimento del marito, perde la sua intensità in V in nome di una maggiore coerenza nella sequenza temporale: «Elle charge a sa demoiselle que la premiere foiz que monseigneur viendra pour la prier d'amour, elle luy baille le jour et l'heure (n. 9), (H, *Cent nouvelles nouvelles* [Champion]: 38) ] Elle encharga a sa demoiselle

la belle meschine [...] ne *fut* pas si beste que aux gracieux motz de son maistre baillast response un rien a son avantage, mais *s'excusa* si gracieusement que Monseigneur [...] *tresbien l'en prise* ] l'en *prisa* (H; V, f. e i r<sup>o</sup>a)

In H, l'uso del presente ha la funzione espressiva di accentuare l'attualità di un avvenimento passato e di metterlo in rilievo; nella novella in questione, che come già detto tratta di un tentativo di seduzione di una domestica da parte del suo padrone, l'eccezionalità di questo momento, in cui il protagonista maschile apprezza per un attimo le qualità morali della giovane di cui vuole approfittare, è sottolineata in modo da gettare una luce ancora più positiva sulla protagonista femminile, sospendendo temporaneamente il giudizio severo del lettore nei confronti del comportamento del padrone; in questo punto, chi legge prova quasi un moto benevolo per questo personaggio negativo, che si rivelerà tanto violento quanto ingenuo e pauroso. In V, l'uso del passato in nome di una più rigida logica temporale cancella questa sfumatura di senso e il protagonista maschile conserva intatta la sua negatività.

Il fatto che il ricorso all'una o all'altra di queste due possibilità espressive offerte dalla lingua sia finalizzato a caratterizzare meglio i personaggi di questa novella secondo una logica coerente all'interno dei due testimoni è reso evidente da un altro passo, in cui non si riscontrano lezioni diverse; quando il padrone formula una minaccia diretta alla giovane che resiste alle sue insidie, il passaggio al presente nella secondaria complessa permette di conferire veemenza e spontaneità al discorso attraverso l'uso dei tempi dello stile diretto, presente e futuro d'ordine,<sup>30</sup> rendendo evidente l'incapacità a controllare gli impulsi di questa figura maschile:

Mais il *n'oublia* pas a dire a ce partir que, s'il la *rencontre* en quelque lieu marchand, ou elle *obeyra*, ou elle *fera pis*. (H, ivi: p. 57; V, f. e i r<sup>o</sup>b)

In V, questo permette di confermare lo sguardo negativo con cui è tratteggiato il personaggio, mentre in H accentua il carattere illusorio del moto di simpatia precedente. Quanto alla protagonista femminile, nella sua presa di parola di poco successiva costruisce una specie di monologo interiore *ante litteram* nel quale appare tutta la sua forza d'animo grazie all'inserito nella forma del discorso diretto in cui prende distanza dal suo

que la premiere foiz que monseigneur *viendrait* pour la prier d'amour, elle luy *baillast* le jour et l'heure (V, f. e vi r<sup>o</sup>b).

<sup>30</sup> Ménard 1976: 144, par. 151.

persecutore evocandolo alla terza persona, ma soprattutto grazie al futuro di protesta (ivi: 57):

La tresbonne fille [...] ne s'effraya gueres, ains asseurement respondit: "Dye et face ce qu'il luy plaist, mais jour qu'elle vive, de plus près le luy sera"

L'alternanza delle prospettive temporali e la coesistenza di forme di narrazione alla prima e alla terza persona trasmettono al lettore l'emozione e il turbamento di un tipo di personaggio chiave delle *Cent Nouvelles Nouvelles*, che contribuisce a far evolvere la misoginia iniziale verso l'elogio finale della virtù femminile contenuto nelle ultime novelle.

Anche l'uso della negazione dà luogo a qualche osservazione interessante sul piano dell'uso di forme in concorrenza. Come è noto, in medio francese l'avverbio di negazione *non* può essere sostitutivo del *ne explétif* con l'infinito e in unione con il secondo termine della negazione, ma il suo uso non è obbligatorio;<sup>31</sup> nel testo della novella 17, la *varia lectio* mostra che in V la negazione è costruita attraverso un solo termine:

il ne peüt obtenir ung tout seul mot, et encores mains de semblant qu'elle luy baille quelque pou d'espoir de *jamais non* parvenir a ses attainctes. H (ivi: 56)

il ne peüt obtenir ung tout seul mot, et encores mains de semblant qu'elle luy baille quelque pou d'espoir de *jamais parvenir* a ses attainctes. V (f. e i r<sup>o</sup>b)

La mancanza di *non* nel testo di V è verosimilmente voluta, poiché ha l'effetto di attenuare i timori del protagonista di fronte alla possibilità di dover attendersi una realizzazione contraria al suo desiderio: senza altra negazione, *jamais* equivale infatti a *un jour, à un moment donné*. Come già era accaduto per l'uso del passato, spogliato delle sue esitazioni il personaggio diventa meno comico, e quindi rappresentato in modo più uniformemente negativo nella sua incapacità di controllare gli istinti.

Nell'esempio seguente, invece, l'introduzione del primo elemento della negazione, facoltativo, rende spontaneo il discorso diretto; la moglie della novella 16, sorpresa con l'amante dal ritorno imprevisto del marito, cerca di prendere tempo provando a verificare con una candela in mano se in ricompensa dei servizi d'arme nella crociata quest'ultimo avesse ritrovato la vista dall'occhio danneggiato in una precedente battaglia:

<sup>31</sup> Ivi: p. 256 par. 290.

Monseigneur [...] souffrit bien que madame luy bouchast son bon oeil d'une main, et de l'autre elle tenoit la chandelle devant l'oeil de monseigneur qui crevé estoit; et puis luy demanda: «[...] Or actendez, monseigneur, ce dit elle. Et maintenant vous me voiez bien, *faictes pas?*» ] *ne faictes pas?* (H, ivi: 55; V, f. d viii r°b-viii v°a)

Il secondo elemento della negazione (*pas*) modifica il processo espresso dal verbo e lo inverte, con un effetto equivalente a un'interrogativa retorica; l'uso in assenza di altro avverbio negativo ha una connotazione più familiare.<sup>32</sup> Questa struttura di frasi, indicata come prossima a diventare obsoleta all'epoca della confezione dei nostri testimoni, è forse usata con la doppia negazione in V nel tentativo di renderla più conforme alle forme prevalenti, ma ciò si ripercuote sulla forma dell'orale rappresentato, che è meno naturale in una sequenza particolarmente comica. Anche in questo caso, dunque, la scelta tra forme concorrenti ha giustificazioni di ordine espressivo oltre che di adesione a una norma in via di definizione.

### 3. CONCLUSIONE

Questo studio linguistico molto parziale ha rivelato innanzi tutto che per le novelle prese in esame l'affermazione di Pierre Champion secondo cui il testo delle *Cent Nouvelles Nouvelles* tradito dall'incunabolo edito da Vérard non presenterebbe alcuna colorazione dialettale va attenuata, dal momento che sul piano fonografico e morfosintattico è possibile riscontrare qualche tratto che dà indicazioni contrarie. Tuttavia questo aspetto non aiuta a caratterizzare la lingua del narratore più illustre, né a distinguere eventualmente tra due diversi personaggi dietro l'appellativo *Monseigneur*. L'elemento linguistico concorre dunque a rafforzare le strategie messe in atto in vari ambiti per mettere sullo stesso piano e rendere assimilabili le due corti francofone.

Per quanto riguarda la tradizione testuale, questa caratteristica del testo di V sembra da un lato, confermare che le ipotesi di Luciano Rossi quanto ai rapporti tra i due testimoni sono fondate, e dall'altro, insinuare qualche ulteriore dubbio sulle modalità di lavoro dell'officina di Vérard quanto alla portata degli interventi sui testi.

<sup>32</sup> Martin–Wilmet 1980: 33, par. 27.

Sul piano linguistico, infine, lo studio in parallelo dei due testimoni permette di constatare che in linea generale le forme in concorrenza sono sempre usate con un preciso intento stilistico in vista di ottenere un effetto particolare sul senso o sulla caratterizzazione dei personaggi, e non certo in modo fortuito o imprevedibile.

Manoscritti tardivi e prime stampe, che sembrano funzionare in modo parallelo e configurarsi secondo dinamiche simili, offrono dunque la testimonianza della continuità che si accompagna ai rinnovamenti di un periodo di transizione.

Paola Cifarelli  
Università degli Studi di Torino

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

Andrieu de La Vigne, *Le Mystère de saint Martin* (Duplat) = Andrieu de La Vigne, *Le Mystère de saint Martin*. 1496, éd. par André Duplat, Genève, Droz, 1979.

*Cent nouvelles nouvelles* (Champion) = *Les cent nouvelles nouvelles*, publiées par Pierre Champion, Paris, Droz, 1928.

*Cent nouvelles nouvelles* (Lacroix-Bibliophile Jacob) = *Les cent nouvelles nouvelles, dites Les cent nouvelles du roi Louis XI*. Édition revue sur l'édition originale, avec des notes et une introduction par Paul Lacroix, Bibliophile Jacob, Paris, Charpentier, 1884.

*Cent nouvelles nouvelles* (Le Roux de Lincy) = *Les cent nouvelles nouvelles*. Édition revue sur le texte original et précédée d'une introduction par Le Roux de Lincy, Paris, Charpentier, 1855, 2 voll.

*Cent nouvelles nouvelles* (Sweetser) = *Les cent nouvelles nouvelles*, édition critique par Franklin P. Sweetser, Genève et Paris, Droz, 1966.

*Cent nouvelles nouvelles* (Wright) = *Les cent nouvelles nouvelles*, publiées d'après le seul manuscrit connu avec introduction et notes par M. Thomas Wright, Paris, Jannet, 1858-1857, 2 voll.

Jean Dupin, *Les Mélancolies* (Lindgren) = Jean Dupin, *Les Mélancolies*, édition critique par Lauri Lindgren, Turku, Turun Yliopisto, 1965.

*Moralité des sept péchés mortels et des sept vertus* (Cohen) = *Moralité des sept péchés mortels et des sept vertus*, in *Nativités et moralités liégeoises du moyen-âge*, publiées avec une introduction et des notes d'après le manuscrit 617 du Musée Condé à Chantilly (Oise) par Gustave Cohen, Bruxelles, Palais des Académies, 1953: 205-48.

Raoul Lefèvre, *L'Histoire de Jason* (Pinkernell) = Raoul Lefèvre, *L'Histoire de Jason: ein Roman aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, hrsg. Gert Pinkernell, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 1971.

## LETTERATURA SECONDARIA

Buridant 2000 = Claude Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, Sedes, 2000.

- DMF = *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2020 (DMF 2020). ATILF - CNRS & Université de Lorraine, in linea, disponibile all'indirizzo <http://www.atilf.fr/dmf>.
- Dufournet = Jean Dufournet, *Les Cent Nouvelles Nouvelles, emblème de la génération de Louis XI*, in Jean Devaux, Alexandra Velissariou (ed. par) *Autour des Cent Nouvelles Nouvelles, sources et rayonnements, contextes et interprétations*, Paris, Champion, 2016: 15-30.
- Fouché 1931 = Pierre Fouché, *Le verbe français. Étude morphologique*, Paris, Les Belles Lettres, 1931.
- Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes, du IXe au XVe siècle*, Paris, Librairie des Sciences et des Arts, 1937-1938, 10 voll., in linea all'indirizzo <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy>.
- GW = *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, begründet von der Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke, Leipzig, Stuttgart, Hirsemann, 1968-..., in linea, disponibile all'indirizzo <https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke>.
- ISTC (*Incunabula Short Title Catalogue*, <https://data.cerl.org/istc/search>).
- Lagorgette 2011a = Dominique Lagorgette, *Construire la connivence: narrateur et mise en scène des personnages dans le ms Hunter 252 (Glasgow) et l'imprimé Vérard (1486) des Cent nouvelles nouvelles*, in Luca Pierdominici, Élisabeth Gaucher-Rémond (ed. par), "Ray me treuve en mon deduire", Fano, Aras Edizioni, 2011: 161-79.
- Lagorgette 2011b = Dominique Lagorgette, *Une esthétique de la manipulation par la polyphonie généralisée dans les Cent nouvelles nouvelles (ms. Hunter 252 et imprimé Vérard de 1486)*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 22 (2011): 87-103.
- Lagorgette 2015 = Dominique Lagorgette, *Staging transgression through text and image: violence and nudity in the Cent nouvelles nouvelles (Glasgow, University Library, MS Hunter 252, and Vérard 1486 and 1498)*, in Rebecca Dixon, Rosalind Brown-Grant (ed. by), *Text/Image Relations in Late Medieval French Culture*, Turnhout, Brepols, 2015: 89-104.
- Lusignan 2012 = Serge Lusignan, *Essai d'histoire sociolinguistique: le français picard au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- Martin - Wilmet 1980 = Robert Martin, Marc Wilmet, *Manuel du français du moyen âge. 2. Syntaxe du moyen français*, Bordeaux, Sobodi, 1980.
- Ménard 1976 = Philippe Ménard, *Manuel du français du Moyen Âge. 1. Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Sobodi, 1976.
- Ricci 2011 = Mariagrazia Ricci, *Illustrer les Cent Nouvelles Nouvelles: le manuscrit de Glasgow et l'incunable de Vérard (1486)*, «Le Moyen Français» 69 (2011): 83-98.



- Roger 2011 = Geoffrey Roger, *“Les cent nouvelles nouvelles”: A Linguistic Study of MS Glasgow Hunter 252*, PhD dissertation, University of Glasgow, 2011, in linea all’indirizzo <https://theses.gla.ac.uk/2872/>.
- Roger 2013 = *Koineisation in the Burgundian Netherlands: a scriptological insight from the Cent nouvelles nouvelles?*, «Pecia» 16 (2013): 109-27.
- Rossi 1981-1983 = Luciano Rossi, *Per il testo delle Cent nouvelles nouvelles, la centesima novella e i racconti dell’acteur*, «Medioevo romanzo» 8/3 (1981-1983): 401-18.
- Rossi 1988 = Luciano Rossi, *Pour une édition des Cent nouvelles nouvelles: de la copie de Philippe le Bon à l’édition d’Antoine Vérard*, «Le Moyen Français» 22 (1988): 69-77.
- Scheurer 1970 = Rémy Scheurer, *Nicole Gilles et Antoine Vérard*, «Bibliothèque de l’École des Chartes» 128/2 (1970): 415-19.
- Tobler–Lommatsch 2002 = Tobler–Lommatsch: *Altfranzösisches Wörterbuch*, édition électronique conçue et réalisée par Peter Blumenthal et Achim Stein, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002.
- Velissariou 2012 = Alexandra Velissariou, *Aspects dramatiques et écriture de l’oralité dans les Cent Nouvelles Nouvelles*, Paris, Champion, 2012.
- Velissariou 2016 = Alexandra Velissariou, *Le paratexte des Cent Nouvelles Nouvelles, du moyen âge au XX<sup>e</sup> siècle: titres, préfaces et introductions*, in Jean Devaux, Alexandra Velissariou (ed. par) *Autour des Cent Nouvelles Nouvelles, sources et rayonnements, contextes et interprétations*, Paris, Champion, 2016, p. 193-214.
- Velissariou 2020 = *Lectures des Cent Nouvelles nouvelles à travers quelques images du manuscrit Hunter 252 et de l’édition princeps de Vérard*, «Studi Francesi» 192 (2020): 573-9.
- Viet 2019 = Nora Viet, *‘Treschevaleureux capitaines’ contre ‘crocheteurs de flascons’: lecteurs et lectorats dans les Fascetieux devitz des Cent nouvelles nouvelles du Seigneur de La Motte Roullant*, «Renaissance et Réforme» 42/1 (2019): 189-210.
- Viet 2014 = Nora Viet, *Un libraire parisien aux commandes. Conception d’une trilogie narrative dans l’atelier d’Antoine Vérard (1485-1512)*, in Anne Réach-Ngô (ed.), *Créations d’atelier. L’éditeur et la fabrique de l’oeuvre à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014: 31-49.



## OLTRE I CONFINI. IL “VIAGGIO” NEL *PARADISO DEGLI ALBERTI*

Come è noto, nel *Paradiso degli Alberti*, opera così intitolata dal filologo russo Aleksandr Wesselofsky, che ne scoprì e per primo pubblicò nel 1867 il testo, attribuendone la paternità – ormai pressoché unanimemente riconosciuta – a Giovanni Gherardi da Prato,<sup>1</sup> non c'è un centro unificante, per quanto non manchino riscontrate interrelazioni interne, corrispondenze e richiami.

Tra i motivi ricorrenti una cifra identificativa è quella del viaggio, declinato in più modi: nel tempo, nello spazio, nei luoghi, nei testi che l'autore richiama e attraversa. Il viaggio metaforico, mistico-mitologico dell'autore-narratore, svolto nell'intero primo libro, costituisce il viatico di tutta l'opera, dando inizio ad un percorso oltre i confini dei generi, tra i quali anche la novellistica ha una sua parte, limitata ma non marginale, svolta secondo diverse tipologie: dall'eziologico al magico, dal romanzesco al comico-realistico e al cronachistico, dalla novella di costume all'avventuroso e orrido, e al cortese e cavalleresco.

D'altronde il viaggio come motivo narrativo è presente, con modi e incidenze differenti, in diverse delle nove novelle, collocate rispettivamente due nel secondo e nel terzo libro e cinque nel quarto. A questo si aggiunge quello che potremmo definire il viaggio letterario dell'autore, di ripresa e trasformazione di una o più fonti, nelle novelle più o meno allusivamente visibile. Su alcune di queste richiamerò l'attenzione, mentre non mi occuperò, se non tangenzialmente e solo dove la contestualizzazione lo richiede, di altri pur importanti aspetti dell'opera, espres-

<sup>1</sup> *Giovanni da Prato, Il Paradiso degli Alberti* (Wesselofsky). L'edizione, in tre volumi, è corredata da un primo volume, in due tomi, di studi e ricerche sull'opera, i personaggi, il contesto letterario e sociale ecc., con un'ampia messe di documenti. Sull'autore e sul testo (adespoto, anepigrafo, acefalo, e lacunoso, rimasto incompiuto dopo la parte iniziale del V libro) trasmesso dal solo manoscritto, autografo, Riccardiano 1280, cc. 19r-113r, cf. ora Bausi 2000, Guerrieri 2007 e Gallina 2022. Due sono le edizioni critiche moderne del *Paradiso degli Alberti*, Lanza 1975 (da cui cito, con la sola indicazione del titolo abbreviato, libro e numeri di pagina) e Garilli 1976.

sione della cultura enciclopedica del suo autore e dell'impegno militante in difesa e promozione dell'amata patria e del fiorentino idioma.<sup>2</sup>

Inizio con un breve resoconto di quanto precede l'introduzione delle prime due novelle, funzionale a mostrarne la collocazione nel contesto. Dopo il proemio, acefalo, la narrazione, rivolta ai «santissimi amici», ha inizio nel primo libro con la partenza del «navilio» dell'autore, trasparente metafora dell'opera come navigazione, svolta nella forma di un racconto odeporico,<sup>3</sup> fittissimo di richiami mitologici, di cui viene illustrato il senso nascosto sotto la poetica finzione, tra interpretazione allegorica ed evemeristica; viaggio che dalla Toscana e dal mar Tirreno procede, lasciando «rietro» Baleari, Corsica e Sardegna, verso sud, costeggiando la Sicilia e la costa italica, poi verso Oriente, fino a giungere al mare greco, per fare una prima tappa a Creta. Ivi si dipana la riflessione sulla caducità delle opere dei mortali, su cui, lasciata l'isola, interviene una voce, riconosciuta dall'autore-narratore come quella dell'angelo custode, il quale gli parla dal profondo dell'intelletto e gli rivela che da lui è stato apprestato il «navilio» (dunque, per volontà divina).

La funzione dell'angelo è quella di svolgere il ruolo di guida e di dare ammonimento sul tema del tempo, fondamentale in tutta l'opera, e sulla necessità di farne buono e sollecito uso. Il viaggio prosegue prima per Rodi («ove nel presente di da santissima religione è sacrata e dedicata» nel nome di san Giovanni Battista, *Paradiso* I: 20), per giungere poi al luogo deputato dell'approdo: l'antica isola di Cipro, un tempo regno di Venere. Da questo punto ha inizio una descrizione, che definire esorbitante è un eufemismo, del luogo, e poi in esso del «mirabil teatro» (ivi: 30) e di tutte le figurazioni ivi contenute, non senza echi anche dell'*Amorosa visione* di Boccaccio, di quante vicende sono state causate da amore, nel male di stravolgenti e delittuose passioni, come nel bene di amore puro e perfettissimo. Su questo si innesta una parte dottrinale su amore svolta dall'angelo, finché, tutto visto e sentito, l'autore-narratore torna alla barca, desideroso di solcare altre acque:

<sup>2</sup> Per quanto riguarda: la struttura dell'opera; il rapporto tra cornice narrativa, racconto e impianto dialogico-trattatistico; lo sfondo politico-civile; la società e i personaggi rappresentati, tra storia, idealizzazione e trasfigurazione tardo-gotica, rimando in particolare, oltre ai sopra citati studi di Wesselofsky, a Garilli 1972, Lanza 1994 (ma cf. anche l'Introduzione all'edizione del *Paradiso* da lui curata), Marietti 1994, Salwa 1998 e 2004, Guerrieri 2007 e 2017, Gallina 2022.

<sup>3</sup> Per un'ampia analisi e indicazione delle fonti cf. Gallina 2022: 146-90.

tutto credendomi quanto detto abbiamo avere corporalmente per li miei sensi veduto e toccato, commolta ammirazione stupefatto rimasi; e [me] ritrovandomi solo nella mia sacretissima camera, fra me stesso dicea: – Or come puote questo essermi advenuto? Or che meraviglia è questa? Mostrasi questa illusione o altro fantastico avvenimento? [...] Se 'l corpo io avea o nno, non voglio di tanto giudicare né dire,<sup>4</sup> imperò che troppa saldissima ammirazione m'è non essere se non solamente per ispazio d'uno naturale giorno in questo lungo viaggio me vedere dimorato; e in me chiarissimo appare tanto avere fatto e veduto quanto per l'arietro detto sì vv'hoè. Se occhi io non avea, io pure vidi; se il senso dell'udire o veramente lo stromento di quello mancava in me, pure il simile m'adivenne. Io per me tutto stupefatto di tanto rimango. (*Paradiso*: I 56-7)

L'autore-narratore riconosce in sé l'intervento divino, a cui si inchina ringraziando e redarguendo coloro che stoltamente hanno tanta temeraria opinione da negare «ogni altra vita futura essere dopo la morte dell'uomo» (ivi: 57). Dunque, per dirla con il Dante del canto X dell'*Inferno*, – di cui Gherardi era stato, oltre che studioso, pubblicamente commentatore – gli eretici seguaci di Epicuro, coloro «che l'anima col corpo morta fanno» (v. 15), tra i quali, stando alla voce di Farinata (v. 119), in una delle arche infuocate sta il secondo Federigo, il grande imperatore che sarà chiamato in scena nella seconda novella del secondo libro del *Paradiso*.

Il riferimento al «viaggio» dell'autore-narratore, tanto straordinario nell'opposizione tra spazio e tempo, fa da *trait d'union* tra i primi due libri:

[...] finito il mio lungo viaggio tanto felicemente in brevissimo tempo nella mia cameretta alquanto mi ridussi a posare (ivi: 59)

e promuove il pensiero e il ricordo, all'opposto, di un tempo passato e di uno spazio ben più circoscritto, che dal peregrinare di allora nei luoghi di santi e romiti sull'Appennino porta, con lo stile ampio e fiorito proprio della scrittura del Gherardi, al primo luogo della cornice, il castello di Poppi, presso il quale converge la variegata brigata, costituita almeno per la maggior parte da personaggi storicamente individuati, anche se artificiosamente qui riuniti dall'autore.

<sup>4</sup> Richiamo a Dante, ai vv. 73-5 del primo canto della terza cantica, a sua volta con allusivo riferimento a san Paolo. Per questo e per altri riferimenti danteschi nel passo citato cf. Guerrieri 2017: 268.

Tra i tratti che interessa sottolineare è la messa in scena delle contraffazioni del faceto Biagio Sernelli, che assume nell'imitazione e nelle voci le sembianze ora del conte Carlo ora di Alessandro degli Alessandri, con una tale perizia da lasciare pieni di meraviglia e attoniti gli astanti:

ci fece quasi di noi uscire non altrimenti con ammirazione che lla famosissima Circe Ulisse facesse quando vicino all'antica Gaeta i suoi compagni in bestie mutoe (ivi: 71).

E il gioco via via continua mettendo in evidenza, con risa e divertimento, la forza dell'immaginazione.

Da notare che entrambi gli elementi, contraffazione delle voci e suggestione di scambio e trasformazione – qui come scherzo bonario, là ai fini di una beffa tutt'altro che innocua –, rappresentano una connotazione determinante della novella del *Grasso legnaiuolo*, di cui Gherardi poteva conoscere la versione di cui abbiamo testimonianza nel primo gruppo dei codici della vulgata.<sup>5</sup> Né certo è un caso che al personaggio del giudice imprigionato nelle Stinche, il quale si assume il ruolo di confermare al desolato legnaiuolo la sussistenza, come notoria agli studiosi, delle mutazioni in altro da sé, sia attribuito il nome di «messer Giovanni da Prato» nella versione della novella tradita dal ms. Palatino 51.<sup>6</sup> Nell'ulteriore e più ampia e letterariamente elaborata redazione della novella, dovuta ad Antonio di Tuccio Manetti, se il nome del giudice non compare, i dettagli che lo connotano ne confortano

<sup>5</sup> Si è ipotizzata una prima diffusione orale della novella di cui non è nota la datazione della scrittura. Per la complessa questione testuale e la tradizione scritta della novella, secondo tre redazioni di cui la vulgata rappresenta la prima – a sua volta suddivisa in due gruppi di codici, con alcuni diversi sviluppi narrativi e con l'assenza o la presenza dello svelamento della beffa e di un epilogo – è d'obbligo il rimando a Rochon 1975: 215-21; ivi in *Appendice*: 339-49, il testo secondo il ms. Ricc. 2825, il solo tra i codici del primo gruppo della vulgata di cui è nota la datazione (16 novembre 1437).

<sup>6</sup> La datazione del ms. è ascritta al secondo Quattrocento; la versione della novella riporta il ritorno del Grasso dall'Ungheria e l'epilogo, secondo la versione del secondo gruppo dei codici della vulgata, da cui pure si distingue per più tratti e sviluppi autonomi. Un ulteriore indizio che potrebbe ricondurre al Gherardi per la figura del giudice è relativo ad una postilla del ms. Magl. II. IV. 128 (il cosiddetto codice Pigli): cf. i due rispettivi testi riportati da Rochon 1975 in *Appendice* (il secondo, 349-59: 353; quello del Pal. 51, 359-72: 365).

l'identificazione, tra l'altro aggiungendo tra gli esempi di trasformazioni, oltre ad Apuleio in asino, anche quelle operate da Circe.<sup>7</sup>

Sul tema delle metamorfosi messe appunto in atto dalla famosa maga si incardina l'antefatto della prima novella del *Paradiso*, favola eziologica relativa all'origine di Pratovecchio, raccontata da Guido del Palagio. Il prolisso racconto, certo non tra i migliori del Gherardi, introduce il navigatore per eccellenza, il mitico Ulisse, che prima della guerra e caduta di Troia avrebbe avuto una fantomatica figlia di nome Melissa, poi trasformata in sparviere per gelosia da Circe e fortunatamente in seguito tornata nelle sue sembianze di splendida fanciulla, grazie prima al salvataggio da parte di quattro nobilissimi giovani dalle acque del Mugnone – dove in forma di sparviere stava per annegare – e poi ai fiori e foglie di melissa di cui si era cibata, efficaci nell'annullare l'effetto del malefico beveraggio della maga. Ai nostri fini non interessa qui il lunghissimo e mitologico svolgimento, relativo alla contesa dei quattro giovani salvatori aspiranti alla sua mano. Importa invece la risposta che, a seguito del quesito postogli, il frate agostiniano Luigi Marsili,<sup>8</sup> allora sopraggiunto, dà come spiegazione delle trasformazioni operate da Circe. Il conte Carlo le aveva infatti definite: «leggiadra e artificiosa fizione che basterebbe a ogni poeta divino» (*Paradiso*: II 125), fornendo l'interpretazione morale dei velami poetici: gli uomini che sono animali ragionevoli, secondo i sommi filosofi, si rappresentano trasformati in animali bruti a seconda dei loro vizi. Allora viene chiesto al «maestro» Luigi Marsili di spiegare se è possibile che

per malifici o operazioni diaboliche gli uomini in bestie sieno mai convertiti, come si dice essere istato fatto da quella famosa maga Circe i compagni d'Ulisse avere in diverse fiere mutati (ivi: 127).

Il Marsili, secondo la rappresentazione che ne dà il Gherardi, giudica non finzione poetica ma «purissima storia» che Circe fosse stata «grande e famosissima maga» (ivi: 128), ma contro le asserite trasformazioni degli uomini in bestie adduce l'autorità di Agostino sulla forza

<sup>7</sup> *La novella del Grasso legnainolo* (Procaccioli): 18-21.

<sup>8</sup> Sull'insigne religioso fiorentino, uomo di vasta cultura, discepolo e amico del Petrarca e animatore dei convegni di santo Spirito, luogo di incontri e discussioni filosofiche, teologiche, letterarie e politiche cf. Falzone 2008, con la relativa bibliografia. Tra gli esponenti del mondo politico-civile fiorentino a cui fu legato vi era anche il citato Guido del Palagio.

dell'illusione diabolica: apparenza sia in chi la subisce su di sé sia in chi la vede.<sup>9</sup>

A questo punto Andrea Betti, fatta salva l'autorità del «maestro» e la testimonianza di Agostino, chiede a Luigi Marsili – «considerato il tempo ancora non è della cena e il novellare le più volte è cagione di buona dottrina» – una conferma tramite «qualche novella che mi desse più di fede per essere moderna e più a noi devulgata e nota» (*Paradiso*: II 129).

Nella sua premessa Marsili annuncia che parlerà di un caso

<sup>9</sup> Ivi: 128-129: «Dice adunche il padre e dottore Agustino, movendo simile e proprio dubbio, che impossibile è che l'uomo si trasformi in bestia, ma bene ha tanta forza la illusione diabolica che a te pare essere bestia, ed eziandio desideri gli atti bestiali di quella spezie; e ancora pare a chi ti considera e raguarda che tu sia una bestia secondo forma ed effetto, con tutto che ssempre lo intelletto, o vuoi anima razionale, incomutabile o inc<or>rutibile si stia: la quale anima razionale è unica forma sostanziale dell'uomo». L'esempio che segue è quello di Apuleio, il quale secondo tale illusione divenne asino. Agostino tratta delle pretese trasformazioni di uomini in animali nel l. XVIII, 16-18, del *De civitate dei*, come quelle dei compagni di Ulisse operate da Circe «famosissima maga» e si fa interprete della richiesta di spiegazioni di chi legge nei libri di tale mistificazione diabolica: «Sed de ista tanta ludificatione daemonum nos quid dicamus, qui haec legent, fortassis expectent». Agostino ricorda anche notizie diffuse al suo tempo relative alla temporanea trasformazione di uomini in giumenti, richiamando poi anche l'esempio antico di Apuleio «nec tamen in eis mentem fieri bestialem, sed rationalem humanamque seruari, sicut Apuleius in libris, quos asini auri titulo inscripsit, sibi ipsi accidisse, ut accepto ueneno humano animo permanente asinus fieret, aut indicavit aut finxit. Haec uel falsa sunt uel tam inusitata, ut merito non credantur». Solo Dio onnipotente può fare ogni cosa che abbia voluto, mentre i demoni non hanno il potere di trasformare animo e corpo; dunque, trasformano soltanto nell'apparenza gli esseri creati da Dio in modo che sembrino quello che non sono. Agostino non esclude infatti la potenza diabolica sulla immaginazione umana: «phantasticum hominis, quod etiam cogitando siue somniando per rerum innumerabilia genera uariatur et, cum corpus non sit, corporum tamen similes mira celeritate formas capit, sopitis aut oppressis corporeis hominis sensibus ad aliorum sensum nescio quo ineffabili modo figura corporea posse perduci ita ut corpora ipsa hominum alicubi iaceant, uiuentia quidem, sed multo grauius atque uehementius quam somno suis sensibus obseratis; phantasticum autem illud ueluti corporatum in alicuius animalis effigie appareat sensibus alienis talisque etiam sibi esse homo uideatur, sicut talis sibi uideri posset in somnis, et portare onera, quae onera si uera sunt corpora, portantur a daemonibus, ut inludatur hominibus [...]». L'espressione «imaginationem diabolici machinationibus factam» ricorre, in altro contesto, nella *quaestio tertia* del secondo libro *De diuersis quaestionibus ad Simplicianum*.



assai famoso e noto e pubblicamente fatto da tale che, ssecondo che certo s<i> crede, non fu in Italia già moltissimi secoli più dotto e famoso mago; e per questo udirete quanta forza abbia la illusione diabolica nella fantasia de' mortali: sendo chiaro e mostrato a llui non esser vero né possibile quello che credea, e pure pertinace e fermissimo istava in suo proposito; e così mentre vivè tale fantasia mai da llui si parti (ivi: 130).

Il definire il caso «assai famoso e noto e pubblicamente fatto» dal più dotto e «famoso mago» in Italia «da moltissimi secoli» attribuisce una patente di storicità alla novella e, nell'orizzonte d'attesa, sollecita agli intendenti il riconoscimento delle fonti – in particolare la novella XXI del *Novellino* –,<sup>10</sup> ne annuncia la riscrittura e al tempo stesso ne sancisce la “retta” interpretazione, già data prima che il raccontare abbia inizio.

Nella straordinaria amplificazione che il brevissimo racconto del *Novellino* subisce, la maggiore e più importante novità sul piano narrativo è senza dubbio relativa al “viaggio” di Olfo. Ma tornerei anche sui protagonisti e le circostanze dell'annunciato caso. Nella ricchissima descrizione della «magnifica festa» alla corte dell'imperatore Federico II, indetta e «pubblicata», per celebrare la sua incoronazione, «dando il tempo per tutto 'l mese di giugno, ma singularmente nel dì che lla Chiesa celebra la natività del glorioso Batista»,<sup>11</sup> un primo tratto chiaroscuroale è introdotto da un paragone che fa di Palermo l'analogo di una capitale dell'Oriente islamico:

e così invitati, chiamati e recettati furono diverse e varii condizioni d'uomini, ché non altrimenti in quel tempo di Palermo dire si potea che ssi direbbe delle Meche o di Baldacco, quando nuovamente ricettono le carovane (*Paradiso*: 131).

<sup>10</sup> Per la numerazione delle novelle, il testo e la sua tradizione cf. l'edizione 2001 del *Novellino* (Conte); ivi il testo della novella: 42-5. Ai tre negromanti (termine che non ricorre nel *Paradiso*) viene sostituito il famosissimo Michele Scoto con un compagno. Sugli antecedenti e le riprese della novella del tempo fallace, il racconto del *Novellino* e quello del *Paradiso degli Alberti* si vedano in particolare del Monte 1954 (ancora fondamentale per impostazione e interpretazioni), Cuomo 1979 (con approfondita analisi comparativa sulla struttura, gli elementi narrativi e i punti di vista dei due racconti), Cazalé Bérard 1989 (sul *Novellino* come «le point de rencontre et de fusion de deux traditions») e, ora, in questo volume, Tufano 2022. Cf. inoltre Spampinato Beretta 1993, Perri 2008, Lippolis 2012, Gallina 2022.

<sup>11</sup> Cf. la citazione del Battista in relazione a Rodi nel viaggio del primo libro.

Anima la festa la presenza di una folla di potenti signori e dame, uomini illustri e damigelle, mercanti e varie genti, tra cui un'«incredibile copia di giocolari e sollazzevoli umini di corte» (ivi: 132), in cerca di doni e benefici. Dopo l'enunciazione delle tante magnificenze e pompe, spettacoli e sollazzi, rappresentazioni d'armi, zuffe e tornei, musiche e balli, tra le altre delizie nella descrizione si accampano «per li raggi del sole temperare» gli straordinari addobbi di tende di seta e di fronde odorose e soprattutto l'armonico ordine delle fontane «di aqua dolcissima e chiara», dei condotti, degli zampilli che si effondono «rinfrescando e rugiadando tutto l'aiere e le fronde» (ivi: 132-33). La raffigurazione si accompagna ad una sorta di incantamento di suggestione apparentemente edenica, considerata l'incipitaria eco dantesca (*Purg.* XXVIII, v. 7) della frase che segue:

dove una aura dolce, fresca e odorosa soavemente ispirava, tanto dolcemente dalle fontane e da le frondi prodotta che ciascheduno stracco o affannato rifrigerava e rinfrescava.<sup>12</sup>

La descrizione di tanta magnificenza e meraviglia è conclusa, ma non interamente compiuta – «ché il tempo a ttanto dire mancherebbe» – (ivi: 134), con il riferimento alla ricchezza dei doni presentati all'imperatore.

L'antefatto ha termine quando, «essendo il dì della più piena festa», nella serena e calda giornata si presenta sulla scena, prostrandosi davanti a Federico, Michele Scotto con un compagno, «in abito come fosse caldeo»,<sup>13</sup> nell'imminenza del banchetto, «già cominciato a dare l'aqua alle mani dopo infiniti suoni e canti» (*Paradiso*: II 134-35): specificazione, quest'ultima, che sembra far assumere ad un gesto pur consueto un significato quasi rituale.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Ivi: 133. Sui giardini palermitani e l'eredità islamica connessa all'elemento acqueo cf. la bibliografia indicata da Gallina 2022: 252, n. 422.

<sup>13</sup> Canonico segno di riconoscimento del mago. Su Michele Scotto, la condanna dantesca, i commenti all'*Inferno* e le credenze relative alla sua presunta arte magica cf. in via preliminare Graf 1893: 193-245. Per quanto riguarda la figura storica del celebre filosofo, le opere e i rapporti con Federico II vd. la voce a lui dedicata in *Federiciana* da Morpurgo 2005. Un'evocazione novellistica di Michele Scotto come «gran maestro in nigromanzia» è presente già in *Decameron* VIII, 9, nell'ambito della beffa fatta da Bruno e Buffalmacco a maestro Simone, per cui cf. Raja 2003: 118-20.

<sup>14</sup> Si tenga presente d'altra parte il motivo dominante, anche simbolico, dell'acqua nella precedente descrizione del giardino e la coincidenza con la festa del Battista.

In primo piano sono posti il rapporto che si instaura tra Michele e Federico e il dialogo che si svolge tra loro.<sup>15</sup> Alle profferte di Michele<sup>16</sup> l'imperatore risponde «quasi ridendo», mostrandosi incredulo sulla possibilità che i due possano soddisfare l'unica sua richiesta in quel momento, il rinfrescamento dell'aria: «e se questo fare non potete, in pace su vi levate, perché altro al momento non disidero o chieggio».<sup>17</sup>

Dopo l'immediato scatenamento della spaventosa tempesta che terrorizza tutti i presenti,<sup>18</sup> l'imperatore grida per richiamare Michele e il

<sup>15</sup> In proposito si veda anche la puntuale analisi di Cuomo 1979: 40. La situazione, oltre che con la consueta brevità, è rappresentata in altro modo nel *Novellino*, dove non solo i tre negromanti non hanno una specifica identità ma, dopo il loro saluto, sono interpellati dall'imperatore, il quale prega il «maestro» dei tre «che giucasse cortemente». Sono poi i tre, dopo la tempesta e la sua cessazione, a chiedere commiato e «guiderdone».

<sup>16</sup> «Serenissimo prencipe, elli è omai circa a uno mese che noi siamo in questa vostra corte lietamente con doni, piaceri, stati riccettati e veduti, né ancora abbiamo fatto cosa che a piacere o meraviglia o sollazzo sia stato alla vostra maestà sacra. Il perché disposti siamo a vvoi piacere di quello che più voi vi contentate. E però comandate quello che volete e prestissimamente fatto sarà» (*Paradiso*: II 135).

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> L'intensificazione rispetto al *Novellino* introduce, all'acme, una nota tra l'apocalittico e l'infemale, sul tema del fuoco, dopo tuoni, vento, pioggia e grandine «tanto furiosa e abbondante con corruscazioni ispaventevoli oltre a ogni modo usato e per sì fatta forma e maniera che, in uno punto tutti loro parendo ardere insieme colli edifici reali, la vista perdieno». Le «corruscazioni ispaventevoli» rimandano a *Filocolo* IV 8 (Boccaccio, *Filocolo* [Quaglio]: 370) e in particolare III 72 nel passo in cui la regina, madre di Florio, lo prega di attendere la primavera e di non partire nel tempo invernale: «Tu puoi vedere ad ora ad ora il cielo chiudersi con oscuro nuvolato, e levandoci la vista de' luminosi raggi di Febo, di mezzo giorno ne minaccia notte: e poi di quelli puoi udire solversi terribilissimi tuoni e spaventevoli corruscazioni e infinite acque» (ivi: 354). Le «corruscazioni», accompagnate dall'aggettivo «mirabili» ed entro un quadro quasi apocalittico ricorrono anche in II 42 nell'ambito del sogno-visione di Florio (ivi: 184). La grandine, presente anche nel *Novellino*, è invece una componente canonica delle pratiche attribuite ai cosiddetti *tempestarii*, sulle quali – nell'ambito di un discorso relativo a *Magia e divinazione* alla corte di Federico II e in riferimento al racconto del *Novellino* – cf. Rapisarda 2005: «È questa una delle pratiche magiche più diffuse, tanto da essere esplicitamente proibita dai canonisti, come in Burcardo di Worms, *De arte magica*: “Credidisti unquam vel particeps fuisti illius perfidiae, ut incantatores et qui se dicunt tempestatum immissores esse, possent per incantationem daemonum aut tempestates commovere aut mentes hominum mutare? Si credidisti, aut particeps fuisti, annum unum per legitimas ferias poeniteas”». Entrambi gli incanti, che sottolineo con il corsivo, sono messi in atto da Michele Scoto (l'anonimo compagno è un comprimario), il secondo con conseguenze permanenti per quanto riguarda Olfo.

compagno («gridò: “Or dove sono i Caldei?”») e ordinare che tutto finisca, come immediatamente avviene. Restano però gli effetti, sull'animo di tutti (ma anche nella percezione della mutata temperatura dell'aria, che sembra avvalorare l'accaduto):

E ciascheduno rassicurato, parendo loro sognato avere, ancora stupefatti e gelati, sì per la paura come per lo tempo che tutto l'aicere rinfrescato avea, gli occhi drizzavano verso i due peregrini non senza grandissima ammirazione (*Paradiso*: II 136).

Sono evidenti la reazione dell'imperatore, la sua meraviglia per il fatto straordinario e il cambio di atteggiamento, che modifica la gerarchia dei rapporti, pur mantenendo inalterata la forma. Federico guarda fissamente Michele e il compagno e dice:

«Certo mai creduto arei tanto mirabile segno per voi potuto essere stato fatto; per che chiedete grazia, ché disposti siamo a vvoi niente negare» (*ibid.*).

Parole impegnative, se il «mirabile segno» sfiora l'idea di un miracolo. L'offerta di ricompensa, non richiesta dai due (ma è Michele che parla), è senza riserve. Quello che dunque è messo in scena è un confronto tra l'imperatore e Michele, nei riguardi del potere del quale quello dell'imperatore non vale. La richiesta che tra i baroni venga loro concesso uno «che sia per alcun tempo nostro campione in sostenere nostre ragioni, rimanendo sommamente contenti» è immediatamente esaudita (*ibid.*). L'individuazione di messer Olfo è frutto di una scelta:

Guardarsi intorno i peregrini e videro fra gli altri uno bellissimo cavaliere tedesco d'età d'anni XXVIII, pratico assai in arme, il cui nome era messer Olfo, conte di palazzo; e questo adomandando, dissono che a lloro piaceva (ivi: 136-37).

Egli è il soggetto adatto all'incanto che si intende fare e mediante lui dimostrare, come riesce compiutamente: un'operazione di trasformazione suggestiva sulla psiche del barone, strumento dell'opera di Michele (che di lui infatti si dichiarerà poi del tutto soddisfatto). Messer Olfo agisce per ordine dell'imperatore, dando la sua incondizionata ubbidienza e seguendo subito i due al porto, con la rapidità e immediatezza richiesta, mentre le sue obiezioni (il non avere nulla di pronto) sono senza difficoltà tacitate. Così ha inizio il viaggio.

Per quanto riguarda la dimensione del tempo percepito dal barone e per suo tramite, nella finzione narrativa della cornice, dagli ascoltatori, la narrazione mette in scena la contrapposizione tra brevità, fretta, velocità,<sup>19</sup> prontezza e, *contra*, dilatazione del racconto sui creduti eventi.<sup>20</sup> La contrapposizione tra sollecitudine e dilatazione di spazio/tempo ricorre, in altro modo, anche nel viaggio per mare dell'autore-narratore nel primo libro, rispetto al quale quello di Olfo va in direzione opposta, rivolta a Occidente. Le indicazioni geografiche delineano il percorso di un reale viaggio nel Mediterraneo dalla Sicilia verso nord ovest;<sup>21</sup> dopo l'uscita dalle colonne d'Ercole la rotta in direzione sud-ovest, con la poppa sospinta dal vento di nord-est, non può non inquietare il lettore dell'Ulisse di Dante, ma il nostro Olfo approda «a liti assai domestici e piacevoli»,<sup>22</sup> e da qui in poi all'indeterminazione geografica corrisponde una topografia più o meno funzionale alle vicende delle tre battaglie combattute e vinte dal cavaliere tedesco. Dall'approdo in poi ha luogo il massimo dell'estensione immaginaria del viaggio psichico di Olfo manipolato da Michele.<sup>23</sup>

Nel gioco di contrapposizioni è da rilevare anche quella tra letizia, festa, sollazzi, piacere – predominanti – e morte e sangue nelle battaglie vinte da Olfo, così come nelle rappresentazioni di queste i dettagli realistici di contro alle vittorie rapide e trionfali. A proposito delle battaglie e delle enunciazioni strategiche di Olfo si può notare come la scrittura passi ulteriormente oltre i confini dei generi, dando luogo alla ripresa/imitazione di modelli di scrittura storica o di arte militare, per es. nel

<sup>19</sup> «parea al conte non navicare, ma per l'aere co' lla letizia volare» (*Paradiso*: II 138).

<sup>20</sup> Dilatazione estrema rispetto al *Novellino*, fin dalla partenza, in esso ridotta a una sola, breve frase: «Misesi il conte in via co' lloro»; al contrario, nel *Paradiso* sono dimezzati gli anni del figlio: venti invece di quaranta. Il personaggio richiesto ha nel *Novellino* un riferimento storico: si tratta del «conte di san Bonifazio», scelto dai negromanti in quanto «era più presso allo 'mperadore».

<sup>21</sup> Tranne che per l'incongruo riferimento a Crotone: «[...] mostrandogli Michele Scotto tutti i liti di Calavra e disegnandoli il rico e ornato già tanto anticamente Cotrone» (*Paradiso*: II 138). Crotone era già stato citato nel I libro, dove però il percorso non poteva giustificare la presenza.

<sup>22</sup> Ivi: 139.

<sup>23</sup> All'amplificazione corrisponde nello stile e nel senso l'eccesso: ad es. nell'aggettivazione e nel numero di valletti, scudieri, cavalli, nel grandissimo apparato e pompa ecc.

modo in cui è presentata la strategia di Olfo come abile e accorto comandante. Si veda il seguente passo:

[...] il perché cominciarono a pensare se per maestria e industria di guerra si potesse al di sopra venire; e guardato che 'l sole a llui dava in faccia se combattere volea, molto ne dubitava: il perché non si avventurava la battaglia pigliare. E così in sulla ora del levar del sole infra sse medesimo ripensando il vittoriosissimo capitano e veggendo che, sse da mezzogiorno in là prendesse la zuffa, il sole rivolto sarebbe, per che il vantaggio alla zuffa senza dubbio averebbe, e ancora considerato e veduto che in quelli giorni quasi ogni di vento s'era levato da mezzo di alla sera e che levandosi all'usato potrebbe essere buona ventura, nel tutto diliberato volere la battaglia tentare, e per operare che 'l nimico a cciò più vogliosamente venisse, ordinò mostrare nelle parti dinanzi del campo poco d'ordine e tracutanza e disubidenza e iscaprestata e temeraria baldanza. (*Paradiso*: II 144)

Con questi e altri stratagemmi «il valorosissimo duca ottenne la sua vittoria con morte e fuga delli spaventati nimici» (ivi: 145). In un successivo passo, per la conquista della città dove stava il re, Olfo spiega a Michele come avrebbe messo in atto un agguato, ingaggiando battaglia da una parte della città contro i nemici che sarebbero usciti per necessità del raccolto e poi ritirandosi, mentre il grosso delle truppe restava nascosto dietro piccoli colli e, dopo che i nemici si fossero lanciati all'inseguimento, avrebbe attaccato la città, rimasta sguarnita dei difensori, dalla parte opposta. Strategie e particolari realistici (sole in faccia agli avversari, vento che soffiando in direzione contraria a questi avrebbe sollevato contro di loro un «polverio» accecante, simulazioni, agguati, inganni) richiamano, *mutatis mutandis*, insidie per certi aspetti simili a quelle messe in atto da Annibale nel racconto liviano della seconda guerra punica e a tratti degli *Strategemata* di Frontino.<sup>24</sup>

In merito invece alla strategia del racconto si rileva il ruolo di Michele, guida e consigliere, con interventi via via calcolati, in crescendo,

<sup>24</sup> Cf. per il vento l'accorta disposizione dell'esercito di Annibale a Canne, al contrario dei Romani, i quali, levatosi il "volturno", furono investiti nel viso da un polverone che tolse loro la possibilità di vedere (Liv. XXII 43 e 46). Cf. inoltre narrazioni, come quella relativa alla battaglia della Trebbia (Liv. XXI 53-55), in cui viene delineato il piano strategico di Annibale, con lo studio di un luogo atto alle insidie nel quale appostare truppe scelte e con l'ordine dato ai cavalieri numidi (come accade in più occasioni) di provocare il combattimento – all'ora voluta, in questo caso l'alba – allo scopo di farsi inseguire, per allontanare l'esercito nemico dall'accampamento e indurlo a passare al di là del fiume, con l'esito rovinoso che poi ne seguì per i Romani. Cf. anche – con diversi protagonisti – *Front. Strat.* II II 7-8; III x 2; V, in più capitoli.

di invito, di sollecitazione, di preannunci di sempre maggiore esaltazione ed onori, a cui il cavaliere crede.<sup>25</sup> Una potente suggestione che dà corpo ai *desiderata* di gloria, alla vanità e alle immaginazioni del giovane cavaliere: immaginazioni grandiose di altre conquiste,<sup>26</sup> e glorie future. Queste appaiono infine realizzate con l'impresa contro la città dove risiede il re, la morte di quest'ultimo e la conquista del suo regno (l'impresa per cui Michele dice di avere chiesto a Federico il campione).

Con ciò il compito è terminato; e si apre dunque il tempo di pace, coronato dall'amore della giovanissima sposa (la quattordicenne figlia del re, di «mirabile bellezza», per consiglio di Michele), dal grande consenso e gioia dei sudditi («onde lieto, felice e glorioso li pareva oltre a ogni altro sua vita menare», ivi: 148) e dalla nascita dell'erede. Michele allora chiede licenza

per alcuno tempo, imperò che abiamo altre nostre faccende assai bisognosa a ffare e, fornite, a tte torneremo e a ttua consolazione potremo teco stare e lietamente vivere» (ivi: 148-49).

A questo punto il racconto prende una piega breve e veloce: passano più e più anni nei quali «elli sommamente felice oltre ogni uomo che mai fosse si stimava, gloriava e predicava» (ivi: 149).

Torna allora Michele col compagno: vogliono che Olfo vada con loro in Sicilia. Di fronte alle obiezioni di quest'ultimo (che crede di “misurare” il tempo: sono passati vent'anni e chissà quanti cambiamenti

<sup>25</sup> Cf., *contra*, la funzione di ammaestramento e monito religioso e morale della voce dell'angelo nel viaggio del primo libro.

<sup>26</sup> Dopo la vittoria nella prima battaglia, messo «in ordine e in punto il suo campo» e le sue genti, «elli s'imaginava dovere co' lloro lo 'mperio delli Assirii, de' Greci e de' Romani, quando più in potenza e' furon, potere abbassare e soggiogare; e tutto glorioso felicemente vivea» (*Paradiso*: II 142). A questo segue un nuovo intervento di Michele, che gli preannuncia altre vittorie, altra gloria, altri piaceri. Ricorrono nuovamente il verbo “immaginare” e la continua sollecitazione a non perdere tempo: «Il duca questo vogliosamente udia, e così a llui rispose: “Io sono disposto quanto detto per voi mi sarà, con quello acorgimento, sollicitudine e voglia che per me si potrà sempre fare, lietamente operando aempiere. Onde a vvoi sta, ché certo tanto in voi mi confido che non crederei mai altro che a perfetto fine venire”» (ivi: 143). E dopo la seconda vittoria: «Pensò molto quanto dicea il duca e, crescendogli l'animo, a llui così rispuose: “Michele, io ho tanta fidanza nella buona e valorosa compagnia che di corto voi arete vostra voglia tutta aempiuta”. Alle già su citate enunciazioni relative alla sua strategia seguono le lodi di Michele sul «consiglio tanto prudentemente pensato e detto, e presto dierono opera alla faccenda [...]» (ivi: 146).

sono avvenuti) Michele è inflessibile: «a noi è pure di necessità che tu venga»; «non si fa con isconcio del tuo regno»; «deh vogliati piacere di quello che chiesto t'abiamo contentarne e questo non ci negare» (ivi: 150-51). A Olfo pareva «essere tanto obrigato a Michele che nol volle negare» (ivi: 151), dunque accetta per gratitudine. Si capovolge qui il tema dell'ingratitude nei confronti del negromante,<sup>27</sup> che in un altro filone di novelle sul tempo illusorio causa la perdita di ogni cosa acquistata e l'improvviso ritorno, con scorno, al punto di partenza: come nell'esempio XI del *Conde Lucanor*.<sup>28</sup>

L'arrivo a corte,<sup>29</sup> quando non si era ancora finito di dare l'acqua alle mani, riporta il lettore al principio di realtà: ne sono partecipi l'imperatore e i suoi, per i quali il vedere Olfo crea stupore e inoltre irritazione in Federico che ritiene disattesi i suoi ordini; mentre il cavaliere tedesco, stupefatto, rifiuta ogni addebito, asserendo di avere compiuto la missione assegnatagli e chiamando a testimone Michele. Questi si dichiara pienamente soddisfatto, scusandosi per averlo trattenuto «troppo tempo», ringraziando Federico di tanto dono e Olfo di tanto buono servizio. Michele e il compagno dopo aver detto questo «con somma reverenza»

prendendo licenza per lo tempo, di quindi partirsi, non veduti dove fossoro andati» (*Paradiso*: II 153).

Alla meraviglia dell'imperatore e della corte di fronte al racconto fatto da Olfo sulle sue presunte vicende segue l'insistenza del cavaliere, finché egli rendendosi conto che Michele è sparito comincia a disperarsi. Ogni tentativo di ricondurlo alla realtà e di convincerlo «co' lle pruove del tempo, del luogo, delle genti che quivi vedea» fallisce, in un paradossale rovesciamento della situazione. Così giudica infatti quello che gli altri gli dicono, rimanendo fisso nella sua illusione:

<sup>27</sup> Cuomo 1979: 38.

<sup>28</sup> Cf. in particolare l'incisiva analisi di D'Agostino 2020: 144-48. Per una inattesa agnizione in Ariosto vd. Segre 1966: 111-18.

<sup>29</sup> Il viaggio di ritorno segue a ritroso, con brevità, il percorso dell'andata. Dopo più mesi, escono dall'Oceano e tornano nel mar Mediterraneo, rivedono i lidi lasciati vent'anni prima e arrivano a Palermo. Gherardi sceneggia il ritorno a corte, anche qui amplificando il racconto del *Novellino* e approfondendo le reazioni di Olfo e degli altri personaggi.



I vostri falsi concetti e illuse oppenioni quello che io so che ho fatto non mai mi caderanno di mia mente, considerato quanta infinita dolcezza porto sì m'hanno (*ibid.*).

Federico «prestissimamente» fa cercare Michele: ma non potendolo trovare in alcun luogo «ne rimase non meno con dispiacere che co' maraviglia» (ivi: 154).

L'operazione maligna di Michele non è gratuita nei confronti dell'imperatore: il quale, a differenza di quanto avviene nel *Novellino*, non si diverte affatto per quanto accaduto a Olfo. Federico esce sconfitto dalla sfida che aveva creduto di poter fare contro Michele quando questi si era presentato da lui. L'imperatore non ha potere contro le illusioni suscitate dal mago al quale colpevolmente aveva concesso il dominio su uno dei suoi baroni, che a questo potere non era più in grado di sottrarsi:

quasi sempre poi pensoso e doloroso della sua perdita rimase e vivette, prima il più lieto, il più sollazzevole essendo stato che barone avesse Federigo in sua corte (*ibid.*).

Olfo rimane prigioniero della sua malinconica alienazione.<sup>30</sup>

Come già si era visto, in conclusione Marsili torna a ribadire il suo assunto:

«Sì che omai vedete quanta forza hanno le illusioni diaboliche». E fine puose il maestro alla sua novella (*Paradiso*: II 154).

Né pare casuale che nella cornice alla brigata riunita al castello di Poppi il conte dispone che fosse preparata la cena: «data l'aqua alle mani» (*ibid.*).

Prima di procedere oltre rilevo come al lettore non possano sfuggire le contrapposizioni tra il viaggio di Olfo e quello dell'autore-narratore e le opposte conseguenze. Oltre a quanto ho già fatto prima notare, sottolineo a proposito del viaggio narrato nel primo libro

<sup>30</sup> Sulla conclusione della novella cf. Cazalé Bérard 2003: 16. Olfo «decade a figura alienata, in preda al fantasma di un bene perduto ormai inattingibile, prigioniero di un sogno. [...] Indubbiamente il racconto si riallaccia alla casistica dell'accidia quale crisi fisica e spirituale la cui fenomenologia associata al sonno (minacciato dal demone meridiano) è ampiamente descritta dalla trattatistica antica medica e religiosa nell'ambito della teoria degli umori».

l'autocoscienza ritrovata dall'autore che riconosce e si interroga sul "mistero" di quanto accadutogli, nel tempo dilatato nel percorso della mente: un solo «naturale» giorno per cotanto viaggio. Non era stato detto all'inizio dove fosse stato il punto di partenza nei termini di un reale luogo, ma è infine manifestato dal ritrovarsi nella cameretta. Il viaggio non è presentato come un sogno; la cameretta può essere intesa come metafora-sintesi dell'interiorità e dunque luogo in cui si è situato il mistico viaggio. La conclusione era stata di gratitudine dell'autore per quanto accadutogli e per l'insegnamento ricavato per sé e per i «santissimi amici» a cui si rivolge.

Di viaggi nuovamente si narra nella successiva novella, nel terzo libro, dopo il cambiamento di scenario, di cornice e aggiunta di personaggi – tra cui eminenti intellettuali, un famoso musico e molte leggiadre donne – : siamo ora, prima, a Firenze, in casa del cancelliere ed esimio umanista Coluccio Salutati, poi nella dimora cittadina di Antonio degli Alberti e infine nello straordinario e splendido giardino della villa di quest'ultimo, denominata per questo il «Paradiso degli Alberti», dove si svolgerà il seguito dei ritrovi. Prima di giungervi, nella parte narrativa e non trattatistica della cornice persiste ancora – veicolata dal faceto Biagio – la presenza del tema della contraffazione: con tale abilità illusoria da lasciare

stupefatti e attoniti [...] tutti a mirallo, parendo loro più tosto illusione di spiriti che industria o ingegno umano [...] (*Paradiso*: III 168).

Biagio riesce persino ad ingannare il sapientissimo maestro Marsilio da santa Sofia, padovano, al quale spetta, più oltre, narrare la terza novella, relativa appunto a Padova (purtroppo preceduta da una lacuna di nove carte [ivi, *Apparato*: 350]), nella quale da alcuni indizi di quanto precede si può ipotizzare una ripresa, al solito amplificata, di aspetti della cornice decameroniana, viatico al ragionare nel giardino). La novella è introdotta da una *quaestio* (un'altra precedentemente già era stata discussa, senza dar luogo a narrazione). Il modello è boccacciano, dalle questioni d'amore del *Filocolo* (ben presente nello stile e modalità di scrittura in più parti dell'opera) alla ripresa fattane dallo stesso Boccaccio in alcune novelle del decimo libro del *Decameron*, di cui una (la 7)<sup>31</sup> è esplicitamen-

<sup>31</sup> «Il re Piero, sentito il fervente amore portatogli dalla Lisa inferma, lei conforta e appresso a un gentil giovane la marita; e lei nella fronte basciata, sempre poi si dice suo cavaliere». Boccaccio, *Decameron* (Branca): 1167.

te richiamata con una patente citazione nell’ultima novella del l. IV del *Paradiso*.<sup>32</sup>

La *quaestio* relativa alla scelta, imposta al giovane Bonifazio dal crudele tiranno Ezzelino da Romano, tra la vita del padre naturale, appena ritrovato, e quella di Marsilio il Vecchio da Carrara – colui che era stato suo «maestro ovvero notricatore e amaestratore in ogni virtù con molta diligenza» – (*Paradiso* III: 186), entrambi condannati a morte come sospetti partecipi a una congiura, rimane aperta alla fine della narrazione e senza risposta da parte della brigata; ma è infine risolta nel seguito dopo un intervento meta-narrativo («imperò che la novella senza conclusione espressa fa l’uditori rimanere tutti sospesi», ivi: 199) dallo stesso Marsilio da santa Sofia: era stata la buona fortuna a sciogliere il tragico dilemma, con la morte di Ezzelino dopo la sconfitta subita dalla lega fatta contro di lui dai suoi nemici.

In questa novella confluiscono più *topoi*: il pellegrino che si fa benefattore; il riscatto dai pirati del fanciulletto Bonifazio di bell’aspetto e indole promettente; il racconto di formazione e crescita di quest’ultimo; l’agnizione tramite «il segno» sul corpo;<sup>33</sup> l’arbitrarietà delle azioni del tiranno. Di quest’ultimo si rappresenta da un lato l’iniquità nei confronti dei sudditi e, dall’altro, l’imprevista affezione per il giovane Bonifazio (che egli «amava più che uomo che avesse», *Paradiso*: III 193), sottoposto però alla minacciosa e pretesa liberalità dello stesso Ezzelino,<sup>34</sup> la cui morte infine aveva troncato il drammatico dilemma, liberato i due prigionieri e rese libere Padova e le altre città del dominio. Il motivo antitirannico da un certo punto in poi assume nella novella un marcato rilievo, che bene si spiega non solo nei confronti della figura di Ezzelino, ma anche nell’attualità del contesto politico-civile fiorentino.

<sup>32</sup> Si tratta del “ritorno” del personaggio di Lisa, in una sorta di *sequel* della conclusione della novella boccacciana, rievocata dall’entrata in scena della giovane donna, figlia di uno speciale, sommatamente amata dalla regina e dal re, come avevano dimostrato riccamente maritandola «e più portando il re per sua divisa questo brieve: “Piero cavaliere di Lisa”» (*Paradiso* IV: 298).

<sup>33</sup> In modo analogo a quanto avviene in *Decameron* V, 7, ma a parti invertite: nella novella boccacciana l’agnizione è compiuta dal padre e salva il figlio, qui è il figlio a riconoscere – dal proprio segno sul corpo e dalle parole che il prigioniero dice – il padre naturale e a cercare di salvarlo. Cf. Marietti 1994: 71.

<sup>34</sup> «Ora va’ e prenditi liberamente l’uno di costoro, ché io lo libero; sì veramente che ttu prendi colui il quale ragionevolmente dèi secondo l’obrigo a che se’ tenuto; e se ragionevolmente nol fai, io ti prometto che l’uno e l’altro, presente te, morire farò. E più sotto la pena della mia disgrazia di ciò non mi parlare» (ivi: 197).

La novella è suddivisa in due parti. Della prima, di cui all'inizio protagonista è Marsilio il Vecchio da Carrara, il viaggio è il primo motore dell'azione, secondo la falsariga del pellegrinaggio per mare verso la Terra Santa, e al tempo stesso delle rotte dei mercanti nei loro andirivieni in Oriente. Anche in questo caso si riscontra il gusto per il racconto odeporico da parte del Gherardi, che delinea tutte le tappe dell'itinerario, religioso e non, di Marsilio – sia di quello mostrato in atto sia dichiarato nelle intenzioni – e poi l'intrecciarsi in alcuni dei luoghi deputati per la ricchezza dell'attività mercantile – come Cipro e il Cairo – dei rinnovati incontri tra Marsilio e altri personaggi, tra cui quello che in modo crescente diventerà il protagonista della vicenda, il riscattato Bonifacio divenuto un giovane di meravigliose capacità e ottima fama.<sup>35</sup> Il punto di svolta della novella è costituito prima dal ritorno in patria, a Padova, di Marsilio, con la parentesi di un nuovo allontanamento questa volta verso Occidente, in Inghilterra, per non sottostare al nuovo tiranno Ezzelino, e poi dall'arrivo a Padova di Bonifazio, che convince Marsilio a ritornare e a raggiungerlo. I viaggi sono terminati e la vicenda prende da qui in poi la piega che si è sopra accennata.

Un'altra novella in cui il viaggio assume anche una funzione narrativa è la più divertente del *Paradiso*, quella di Berto e di More, raccontata nel IV libro, purtroppo mutila all'inizio per la caduta di una o più carte,<sup>36</sup> che causa anche la mancata conclusione della precedente e per più versi simile novella di Nofri speciale, e con altre lacune. Narrato da un personaggio denominato il Sonaglino, che a partire dal Wesselofsky è stato presuntivamente identificato con il Bartolo Sonaglino, mercante fiorentino molto ricco e astuto, protagonista della novella 148 del *Trecentonovelle*, il racconto fa parte del *côté* sacchettiano del *Paradiso*, a cui è dato circoscritto spazio con funzione di più disimpegnato diletto e divertimento ai fini di *variatio* e *relaxatio animi*. Come nella novella di Nofri speciale il tema comico è lo scambiare il grande personaggio che si voleva vedere (il duca d'Austria a Vienna per il primo, il re d'Ungheria nel suo giardino sull'isola presso Buda per i secondi) per un buon uomo qualunque, dando luogo a un dialogo surreale a cui duca e re si presta-

<sup>35</sup> Secondo Marina Marietti questa è la novella che meglio illustra l'esaltazione del mercante nell'opera del Gherardi: un'arte che richiede qualità intellettuali, ma se è accompagnata da virtù morali lo colloca allo stesso rango dei signori e dei sovrani (Marietti 1994: 70).

<sup>36</sup> Una sola carta per Lanza (*Apparato* : 72; come già per Wesselofsky: *Paradiso*, vol. III, 100 n.1), due carte consecutive per Guerrieri 2007: 75-76.

no, stando al gioco senza dichiararsi, con sviluppi comici e paradossali. Nel caso della novella di Berto e More senza che nulla davvero cambi per loro neppure quando l'effettiva identità del loro interlocutore viene svelata: come si può riconoscere un re se non tiene la corona in capo?<sup>37</sup>

La novella è caratterizzata da una scoperta ricerca linguistica espressionistica e comica nell'ambito del fiorentino parlato da popolani appartenenti al più umile stato non solo sociale, ma anche mentale, essendo sprovveduti e sciocchissimi, del tutto ignari d'altro che non sia il loro piccolo orizzonte fiorentino e incapaci di intendere l'altrove nel quale si recano. «[...] avenga che faticoso gli fosse il diliberarsi perdere il campanile di veduta»,<sup>38</sup> Berto si fa convincere da More a lasciare Firenze e a raggiungere il nipote di quest'ultimo in Ungheria, terra allora considerata una risorsa di nuove possibilità e fortuna da mercanti e artigiani fiorentini, come attestato da cronache, memorie e novelle, tra cui quella nota e già citata del *Grasso legnaiuolo*.

Particolarmente mossa e vivace è la tecnica, di imitazione sacchettiana, del dialogo concertato, in più parti del racconto, a partire dalla discussione su come e quando mettersi in viaggio, mentre l'avvio di quest'ultimo si sofferma su gustosi e minimi dettagli per procedere poi a maglie sempre più larghe, nell'aumento via via delle distanze, contrassegnate da un procedimento sintattico mimetico, nelle iterazioni, di un cammino senza sosta, ma anche senza rilievo, di tappa in tappa:

E partirosi da Mombellozza, beendo prima un tratto dopo queste parole, e venoro in Borgo, e dal Cavallina acattarono due ronzini per lo di deputato. E messosi in punto ciascuno di loro il meglio poté o seppe, portando ciascuno di loro solamente uno carnaiuolo, dentrovi la sua capellina di notte con non molta pecunia, e <saliti a cavallo> preson<o il c>amino verso Bologna e giunti finalmente <e andar>ono a riposarsi, dicen<do...> e acozzandosi insieme co' More e Berto, e ciascuno le sue fatiche dicendo, finalmente il vetturale diliberò co' l'loro girne in Ungheria. E riposatosi la notte, fatta la ragione co' l'oste, la mattina si misono in cammino; e ultimamente giugnendo a Vinegia, montarono in su uno legno che ponea a Giara. E giunti a Giara assai felicemente, brigarono prestamente prendere il cammino verso Buda, e così fero. Giunti a Buda, furono lietamente riceuti da Gio-

<sup>37</sup> «“Buono, buono: o chi non tiene elli la corona in capo, e' sarà conosciuto?”» (*Paradiso* IV: 236).

<sup>38</sup> Ivi: 227. Un antesignano, di piccolo calibro, di messer Nicia: cf. la battuta di Ligurio (in cui la «cupola» del Brunelleschi si sostituisce al giottesco campanile), *Mandragola* I atto, sc. II: «E' vi debbe dare briga, quello che vo' dicesti prima, perché voi non sète uso a perdere la Cupola di veduta» (Machiavelli, *Mandragola* [Stoppelli]: 26).

vanni, nipote di More; e ragionando di molte cose e di novitadi che avieno veduto co' llui e con altri Fiorentini che quivi erano, disse Berto: «Che giova a dire? Io nonarei mai creduto, se io no' ll'avessi veduto, d'u' grande fatto più che mai si vedesse, i' quale non oso dire per maraviglia». Dissono que' Fiorentini: «Deh, dillo Berto, qui ci cape ogni cosa!». Berto, che ssi consumava dillo, così rispondea: «Io il dirò poiché voi volete. Dapoi in qua che noi passamo il mare, noi abiamo trovati fanciulli piccolini di sei e cinque anni che favellono ungheri che a chi gl'intende è una gioia, e i nostrali di quel tempo non sanno a pena parlare al nostro modo. E' deono avere troppo buona memoria, ché io per me non credo aparallo che tra lle barbe; e quello mi pare la festa de' magi». More prestamente, non aspettando ch'altri dicesse, così soggiunse [...] (*Paradiso*: 229-31).

More interviene di rincalzo, tra le risate degli altri Fiorentini.

Concludo con un ultimo cenno relativo al viaggio intertestuale dell'autore, che per quanto riguarda la novellistica interseca nella sua riscrittura il *Novellino*, il *Decameron*, il *Trecentonovelle* e, per la novella di Madonna Ricciarda, la terza del IV libro, le *Novelle* del Sercambi o, considerata la storia del testo di quest'ultimo, una fonte ad esso comune.<sup>39</sup> Mentre per quanto riguarda il *Decameron* e il *Trecentonovelle* il procedimento è diverso e non dà luogo alla riscrittura di una singola novella, questo invece è il criterio adottato sia per il racconto del *Novellino*, sia per la vi-

<sup>39</sup> Le *Novelle* del Sercambi sono tradite da un unico manoscritto acefalo e apografo, il Trivulziano 193, cartaceo, della seconda metà del Quattrocento, di cui si ebbe notizia tra gli eruditi non prima degli ultimi decenni del Settecento: il che tenderebbe a far escludere la conoscenza da parte del Gherardi dell'opera di Sercambi. Come sottolinea Sinicropi nell'edizione da lui curata (Sercambi, *Novelle* [Sinicropi]: 500) a proposito della novella LVII e di quella del *Paradiso*: «bisogna [...] supporre una fonte comune ai due narratori», la cui origine deriverebbe dai *Detti*, crudi e salaci, attribuiti a un'ipotetica Monna Bambacaia, protagonista di un breve ciclo di cinque novelle nell'opera del narratore lucchese. Cf. anche Sercambi, *Novelliere* (Rossi): 168. Tuttavia Lanza 2002: 178 ha indicato «alcuni elementi similari tra il Gherardi e il Sercambi, i quali talora presentano una qualche comunanza di moduli narrativi» («svolti però [...] in forme marcatamente diverse») e ha rilevato «qualche affinità», oltre che in relazione alla già citata novella gherardiana, in altre novelle del *Paradiso* (in particolare nella novella quinta del IV libro in rapporto alla LXV; ivi: 179). Qualche traccia delle *Novelle* di Sercambi nel Quattrocento sembra affiorare anche nelle *Facezie* di Poggio Bracciolini: oltre che in relazione ad una figura femminile che riporta a quella di Monna Bambacaia nella facezia 63, soprattutto in riferimento alla novella II su Ganfo pellicciaio riguardo al tema del “morto che parla”, da cui l'umanista avrebbe tratto nella facezia 268 «più di una suggestione» (Bisanti 2011: 194-200).

ceda narrata anche nella novella LVII del Sercambi,<sup>40</sup> con differenti modalità. Nel caso del *Novellino* l'ossatura del racconto, in riferimento alla stessa corte di Federico II, nel colmo della festa, ai negromanti o maghi, al barone dell'imperatore ecc. rimane invariata, ma come già si è detto la trasformazione è profonda e modifica la portata e il significato del racconto. Per quanto riguarda invece la novella di madonna Ricciarda, anch'essa portata a dimostrazione di una *quaestio* filosofica,<sup>41</sup> la scrittura del Gherardi – confrontata con quella del Sercambi – investe l'identità dei personaggi, l'ambiente sociale, la qualità e delicatezza del discorso, la raffigurazione psicologica; mentre il *clou* del racconto e il suo senso rimangono invariati.

L'incompiutezza del l. V, rimasto sospeso dopo poche carte, non consente di verificare se il Gherardi, nell'intrapresa trattazione della storia di Firenze,<sup>42</sup> intendesse seguire anche la via di una riscrittura novellistica di salienti episodi di questa, come ad esempio il famoso racconto relativo alle ripudiate nozze e al conseguente omicidio di Buondelmonte Buondelmonti, già dotato di una dimensione virtualmente novellistica nelle cronache fiorentine trecentesche e ulteriormente rielaborato nel primo trentennio del Quattrocento nelle umanistiche *Historiae* bruniane, ma soprattutto, per quanto qui rileva, già entrato a far parte – con altra

<sup>40</sup> Secondo la numerazione adottata da Sinicropi, a cui faccio qui riferimento; la LVI nell'edizione curata da Rossi.

<sup>41</sup> Che il comportamento degli animali bruti dipenda dalla natura e non da arti o ingegno, prerogative solo degli uomini; mentre su questi ultimi come sugli animali la natura manifesta ugualmente tanta forza per quanto riguarda «le virtù appetitive dell'anima». Come è naturale per gli anatrini appena nati e gettati in un fosso mettersi a nuotare, così altrettanto lo è da parte della sposa novella il corrispondere con manifesto piacere all'amplesso del marito.

<sup>42</sup> Interrotta dopo due interventi di Luigi Marsili, sull'origine di Firenze e il suo nome, quando questi si apprestava a rispondere a «messer Giovanni» de' Ricci sul tema della distruzione di Firenze «da Attila o da chi, o se Attila si piglia per Totile, o come, imperò che istrane opinioni io n'ho già udite» (*Paradiso*: V 316). Sarebbe stato interessante poter leggere la risposta del Marsili, che nei due precedenti interventi si era scagliato contro i cronisti mostrando di volersi allineare – senza esplicitarlo e non senza contaminazioni con quella stessa tradizione con cui polemizzava – alle nuove posizioni umanistiche, sulla scia del Salutati e per qualche aspetto del Brunetti: il quale ultimo è presumibilmente l'autore delle «strane opinioni» a cui si riferisce il Ricci, avendo radicalmente contestato nelle *Historiae* tanto la distruzione di Firenze quanto la riedificazione carolingia, caposaldo della tradizione guelfa della città.

materia ampiamente ripresa dalle *Croniche* di Giovanni Villani – delle novelle narrate nel *Pecorone* di ser Giovanni fiorentino.<sup>43</sup>

Se, mutati presupposti e prospettive, l'introdurre entro il discutere e trattare della storia di Firenze il novellare su tale materia fosse stata intenzione del Gherardi, il suo peculiare “viaggio” avrebbe potuto arricchirsi di un'altra non meno significativa tappa.

Anna Maria Cabrini  
(Università degli Studi di Milano)

<sup>43</sup> Sull'identità e l'opera dell'autore cf. Stoppelli 1977 e Pignatti 2001.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi ET, 2007<sup>13</sup>.
- Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio) = Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a c. di Antonio Enzo Quaglio, in Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1967, vol. 1.
- Giovanni da Prato, *Il Paradiso degli Alberti* (Wesselofsky) = Giovanni da Prato, *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389. Romanzo*, a c. di Alessandro Wesselofsky, Bologna, Romagnoli, 1867 (rist. Bologna, Forni, 1968).
- Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti* (Lanza) = Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a c. di Antonio Lanza, Roma, Salerno, 1975.
- Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti* (Garilli) = Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti (con appendici d'altri autografi)*, a c. di Francesco Garilli, Palermo, Libreria Athena, 1976.
- La novella del Grasso legnaiuolo* (Procaccioli) = *La novella del Grasso legnaiuolo*. Introduzione di Paolo Procaccioli, prefazione di Giorgio Manganeli, Milano, Garzanti, 1998.
- Machiavelli, *Mandragola* (Stoppelli) = Niccolò Machiavelli, *Mandragola*, a c. di Pasquale Stoppelli, Milano, Mondadori, 2006.
- Novellino* (Conte) = *Il Novellino*, a c. di Alberto Conte, Roma, Salerno, 2001.
- Sercambi, *Novelle* (Sinicropi) = Giovanni Sercambi, *Novelle*. Nuovo testo critico con studio introduttivo e note a c. di Giovanni Sinicropi, Firenze, Casa editrice Le Lettere, 1995.
- Sercambi, *Novelliere* (Rossi) = Giovanni Sercambi, *Il novelliere*, a c. di Luciano Rossi, Roma, Salerno, 1974.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Bausi 2000 = Francesco Bausi, voce *Gherardi, Giovanni* (Giovanni da Prato, Giovanni di Gherardo, Giovanni di Gherardo Gherardi, Johannes Gerardi, Johannes de Prato), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2000, vol. 53 (edizione online).
- Bisanti 2011 = Armando Bisanti, *Tradizioni retoriche e letterarie nelle Facezie di Poggio Bracciolini*, Cosenza, Falco, 2011.
- Cazalé Bérard 1979 = Claude Cazalé Bérard, *Frédéric et les Trois Nécromants*, in *Formes médiévales du conte merveilleux*. Textes traduits et présentés sous la

- direction de Jacques Berlioz, Claude Brémond et Catherine Velay-Vallantin, Paris, Stock, 1989: 189-97.
- Cazalé Bérard 2003 = Claude Cazalé Bérard, *Il sogno dell'avventura, l'avventura del sogno. Exempla, novella, romanzo*, in Gabriele Cingolani, Marco Riccini (a c. di), *Sogno e racconto. Archetipi e funzioni*. Atti del convegno di Macerata (7-9 maggio 2002), Firenze, Le Monnier, 2003: 7-20.
- Cuomo 1979 = Luisa Cuomo, *La novella del tempo perduto*, in Ezio Raimondi, Bruno Basile (a c. di), *Dal Novellino a Moravia. Problemi della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1979: 23-47.
- del Monte 1954 = Alberto del Monte, *La novella del tempo fallace*, «Giornale storico della letteratura italiana» 131 (1954): 448-52.
- Falzone 2008 = Paolo Falzone, voce *Marsili, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto italiano dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2008, vol. 70 (edizione online)
- Gallina 2022 = Francesco Gallina, «*Speculando per sapienza*». *Vita, opere e poetica di Giovanni Gherardi da Prato*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2022.
- Garilli 1972 = Francesco Garilli, *Cultura e pubblico nel «Paradiso degli Alberti»*, «Giornale storico della letteratura italiana» 149 (1972): 1-47.
- Graf 1893 = Arturo Graf, *La leggenda di un filosofo (Michele Scotto)*, in Id., *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Torino, Loescher, 1893, vol. II: 193-245.
- Guerrieri 2007 = Elisabetta Guerrieri, *Preliminari sul Paradiso degli Alberti. Il genere, la struttura, le novelle*, «Interpres» 26 (2007): 40-76.
- Guerrieri 2017 = Elisabetta Guerrieri, *Il Paradiso degli Alberti di Giovanni Gherardi da Prato: il modello decameroniano e altri archetipi letterari*, «Heliotropia» 14 (2017): 265-282, <http://www.heliotropia.org>.
- Lanza 1994 = Antonio Lanza, *L'epopea della società tardogotica: il «Paradiso degli Alberti»* in Id., *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio, De Rubeis, 1994: 839-65.
- Lanza 2002 = Antonio Lanza, *Comunanza di temi e diversità di moduli narrativi nel «Paradiso degli Alberti» di Giovanni Gherardi e nelle «Novelle» di Giovanni Sercambi*, in Id., *Freschi e minii del Due, Tre e Quattrocento: saggi di Letteratura italiana antica*, Fiesole, Cadmo, 2002: 167-80.
- Lippolis 2012 = Oreste Lippolis, *Ai confini della novellistica: «Il Paradiso degli Alberti» di Giovanni Gherardi da Prato*, in Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich (a c. di), *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, ADI XIV congresso nazionale (Genova, 15-18 settembre 2010), Università degli Studi di Genova, 2012 (Redazione elettronica).
- Marietti 1994 = Marina Marietti, *Le marchand seigneur dans «Il Paradiso degli Alberti» de Giovanni Gherardi*, in *L'après Boccace. La nouvelle italienne aux XVe et XVIe siècles*. Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1994, vol. 21: 43-78.

- Morpurgo 2005 = Pietro Morpurgo, voce *Michele Scoto*, in *Federiciana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2005 (edizione online).
- Perri 2008 = Rossana Perri, *«I vostri falsi concetti e illuse oppenioni»: il viaggio fantastico di messer Olfo*, «Schede umanistiche» 22 (2008): 17-37.
- Pignatti 2001 = Franco Pignatti, voce *Giovanni Fiorentino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2001 (edizione online).
- Raja 2003 = Maria Elisa Raja, *Percorsi e riscritture in alcuni novellieri (Novellino, Decameron, Trecentonovelle, Paradiso degli Alberti)*, «Acme» 56 (2003): 101-122.
- Rapisarda 2005 = Stefano Rapisarda, voce *Magia e divinazione*, in *Federiciana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2005 (edizione online).
- Salwa 1988 = Piotr Salwa, *«Il Paradiso degli Alberti»: la novella impigliata*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno, 1989, t. 2: 755-69.
- Salwa 2004 = Piotr Salwa, *Alla ricerca di un compromesso nel «Paradiso degli Alberti»*, in Id., *La narrativa tardogotica toscana*, Firenze, Cadmo, 2004: 67-105.
- Segre 1966 = Cesare Segre, *Negromanzia e ingratitude (Juan Manuel, il «Novellino», Ludovico Ariosto)*, in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966: 112-18.
- Stoppelli 1977 = Pasquale Stoppelli, *Malizia Barattone (Giovanni di Firenze) autore del «Pecorone»*, «Filologia e critica» 2 (1977): 1-34.
- Tufano 2022 = Ilaria Tufano, *Il viaggio all'oltremondo: dal «Novellino» a Giovanni Gherardo da Prato*, in questo volume.



## IL VIAGGIO ALL'OLTREMONDO: DAL NOVELLINO A GIOVANNI GHERARDI DA PRATO

Oggetto del mio intervento è il viaggio magico (e le sue implicazioni) così come la materia si presenta nella seconda novella di quell'opera eterogenea, enciclopedica e ambiziosa conosciuta come il *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato.<sup>1</sup> Com'è noto il titolo, derivante dal nome della villa suburbana di Antonio Alberti, chiamata "il Paradiso"<sup>2</sup>, si deve ad Alexandr N. Veselovskij, che nel 1867 diede alle stampe un testo tradito acefalo, anepigrafo, lacunoso e mancante della parte finale dal suo unico testimone noto, il ms. 1280, cartaceo e composito, della Biblioteca Riccardiana di Firenze (cc. 19r-113r).<sup>3</sup> Ciò che ci resta è diviso in cinque libri, corrispondenti più o meno alle cinque giornate che lo compongono: nel libro d'esordio il narratore racconta di un viaggio onirico verso Creta e Cipro; nel secondo di un pellegrinaggio in Casentino concluso dall'incontro della brigata con i conti Guidi di Battifolle, che ospitano i pellegrini a Poppi; nel terzo il narratore ricorda un banchetto del Salutati e una splendida cena offerta da An-

<sup>1</sup> Si occupa dello stesso tema, ma sotto un'altra e proficua prospettiva Cabrini 2022 pubblicato in questo stesso volume. Utilizzo l'edizione del *Paradiso degli Alberti* a cura di Lanza 1975 (d'ora in poi Gherardi a cui seguirà il n. di pagina) la novella è alle pp. 130-54.

<sup>2</sup> Sulla discutibile opportunità di tale titolo si vedano Salwa 1988: 59; Bausi 1999: 563; Guerrieri 2004: 10-2 (suggerisce sulla base delle dichiarazioni di Gherardi alla fine del primo libro la comparsa nel titolo della parola *Diete*, cioè le giornate in cui l'opera è suddivisa); Martelli 2007: 658; F. Di Legami 2014: I, 493 (che opta per *Disputazioni casentinesi* oppure *Libri dell'amicizia*). La questione del titolo è riassunta esaurientemente da Gallina 2022: 97-100.

<sup>3</sup> Si veda Gherardi (Veselovskij) 1867. Per la descrizione del manoscritto, cfr. Rigoli s.d: 969; *Inventario e stima* 1810: 29; Morpurgo 1900: vol. I, 342; Lanza 1975: 319-325; Garilli 1976: 301-15; Guerrieri 2007: in part. 40-1; Decaria 2008: 112-13. L'opera di Gherardi è preceduta nel codice dalla leggenda di santa Domitilla, cc. 1r-18r. Sul recto della seconda carta di guardia del Ricc. 1280 si legge un'annotazione probabilmente dell'abate Anton Maria Salvini: «Leggenda di S.ta Domitilla |e Romanzo, forse del Boccaccio». Si veda inoltre il censimento degli autografi di Gherardi: Guerrieri 2013.

tonio Alberti nella sua casa cittadina. L'azione si sposta a questo punto nel "Paradiso" di Antonio Alberti: il quarto libro e l'*incipit* del quinto sono ancora nella villa dell'Alberti.<sup>4</sup> A partire dal secondo libro nel corso dell'opera sono riportate le nove novelle che vengono raccontate da due liete compagnie che, a differenza della brigata decameroniana, risultano composte da personaggi storicamente esistiti che si muovono in uno spazio geograficamente ben determinato.<sup>5</sup> La novella seconda, con un espediente ricorrente già nel *Decameron*, è legata tematicamente alla prima, narrata a Poppi dall'allora celebre Guido del Palagio, brillante esponente dell'oligarchia e della diplomazia fiorentina, che a sua volta dichiara di averla ascoltata dal matematico-astrologo pratese Paolo Dagonari, più noto come Paolo dell'Abbaco. La narrazione si pone come eziologica e dimostra l'antiorità di Prato Piazzanese rispetto al casentino Pratovecchio, ha come protagonista la fanciulla Melissa tramutata in sparpiero dalla maga Circe e contesa da quattro nobili etruschi. Ciò che importa qui rilevare è che la discussione che segue la fine della lunga narrazione di Melissa è di argomento morale e teologico, ma con notevoli implicazioni metaletterarie: il conte Carlo dei conti Guidi di Battifolle interpreta tutti i racconti di trasformazioni teriomorfe come allegorici, e propone una esegesi morale dell'episodio delle metamorfosi imposte dalla maga Circe ai bruti compagni di Ulisse nell'*Odissea*, infine

<sup>4</sup> Guerrieri 2014: 68-9: «[la brigata] è costituita da personalità storiche di primissimo piano del mondo politico e intellettuale fiorentino e italiano dell'epoca, personalità funzionali all'esposizione dei più svariati argomenti. Interagiscono fra di loro il più alto funzionario della Repubblica, Coluccio Salutati, un esponente dell'antica aristocrazia feudale, Antonio di Niccolò Alberti, illustri cittadini quali Alessandro di ser Lamberto (Cambi), Giovanni Ricci, Bartolomeo pievano dell'Antella, professori universitari di chiara fama quali Marsilio Santasofia, Biagio Pelacani e Grazia Castellani [...] Luigi Marsili, uomini sollazzevoli quali il giocolare Biagio Sernelli, ed aggraziate quanto agguerrite fanciulle, fra le quali Ginevra di Niccolò Alberti, sorella di Antonio».

<sup>5</sup> Sul *Paradiso degli Alberti* e le altre opere del Gherardi si veda la recente ed esauritiva monografia di Gallina 2022. Sulla rilevanza del modello decameroniano per l'opera di Gherardi si vedano Tartaro 1989, Marietti 1994; Laroche 1994; Guerrieri 2014. Una proposta differente si legge in Bausi 1999: 564: «Più che sul capolavoro boccacciano (cui rinviano, comunque oltre all'ambientazione, numerosi particolari come l'elezione, alla fine di ogni giornata, di un "proposto" incaricato di condurre la conversazione il giorno seguente) il *Paradiso degli Alberti* sembra esemplato su un'opera latina quale i *Saturnalia* di Macrobio, dove allo stesso modo, una compagnia di illustri e altolocati personaggi storici (e non fittizi, come nel Boccaccio) conversa dottamente, per vari giorni consecutivi, sui più diversi argomenti». Si vedano su questa linea anche Martelli 2007: 658; Guerrieri 2007: 50-4.

l’arrivo presso la compagnia di un «famosissimo religioso e maestro» dirime ogni questione.<sup>6</sup> Il religioso è il frate agostiniano Luigi Marsili, di cui non occorre ricordare il ruolo centrale nel *milieu* culturale fiorentino fra fine Trecento e inizi Quattrocento, nonché le relazioni d’amicizia con Petrarca – che gli invia in dono, come attesta la *Sen.* XV, 7 le *Confessiones* di Agostino – con Boccaccio e con il vallombrosano Giovanni delle Celle, maestro spirituale e corrispondente di quel Guido del Palagio qui novellatore.<sup>7</sup> Tralascio le importanti implicazioni metaletterarie del discorso attribuito al Marsili, se non per notare che esso si pone sulla scia delle posizioni di Boccaccio, Petrarca e di Pietro Piccolo da Monteforte sulla dignità della poesia e l’equivalenza di essa alla teologia,<sup>8</sup> schierandosi in tacita polemica contro il domenicano Giovanni Dominici, autore della *Lucula noctis*, già bersaglio di Coluccio Salutati.<sup>9</sup> Alla fine dell’intervento si valuteranno le implicazioni morali e teologiche del discorso di Luigi Marsili.<sup>10</sup>

Venendo ora alla questione principale che sono qui a trattare, la prima vicenda della metamorfosi di Melissa dà modo al Gherardi di attribuire all’autorità del dotto agostiniano la novella seconda, su sollecitazione del personaggio di Andrea Betti. La narrazione del Marsili è riconoscibilmente la riscrittura amplificata, iperbolizzata e razionalizzata

<sup>6</sup> Sul tema della trasformazione nell’opera di Gherardi, si veda Guerreri 2007: 57.

<sup>7</sup> Si veda Giovanni dalle Celle, Luigi Marsili; sul versante critico Brambilla 2002: 107-224. Per Guido Del Palagio, cf. Allegrezza 1990.

<sup>8</sup> Si veda Billanovich 1955.

<sup>9</sup> Cf. Mésionat 1984. Si vedano anche i contributi di Tanturli 2008; Bianca 2008 e la scheda firmata da Amato 2008.

<sup>10</sup> Il ruolo di Marsili nell’opera del Gherardi è stato messo in luce da Salwa 1989: II, 763-64: «Chi fa le veci dell’arbitro, unanimemente assunto a autorità morale ed intellettuale della brigata, di cui non si mettono in dubbio i giudizi, è Luigi Marsili che nel mondo narrativo arriva dal conte Guidi per ultimo e all’improvviso, quasi a segnalare che veniva di fuori e che la sua estraneità garantiva l’obiettività e la novità delle sue sentenze. In realtà il grande erudito, nel senso ancora medievale, fu noto nella Firenze di quel tempo per la sua posizione “di mezzo” nelle polemiche che allora dividevano i tradizionalisti e gli innovatori, lontano dal radicalismo di alcuni esponenti della nuova corrente culturale, ma in un certo senso rivoluzionario nella sua scelta di mettere il proprio sapere alla portata di tutti organizzando i famosi corsi aperti nella chiesa di Santa Maria del Carmine, per cui fu fortemente criticato dai conservatori. Emblematica può anche sembrare non solo l’analogia tra l’attività reale del Marsili e la sua funzione all’interno del mondo narrativo, bensì addirittura anche quella che connette l’apertura del suo del suo insegnamento e l’ampio intento didascalico del *Paradiso degli Alberti*».

della breve novella XXI del *Novellino*, presente sia nel *Novellino* vulgato (ovvero l'edizione cinquecentesca di Gualteruzzi)<sup>11</sup> sia nella prima sezione del Panciatichiano 32 della Biblioteca Nazionale di Firenze (d'ora in poi BNCF), databile al primo quarto del Trecento, ovvero il ms. che, secondo Cesare Segre e Alberto Conte rappresenta il ramo *a* dell'opera: il cosiddetto *Ur-Novellino*. Inoltre la si legge trasmessa anche dai due mss. quattrocenteschi latori del testo: il II III 343 (già Magliabechiano-Strozziano) e il Palatino 566, entrambi della BNCF.<sup>12</sup> La novella tratta della liberalità di Federico II e del valore di tre anonimi negromanti che provocano un pioggia improvvisa alla corte bandita dell'imperatore, a cui domandano come mercede il conte di san Bonifacio affinché li soccorra contro i loro nemici. Il conte li segue e da allora si trasferisce con loro, trascorrendo un lungo periodo di tempo in cui combatte e sconfigge i nemici in tre battaglie, conquista la città, prende moglie e ha dei figli. Passati quarant'anni i negromanti lo riconducono dall'imperatore: e trovano Federico e gli altri commensali intenti nell'atto stesso in cui li avevano lasciati: «Trovarono lo imperadore e' suoi cavalieri, che ancho non era livero di dare l'acqua <la qual si dava> quando lo conte andò co'lli maestri». Dunque, nel luogo della festa imperiale non era passato neanche un istante dalla partenza del san Bonifacio.<sup>13</sup>

D'Ancona rintracciò per questa novella fonti orientali; Krappe dei paralleli irlandesi; Del Monte un racconto mediolatino nel *Promptuarium Exemplorum* ripreso da Juan Manuel in ambito romanzo (*ejemplo XI del Conde Lucanor*) connesso al tema dell'irriconoscenza, segnalato e studiato da Segre; Conte ricorda la sura XVII del Corano e il viaggio magico di Maometto, che al profeta parve durare anni e invece al suo ritorno

<sup>11</sup> *Le ciento novelle antike* (Gualteruzzi). Com'è noto esiste anche una edizione cinquecentesca rassetata: *Libro di novelle e di bel parlare gentile* (Borghini).

<sup>12</sup> Si veda A. Conte 2001: 267-93. Cf. anche Trebaiocchi 2017.

<sup>13</sup> Si cita il testo da *Il Novellino*, la novella XXI, si legge alle pp. 42-5 e alle pp. 208-210 nella redazione dell'*Ur-Novellino*, dove occupa il 32° posto, da cui cito. La novella della vulgata del *Novellino* a questo punto recita: «Trovaro lo 'mperadore e ' suoi baroni ch'ancor si dava l'acqua, la qual si dava quando il conte n'andò co' maestri»: 45. Si occupa di questa novella anche D'Agostino 2022 nel saggio pubblicato nel presente volume. Scrive Cuomo 1979: 31: «L'abilità del narratore consiste appunto nell'aver saputo costruire due cornici inversamente identiche e tali da condurci con rapidità ed efficacia alla soglia della soluzione prevista e postulata (un ennesimo esempio della liberalità fridericiana), per sconvolgerle poi *in extremis*, introducendo un elemento di sorpresa, tanto più efficace quanto meno prevedibile [...]»



l'acqua della sua brocca non si era del tutto versata.<sup>14</sup> E certo la questione delle fonti della novella è argomento essenziale che può illuminare i suoi significati. Per lo spazio che qui mi è concesso intendo ora indugiare sul trattamento del tema nella sua ripresa quattrocentesca.

La riscrittura di Giovanni Gherardi ha troppe e notevoli riprese dal testo del *Novellino*, tanto da far pensare che quel testo, di fatto non circolante fino al Cinquecento, fosse a lui accessibile.<sup>15</sup> Dall'altra parte si tratta di una riscrittura che amplifica di parecchio tutta la vicenda, a partire dall'episodio iniziale della corte bandita: la descrizione della festa allestita dall'imperatore Federico II per la sua incoronazione, che prende avvio con una lunga celebrazione di Palermo ritratta e recepita come città caldissima ed esotica, come già per Boccaccio che la utilizza in tal senso per la V, 6 e per la VIII, 10 del *Decameron*.<sup>16</sup> Non è un caso che Gherardi enfatizzi, per la diegesi di una novella che tratta di incantesimi e di magie, un'ambientazione orientaleggiante, dando, rispetto al *Novellino*, maggiore rilevanza alla presenza dello *Stupor Mundi*, a cui la propaganda guelfa aveva attribuito una miscredenza sconfinante con le frequentazioni demoniache, e, soprattutto attraverso l'introduzione del celeberrimo negromante Michele Scoto, che compare vestito da caldeo, a razionalizzare e storicizzare l'episodio magico indicandone un plausibile esecutore.<sup>17</sup> Di contro, lo storico conte di San Bonifacio<sup>18</sup> è sostituito da un personaggio d'invenzione, messer Olfo, un «bellissimo cavaliere tedesco d'età d'anni XXVIIJ»,<sup>19</sup> più adatto a rappresentare il protagonista di un viaggio oltremondano. Perché, di fatto, di questo si tratta: la composizione della novella di Gherardi è, ancor più della sua fonte che lo la-

<sup>14</sup> Vedi D'Ancona 1912: II, 102-105; Krappe 1925; Del Monte 1954; Segre 1966; Conte 2001: 324-26. Si veda anche Graf 1892, I: 88-9; 90-2; 179.

<sup>15</sup> Si veda Gherardi: 129-54.

<sup>16</sup> Si veda in proposito di Palermo e la sua ricezione nel *Decameron*, Tufano 2021: 128-131.

<sup>17</sup> Su Michele Scoto, cf. la dettagliata bibliografia raccolta nella *Praefatio* di Endress 2003: I, 11-42 all'edizione del commento di Averroè al *De celo et mundo*. Com'è noto Michele Scoto fu il traduttore del libro aristotelico con il commento del filosofo di Cordoba. Si veda anche Federici Vescovini 2008: 47-69.

<sup>18</sup> Si veda *Il Novellino* (Favati): 174 n.: «Ricciardo, cognato di Ezzelino III da Romano per averne sposata la sorella Cunizza, parteggiò per Federico nel triennio 1237-40, mentre nel 1347 accorse per primo in aiuto dei guelfi a Parma che avevano riconquistata la città, di cui li aiutò ad organizzare la difesa contro il ritorno offensivo dell'imperatore, come ricorda anche Salimbene [...] morì nel 1252-53».

<sup>19</sup> Gherardi: 136.

scia solo presupporre, fedelmente ricalcata su un canovaccio favolistico del tipo ATU 400: *Supernatural or Enchanted Wife or Other Relative*<sup>20</sup>. La *narratio* di Gherardi fa vedere in trasparenza, malgrado le molte razionalizzazioni e storicizzazioni a cui è sottoposta, lo scheletro di un racconto ricorrente nel folclore universale, definibile come morganiano:<sup>21</sup> è la storia di un eroe che giunge nel mondo ferico per mezzo di una navigazione magica oltre Gibilterra, che qui è resa novellisticamente attraverso precise coordinate geografiche. Egli viaggia in compagnia di aiutanti fatati che hanno le più verosimili vesti di negromanti per di più opportunamente storicizzati. L'eroe è chiamato a compiere delle imprese belliche nel numero emblematico di tre, ognuna di esse descritta dettagliatamente per ottenere effetti di verosimiglianza, ma ciò non basta a celare la loro funzione di antiche prove iniziatiche. Vinta la terza battaglia il cavaliere sposa la principessa di «tanto abbondante e potentissimo regno» e ne acquisisce così la regalità.<sup>22</sup> Le nozze regali costituiscono una delle spie più significative dell'operazione 'fiabesca' di Gherardi: la generica 'moglie' del *Novellino* diventa la figlia del re che Olfo uccide e attraverso la quale ottiene il regno. I racconti mitici attestano la necessità del matrimonio dell'eroe con la vedova del re ucciso per ottenere la regalità: la ierogamia è un mitologema attivo e ricorrente nel folclore e in tanta letteratura medievale, basti pensare a Yvain che uccide Esclados e si congiunge con Laudine, signora del castello e della fontana, o il giovane Mordred che concupisce e rapisce la ormai attempata Ginevra per impadronirsi del regno di Artù.<sup>23</sup> Gherardi rende plausibile l'antico mitologema della sposa regale facendo unire il giovane Olfo non con la vedova comunque menzionata, bensì con la figlia, una più avvenente e anonima principessa: «d'età quattordici e di mirabile bellezza».<sup>24</sup> Come ogni eroe fiabesco che supera le prove e diventa re dell'oltremondo, Olfo conquista la più perfetta felicità: «elli sommamente felice oltra ogni

<sup>20</sup> Si veda Uther 2004, parzialmente consultabile on line. Per il patrimonio favolistico italiano si veda Aprile 2000: I, 536-58.

<sup>21</sup> Si veda il 'classico' Harf-Lancner 1989: 239-343, citaz. a 239-40: «Nei racconti che ho scelto di chiamare morganiani [...] la fata lo conduce [l'eroe] nel suo regno, dove tenta di trattenerlo [...] Come i racconti melusiniani, i racconti morganiani appartengono al folclore universale. La loro struttura tripartita evoca, ma in forma diversa quella dei racconti melusiniani».

<sup>22</sup> Gherardi: 148.

<sup>23</sup> Si legga in proposito Donà 2002.

<sup>24</sup> Gherardi: 147.

uomo che mai si fosse si stimava, gloriava e predicava».<sup>25</sup> Ma la condizione di felicità non dura a lungo nelle narrazioni appartenenti a questa tipologia: nei racconti folclorici e nella letteratura il ritorno al mondo umano dell'eroe avviene per lo più all'insegna di un *geis*, un divieto che egli puntualmente trasgredisce, e ne consegue la perdita della sposa fatata e della possibilità del ritorno al mondo della *féerie*.<sup>26</sup> Solo a titolo d'esempio: il celebre protagonista di un romanzo di Chrétien de Troyes, Yvain, disattende alla sua promessa di ritornare entro un anno, mentre gli eroi dei *lais* ferici Lanval, Graellent, Désiré violano in varia maniera il segreto loro imposto dalla *partner* fatata, e Guingamor trasgredisce al divieto di assumere cibo nel mondo dei mortali e assaggia improvvidamente una mela.<sup>27</sup> A questo punto la situazione disforica dovuta alla perdita della moglie oltremondana si può risolvere mediante l'irruzione dell'elemento magico nel mondo dell'aldilà, o tramite la virtù dell'eroe: basti pensare alle tante declinazioni dello stesso motivo nelle note vicende a lieto fine di Yvain, Lanval, Graellent, Guingamor, Désiré, e sotto alcuni aspetti, dell'eroe romanzesco Parthenopeus de Blois, o alle varie e diffusissime fiabe e ai cantari del Bel Gherardino e del Liombruno, innamorati rispettivamente della fata Bianca e della fata Aquilina, entrambi diversamente trasgressori dell'ordine di segretezza imposto dalle due fate e infine, dopo varie peripezie, felicemente riuniti alle spose soprannaturali.<sup>28</sup> Anche per Olfo, come già per il conte di san Bonifacio, avviene qualcosa di simile: entrambi sono fatalmente destinati a perdere la sposa e il regno, ma la motivazione della perdita non è la consueta trasgressione del *geis* imposto dalla moglie oltremondana. L'anonimo narratore del *Novellino* e Giovanni Gherardi operano una razionalizzazione con cui si spiega sia la permanenza sia la perdita del regno, in connessione con un altro motivo folclorico di rilevante importanza: la discronia.

<sup>25</sup> Ivi: 149.

<sup>26</sup> Si veda Harf-Lancner 1989: 245-58. Cf. anche Bromwich 1961.

<sup>27</sup> Si vedano *Chevalier au Lion*; Maria di Francia, *Lais*: 124-61; *Lais anonymes*: 83-125; 157-205; 127-55. Il divieto dell'assunzione del cibo nell'altro mondo è antichissimo (si pensi al melograno di Persefone) ed è registrato da Thompson 1955-1958 come C. 211.1 *Tabu: eating in Fairy Land*. L'inversione dei mondi non ne cambia il significato.

<sup>28</sup> Si vedano *Chevalier au Lion*; Maria di Francia, *Lais*: 124-61; *Lais anonymes*: 83-125; 127-55; 157-205; *Partenopeus de Blois*; *Cantari novellistici*: I, 53-83; 303-39. Utili in proposito, tra i molti, i saggi di Segre 1959; Harf-Lancner 1989: 286-309; Donà 2007; Spetia 2016. Per le fiabe e i cantari citati si veda Aprile 2000: I, 556.

Per questo aspetto siamo di fronte a un motivo folclorico dalla vastissima diffusione, pluriattestato in letteratura nelle sue varie declinazioni, avventurose o devozionali, catalogato dal *Motif-Index* di Stith Thompson come D 2011 (*Years thought days*) e D 2012 (*Moments thought years*).<sup>29</sup> Tralascio la declinazione del motivo nelle *Visiones* o nei racconti edificanti di ambito religioso, cristiano e islamico incentrati sulla mancata corrispondenza tra il tempo umano e il tempo di Dio: le esperienze estatiche possono, in modo inconsapevole per chi le vive, durare secoli o istanti. Si farà riferimento invece a due declinazioni romanzesche molto note, di ambito mediolatino e romanzo. La prima è la vicenda di discronia tra le più famose nel Medioevo latino e romanzo, archetipo di un altro mitologema attivissimo e di lunga durata, quello della caccia selvaggia, nella versione latina narrata nella *Distinctio prima* del *De nugis curialium* di Walter Map, chierico alla corte di Enrico Plantageneto e Eleonora d'Aquitania: *de Herla rege*.<sup>30</sup> Inutile ricordare come la permanenza di tre giorni del re dei Bretoni in un regno ctonio sia perdurata nel mondo dell'aldiqua interi secoli e il corteggio del re poi costretto a vagare a cavallo fino alla fine dei tempi, dando vita alle pervasive leggende sulla *Mesnie Hellequin*.<sup>31</sup> L'altro testo parallelo è di ambito romanzo: l'anonimo *lai* oitanico di Guingamor del XII secolo narra dei tre giorni trascorsi dal protagonista nello splendente palazzo dell'amata che nel mondo umano equivalgono a tre secoli, come apprende l'eroe quando vi fa ritorno.<sup>32</sup> Di fatto le narrazioni 'discroniche' sono tantissime e hanno un'area di diffusione vasta che comprende l'Europa e l'Asia fino al Giappone.<sup>33</sup> «Poiché questi testi appartengono alla letteratura medievale latina e volgare – ci suggerisce Bonafin –, le analisi che ne sono state fatte hanno posto in rilievo le differenze e le somiglianze, sul piano della semiotica narrativa, così da coglierne i legami con la cultura precristiana, e per esempio celtica, nella descrizione di un aldilà contiguo all'aldiqua, raggiungibile semplicemente attraversando un confine naturale, in linea orizzontale, magari inseguendo un animale dal mantello bianco, un aldilà con una connotazione prevalente di bellezza,

<sup>29</sup> Thompson 1955-1958.

<sup>30</sup> Si veda Walter Map, *De Nugis Curialium*.

<sup>31</sup> Rimando anche la vastissima bibliografia sull'argomento a Meisen 1935 (trad. it. 2001) e Lecco 2001.

<sup>32</sup> Si veda *Lais anonymes*: 127-55.

<sup>33</sup> Cfr. Donà 2003: 373-77.

beatitudine, estasi, spesso all'insegna di una figura femminile (una fata)»,<sup>34</sup> un luogo in cui il tempo ha una diversa dimensione e davvero scorre in modo differente rispetto al mondo degli uomini.<sup>35</sup> La novità che l'anonimo autore del *Novellino*, e con maggiore chiarezza ed enfasi Giovanni Gherardi hanno immesso nelle loro storie di viaggi all'oltremondo è il motivo razionalizzante della totale illusorietà del cronotopo magico: il viaggio e il soggiorno del conte di san Bonifacio così come il viaggio e il soggiorno di messer Olfo non sono mai avvenuti, il segnatempo in entrambe le vicende è l'abluzione delle mani, che scandisce il momento della partenza e degli indesiderati *nostoi* alla corte fridericiana. La novella più antica, la cui finalità mi pare soltanto ludica, non induce a una riflessione sull'illusorietà della vicenda vissuta dal conte, deducibile dalla presenza dei tre negromanti e dal finale a sorpresa. La finalità edonistica della diegesi è evidente nella sua conclusione, in cui il diletto dei personaggi è proiettivo del diletto del lettore: se il conte di san Bonifacio è stupito, Federico e suoi cortigiani ne fanno invece «grandissimo sollazo» e «grande festa»<sup>36</sup>.

Di contro, la novella di messer Olfo vuole assolvere a una funzione edificante ed educativa, in conformità con l'impianto generale di un'opera che ha intenti variegati e alti, didascalici, dottrinali e ideologico-politici, che affronta argomenti eterogenei ed elevati, dalle erudite allegorie odeporiche della salvezza dell'anima smarrita a Cipro, alla nobilitazione del fiorentino, alle tante conversazioni dotte di natura filosofica, storica, eziologica, politica.<sup>37</sup> La riscrittura del *Novellino* da parte del Gherardi è inoltre perfettamente in linea con gli interessi religiosi

<sup>34</sup> Così Bonafin 2009: 79-87, citaz. a 83-4.

<sup>35</sup> Cf. Harf-Lancner 1989: 246: «Il tema della fuga soprannaturale del tempo è dunque universale e il suo significato identico in tutti i folclori. L'altro mondo e il mondo degli uomini obbediscono a leggi differenti e inconciliabili. Quando un mortale lascia il proprio universo per il regno delle fate, passa dal mondo della caducità a quello dell'eternità, sfugge dunque al tempo, ma ritornando tra gli umani ritrova il tempo e la morte. Il rapporto temporale stabilito tra due mondi può esistere in senso inverso. Durante il suo soggiorno nel regno incantato l'eroe crede di condurre una vita compiuta, ma di ritorno al mondo degli uomini scopre che il pasto, interrotto al momento della partenza, è ancora caldo in tavola. L'opposizione è la stessa tra il tempo umano e tempo soprannaturale». Il riferimento alla vicenda del pasto ancora caldo al ritorno del protagonista è all'avventura ferica dell'eroe celtico Nera, su cui si veda Krappe 1925, che la individua come fonte di *Novellino* XXI.

<sup>36</sup> *Novellino*: 210.

<sup>37</sup> Si veda Guerrieri 2014 e 2014b.

dell'autore, di cui ci sono pervenute alcune opere dottrinali e devozionali come il complesso poema in terza rima *Trattato d'una angelica cosa*, di vistosa imitazione dantesca.<sup>38</sup> Attribuendo la novella all'*auctoritas* del Marsili che aggiunge una chiosa finale sulla «forza delle illusioni diaboliche»<sup>39</sup> (e 'illusione' in quest'epoca è parola connotata negativamente),<sup>40</sup> Gherardi da Prato conferisce un valore morale del tutto estraneo alla breve storia del *Novellino*. Storia che egli ha riscritto attualizzando una trama fiabesca, che, nonostante gli opportuni tentativi di razionalizzazione, credo di avere individuato in questo intervento. La riproposta di una vicenda fiabesca per la diegesi del viaggio e della permanenza dell'eroe nel mondo ferico non può che confermare l'assoluta fallacia dell'esperienza di Olfo: non è proprio la fiaba la narrazione che, per eccellenza, si contrappone al mondo reale? La rivelazione finale dell'inganno del cronotopo magico condensa il significato morale della intera novella: diversamente dal conte di san Bonifacio, di cui non sappiamo più nulla, messer Olfo oppone all'ormai evidente verità una ferma tenacia e non si rassegna a credere alla illusorietà della sua ventennale e felice esperienza nel regno lontano. Incapace di accettare il dato reale, egli per sempre «pensoso e doloroso della sua perdita rimase e vivette, prima il più lieto, il più solazzevole essendo stato che barone avesse Federigo in sua corte».<sup>41</sup> Olfo sembra essere precipitato in quello stato fisio-psicopatologico pericoloso e potenzialmente fatale allora chiamato malinconia.<sup>42</sup> Lo svelamento della fallacia del cronotopo si riverbera *à rebours* sull'intera diegesi: la tempesta magica, evento indubbio nel *Novellino*, è a bene vedere raccontata attraverso il verbo tecnico delle visioni oniriche, *parere*: ai cortigiani «pare ardere», insieme con gli edifici reali, e una volta cessata la pioggia, si dice che *pare* loro di avere sognato.<sup>43</sup> Anche il viaggio di Olfo verso lo stretto di Gibilterra, sebbene segua una reale ma incongrua rotta geografica, è partecipe del sogno: «pa-

<sup>38</sup> Cf. Garilli 1972; e da ultimo, Gallina 2022: 364-67. Il poemetto è edito in Gherardi (Veselosvskij), I, t. 2 pp. 385-435, sulla base del Riccardiano 1775, cc. 108r-130v, confrontato col Riccardiano 1689, cc. 45r-74v.

<sup>39</sup> Gherardi: 154.

<sup>40</sup> Si vedano Scotti 2006 e Stoppelli 2006.

<sup>41</sup> Gherardi: 154.

<sup>42</sup> Si veda Cazalé Bérard 2003: 16. Per una lettura "stralunata" di messer Olfo, si legga la bella riscrittura di Gianni Celati. 2012.

<sup>43</sup> Gherardi: 135-36.

rea al conte non navigare ma per l'aere co' diletizia volare». <sup>44</sup> La novella di messer Olfo ha lo scopo di mettere in guardia il lettore intorno all'uso delle pratiche magiche, di cui il famigerato Michele Scoto, alla corte di quell'imperatore 'epicuro' e dannato che fu Federico, è assurto quale emblema: «“Sì che omai vedete quanta forza hanno le illusioni diaboliche”. E fine puose il maestro alla sua novella». <sup>45</sup>

Rimane da dire che l'opinione dell'agostiniano Luigi Marsili sulla illusorietà delle arti negromantiche e delle operazioni diaboliche era, all'epoca, quella della più rigorosa ortodossia. Tale illusorietà fu da Agostino strettamente connessa alla mancata ontologia del male, che altro non è che una privazione del bene, seppure una negazione dal terribile potere nullificante. <sup>46</sup> Secoli dopo, ancora san Tommaso ribadisce la posizione di Agostino, considerando il Male un mero accidente, del tutto privo di sostanza: «nihil tendit ad malum nisi per accidens» <sup>47</sup> e, nella *Summa* e nel *De malo* circoscrive in più luoghi i poteri degli angeli caduti. Nell'opera di Gherardi, trattando delle metamorfosi teriomorfe legate alla vicenda di Melissa, il frate di santo Spirito chiama esplicitamente in causa Agostino e dirime le varie questioni sorte tra i novellatori dichiarando: «impossibile è che l'uomo si trasmuti in bestia, ma bene ha tanta

<sup>44</sup> Ivi: 138.

<sup>45</sup> Ivi: 154. Nel suo ricchissimo saggio sul Gherardi, Gallina 2022: 251-65 offre alcune proposte esegetiche alla novella di messer Olfo molto diverse dalla mia, tra le quali l'individuazione della valenza di allegoria politica, che lo studioso legge ipotizzando una possibile prossimità tra la composizione del *Paradiso degli Alberti* (1425-26) e la battaglia di Zagonara (1424), ovvero la sconfitta dei fiorentini davanti alle armate di Gian Galeazzo Visconti: «Il perduto regime e la scomparsa dell'illusione sono, infatti, sovraccaricati di un sentimento insieme luttuoso e narcisistico, tale da rendere Olfo “quasi sempre poi pensoso e doloroso” (II, 425), incapace di elaborare il distacco e oppresso da un'ossessione tormentante (“per alcun tempo [...] si poté trargli del capo”). Che cos'è, allora, il disilluso messer Olfo se non, forse, l'ologramma di un sistematico *laudator temporis acti* quale fu Gherardi? Che cos'è la malinconia di messer Olfo se non la malinconia che attanagliava i sostenitori di un'idea di Firenze che appariva come un'illusione “stralunata”, ormai prossima al tramonto?»: citaz. a p. 265.

<sup>46</sup> Augustinus, *Conf.* VII; 12, 18 (vol. IV, 38): «Ergo quaecumque sunt, bona sunt, malumque illud, quod quaerebam unde esset, non est substantia, quia, si substantia esset, bonum esset [...]. Itaque vidi et manifestum est mihi quia omnia bona tu fecisti et prorsus nullae substantiae sunt quas tu non fecisti.», e ancora, ivi 16, 22: «Et quaesivi quid esset iniquitas, et non inveni substantiam, sed a summa substantia, te Deo, detortae in infima voluntatis perversitatem proicientis intima sua et tumescentis foras». La bibliografia è sterminata, si segnala la recente sintesi di Pagani 2020.

<sup>47</sup> Thomas Aquinas, *Summa contra Gentiles*, III 107, 2-3.



forza la illusione diabolica che a tte pare essere bestia». <sup>48</sup> Di derivazione agostiniana, l'opinione fu condivisa anche dagli altri ordini Mendicanti, tra cui Domenicani e Francescani. A solo titolo di esempio, la esposero i priori domenicani Domenico Cavalca nel volgarizzamento delle *Vite dei santi Padri* e Iacopo Passavanti nello *Specchio di vera penitenza*. Trattando dell'agiografia di san Macario d'Egitto i due Predicatori ricordano la mera apparenza equina di una giovane che tutti vedevano cavalla, mentre il santo del deserto ne vedeva perfettamente la vera natura umana, perché la sua metamorfosi era soltanto ingannevole. <sup>49</sup> L'illusorietà delle arti diaboliche, espressa già nel XI sec. da Burcardo vescovo di Worms nei *Decretorum libri XX*, <sup>50</sup> ripetuta da Guglielmo d'Alvernia, <sup>51</sup> è dottrina accettata dall'ortodossia cattolica anche nei casi più gravi di stregoneria: la ribadisce nel 1427 la "prima colonna" dell'Osservanza minoritica, Bernardino da Siena, che predicando in piazza del Campo spiega, nella Predica XXXV, che il secondo peccato che discende dalla superbia è «il peccato de li incanti e de li indivinamenti» <sup>52</sup>. E racconta di due casi occorsi a Roma, la confessione di alcune «indiavolate maladette» che, trasformate in gatte, andavano a succhiare il sangue dei bambini. Ma la trasformazione è solo apparente, dovuta all'inganno del demonio: «E dicevano che con essi [onguenti] s'ognevano, e così come erano onte, lo' pareva essere gatte, e non era vero; però che il corpo loro non si rimutava in altra forma, ma ben lo pareva a loro [...] lo' pare a loro medesime esser diventate come gatte, e par loro di andare ne le case a quelli fanciullini, e succhiar lo' il sangue e guastarli e disertarli, come molte volte s'è veduto, e non è vero che elleno sieno loro». <sup>53</sup> Il tema dell'illusorietà delle operazioni magiche ha lunga durata e molteplici de-

<sup>48</sup> Gherardi: 128.

<sup>49</sup> Cavalca, *Vite* I: 727-728; J. Passavanti, *Specchio*: 305.

<sup>50</sup> Burcardo di Worms, *Decretorum*: col. 971: «Credidisti quod quidam credere solent, ut illae quae vulgo parcae vocantur, ipsae, vel sint, vel possint hoc facere quod creduntur; id est, dum aliquis homo nascitur, et tunc valeant illum designare ad hoc quod velint ut quocumque ille homo voluerit, in lupum transformari possint, quod vulgaris stultitia veruvolf vocat, aut in aliam aliquam figuram? Si credidisti, quod nunquam fieret aut esse possit, ut divina imago in aliam formam aut in speciem transmutari possit ab aliquo, nisi ab omnipotente Deo, decem dies in pane at aqua debes poenitere».

<sup>51</sup> Cfr. in proposito Ginzburg 2002: 63. Ginzburg cita Guglielmo da *Opera omnia*, Parisiis 1794: 1036.

<sup>52</sup> Bernardino, *Prediche* XXXV, §57 II, 1004. La predica si legge alle pp. 992-1042.

<sup>53</sup> Ivi §71: II, 1009.



clinazioni, e sarà tema attivissimo nell’*Orlando Furioso* dove troverà la sua più eccelsa realizzazione letteraria nel castello di Atlante, aereo frutto di un inganno, e nell’isola della seducente maga Alcina, in cui nulla, a iniziare da Alcina, è come sembra.<sup>54</sup> Ancora pochi anni e le operazioni negromantiche e diaboliche saranno dall’ortodossia cattolica diversamente e tragicamente intese.

Ilaria Tufano  
(Università di Urbino “Carlo Bo”)

<sup>54</sup> Il parallelismo è notato da Perri 2008.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Augustinus, *Confessiones* = Augustinus, *Confessiones*, a cura di Goulven Madec, Luigi F. Pizzolato, Manlio Simonetti, traduz. di Gioachino Chiarini, Milano, Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, 1992-1997, 5 voll.
- Bernardino, *Prediche* = S. Bernardino da Siena, *Le prediche volgari di San Bernardino da Siena 1427*, a c. di Carlo Delcorno, Milano, Rusconi, 1989, 2 voll.
- Cantari Novellistici* = *Cantari novellistici dal Tre al Quattrocento*, a c. di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti, Franco Zabagli, introduz. di Domenico De Robertis, Roma, Salerno, 2022, 2 voll.
- Burcardo, *Decretorum* = Burcardo di Worms, *Decretorum libri XX*, in *Patrologia Latina*, CXL coll. 537-1066.
- Cavalca, *Vite* = Domenico Cavalca, *Vite dei Santi Padri*, a c. di Carlo Delcorno, Firenze, SISMEI, Ediz. del Galluzzo, 2009, 2 voll.
- Chevalier au Lion* = Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion* ed. par Corinne Pierreville, Paris, Champion, 2016.
- Gherardi = Gherardi, Giovanni da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a c. di Antonio Lanza, Roma, Salerno, 1975.
- Gherardi (Veselovskij) = Gherardi, Giovanni da Prato, *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389*. Romanzo di Giovanni da Prato dal codice autografo e anonimo della Riccardiana, a c. di Alessandro Wesselofsky, Bologna, Romagnoli, 1867 (rist. fotomeccanica Bologna, Forni 1968), 3 voll., 4 tt.
- Giovanni delle Celle, Luigi Marsili = Giovanni delle Celle, Luigi Marsili, *Lettere*, a c. di Francesco Giambonini, Firenze, Olschki, 1991, 2 voll.
- Lais anonymes* = *Les Lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles*. Édition critique de quelques lais bretons, ed. par Prudence Mary O'Hara Tobin, Genève, Droz, 1976.
- Le ciento novelle antike* (Gualteruzzi) = *Le ciento novelle antike* impresso in Bologna nelle case di Girolamo Benedetti nel l'anno MDXXV del mese d'Agosto. Con privilegio [Carlo Gualteruzzi].
- Libro di novelle e di bel parlar gentile* (Borghini) = *Libro di novelle, et di bel parlar gentile*, nel qual si contengono cento nouelle altrauolta mandate fuori da messer Carlo Gualteruzzi da Fano. Di nuovo ricorrette con aggiunta di quattro altre nel fine. Et con una dichiarazione di alcune voci più antiche. Fiorenza appresso i Giunti MDLXXII [Vincenzio Borghini].
- Maria di Francia, *Lais* = Maria di Francia, *Lais*, a c. di Giovanna Angeli, Milano, Mondadori, 1993 (riproduce il testo di Jean Rychner, Paris, Champion, 1986).

- Novellino* = *Novellino*, a c. di Alberto Conte, prefazione di Cesare Segre, Roma, Salerno, 2001
- Novellino* (Favati) = *Il Novellino*. Testo critico, introduzione e note a c. di G. Favati, Genova, Fratelli Bozzi, 1970
- Partenopeus de Blois* = *Le roman de Partenopeu de Blois*. Édition, traduction et introduction de la rédaction A (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 2986) et de la *Continuation du récit d'après les manuscrits de Berne (Burgerbibliothek, 113) et de Tours (Bibliothèque municipale, 939)* par Olivier Collet et Pierre-Marie Joris, Paris, Librairie générale française, 2005.
- Passavanti, *Specchio* = J. Passavanti, *Specchio di vera penitenza*, a c. di Filippo Luigi Polidori, Firenze, Le Monnier, 1863.
- Thomas Aquinas *Summa contra gentiles* = Thomas Aquinas, *Summa contra gentiles* <https://www.corpusthomicum.org/scg3064.html>. Textum Leoninum emendatum ex plagulis de prelo Taurini 1961 editum et automato translatum a Roberto Busa S.J. in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit.
- Walter Map, *De Nugis curialium* = Walter Map, *Svaggi di corte*, a c. di Fortunata Latella, Parma, Pratiche 1990, 2 voll. (riproduce il testo di C.N.L. Brooke-R.A.B. Mynors, Walter Map, *De Nugis Curialium*, Oxford, Clarendon Press, 1983).

## LETTERATURA SECONDARIA

- Allegrezza 1990 = Franca Allegrezza, *Del Palagio, Guido*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, XXXVIII, 1990: 2008-2012.
- Aprile 2000 = Renato Aprile, *Indice delle fiabe popolari italiane di magia*, Firenze, Olschki, 2002, 2 voll.
- Amato 2008 = Luigi Amato, *Scheda 12. Un manifesto della cultura tradizionale: la «Lacula noctis» di Giovanni Dominici a Salutati* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conventi Soppressi 540), in Teresa De Robertis, Giuliano Tanturli, Stefano Zamponi (a c. di), *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, Firenze, Mandragora, 2008: 78-9.
- Bausi 1999 = Francesco Bausi, voce *Gherardi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LIII, 1999: 559-68.
- Bianca 2008 = Concetta Bianca, *Coluccio Salutati scrittore*, in Teresa De Robertis, Giuliano Tanturli, Stefano Zamponi (a c. di), *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, Firenze, Mandragora, 2008: 49-51.
- Billanovich 1955 = Giuseppe Billanovich, *Pietro Piccolo da Monteforte tra Petrarca e Boccaccio*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, Sansoni 1955, 2 voll., I: 1-76.

- Bonafin 2009= Massimo Bonafin, *Lo spazio-tempo nei viaggi medievali nell'aldilà*, «Études romanes de Brno» 30 (2009): 79-87.
- Brambilla 2002 = Simona Brambilla, *Itinerari nella Firenze di fine Trecento: fra Giovanni delle Celle e Luigi Marsili*, Milano, CUSL, 2002.
- Bromwich 1961 = Rachel Bromwich, *Celtic Dynastic Themes and Breton Lays*, «Études Celtiques» 9 (1961): 439-74.
- Cabrini 2022 = Anna Maria Cabrini, *Oltre i confini. Il "viaggio" nel «Paradiso degli Alberti»*, in questo volume.
- Cazalé-Bérard 2003 = Claude Cazalé Bérard, *Il sogno dell'avventura, l'avventura del sogno. Exempla, novella, romanzo*, in Gabriele Cingolani, Marco Riccini (a cura di), *Sogno e racconto: archetipi e funzioni*. Atti del Convegno di Macerata, 7-9 maggio 2002, Firenze, Le Monnier, 2003: 7-20.
- Celati 2012 = Gianni Celati, *Novella di due maghi e di un barone perso nei pensieri*, in *Id., Novelle stralunate dopo Boccaccio*, a c. di Elisabetta Menetti, Macerata, Quodlibet, 2012: 63-73.
- Conte 2001(Fonti) = Alberto Conte, *Fonti*, in *Il Novellino*, a c. di *Id.*, prefazione di Cesare Segre, Roma, Salerno, 2001: 324-26.
- Conte: 2001 (Nota)= Alberto Conte, *Nota al testo*, in *Il Novellino*, a c. di *Id.*, prefazione di Cesare Segre, Roma, Salerno, 2001: 267-93.
- Cuomo 1979= Luisa Cuomo, *La novella del tempo perduto* in Ezio Raimondi e Bruno Basile (a c. di), *Dal "Novellino" a Moravia*, Bologna, Il Mulino, 1979: 23-47.
- D'Agostino 2022 = Alfonso D'Agostino, *Viaggi dei testi e viaggi nei testi. Il caso del «Libro dei sette savi»*, in questo volume.
- D'Ancona 1912= Alessandro D'Ancona, *Dal Novellino alle sue fonti e Le fonti del Novellino*, in *Id., Studi di critica e di storia letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1912, 2 voll., II: 102-5.
- Decaria 2008 = Alessio Decaria, *Salutati e la società colta fiorentina di fine Trecento nel «Paradiso degli Alberti» di Giovanni Gherardi da Prato*, in Teresa De Robertis, Giuliano Tanturli, Stefano Zamponi (a c. di), *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, Firenze, Mandragora, 2008: 112-13.
- Del Monte 1954 = Alberto Del Monte, *La novella del tempo fallace*, «Giornale Storico della Letteratura italiana», 131 (1954): 448-52.
- Di Legami 2014 = Flora Di Legami, *Spazi di soggettività nel «Paradiso degli Alberti»*, in Beatrice Alfonzetti et al. (a c. di), *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, Roma, Bulzoni, 2014, 2 voll., I: 491-503.
- Donà 2002 = Carlo Donà, *Il segreto del re del bosco*, in Carlo Donà, Francesco Zambon (a c. di), *La regalità*, Roma, Carocci, 2002: 65-85.
- Donà 2003 = Carlo Donà, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.

- Donà 2004 = Carlo Donà, *Cantari, fiabe, filologi*, in Michelangelo Picone, Luisa Rubini (a c. di), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, Firenze, Olschki, 2007: 147-170.
- Endress 2003 = Gerhard Endress, *Praefatio*, in Averrois Cordubensis, *Commentum magnum super libro De celo et mundo*, ex recognitione Francis James Carmody in lucem edidit Rüdiger Arnzen, Leuven, Peeters, 2003, 2 voll., I: 11-42.
- Federici Vescovini 2008 = Graziella Federici Vescovini, *Michele Scoto che «delle magiche frodi seppe il gioco»*, in *Ead.*, *Medioevo magico. La magia tra religione e scienza nei secoli XIII e XIV*, Torino, Utet, 2008: 47-69.
- Gallina 2022 = Francesco Gallina, *«Speculando per sapienza». Vita, opere e poetica di Giovanni Gherardi da Prato*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2022.
- Garilli 1976 = Francesco Garilli, *Nota sul testo*, in Giovanni da Prato, *Opere complete. I. Il Paradiso degli Alberti*, Palermo, Libreria Athena, 1976: 301-15.
- Ginzburg 2002 = Carlo Ginzburg, *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 2002.
- Graf 1892 = Arturo Graf, *Miti, leggende superstizioni del Medioevo*, Torino, Loescher, 1892, 2 voll.
- Guerrieri 2004 = Elisabetta Guerrieri, *Giovanni Gherardi da Prato e Francesco di Marco Datini (con dodici lettere, di cui nove inedite, di Giovanni a Francesco di Marco)*, «Interpres» 23 (2004): 7-53.
- Guerrieri 2007 = Elisabetta Guerrieri, *Preliminari sul «Paradiso degli Alberti». Il genere, la struttura, le novelle*, «Interpres» 26 (2007): 40-76.
- Guerrieri 2013 = Elisabetta Guerrieri, *Giovanni Gherardi da Prato*, in Francesco Bausi, Maurizio Campanelli, Sebastiano Gentile, James Hankins (a c. di), consulenza paleografica di T. De Robertis, *Autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento*, Roma, Salerno, 2013, I: 209-20.
- Guerrieri 2014 = Elisabetta Guerrieri, *Il «Paradiso degli Alberti» di Giovanni Gherardi: continuità e discontinuità con il modello decameroniano*, «Esperienze letterarie» 4 (2014): 55-72.
- Guerrieri 2014b = Elisabetta Guerrieri, *L'enciclopedismo nel «Paradiso degli Alberti» di Giovanni Gherardi da Prato*, in Florian Mehlretter (hrsg. von), *Allegorie und Wissensordnung. Volkssprachliche enzyklopädische Literatur des Trecento: Akten der DAAD-Fachtagung, München, von 10 Oktober bis 12 Oktober 2012*, München, Herbert Utz Verlag, 2014: 97-137.
- Harf-Lancner 1989 = Laurence Harf-Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel medioevo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Inventario e stima* 1810 = *Inventario e stima della Libreria Riccardi. Manoscritti e edizioni del secolo XV*, Firenze, s.e., 1810.
- Krappe 1925 = Alexander Haggerty Krappe, *The source of Novellino XXVIII*, «Neuphilologische Mitteilug» 26 (1925): 13-7.

- Lanza 1975 = Antonio Lanza, *Nota al testo*, in Gherardi, Giovanni da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, Roma, Salerno, 1975: 319-25.
- Laroche 1994 = Béatrice Laroche, *L'espace de la cornice du «Decameron» aux «Cene»*, in *L'après Boccace. La nouvelle italienne aux XVe et XVIe siècles*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994: 11-39.
- Lecco 2001 = Margherita Lecco, *Il motivo della Mesnie Hellequin nella letteratura medievale*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2001.
- Marietti 1994 = Marina Marietti, *Le marchand seigneur dans «Il Paradiso degli Alberti» de Giovanni Gherardi*, in *L'après Boccace. La nouvelle italienne aux XVe et XVIe siècles*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994: 43-78.
- Martelli 2007 = Mario Martelli, *Zapping di varia letteratura. Verifica filologica. Definizione critica. Teoria estetica*, Prato, Gli Ori, 2007.
- Meisen 1935 (trad. it. 2001) = Karl Meisen, *Die Sagen vom Wütenden Heer und Wilden Jäger*, Münster, Aschendorff, 1935, trad. it. *La leggenda del cacciatore furioso e della caccia selvaggia*, a cura di Maura Sonia Barillari, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2001.
- Mésionat 1984 = Claudio Mésionat, *Poetica e Theologica. La «Lucula noctis» di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra Trecento e Quattrocento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.
- Morpurgo 1900 = Salvatore Morpurgo, *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze. Manoscritti italiani*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1900.
- Pagani 2020 = Paolo Pagani, *Il libro VII delle «Confessioni»: Dio e il male «Forum»*, 6 (2020): 115-38.
- Perri 2008 = Rossana Perri, *«I vostri falsi concetti e le illuse oppenioni»: il viaggio fantastico di messer Olfo*, «Schede umanistiche» 22 (2008): 17-37.
- Rigoli sd. = Luigi Rigoli, *Illustrazioni dei Codici Riccardiani*, Firenze, Biblioteca Riccardiana s.d., ms. 3582.
- Salwa, 1988 = Piotr Salwa, *Il «Paradiso degli Alberti»: appunti sulle novelle*, «Beiträge zur Romanischen Philologie» 27 (1988): 59-69.
- Salwa 1989 = Piotr Salwa, *Il «Paradiso degli Alberti». La novella impigliata*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno, 1989, 2 voll., II: 755-69.
- Scotti 2006 = Mario Scotti, *Illusione: appunti per una storia semantica dell'idea*, in Silvia Zoppi Garampi (a c. di), *Illusione. Primo Colloquio di Letteratura Italiana*, Napoli, Cuen, 2006: 9-23.
- Segre 1959 = Cesare Segre, *Lamval, Graelent, Guingamor*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1959: 756-70.
- Segre 1966 = Cesare Segre, *Negromanzia e ingratitudine (Juan Manuel, Il Novellino e Ludovico Ariosto)* in *Id., Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi 1966: 111-18.

- Spetia 2016 = Lucilla Spetia, «*Partenopeus de Blois*» e «*De nugis curialium*» tra meraviglioso e fantastico: alla ricerca dell'autore del «*Partenopeus*», in Franca Ela Consolino, Francesco Marzella e Lucilla Spetia (études réunies par) *Aspetti del meraviglioso nelle letterature medievali – Aspects du Merveilleux dans les littératures médiévales*, Turnhout, Brepols, 2016: 185-202.
- Stoppelli 2006 = Pasquale Stoppelli, *Illusione. Storia di una parola*, in Silvia Zoppi Garampi (a c. di), *Illusione. Primo Colloquio di Letteratura Italiana*, Napoli, Cuen, 2006: 25-35.
- Tanturli 2008 = Giuliano Tanturli, *Coluccio Salutati e i letterati del suo tempo*, in Teresa De Robertis, Giuliano Tanturli, Stefano Zamponi (a c. di), *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, Firenze, Mandragora, 2008: 41-7.
- Tartaro 1989 = Achille Tartaro, *Il modello del «Decameron»: due paragrafi quattrocenteschi*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola*, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno, 1989, 2 voll. I: 431-43.
- Thompson 1955-1958 = Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*. Revised and enlarged edition, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958 (in linea: <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm>).
- Trebaiocchi 2017 = Chiara Trebaiocchi, *Sulla tradizione del Novellino (I). L'editio princeps del 1525 e la stampa senza data*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana» 20 (2017): 9-59.
- Tufano 2021= Ilaria Tufano, *Boccaccio e il suo mondo. Studi e letture sul Decameron*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021.
- Uther 2004 = Hans Jörg Uther, *The types of international folktales : a classification and bibliography*: based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson, Helsinki : Suomalainen Tiedeakatemia, 2004, 3 voll. (in linea: [https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Content/ATU\\_Tales.htm](https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Content/ATU_Tales.htm)).





# PROVERBI IN VIAGGIO DA CORNAZANO A FORTEGUERRI

Dice il proverbio, ch'a trovar si vanno  
gli uomini spesso, e i monti fermi stanno  
(OF XXIII 1, 7-8)

## NOVELLA E PROVERBIO

Un sottogenere interno alla magmatica categoria della novella, non tra i più fertili ma connotato da discreta continuità, è quello del racconto innescato – più o meno pretestuosamente – dal proverbio o convergente nell'eziologia del motto risaputo.<sup>1</sup>

Anche per l'incrocio tra novella e proverbio nella letteratura italiana i presupposti sono già in Boccaccio,<sup>2</sup> ma è nel Quattrocento, con Antonio Cornazano, che la forma giunge a un tal grado di autonomia da strutturare l'intera raccolta di novelle. I *Proverbi* in volgare circolano, sotto il nome di Cornazano, con ampia fortuna nel XVI secolo.<sup>3</sup> Aloyse Cinthio delli Fabrizi li rielabora in un proprio rifacimento, che avrà vita assai più tormentata rispetto al libretto diffuso con il nome del piacentino.<sup>4</sup>

La fortuna della raccolta deriva dal tono esplicitamente salace delle narrazioni. Il proverbio non è che lo spunto per storie di greve comicità. Le vicende si svolgono sempre entro lo spazio della casa o del villag-

<sup>1</sup> Sul rapporto tra proverbio e novella Bragantini 2014: 297, che distingue tre direttrici nell'uso dei proverbi nella novellistica cinquecentesca (si sofferma su Lasca, Bandello e Giraldi): «1) scioglimento, nel discorso diretto o nel resoconto del narratore o narratrice di turno, di un nucleo agevolmente riconoscibile come proverbiale; 2) proverbio la cui eziologia viene narrata o illustrata nella novella; 3) proverbio con allegazione (non esplicitata, ma riconoscibile) di *auctoritas*, più o meno illustre».

<sup>2</sup> Sui proverbi nel *Decameron* mi limito a rinviare allo studio storico di Chiecchi 1976.

<sup>3</sup> La prima edizione oggi reperibile risale al 1523. Seguono un'edizione nel 1525, due nel 1526, tre nel 1530, due nel 1535, una nel 1538, una nel 1546, una nel 1550, una nel 1555, una nel 1558 e due non datate, cf. Bruni – Zancani: 191-200. Qui si cita da Cornazano 1523.

<sup>4</sup> Su Aloyse (o Alvise) Cinthio delli Fabrizi, Piovan 1993.

gio: ambienti da novella realistica. Ci si muove cioè nelle coordinate che legittimamente si possono supporre condivise con i fruitori della narrazione. La destinazione cinquecentesca di questi libri (tanto le edizioni diffuse come cornazianiane quanto l'opera di Aloyse Cinthio delli Fabrizi) non è quella accademica; si tratta piuttosto di letture per l'intrattenimento. Ciò rende interessante l'interrogazione intorno alla dinamica spaziale che vi si trova rappresentata, e quindi al rapporto con il viaggio. Lo spostamento – realistico o fantastico – in un contesto lontano, per lo più inaccessibile alla massima parte dei lettori, costituisce infatti un altro ingrediente ampiamente sfruttato nella produzione letteraria che miri a offrire diletto. Rimanendo nel perimetro della novella, la strada verso il remoto è percorsa già da Boccaccio,<sup>5</sup> e nel XVI secolo, tra gli altri, Straparola disegna una geografia di reami e isole fiabesche.<sup>6</sup> Nei libri di novelle cinquecenteschi, i viaggi di mercanti, pellegrini o eroi in fuga o in cerca di avventura sono contenuti prevalentemente entro i confini del Mediterraneo e di una mitica Iperborea a nord; quando ci si sposta, si va verso Oriente o verso Settentrione.<sup>7</sup>

Una sommaria ricognizione su alcuni libri di novelle del Cinquecento conferma comunque che non ci si sposta molto dagli spazi noti della città e del contado. Pur con i limiti che inevitabilmente ha ogni *reductio*, può risultare utile distinguere due macrofiloni narrativi, sulla base della categoria dello spazio: il racconto realistico-municipalistico (città/campagna di un passato prossimo) e il racconto che sfrutta la rimozione in un mondo lontano (non importa se vero o di invenzione) per inscenare imprese parossistiche e improbabili. Il primo è senz'altro il più frequentato dagli scrittori di novelle, anche se al secondo si devono alcune delle storie più memorabili (le fiabe straparoliane e gli intrecci tragici di Giraldis per esempio).

Le novelle in forma di proverbio si inscrivono senza riserve nel primo tipo; ci si può interrogare però sulla possibilità di fare a meno del tutto del potenziale fascinoso dell'esotico. La domanda acquista significato in rapporto al livello medio di questa letteratura, quindi alle attese da parte dei lettori e alla necessità di offrire loro diletto.

<sup>5</sup> Sulla geografia del remoto nel *Decameron*, tra gli altri, Menetti 1994; Bolpagni 2017; Morosini 2020.

<sup>6</sup> Carapezza 2012.

<sup>7</sup> Sul rapporto con l'Oriente, anche Artico 2019.

A questo aspetto, connesso con la fruizione del testo letterario, va aggiunta un'altra considerazione, che riguarda la funzione abbinata al paradigma narrativo del viaggio. I racconti fiabeschi conducono l'eroina o l'eroe alla realizzazione finale attraverso il superamento di prove. Il viaggio può essere una di queste o può essere il tramite che vi conduce.<sup>8</sup> È il *pattern* più consono a rappresentare la formazione, in quanto *iter*.

Il proverbio, al contrario, si fonda sull'assunto dell'immutabilità, che sembrerebbe negare uno sviluppo. Le novelle però risalgono oltre la cristallizzazione in forma proverbiale. Ricostruendo la – supposta – genesi del detto, la novella si autorizza l'evoluzione e con essa, potenzialmente, lo spostamento.

Interrogare il *corpus* delle narrazioni novellistiche in forma di proverbio alla ricerca delle rappresentazioni di viaggi compiuti o abortiti è dunque interessante per i due motivi che ho tentato di illuminare qui sopra: per valutare l'interazione con il doppio gusto del pubblico medio (tanto verso il proprio più ristretto giardino, quanto verso il seducente esotico) e per intendere l'equilibrio tra immutabilità e dinamicità nel racconto e nei suoi personaggi.

Prenderò in esame quattro opere, all'ultima della quale riserverò soltanto un breve accenno. Il punto di partenza storicamente sono i proverbi in latino di Antonio Cornazano (1464 circa),<sup>9</sup> a cui fa seguito la versione in volgare, che differisce sostanzialmente dall'opera precedente, lungi dall'esserne una traduzione. Entrando nel Cinquecento, mi soffermerò sui *Proverbi* di Aloyse Cinthio delli Fabrizi (Venezia, Vitali, 1526), con attenzione specificamente a quelli comuni con le due raccolte sopra indicate; e infine, con uno spostamento anche geografico degno di rilievo, vorrei chiudere con qualche considerazione sulle novelle del pistoiese Giovanni Forteguerra (tra 1556 e 1561).<sup>10</sup> Se il cuore del mio discorso intende essere il viaggio raccontato nelle novelle proverbio, in parallelo penso sia comunque indispensabile porre attenzione anche sul viaggio del genere novella: il modesto campione di cui do conto qui vuole suggerire anche la necessità di una mappatura della novella rinascimentale. Per quanto l'impronta boccacciana segni – in modi

<sup>8</sup> Non a caso il capitolo dedicato ai *Tests* nel repertorio Thompson 1955-58 presenta molti casi di viaggio e viaggiatori.

<sup>9</sup> Per la *princeps* Cornazano 1503.

<sup>10</sup> Le novelle di Forteguerra sono leggibili per cura di Tommaso Braccini e Gianpaolo Francesconi: Forteguerra 2011.

e forme differenti – la narrazione breve del XV e XVI secolo, il viaggio del genere novellistico non può essere raffigurato soltanto da un vettore unidirezionale, come emigrazione dalla Toscana. La novella in proverbio offre un saggio della complessità della geografia del genere, anche nel ridotto campione qui proposto: un lombardo (il piacentino Cornazano, che rivendica competenza linguistica toscana; ha vissuto a Milano, Ferrara, Venezia), un veneziano (Aloyse Cinthio delli Fabrizi, radicato nella città) e un toscano (Forteguerra).

#### *DE PROVERBIORUM ORIGINE E PROVERBI IN FACEZIE*

I proverbi in volgare di Antonio Cornazano confermano un esito prevedibile nel passaggio dall'universalità ontologica del genere paremiologico alla temporalità essenziale alla narrazione. La novella sta al caso particolare come il proverbio sta alla generalizzazione di tale esperienza. Il libro permette proprio di risalire al fatto archetipico che si colloca all'incrocio tra eccezionalità e consuetudine. Da un lato, infatti, deve essere un episodio particolare per emergere dalla normale quotidianità, distinguersi e imporsi all'attenzione e alla memoria come origine della conclusione sentenziosa. D'altro lato, appunto, deve condurre alla formulazione di un principio valido ovunque e sempre. Nel trattamento della dimensione spaziale ciò può condurre almeno a due esiti: nella maggior parte dei casi il proverbio non è connesso con una specifica topografia, pertanto il radicamento geografico della narrazione non potrà essere troppo marcato. L'azione deve svilupparsi in uno spazio e perché il racconto risulti godibile è necessario dotare i personaggi di caratteristiche peculiari, tra cui dovrà esserci anche la provenienza da una determinata area. Tuttavia, una volta esaurita la funzione di intrattenimento narrativo, rimane il proverbio in cui l'evento è cristallizzato, fuori dalle coordinate. Non è raro però che i proverbi si reggano su specificità locali o sulla tipizzazione dei comportamenti e delle attitudini riferite a una speciale categoria di persone, anche geograficamente determinata in base alla città, alla regione, alla nazione o alla tipologia del luogo di origine (gente di montagna, di mare, di campagna...). In questi casi, la narrazione novellistica collegata al proverbio deve raccogliere lo spunto geografico che esso impone, in modo da dimostrare con il racconto la fama vulgata e codificata in proverbio intorno alle qualità della regione in questione.

Tra i proverbi di Cornazano, uno soltanto verte sul confronto tra città diverse, con i rispettivi abitanti, costretti nei limiti in cui li relega l'opinione comune. Si tratta di un proverbio latino: «Quare dicat: La va da fiorentino a bergamasco», che si presenta di grande interesse nella prospettiva della novella in viaggio, dato che il motivo su cui si regge (che, per la verità, nel suo sviluppo narrativo non ha legami né con Bergamo né con Firenze) si ritrova – privo della cornice paremiologica – in Morlini e poi da lì giunge a Straparola, in un viaggio dall'uno all'altro novelliere cinquecentesco ben noto agli studiosi dell'autore di Caravaggio, ma non per questo meno degno di attenzione e che meriterebbe di essere meglio analizzato anche attraverso una sistematica considerazione delle coordinate geografiche che mutano (o anche che rimangono inalterate) nell'acquisizione dei racconti del primo da parte del secondo.<sup>11</sup> La novella del bergamasco e del fiorentino, insomma, in Cornazano è la sola vincolata nello spazio, quanto meno per l'origine dei personaggi. Proprio questa novella viaggia fino a due narratori di parti diverse della penisola, nessuno toscano: Morlini, che pubblica a Napoli, e il lombardo-veneto Straparola.

Nella raccolta di novelle in volgare, nessun proverbio è collegato a una specifica geografia. Soltanto tre su sedici racconti sono del tutto privi di riferimenti a luoghi definiti. In tutti gli altri, il grado di precisione varia dalla generica indicazione della regione di provenienza dei personaggi (un giovane fiorentino, una donna lombarda e simili) alla puntuale registrazione delle tappe di un viaggio (Padova – Peschiera – Brescia).

Due novelle si possono propriamente etichettare come 'di viaggio', per la rilevanza narrativa dello spostamento nello sviluppo della vicenda. Sono accomunate dal medesimo proverbio e pertanto la ricorrenza del motivo odeporeico comune potrebbe essere conseguenza di una sorta di attrazione della seconda da parte della prima, a propria volta indirizzata verso il modulo del passaggio da un luogo all'altro dalla struttura bifase del proverbio stesso: «perché si dice anzi corne che croce».

Più numerose sono invece le novelle-proverbio in cui uno o più personaggi compiono uno spostamento, che non può definirsi viaggio

<sup>11</sup> Girolamo Morlini, *Novellae*, LXXIV, *De famulo qui cum domino fecit capitula*, Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, XIII 7, *Giorgio servo fa capitoli con Pandolfo suo patrone del suo servire e al fine convence il patrone in giudizio*, ma cf. anche pseudo-Sermini, XVI.

innanzi tutto per il raggio ridotto, ma anche perché lo scarso peso che ha sul piano narrativo non giustifica la considerazione di esso come motivo interessante nella novella.

Merita attenzione, a proposito del trattamento dello spazio, un'ulteriore categoria: quella delle novelle in cui è presente (con un ruolo rilevante) un personaggio straniero al contesto in cui si svolge la vicenda principale. Nel filone della novella municipalistica questo motivo è ampiamente ricorrente, poiché si presta agli esiti comici del confronto tra costumi e inclinazioni diversi. L'abbinamento con il proverbio non stupisce, dato che le qualità di cui sono portatori i forestieri per lo più sono quelle riconosciute dalla tradizione e spesso cristallizzate nel motto popolare. Lo dimostra in modo eloquente la seconda novella, in cui un fiorentino si confronta con un giovane di Parma, a proposito dei cui concittadini si dice: «che più da facti son che da parole» (c. Biv). È il tipo del *miles* che però non si limita a minacciare ma con impeto e energia raggiunge il proprio obiettivo a spese di un marito pavido e, lui sì, millantatore. Costui è costretto a assistere impotente al rapporto ripetuto tra il parmense e la moglie, che non solo si consuma sotto i suoi occhi, ma è addirittura frutto della sua stessa iniziativa, dato che è stato proprio lui a persuadere la donna a dare appuntamento all'innamorato, da lei fino a quel momento fermamente respinto. Capita però che il marito tradito e ridicolizzato in questo modo sia un fiorentino, introdotto dal narratore come proprio concittadino. La presenza di un personaggio che assolve il ruolo di narratore è un'eccezione delle prime due novelle del libro, le sole che recano ancora traccia di una cornice in cui un giovane fiorentino narra a una regina l'eziologia fiorita dei proverbi. Se il narratore, Nastaccio, rimanda alla tradizione più esibitamente decameroniana, al contrario il ruolo qui assegnato al fiorentino, a vantaggio del pragmatico parmense, segna un deciso scarto rispetto al filone toscano della novella di beffa.

La raccolta che circola nel primo Cinquecento sotto il nome di Cornazano, pur nelle modeste dimensioni, offre così un modello del viaggio del genere novellistico al di fuori della Toscana, che può influenzare anche lo spazio della narrazione. Si impone cautela nel considerare la macrostruttura del *Libro dei proverbi*, dal momento che non ci sono motivi interni né tantomeno argomenti filologici che legittimino l'attribuzione all'autore dell'ordinamento delle novelle. Se anche si trattasse di un'operazione editoriale (come personalmente sono incline a credere), vale la pena di osservare la significativa transizione dal primo

testo, di ambientazione toscana, all'ultimo: la *Novella ducale*, che porta in scena la corte di Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti. Colpisce che i riferimenti alla Toscana siano circoscritti alle prime due storie: la prima ambientata «nella provincia nostra formosa di Toscana» (c. Aiiir) e la seconda in cui, come si è visto, il fiorentino incauto è vittima dell'energico emiliano. Con gli ultimi due proverbi si arriva a Piacenza (città natale di Cornazano) e alla Romagna, genericamente evocata come sede del vescovo protagonista. Non è necessario pensare alla volontà di un progressivo allontanamento da Firenze, ma rimane il fatto che, con la scomparsa della situazione di cornice debolmente delineata nelle prime due novelle, si perde anche il retaggio geografico dell'avvicinamento al centro di irradiazione per eccellenza della novella realistica.

La nona novella, che nell'edizione Zoppino del 1535 è registrata nella tavola tra le nuove aggiunte, è particolarmente interessante a proposito del viaggio, sia nella prospettiva metaforica (come declinazione della forma novellistica dal modello decameroniano verso gli esiti periferici ma fortunati del quattro e cinquecento settentrionale), sia nel senso letterale della geografia rappresentata nella vicenda. Il viaggio è innanzi tutto quello compiuto dal proverbio di cui si intende ricostruire la genesi: esso è giunto addirittura dai deserti della Tebaide. Il testo ricorre proprio a questa espressione per introdurre la narrazione: la metafora del viaggio è dunque già nell'originale.

Vero è che chi legge non può accettare di rimuovere tanto lontano l'episodio, perché vi riconosce con chiarezza il precedente boccacciano: la centunesima novella, nell'introduzione alla IV giornata. Boccaccio a sua volta aveva alle spalle almeno il *Novellino* (XIV), rispetto al quale aveva fornito ai suoi personaggi un biglietto di sola andata per la Toscana, dalle incognite spelonche in cui li poneva la narrazione duecentesca. Boccaccio trasforma il re del *Novellino* nel più borghese Filippo Balducci e soprattutto gli assegna una precisa collocazione nello spazio, a pochi passi da Firenze, sul monte Asinaio. Va osservato che il breve aneddoto duecentesco è siglato anch'esso da un motto in cui si afferma che la bellezza della donna è una tirannia. Si hanno qui già le premesse per l'assunzione di questo intreccio come fonte di un detto proverbiale. Nel libro dei *Proverbi* si torna alla rimozione della vicenda in uno spazio diverso dal noto; si percorre quindi una sorta di viaggio a ritroso, dato che la narrazione del *Novellino* si presenta con contorni indefiniti e fiabeschi, mettendo in scena un re, suo figlio, gli astrologi di corte e la spe-

lonca in cui il giovane trascorre i primi decenni della sua vita. Nei *Proverbi in facezie* però si trovano indicazioni spaziali: il deserto della Tebaidè e la Palestina. È una geografia definita ma lontana, che rimanda alle vite dei santi, non a caso un filone narrativo di ampissima divulgazione. Il proverbio abbinato al racconto è abusato: a questa consuetudine al limite del banale si associa una storia dello spazio mitico abitato da inattingibili e rinomati paradigmi di santità.

#### ALOYSE CINTHIO DELLI FABRIZI

Nel Cinquecento, il più noto caso di narrazioni novellistiche ricavate dai proverbi è il libro del veneziano Aloyse Cinthio delli Fabrizi, pubblicato nel 1526.<sup>12</sup> In esso è evidente il legame con i racconti di Cornazano (tanto quelli latini, quanto quelli in volgare). Dalla raccolta latina dei dieci proverbi ben sette ricorrono nel più corposo volume del veneziano, che si compone di quarantacinque sezioni, che potremmo chiamare capitoli per comodità, sebbene nell'edizione rechina come titolo soltanto il proverbio che è spunto per ciascuno di essi. Ogni capitolo è diviso in tre *cantiche*, di cui l'ultima è più propriamente novellistica, preceduta da rassegne di casi esemplari che dimostrano la verità dell'assunto eponimo. Altri tre proverbi di Aloyse Cinthio delli Fabrizi si incontrano nel libro in volgare attribuito a Cornazano. In comune con lo scrittore piacentino, si segnala anche la predilezione accordata per la terzina, che è infatti la forma quasi esclusiva della produzione in volgare di Cornazano, con l'eccezione – significativamente – proprio del libro dei proverbi, unico testo in prosa volgare che circola sotto il suo nome.

Seguendo la doppia direttrice del viaggio delle novelle (inteso come trasmissione diretta o indiretta di intrecci, motivi, figure lungo le labirintiche vie del magmatico genere letterario) e del viaggio rappresentato nelle novelle, può essere interessante confrontare i proverbi comuni nel volume di Aloyse Cinthio delli Fabrizi e nella stampa cinquecentesca in volgare attribuita a Cornazano (oltre che nel *Liber* latino).

In rapporto al libro in volgare che circola sotto il nome di Cornazano, due dei tre proverbi che figurano anche nella narrazione in terzine del veneziano delli Fabrizi hanno in verità un intreccio diverso. Soltanto un caso, quello che converge verso il motto «Chi così vuole, così abbia»,

<sup>12</sup> Delli Fabrizi 1526.



si articola sul medesimo motivo narrativo. Il secondo proverbio comune («Meglio tardi che mai») è illustrato in entrambe le opere con un evidente prelievo decameroniano: nel libro cornazaniano, come si è detto, è la storia di Filippo Balducci (ripresa per le dinamiche narrative ma non per l'ambientazione né per il significato complessivo); per Aloyse Cinthio si tratta invece della novella di Andreuccio, il cui recupero porta con sé il riferimento a Napoli.

In entrambi i casi, dunque, il proverbio è abbinato allo spostamento, e ciò è significativo, perché in prevalenza i racconti hanno ambientazione stanziale. Anche nella raccolta di Aloyse Cinthio delli Fabrizi il motivo del viaggio non sembra narrativamente fertile. In questo stesso racconto infatti non ci si sofferma sul percorso che conduce al teatro principale della vicenda, cioè Napoli. L'indole letteraria (citazionistica) della scelta di ambientazione è palese, tanto più perché non è in alcun modo giustificata sul piano narrativo. Non ci sono motivi specifici che avrebbero indotto il giovane protagonista a trasferirsi lì, partendo da Bologna, prima sede dell'azione. Il viaggio di questa novella è infatti il passaggio da Bologna a Napoli, che può spiegarsi con ragioni di ordine metaletterario: per marcare la derivazione boccacciana del racconto. A Napoli, il giovane bolognese è infatti vittima del raggio di una sedicente nobildonna, con le stesse conseguenze che toccano allo sprovveduto perugino nella storia decameroniana. Manca l'indicazione della provenienza della truffatrice, siciliana nella versione originale.

Lo stesso proverbio è occasione, quindi, in entrambe le raccolte di novelle, per citare esplicitamente il *Decameron*. Nel primo caso, però, sembra prevalere l'intenzione di marcare la distanza, proprio a partire dalla rimozione dello spazio esotico e reso noto attraverso il filone agiografico, come a segnalare la contaminazione tra il precedente novelistico e la narrativa di matrice religiosa, genere assai fortunato e forse con una più riconosciuta patina di rispettabilità nel contesto letterario e civile, ancora fino agli anni Trenta del XVI secolo. Nel secondo, invece, la definizione spaziale ha la funzione di marchio della derivazione boccacciana. Il disvelamento della fonte sembra quindi poter portare credito all'opera, tanto più all'indomani della stampa delle *Prose* bembiane, contro cui pure Aloyse Cinthio si pone nell'introduzione al libro. Nonostante la rivendicazione dell'opzione linguistica antiflorentina, con gli argomenti dei lombardi (Bandello, Castiglione), comunque l'etichetta di fedeltà al *Decameron* che l'autore applica almeno a questo racconto serve a promuovere il suo lavoro. Benché non ne faccia un modello linguisti-

co, Aloyse Cinthio ostenta di attingere al libro di novelle più autorevole della tradizione letteraria, per rifulgere un poco della sua luce. Il viaggio di Aldo/Pirro (così si chiama il bolognese che corrisponde a Andreuccio) verso Napoli corrisponde al viaggio di Aloyse verso il *Decameron*: poter dichiarare di avere compiuto questo viaggio gli conferisce un qualche merito letterario, in quanto scrittore di novelle.

Malgrado la citazione palese, il libro di Aloyse Cinthio delli Fabrizi si allontana decisamente dal modello del *Decameron* nel modo di trattare la materia topografica. La città di Bologna, dove si trovano i due amici la cui vicenda è introdotta a spiegare il proverbio, rimane un fondale muto che non dà luogo né a specifici caratteri, né tantomeno a condizionamenti di ordine civile, economico o sociale. Come capita in altre novelle cinquecentesche, l'indicazione di un luogo sembra essenziale per procedere con il racconto, ma non è necessario che quel luogo si intrecci proficuamente con i fatti che saranno narrati. È evidente la distanza rispetto al *Decameron*, dove è tutt'altro che irrilevante che l'azione si sviluppi in una città o in un'altra, come già il caso di Andreuccio contribuisce a dimostrare.<sup>13</sup> Anche il viaggio da Perugia a Napoli del sensale trecentesco ha altro significato rispetto a quello dell'emulo cinquecentesco, che parte dalla ben più cosmopolita Bologna, dove avrebbe dovuto acquisire altra scaltrezza rispetto al più provinciale precedente.

Né i viaggi né la geografia sono al centro dell'interesse di Aloyse Cinthio. Una lettura dell'opera incentrata sui riferimenti spaziali rende un'impressione straniante. Nei versi si assiepano, infatti, i richiami a figure e episodi ricavati dalla storiografia o più estesamente dalla cultura classica. Spesso sono nomi minori, snocciolati in un fitto elenco di casi esemplari. Questi uomini e fatti illustri (sia pure di un lustro che non esce dalle pagine erudite o pretese tali) spingono chi legge entro coordinate spazio-temporali lontane se non mitiche: è il tempo delle eroiche virtù, inevitabilmente confinato in un passato remoto. Il poeta non manca occasione di piangere sulla corruzione del presente, ricordando l'eccellenza andata. Senza soluzione di continuità si passa poi ai protagonisti delle novelle, che vengono posti in città italiane, di cui per lo più è fornito soltanto il nome. I racconti inducono a raffigurarsi uno scenario borghese: case di città e di campagna, artigiani, contadini, preti e frati, chiese e conventi. Sono, insomma, gli spazi della novella realistica (municipalistica), svuotati di un vivo legame con il territorio e le sue ca-

<sup>13</sup> Tufano 2021.

ratteristiche uniche. La cristallizzazione è potenziata dall'accostamento con le gallerie esemplari che precedono o inframezzano le novelle.

A privare ulteriormente di vivacità e credibilità gli spostamenti dei personaggi tra le città della penisola contribuisce la cornice eziologica di questi racconti. Deve essere ricostruito il fatto che ha dato origine al proverbio, pertanto la vicenda non può che collocarsi in un tempo che abbia una certa vaghezza.

A titolo di esempio si vedano i versi della c. 89r (seconda colonna), tratti dalla conclusione del terzo capitolo abbinato al proverbio «Non mi curo di pompe purché sia ben vestita». Il proverbio si trova nella raccolta latina di Cornazano prima che in quella volgare. In comune con il precedente latino è l'ambientazione ferrarese, mentre nella redazione in volgare non è citata nessuna città. In Cornazano c'è quantomeno una modesta dinamicità, dato che a Ferrara si accompagna Modena, come teatro della vicenda. L'affiancamento è geograficamente coerente. In Aloyse Cinthio non si va oltre la menzione di Ferrara. La grossolanità dell'aneddoto e i vari passaggi di tono greve si accompagnano a comparazioni con paradigmi dell'antichità: la perniciosità del dono è ricordata per il tramite di Erifile, Paride e Ippomene, in un passaggio del racconto che è prossimo alla conclusione pecoreccia della storia. Se ne ricava l'impressione dell'artificio, dato che i paragoni non hanno l'effetto di condurre più vicino all'esperienza del personaggio, ma al contrario quello di amplificare l'abbruttimento messo in scena, spingendolo verso l'inverosimile.

Il proverbio successivo («Chi fa i fatti suoi non si imbratta le mani») è l'unico altro condiviso nei tre libri (Cornazano latino, versione volgare e Aloyse Cinthio) e anche in questo l'ambientazione deriva dal precedente. Questa volta però il riferimento è esplicito nella raccolta in volgare, sebbene legittimamente possa essere esteso al testo latino, in forza dell'appello a Cicco Simonetta. La vicenda si svolge infatti a Milano. Anche nel racconto di Aloyse Cinthio si può individuare un accenno che sembra specificamente connesso con la città, se si ha in mente la Milano di Cicco e Cornazano. Risolta con piena soddisfazione l'*impasse* erotica che tormentava una coppia, per colpa della moglie schizzinosa (e perciò guantata), il marito corre a raccontare il fatto divertente al signore: «subito a raccontarlo al signor corse» (c. 92v). È vero che la presenza di un signore non è un'esclusiva milanese, ma indubbiamente la repentina comunicazione dell'episodio sollazzevole davanti a un signore, nello spazio della corte, alla luce della vicinanza del racconto al mo-

dello quattrocentesco, suggerisce il ricordo della letteratura cortigiana, viva nella Milano del XV secolo, di cui Cornazano è esponente non irrilevante. Non a caso, proprio nella novella corrispondente, l'autore piacentino fa il nome del dedicatario dei *Proverbi* latini, il segretario sforzesco, che per un certo turno di anni ha ben figurato gli splendori economici e culturali della città.

«PISSA CHIARO INDORME AL MEDICO»

Aloyse Cinthio accoglie nella raccolta sette proverbi presenti nel Cornazano latino e tre proverbi presenti soltanto nel libro in volgare attribuito al piacentino.

Mi soffermo sull'ultimo di questi tre, che ha uno sviluppo narrativo differente nelle due opere. Nonostante la storia non sia la stessa, le novelle sono accomunate da un'analogia disposizione a accogliere il motivo narrativo del viaggio, che non è particolarmente frequente in nessuna delle due raccolte. Si tratta, nell'uno come nell'altro caso, di un viaggio approssimativamente definibile regionale e comunque interno alla penisola, che non ha i connotati dell'esotico, ma rimanda invece a una geografia del noto, storicamente definibile e motivata. Nei *Proverbi in facezie* volgari il viaggio si colloca a premessa della narrazione e l'origine si deduce soltanto dal nome del protagonista: il medico ignorante Ghirardone da Bobbio, come si legge non all'inizio del racconto, ma quando la narrazione è già avviata (il ritardo nella formulazione del nome ricorre con una certa frequenza nel libro). È importante comunque evidenziare che il medico è uno straniero, dunque la rozza comunità in cui si inserisce vede in lui il detentore di conoscenze superiori importate dall'estero. Il punto di partenza dunque non conta in sé, ma soltanto come esterno rispetto a quello di arrivo, indicato all'avvio del racconto e corredato di una definizione atta a anticipare gli sviluppi narrativi e a permetterne l'evoluzione salace. Il medico ignorante e vizioso, ma non sciocco, sceglie di fare fortuna a Chiavari. Il bisticcio linguistico suggerito dal nome è sufficiente a dare a intendere che piega prenderà il racconto. Si aggiungono due ingredienti che preludono alle avventure del medico nel paese in cui è approdato: la natura rozza degli abitanti («homini grossi» c. iiiiv) di quelle contrade poste, secondo il testo, «tra le montagne genovesi» (*ibid.*), e la diffusione in quei luoghi di una professione tipicamente femminile, che secondo la medicina del tempo, avrebbe ricadute

sull'organo delle donne: sono tessitrici. Il dettaglio è rilevante come segnale dell'interazione particolarmente evidente nel genere della novella con credenze e usi storicamente (e a volte anche localmente) definiti. Il lettore del tempo, presumibilmente, condivide la nozione pseudo-fisiologica e la interpreta già, in intesa con l'autore, benché la spiegazione sia comunque snocciolata subito dopo. Il medico di Bobbio inverte le premonizioni alluse dal nome del paese che ha scelto, presentandosi come guaritore del male della matrice delle povere tessitrici del posto. Questa però è soltanto la situazione iniziale, la novella verte – al contrario – su una beffa di cui il medico è vittima, ordita da una vecchia risentita per essere stata respinta. L'azione si svolge in strada; non si tratta di un vero e proprio viaggio, ma comunque è una beffa messa in scena nel luogo aperto, di passaggio, e proprio al passaggio del medico stesso, come una trappola tesagli lungo il cammino. La conclusione, come in tante altre storie di beffa, è una caduta tra le lordure, in un fosso.

Se si guarda alle dinamiche sociali del racconto colpisce la struttura chiasmica, o piuttosto il ribaltamento rispetto alla situazione iniziale: il medico (quindi culturalmente e socialmente superiore) è inizialmente il beffatore, ma finisce beffato; i paesani (rozzi e ignoranti) sono beffati, ma due di loro si vendicano divenendo beffatori. A questo schema andrebbe sovrapposta la distinzione di genere, dove, secondo la prospettiva di chi narra, le donne sono o beneficiarie della beffa del medico (cioè godono con lui a spese dei mariti) o, nel caso della vecchia protagonista, beffatrice a spese del medico stesso, nonché, in qualche modo, del marito paradossalmente complice nella punizione contro l'uomo che non ha voluto giacere con sua moglie.

La versione di Aloyse Cinthio è piuttosto diversa, pur facendo perno sull'identico spunto del sedicente medico arrivato dall'esterno per fare i suoi comodi, sotto la copertura della sua fama di dotto. La differenza si manifesta anche negli ambienti rappresentati, conseguenza dei livelli sociali coinvolti. Il protagonista non è un medico, bensì un contadino, che, improvvisamente arricchitosi, intende diventare medico e perciò compie il suo primo viaggio: va a studiare a Bologna. È un «rustico» e contro la sua genia tuona la voce narrante «tutti ladri» (c. 192v) a più riprese nel corso del racconto. A Bologna, in piazza, è attratto da un ciarlatano. Bologna, città del sapere, è qui luogo dell'impostura. Il contadino si sente al riparo dalla beffa, per via della sua veste di seta, che nel suo pensiero lo pone al di sopra del rischio che correrebbe invece nei suoi panni rustici. Nella sua logica, apparire ricco è sufficiente

garanzia per incutere una soggezione tale che nessuno si arrischierebbe a tentare inganni. Appresa l'arte dal ciarlatano, il contadino in veste di medico va a Urbino, attratto dalla fama del signore della città

E perché udito havea che a niuna spessa  
per haver alcun huomo scorto et dotto  
non faceva il signor di Urbin contesa (c. 193v)

Come aveva visto fare al ciarlatano a Bologna, si sistema in piazza con le sue mercanzie a bandire il suo sapere. La scelta dei luoghi avviene in questo racconto con una certa coerenza rispetto alla percezione vulgata di essi: Bologna come città di formazione e Urbino per la liberalità dei suoi signori. Ciò che accade a Urbino però segue uno schema tipico della fiaba: la figlia del signore è in grave pericolo di vita, i più saggi medici maghi e astrologi convocati a corte non riescono a individuare la causa del male e di conseguenza la soluzione, il protagonista si presenta dal signore e con i suoi assurdi riti riesce a far ridere la fanciulla, al punto che il nocciolo d'oliva che era l'oscura origine del suo male è sputato fuori; una straordinaria ricompensa attende il benefattore. A questo punto la novella è entrata a buon diritto nel fiabesco, senza lasciare però la geografia nota. Il viaggio successivo dimostra pienamente l'ambiguo trattamento della materia straordinaria entro le coordinate dello spazio quotidiano. Si tratta di un ritorno alla patria, che il finto medico fa perché ha appreso che la sua terra è investita da una pioggia velenosa che fa impazzire gli abitanti. Forte della sua scienza, l'uomo si propone di soccorrere i concittadini e li raggiunge con un viaggio di cui è posta in rilievo la rapidità, così come una galoppata veloce era stato il suo trasferimento dalla campagna a Bologna appena si era trovato ricco.

Il ritorno in patria è per il contadino Galvano il momento del riconoscimento e dell'autoriconoscimento. Non conta che i paesani lo abbiano identificato o meno, ma che siano gli unici, dalla sua partenza, a non vedere in lui un sapiente. Egli manda i suoi servitori a riferire che è arrivato un gran maestro che intende pernottare in città e salvarli dalla sciagura che li ha colpiti, rendendoli più saggi degli Ateniesi antichi. La risposta dei paesani è l'origine del proverbio: non hanno nessun bisogno di essere aiutati, perché

Che quel che pissa chiaro a terra o ad erto  
alli medici encaca, chel buon sangue  
non ha bisogno in medicar di esperto (c. 194v)

La reazione del contadino è un moto repentino, paragonato a quello del serpente sotto il ferro o dello stesso serpente che si ritorce in se stesso. È il guizzo con cui riconosce sotto i suoi panni la sua stupidità, che pure è poca cosa rispetto a quella dei conterranei: «de costor la la sciocchezza la mia passa» (c. 194v). Chiude in una cassa il suo libro e fugge. È l'ultimo proverbio del libro di Aloyse Cinthio, cosicché la fuga del contadino che si credeva medico ma viene zittito dai suoi compaesani si pone proprio a suggello della parola *finis*. L'ultimo viaggio è una fuga, di cui non è detta la destinazione, mentre sembrano quasi chiudersi le porte della città, felicemente battuta dalla pioggia dell'ignoranza. C'è ambiguità su questo spazio, dal momento che il racconto si apre con l'indicazione di Bologna; si evince però che il contadino non vi risiede, dato che corre alla città solo quando si arricchisce. Infine, nella conclusione il nome proprio non torna più; si parla della patria e si descrive l'arrivo, con l'annuncio da parte dei servitori, come se si trattasse di una città, non del contado circostante. La caratterizzazione dei suoi abitanti sembra attagliarsi però al volgo rurale, che nel corso della novella è più volte oggetto di critica da parte della voce narrante.

#### GIOVANNI FORTEGUERRI

Con un viaggio nel tempo di una trentina di anni da Aloyse Cinthio e con un viaggio nello spazio da Venezia a Pistoia, si giunge al notaio Giovanni Forteguerra, che probabilmente poco dopo il 1556 (*ante* 1561) componeva una raccolta di novelle, profondamente segnata dall'impronta filo-medicea, che risale in superficie negli spazi di cornice. Forteguerra ricorre allo stesso espediente narrativo di Fabrizi e di Cornazano: i proverbi sono lo spunto per narrazioni che hanno tutti i caratteri della novella. La sua raccolta, di undici proverbi-novelle, rimane manoscritta, anzi tramandata dal solo autografo (ms A52 della biblioteca Forteguerriana di Pistoia).

La cornice si fonda su un arrivo: agosto 1556, le oziose ore più assolate della giornata, l'io, un uomo di età avanzata, si trova nella sua villa, impegnato nelle attività dei campi, quando lo raggiungono cinque coppie di giovani innamorati. La macrostruttura è stanziale, poiché il viaggio si colloca a monte, ma l'esistenza di esso permette di mettere a

tema il binomio città/campagna: vi è una compagnia che arriva da fuori, la cui vita cittadina è sospesa per qualche tempo. Il soggiorno in campagna si configura come occasione di sospensione temporale, proprio in forza dell'allontanamento nello spazio.

Il padrone di casa, forte della sua maggior esperienza, propone agli inattesi ospiti di intrattenersi raccontando casi piacevoli. La seconda novella fa perno su un proverbio già incluso da Cornazano nel libro latino e ripreso da Aloyse Cinthio: «se ne accorgerebbero gli orbi» (qui «i ciechi»).

La novella si presta bene per chiudere questa parziale ricognizione delle dinamiche spaziali nella forma narrativa del proverbio, perché vi si incontra esattamente quell'ambiguità tra l'ordinaria consuetudine su cui si regge per sua natura l'assunto proverbiale, e il gusto per l'eccezionale, che sul piano narrativo si può proficuamente accompagnare con l'incursione in una geografia dell'ignoto. Allo stesso proverbio, nelle tre opere, corrisponde il medesimo intreccio. È la fiaba, ben nota in molte versioni, dell'essere acquatico magico che ricompensa la grazia concessagli dal fortunato pescatore assecondando tre suoi desideri; la moglie si mette in mezzo, con richieste rovinose, ma il finale solleva le sorti del pescatore, promosso signore a seguito di uno scambio di persona. Il proverbio coincide con la dichiarazione formulata in pubblico, davanti alla corte e ai nobili, dalla moglie del signore di cui il fortunato protagonista ha simulato l'identità. Tra i due governanti identici solo la sposa può distinguere il vero dal falso, e lo fa ovviamente promuovendo il falso a scapito del vero, per merito della sua evidente superiore virilità; è questo il segnale che sarebbe palese anche ai ciechi, come recita il proverbio.

Il viaggio è elemento fondante del racconto, giacché in mare si dà l'incontro con la creatura magica (un pesce o la divinità stessa). È sufficiente lasciare le coste per accedere a questo spazio sottratto alle leggi naturali, in cui si palesano esseri straordinari. L'epifania non necessita neppure di un evento fuori dal comune, quale una tempesta di incredibile intensità, un naufragio o una imprevista deviazione dalla rotta. Nelle tre novelle l'azione magica si colloca nello stesso contesto: un punto nel mare, non particolarmente irraggiungibile a partire dalle coste note. Significativamente varia il punto di partenza. Nelle tre diverse scelte si gioca la personale declinazione del motivo vulgato da parte di ciascun autore. È il margine di attualizzazione, di ancoraggio allo spazio-tempo della scrittura, che lo scrittore può concedersi. I pescatori fortunati arri-



vano allo stesso punto, ma l'origine di ognuno è differente e il passaggio attraverso questi tre luoghi di partenza è quasi un viaggio della forma novellistica, che comunica qualcosa sul modo in cui Cornazano, Aloyse Cinthio e Forteguerra risolvono una delle contraddizioni del genere: il suo essere al tempo stesso istantaneo, ideato per il consumo immediato presso il pubblico mediamente colto delle corti del tempo, e però articolato su motivi e intrecci che affondano in un passato remoto e proseguono ininterrottamente: gli originali che Boccaccio sfida i suoi detrattori a recargli.

Si può quindi pensare, per sineddoche, al viaggio dei tre pescatori, come immagine stessa della forma novella: identico per approdo e esito, ma diverso per parecchi altri aspetti, tra cui l'origine. Nei *Proverbi* di Cornazano il nome della città è subito svelato, nel primo verso della novella: in latino si legge «Suesse» (c. 38r), Sessa, Ducato del regno di Napoli a metà Quattrocento. È dunque l'evocazione di uno spazio non specificamente conosciuto dall'autore, ma di qualche notorietà al tempo. Si rendeva necessario, del resto, uscire dai circuiti più usuali allo scrittore, giacché la novella richiedeva un'area costiera. Il mare è anch'esso menzionato all'inizio del racconto: il Tirreno. Aloyse Cinthio sembra spingere un po' più lontano il processo di rimozione già avviato: se Cornazano aveva scelto un luogo ben precisato e presumibilmente riconoscibile per fama, ma per quanto possibile lontano rispetto all'area estesamente lombarda di produzione e prima circolazione del libro, Aloyse Cinthio va oltre. La sua novella non solo lascia la penisola per accedere allo spazio insulare della Sicilia, ma non riporta la città. La menzione del ducato di Sessa nel testo dello scrittore piacentino è una nota di realismo, giacché tale ducato esisteva, secondo le conoscenze di ciascuno. L'indicazione regionale di Aloyse Cinthio ha invece l'effetto di accentuare l'indeterminatezza che già si è additata come qualificante dei suoi racconti. Qui la mancanza di un riferimento topografico sottoregionale si abbina con l'indole fiabesca dell'intreccio. La Sicilia peraltro è riconosciuta come patria della fiaba di Colapesce, che ha molti tratti in comune con questo racconto.

Infine, Forteguerra riporta la fiaba in coordinate non solo precise, ma anche vicine ai narratori, allo scrittore e, presumibilmente, ai destinatari che egli doveva avere in mente per le proprie novelle. Il protagonista della novella tocca ben tre città toscane. L'azione comincia a Firenze; da qui il giovane si sposta a Pisa e poi a Livorno, porto di partenza del suo avventurato viaggio. Il paesaggio della più tradizionale novel-

la realistica ospita i soliti personaggi: figli poco saggi nella gestione domestica, madri accorte e soprattutto mogli avidi e viziosi. Da un simile scenario, in perfetta coerenza con la credibile quotidianità locale, si parte per un'ordinaria battuta di pesca. Qui si compie la rottura rispetto alle regole naturali e soprattutto rispetto alla forma della novella realistica. Ma il viaggio verso il mare in cui si compie la magia ha un ritorno (o meglio tre) alla costa livornese e da qui a Pisa e poi a Firenze: si torna alla geografia ordinaria. La conclusione della novella rappresenta un altro viaggio, che riporta all'onomastica ambigua assai sfruttata nel genere. Il protagonista, come i due precedenti, è promosso duca, perché tale lo riconosce la moglie del vero duca. Il suo ducato ha un nome che abbiamo già incontrato: il ducato di Chiavari. Il viaggio che conduce il giovane alla piena soddisfazione è diretto verso la città dal nome parlante, sopravvivenza di una geografia da novella che viaggia lungo i secoli senza soluzione di continuità.

Sandra Carapezza  
(Università degli Studi di Milano)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Cornazano 1503 = *Antonii Cornazani placentini noui poete facetissimi quod de proverbiorum origine inscribitur* [...], Milano, Pietro Martire Mantegazza, 1503.
- Cornazano 1523 = *Proverbi de messer Antonio Cornazano in faccia et Luciano* [...], Venezia, Nicolò Zoppino e Vincenzo, 1523.
- Delli Fabrizi 1526 = [Aloyse Cinthio delli Fabrizi], *Libro della origine delli uolgari proverbi di Aloyse Cynthio de gli Fabritii della poderosa et inlyta città di Vinegia* [...], Venezia, Bernardino e Matteo Vitali, 1526.
- Forteguerra 2011 = Giovanni Forteguerra, *Novelle e Ragguaglio sopra gli avvenimenti di Pistoia*, a c. di T. Braccini, G. Francesconi, Pistoia, Società pistoiese di Storia patria·Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 2011.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Artico 2019 = Tancredi Artico, *Novelliere mediterraneo*, Bologna, I libri di Emil, 2019.
- Bolpagni 2017 = Marcello Bolpagni, *La geografia del «Decameron»*, Prospero, Novate Milanese, 2017.
- Bragantini 2014 = Renzo Bragantini, *La spola del racconto. Dal proverbio alla novella, e viceversa*, in Giuseppe Crimi, Franco Pignatti (a c. di), *Il proverbio nella letteratura italiana dal XV al XVI secolo*. Atti delle Giornate di studio, Università degli Studi di Roma Tre – Fondazione Marco Besso, Roma, 5-6 dicembre 2012, Manziana, Vecchiarelli, 2014: 283-314.
- Bruni – Zancani 1992 = Roberto L. Bruni, Diego Zancani, *Antonio Cornazano. La tradizione testuale*, Firenze, Olschki, 1992.
- Carapezza 2012 = Sandra Carapezza, *Il viaggio fiabesco nelle «Piacevoli notti» di Straparola*, in Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich (a c. di), *La letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi*. Atti del XIV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti, Genova, 16-18 settembre 2010, Genova, DIRAAS – Università degli Studi, 2012, in formato elettronico.
- Chiecchi 1976 = Giuseppe Chiecchi, *Sentenze e proverbi del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 11 (1976): 119-68.
- Menetti 1994 = Elisabetta Menetti, *Il «Decameron» fantastico*, Bologna, Clueb, 1994.
- Morosini 2020 = Roberta Morosini, *Il mare salato. Il Mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Roma, Viella, 2020.

- Piovan 1993 = Francesco Piovan, voce *Fabrizi, Alvise Cinzio de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1993.
- Thompson 1955-1958 = Stith Thompson, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.
- Tufano 2021 = Ilaria Tufano, *Boccaccio e il suo mondo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021.

# DONNE IN VIAGGIO NELLE NOVELLE DI MARÍA DE ZAYAS

## 1. PREMESA: DISCRIMINAZIONI EDUCATIVE

**B**altasar Gracián, in *El discreto* (1646), presenta il modello dell'uomo sapiente che, nel corso delle stagioni della sua vita, ha seguito un programma formativo scandito in tre tappe: «La primera empleó en hablar con los muertos; la segunda con los vivos; la tercera consigo mismo»;<sup>1</sup> ossia – come spiega l'autore – egli si è costruito una solida cultura attraverso un piano di studio ideale che inizia con la lettura di un ampio numero di libri, prevede successivamente una fase di «ciencia experimental» (Gracián [Díez Fernández]: 201) tramite i viaggi e si conclude con la meditazione su quanto si è appreso per via teorica e contatto diretto. Le donne dell'epoca, però, difficilmente potevano accedere a questo percorso di «*paideia* humanística» (García Gibert 2010: 211) e, infatti pochi anni prima María de Zayas, nella dedica «Al que leyere» delle sue *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), aveva denunciato la discriminazione di genere in ambito educativo, rivendicando il diritto a un trattamento paritario:

[...] las almas ni son hombres ni mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? [...] la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de la aplicación. Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas [...] (Zayas [Olivares] I: 15-6).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Gracián (Díez Fernández): 198 («Dedicò la prima a parlare con i morti, la seconda con i vivi, la terza con se stesso»).

<sup>2</sup> «[...] le anime non sono né uomini né donne: per quale ragione loro dovrebbero essere sapienti e presumere che noi non possiamo esserlo? [...] La vera causa per cui noi donne non siamo colte non dipende dalla carenza di doti, ma dalla mancanza di applicazione. Infatti, se nella nostra educazione, così come ci forniscono le tele sui cuscini da cucito e i disegni sui telai, ci dessero libri e insegnanti, saremmo capaci quanto gli uomini di assumere incarichi e occupare cattedre, e forse ancor più abili». Tutte le citazioni dell'opera di Zayas sono attinte dall'edizione di Olivares del 2017: d'ora innanzi mi limiterò a indicare il numero del volume in cifra romana, seguito dal riferimento alla

Questa accorata protesta ha valso all'autrice il titolo di «proto-femminista», sebbene nelle sue pagine emergano evidenti limitazioni, dovute ovviamente alle coordinate ideologiche del XVII secolo (cf. Olivares 2021: 158-60), ma anche al fatto di scrivere dalla posizione socialmente privilegiata della classe egemonica, pur appartenendo al genere femminile, per cui «si en las prácticas del *delectare* Zayas concurre con la visión de otros novelistas, en las del *prodesse* se manifiesta su situación de *dominada* dentro de un grupo dominante» (Schwartz 1999: 305). Nelle sue novelle – racchiuse nella cornice di un *sarao*<sup>3</sup> –, le protagoniste vivono imprigionate fra le rigide sbarre della società patriarcale, in un ambito domestico che, soprattutto nella seconda raccolta (*Desengaños amorosos*, 1647), assumerà sempre più spesso le caratteristiche di una vera casa degli orrori, minacciata dalla crudeltà dei suoi guardiani (cf. Rich Greer 2000, Castillo 2010 e Cirnigliaro 2015). In tale contesto, il viaggio non scaturisce mai dal piacere di scoprire mondi sconosciuti, ma è una funzione narrativa connessa alla rottura dell'equilibrio iniziale e alla reazione delle eroine che si lanciano all'avventura con lo scopo di ricomporre l'ordine o di vendicare la macchia sull'onore.

## 2. DONNE IN VIAGGIO VERSO I PERICOLI DEL MONDO

### 2.1. Il viaggio circolare di *Jacinta*

La protagonista della prima *maravilla*<sup>4</sup> – che porta il significativo titolo di *Aventurarse perdiendo* – appare fra gli impervi pendii del Montserrat,

pagina. Le traduzioni italiane in nota sono mie, ma per le *Novelle amoroze ed esemplari* è possibile consultare la versione di Piloto di Castri.

<sup>3</sup> Secondo la definizione del *DRAE*, il *sarao* è «una riunione notturna di persone distinte per intrattenersi con balli o musica». Corominas (1990) registra l'uso del termine dal 1537 con il significato di “ballo notturno”.

<sup>4</sup> È il termine scelto dall'anfitriona della cornice per designare ciascuna delle dieci *Novelas amorosas*: «Laura [...] mandó que [...] la primera noche, después de haber danzado, contasen dos maravillas, que con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen» (I: 22). («Laura [...] ordinò che [...] la prima notte, dopo aver danzato, si raccontassero due *meraviglie*, nome con cui volle liberare la gente dal tedio che provoca quello di novelle, denominazione così molesta che ormai tutti la detestano»).

travestita da pastore. Secondo le convenzioni del romanzo bucolico, si presenta dapprima attraverso il canto – che la caratterizza come un'amante infelice, giunta «a estos montes huyendo» (I: 29) – e successivamente racconterà le proprie sventure sentimentali al pellegrino Fabio.<sup>5</sup> La storia di Jacinta si articola in due nuclei, basati rispettivamente sugli schemi narrativi (a) «coppia contrastata dal nucleo patriarcale» (oltre che dal destino infausto) e (b) «seduzione e abbandono».

Nel primo episodio, la sofferenza che le porterà l'amore per don Félix è annunciata da un sogno premonitore dai contorni simbolici (cf. Rich Greer 2000: 101-12): sullo scenario di «un bosque amenísimo» (I: 34) le appare un affascinante cavaliere armato, il quale, estratta una daga, le infligge una dolorosa ferita al cuore. Quando l'uomo entra nella sua vita, il sentimento corrisposto viene funestato dal suicidio di una giovane dama (a sua volta innamorata dell'eroe), che prima di avvelenarsi informa il padre di Jacinta della relazione segreta della figlia. La coppia, minacciata dalla furia del patriarca, fugge e si rifugia in un convento; ma don Félix, costretto a difendersi in duello, uccide un fratello di lei e torna ad arruolarsi nelle Fiandre per sottrarsi alla giustizia. Per vendicarsi, il padre della donna diffonde la falsa notizia della sua morte e Jacinta, disperata, prende i voti. Trascorrono sei anni prima che il ritorno del soldato smascheri l'inganno. Dopo aver profanato lo spazio conventuale cedendo all'impeto della passione, i due amanti si recano a Roma per ottenere una dispensa papale e unirsi in matrimonio. Per adempiere alla penitenza di un anno di castità, don Félix torna ad arruolarsi, ma cade sul campo di battaglia a La Mamora.

La seconda tappa della vita di Jacinta inizia tre anni dopo, quando incontra Celio, caratterizzato negativamente dal punto di vista della narratrice autodiegetica, che – con il senno di poi – lo definisce un uomo «tan cuerdo como falso, pues sabía amar cuando quería y olvidar cuando le daba gusto» (I: 57).<sup>6</sup> Lo schema della seduzione è costituito da un insieme di unità costanti, ripetute in varie novelle di Zayas in consonanza con l'obiettivo di rendere caute le donzelle ingenua: versi, biglietti

<sup>5</sup> È la tattica dialogica analizzata da Bobes Naves (1992: 88 e 254-5): un personaggio, credendosi solo, esprime liberamente i suoi sentimenti, mentre un altro lo ascolta, situato in un luogo strategico denominato «zona de acecho» ('appostamento'), dove la sua presenza non viene percepita finché, spinto dalla curiosità, si paleserà e stimolerà il racconto.

<sup>6</sup> «furbo e falso, perché sapeva amare quando voleva e dimenticare quando gli faceva comodo».

amorosi e regali fanno breccia nella donna che ambisce al matrimonio, ma finirà amaramente disillusa. Tuttavia, a differenza degli altri dongiovanni, Celio, appena capisce le intenzioni della dama, la disinganna chiaramente, comunicandole il suo progetto di ordinarsi sacerdote. Jacinta non desiste dall'idea di riconquistarlo e, quando lui si trasferisce a Salamanca, prende l'iniziativa di raggiungerlo, ma durante il viaggio viene ingannata e derubata dalla sua guida. L'analessi temporale viene così a riallacciarsi con l'esordio del racconto principale, dopo aver spiegato le ragioni del travestimento della donna fra i pericoli del Montserrat. Conclusa la narrazione, Fabio convince la protagonista a riprendere la sua vera identità e a entrare nuovamente in un convento. L'epilogo ci informa che «otro día partieron a Barcelona, donde mudando Jacinta traje y tomando un coche y una criada, dieron la vuelta a la Corte, donde hoy vive en un monasterio de ella, tan contenta que le parece que no tiene más bien que desear ni más gusto que pedir» (I: 66).<sup>7</sup>

In questa novella, la protagonista rompe gli schemi patriarcali stimolata dalla sua natura passionale, però non riesce a superare gli ostacoli che si frappongono ai suoi desideri. Il primo allontanamento dai confini domestici è una fuga amorosa che la porta a recludersi fra le mura di un convento, da cui uscirà solo dopo anni. La narratrice ricorda sinteticamente l'itinerario che in dodici giorni conduce la coppia con il loro servo da Baeza a Valencia a dorso di mulo, per proseguire via mare verso la meta: «Y tomando una falúa, con harto riesgo de las vidas y mil trabajos, llegamos a Civita Vieja, y en ella tomamos tierra, y un coche en que llegamos a Roma» (I: 52).<sup>8</sup> Al di là dei consueti rischi a cui si esponevano i viaggiatori dell'epoca, la compagnia di un uomo fidato rappresenta comunque una sicurezza per la dama, che visita i santuari della città attratta dai luoghi religiosi, senza manifestare alcun interesse culturale. L'obiettivo dei due pellegrini è quello di reintegrarsi nella società e, infatti, appena ottenuta la dispensa papale, intraprendono il viaggio di ritorno al seguito della contessa di Gelves, separati per adempiere alle prescrizioni penitenziali, finché don Félix si arruola come capitano e affida Jacinta alle

<sup>7</sup> «il giorno seguente partirono per Barcellona, dove Jacinta cambiò i suoi abiti; poi, prendendo una carrozza e una serva, ritornarono nella capitale, dove oggi vive in un monastero, così contenta che le sembra di non poter desiderare altro, né chiedere una maggiore soddisfazione».

<sup>8</sup> «E prendendo una feluca, con notevoli rischi per le nostre vite e mille tribolazioni, arrivammo a Civitavecchia, dove sbarcammo, e con una carrozza giungemmo a Roma».



cure di una parente in Madrid. Il tragico destino stroncherà fatalmente il loro legame.

Nella seconda parte della novella, il presunto gentiluomo che dovrebbe accompagnare la donna a Salamanca è un furfante che si approfitta della sua inesperienza:

[...] alquilando dos mulas, nos pusimos en ellas y salimos de Madrid, bien prevenida de dineros y joyas. Y como yo sé tan poco de caminos, porque los que había andado en compañía de don Félix habían sido con más recato, en lugar de tomar el camino de Salamanca, el traidor que me acompañaba tomó el de Barcelona, y antes de llegar a ella media legua, en un monte me quitó cuanto llevaba, y las mulas, y se volvió por do había venido (I: 62).<sup>9</sup>

Sperduta in un mondo pericoloso, Jacinta accetta di buon grado i consigli di Fabio e, seguendo un percorso circolare, torna a rifugiarsi in un convento. Dalla prospettiva del lettore attuale, l'epilogo può apparire intriso di una vena ironica (cf. Özmen–Ruiz Pérez 2016: 40), ma non bisogna dimenticare che nel mondo narrativo di María de Zayas il monastero spesso rappresenta l'unico porto sicuro per le donne provate dalle tempeste della vita.

## 2.2. *Aminta, in viaggio per vendetta*

Nella *maravilla* successiva, *La burlada Aminta y venganza del honor*, si ripropone il motivo «seduzione-abbandono» con significative varianti. La protagonista è un personaggio femminile tipico nelle novelle di Zayas: virtuosa e dotata di un'eccezionale bellezza, dopo la morte del padre si trasferisce a Segovia nella casa dello zio e trascorre una vita spensierata in attesa dell'arrivo del cugino, suo promesso sposo, senza ribellarsi al matrimonio combinato dai familiari. La sua esistenza viene sconvolta quando Jacinto (un ignobile seduttore) la vede in una chiesa e se ne incapriccia. Comincia a circuirli, con l'aiuto dell'astuta e cinica Flora (la sua

<sup>9</sup> «[...] affittando due mule, le montammo e uscimmo da Madrid, essendomi ben fornita di denaro e gioielli. Siccome me ne intendo ben poco di strade –infatti, quelle che avevo percorso insieme a don Félix erano state affrontate con maggior cautela–, il traditore che mi accompagnava, invece di prendere la strada per Salamanca, si avviò verso Barcellona, ma, mezza lega prima di arrivarci, su un monte mi rubò tutto ciò che avevo e le mule, poi tornò da dove era venuto».

amante, presentata in pubblico come sorella) ed Elena (una vicina, avida mezzana).<sup>10</sup> L'ingenua fanciulla non resiste all'assalto dei tre scaltri antagonisti e fugge di casa per unirsi all'uomo, che mette in scena a un falso matrimonio clandestino pur di soddisfare le sue brame. Il giorno dopo, però, ormai saziata l'effimera passione, don Jacinto si rende conto del pericolo e decide di lasciare la città insieme a Flora, dopo aver ucciso la vecchia ruffiana e abbandonato Aminta sotto il falso nome di Vitoria in casa di una sua conoscente. Qui la protagonista scoprirà che il suo presunto marito in realtà è già sposato con un'infelice signora di Madrid e verrà a sapere le gravi conseguenze dello scandalo, che hanno portato in carcere lo zio con l'accusa di omicidio. Passati i primi momenti di disperazione, decide di vendicare personalmente la macchia sul suo onore.

Nel secondo blocco narrativo, assistiamo all'evoluzione di Aminta-Vitoria. Accompagnata da don Martín, il suo nuovo spasimante, si mette in viaggio in abiti maschili:

Salieron de Segovia, y otro día al anochecer se hallaron en Madrid, famosa Corte del Católico Rey Don Felipe III, y sin querer entrar en ella, siguieron su camino, que les duró algunos días, tanto era el deseo que Aminta llevaba de su venganza. // Llegaron, como digo, a la ciudad sin nombre, que importa que no le tenga, un sábado en la noche [...] (I: 95).<sup>11</sup>

La narratrice eterodiegetica si rende complice dei personaggi: infatti, pur fornendo dei riferimenti storici per inquadrare cronologicamente la vicenda,<sup>12</sup> si limita a suggerire la lontananza della città innominata dove si compirà la cruenta vendetta, per non compromettere l'impunità della protagonista e del suo aiutante. Nonostante l'insistenza di don Martín per assumersi il compito di punire l'oltraggio, la donna si mostra irremovibile:

[...] no fue posible acabarlo con Aminta, diciendo que si había de ser suya, que la dejase serlo con honra.

<sup>10</sup> Per le reminiscenze del modello della *Celestina* di Rojas, cf. Guerry 2021.

<sup>11</sup> «Uscirono da Segovia e il giorno seguente, verso sera, si trovarono a Madrid, la famosa sede della corte del cattolico re Filippo III e, decidendo di non entrarci, continuarono il loro viaggio per alcuni giorni, tale era il desiderio di vendetta che provava Aminta. // Giunsero, infine, alla città senza nome – ed è bene che non ce l'abbia – un sabato di notte».

<sup>12</sup> Com'è noto, Filippo III regnò dal 1598 al 1621 e, dopo il trasferimento della corte a Valladolid nel 1601, la ristabilì definitivamente a Madrid nel 1606.

–Yo soy –decía Aminta– la que siendo fácil la perdí, y así he de ser la que con su sangre la he de cobrar (I: 95).<sup>13</sup>

Mettendo in pratica la lezione appresa dai suoi stessi ingannatori, attende con astuzia e determinazione il momento opportuno per trafiggere entrambi con una daga, cogliendoli di sorpresa durante il sonno. Come osservano Micouleau–Raynié (2019: 372), a differenza di altri autori dell'epoca che mettono in discussione la vendetta violenta, Zayas aderisce al sistema di valori tradizionale giustificando lo spargimento di sangue in nome del codice d'onore e permettendo alla sua eroina di sfuggire alla giustizia, grazie al cambio di vestiti che rende irriconoscibile la coppia durante il viaggio di ritorno.

Questa è una delle novelle del *sarao* che si concludono con il matrimonio, sebbene si proietti qualche ombra sul felice epilogo: infatti, Aminta non potrà reintegrarsi nel suo luogo di origine, né godere della cospicua eredità paterna, ma dovrà stabilirsi a Madrid e, nonostante l'amore del marito, «solo le falta a esta buena señora tener hijos, para ser del todo dichosa» (I: 104).<sup>14</sup> Per quanto le sia data la possibilità di rinascere a una nuova vita con il nome di Vitoria (allusivo al suo trionfo), la sua fuga è pur sempre un viaggio senza ritorno.<sup>15</sup>

### 2.3. Il viaggio involontario di Estela

In *El juez de su causa* (la nona *maravilla*) lo schema «coppia contrastata dalla famiglia» è complicato dall'inserzione dei motivi del rapimento, la schiavitù e la riscossa della donna in abiti maschili. L'obbedienza filiale di Estela si incrina quando i genitori le impongono un matrimonio combinato per interesse. È allora che la protagonista decide di fuggire con l'innamorato, don Carlos, con l'obiettivo di sposarsi a Barcellona; ma il piano viene sventato dell'intervento di un'antagonista. Infatti, Claudia, una dama di liberi costumi, dopo essere entrata al servizio del gentiluomo travestita in abiti maschili, decide di sbarazzarsi della rivale facendola

<sup>13</sup> «[...] non fu possibile spuntarla con Aminta, la quale diceva che, se voleva che fosse sua moglie, doveva permetterle di esserlo in modo onorevole. // “Sono stata io a perderlo con la mia leggerezza, quindi devo essere io a recuperarlo con il suo sangue”».

<sup>14</sup> «per essere del tutto felice, a questa buona signora solo mancano dei figli».

<sup>15</sup> Come afferma Vitse (1980: 26) a proposito di una novella di Salas Barbadillo, l'esilio equivale «a la muerte social definitiva».

rapire dal moro Amete. Entrambe le donne si ritroveranno ridotte in schiavitù a Fez, dove la protagonista condurrà una vita infelice sotto la minaccia della lussuria del sequestratore, mentre l'altra dimostrerà la sua indole perversa rinnegando la propria fede e diventando complice dell'oppressore. Sul filo conduttore della lotta fra il bene e il male, la narrazione evidenzia la dualità sia nei tipi femminili («virtù» vs. «vizio»), sia negli stereotipi dell'incontro con l'«altro», contrapponendo alla figura del moro malvagio quella del principe magnanimo. Sarà Jacimín, il figlio del re di Fez, a salvare Estela da un brutale tentativo di violenza carnale e a punire i malfattori:

por el atrevimiento y desacato de Amete, fue condenado a muerte él y Claudia. Y ese mismo día, sin que bastasen favores ni dineros, con ofrecer su padre muchos, fueron los dos empalados, muriendo Claudia tan renegada como vivió (I: 377-8).<sup>16</sup>

La strategia della «giustizia poetica» elimina gli antagonisti e apre nuove prospettive nell'evoluzione della protagonista. Nella seconda parte della novella, Estela, facendo tesoro delle esperienze avverse, si libera delle fragilità femminili, si reca a Tunisi e si trasforma in un valoroso soldato al servizio di Carlo V, nella cornice pseudo-storica delle campagne militari dell'imperatore.<sup>17</sup> Il narratore si limita a menzionare sommariamente dei luoghi, senza fornire ulteriori dettagli sugli spostamenti della donna, ora conosciuta con il nome di don Fernando. La riscossa, infatti, le impone l'occultamento della propria identità di genere, perché solo in abiti maschili può ascendere nella scala sociale, meritandosi per la sua audacia prima «el honroso cargo de Capitán de Caballos» (I: 378) e poi «un hábito

<sup>16</sup> «per la sua sfrontatezza e insolenza, Amete fu condannato a morte insieme a Claudia. E quello stesso giorno, senza accettare né favori né denaro, nonostante le ingenti offerte del padre, entrambi vennero impalati; e Claudia morì rinnegata come aveva vissuto».

<sup>17</sup> «Hallóse [...] no solo en esta ocasión, donde el Emperador restituyó el reino de Túnez a Roselo su príncipe, a quien Barbarroja arrojó al mar, sino en otras muchas, o por mejor decir, en todas cuantas el Emperador tuvo, y en Italia y Francia» (I: 378). [«Partecipò non solo a questa campagna, nella quale l'Imperatore restituì il regno di Tunisi a Roselo, il suo principe, che Barbarossa gettò in mare, ma anche a molte altre, o più precisamente, a tutte quelle intraprese dall'Imperatore e in Italia e Francia»]. Il riferimento a Roselo suggerisce una reminiscenza della commedia di Juan Sánchez, *Cero de Túnez y ganada de La Goleta por el emperador Carlos Quinto*, pubblicata nel 1638 in *Doce comedias de varios autores* (cf. Sener 2017: 225-8; per le effettive circostanze storiche della conquista di Tunisi del 1535, cf. García Martín 2000).

de Santiago» (I: 379), finché torna a Valenza, la sua città natale, con il ruolo di Viceré. In questa fase, il nucleo tematico principale ruota intorno al processo contro don Carlos, accusato per la sparizione di Estela. Nelle vesti di «giudice della propria causa», la protagonista –che ben conosce la verità dei fatti– è interessata a vagliare i sentimenti dell'uomo e lo assolverà solo quando sarà sicura del suo amore. La scena dell'agnizione conduce al felice epilogo, suggellato dal matrimonio.

Il viaggio involontario di Estela, causato dal rapimento, è diventato un'opportunità per dimostrare la potenziale perizia femminile, soffocata dai rigidi schemi patriarcali; tuttavia, al termine del suo peregrinare la donna, sia pure insignita del titolo di «Princesa de Buñol» (I: 388), tornerà nei suoi ranghi e l'imperatore conferirà a don Carlos le cariche da lei conquistate (cf. Charnon-Deutsch 1995: 122). Com'è prevedibile considerando l'ideologia dell'epoca, il messaggio egualitario di Zayas non giunge a scuotere le fondamenta della piramide sociale.

#### 2.4. *Isabel Fajardo, in viaggio verso la perdizione*

Nella cornice della seconda serie di novelle, gli uomini vengono esclusi dal ruolo di narratori e il compito viene assunto esclusivamente dalle rappresentanti del genere femminile con il dichiarato proposito di combattere la misoginia imperante e di rendere caute le giovani dame di fronte agli «engaños y cautelas de los hombres» (II: 439).<sup>18</sup> Dalla «maravilla» si passa al «desengaño», mentre l'atmosfera delle novelle si incupisce, catturando le protagoniste nei meandri del terrore.

La raccolta si apre con il racconto omodiegetico di Zelima, una bellissima schiava mora marchiata sul volto con «la S y clavo» (II: 432);<sup>19</sup> è l'unico personaggio del *sarao* a narrare la propria autobiografia e sorprende immediatamente l'auditorio rivelando la sua vera identità:

<sup>18</sup> «inganni e astuzie degli uomini».

<sup>19</sup> I due segni sono la rappresentazione iconografica della parola *esclavo*, secondo un *topos* che ritroviamo in altre opere dell'epoca (per esempio, Cervantes ([Baras Escolá]: 25), nell'*Entremés del Rufián viudo llamado Trampagos* (vv. 231-2): «Tuya soy; ponme un clavo y una S/ en estas dos mejillas» («Sono tua; mettimi un chiodo e una S / su queste due guance»); o Mira de Amescua ([Valbuena Prat], I: 73), nell'atto II di *El esclavo del demonio*: «Entran los esclavos y sacan a don Gil hecho esclavo, con S y clavo»). Sull'uso di marchiare gli schiavi, cf. Cortés López 1989: 121-2.

Mi nombre es doña Isabel Fajardo, no Zelima, ni mora, como pensáis, sino cristiana e hija de padres católicos, y de los más principales de la ciudad de Murcia; que estos hierros que veis en mi rostro no son sino sombras de los que ha puesto en mi calidad y fama la ingratitud de un hombre; y para que me deis más crédito, veislos aquí quitados; así pudiera quitar los que han puesto en mi alma mis desventuras y poca cordura (II: 441).<sup>20</sup>

Appare subito evidente il valore emblematico dei segni stampati sul viso della donna, in consonanza con il titolo che la definisce *La esclava de su amante*, in una traiettoria vitale segnata da una violenza traumatica e dal successivo processo di autoannientamento. Isabel ricorda le aspettative di fronte al suo primo viaggio, quando aveva lasciato Murcia per trasferirsi a Saragozza insieme alla famiglia, accompagnando il padre, militare nell'esercito spagnolo in occasione della rivolta catalana.<sup>21</sup> All'epoca era un'adolescente «deseosa de ver tierras», ignara della «desdichada suerte que me guiaba a mi perdición» (II: 443).<sup>22</sup> Si lascia alle spalle un corteggiatore ignorato a causa della sua povertà, don Felipe, che più avanti – troppo tardi ormai – darà prova della sua profonda abnegazione; e nella nuova città, mal consigliata da una serva, diviene preda di don Manuel, il seduttore che abusa di lei: «tiró de mí, y sin poder ser parte a hacerme fuerte, me entró dentro, cerrando la puerta con llave. Yo no sé lo que me sucedió, porque del susto me privó el sentido un mortal desmayo» (II: 452).<sup>23</sup>

Di fronte alla violenza fisica, la donna passa dalla furia omicida alla prostrazione di una grave malattia, finché comincia a coltivare il progetto del matrimonio per recuperare l'onore e l'odio verso l'autore dello stupro si trasforma in un'insana passione. Quando lui si allontana per sottrarsi alla falsa promessa, Isabel non esita a fuggire di casa, provocando la morte di crepacuore del padre. In compagnia di un anziano servitore, raggiunge Alicante, dove si fa vendere come schiava, travestita da mora

<sup>20</sup> «Il mio nome è Isabel Fajardo, e non sono mora come pensate, ma cristiana e figlia di genitori cattolici, fra i più illustri della città di Murcia. Il marchio che vedete sul mio volto non è altro che l'ombra che ha impresso sulla mia nobiltà e reputazione l'ingratitude di un uomo; perché possiate credermi, ecco qui, me lo tolgo. Magari potessi togliermi così facilmente anche quello che mi porto nell'anima a causa delle mie sventure e della mia stoltezza!».

<sup>21</sup> Il riferimento storico alla *Guerra Dels Segadors* colloca l'azione nel 1640.

<sup>22</sup> «impaziente di vedere il mondo», «lo sventurato destino che mi conduceva alla perdizione».

<sup>23</sup> «mi tirò, e senza che potessi opporgli resistenza, mi spinse dentro, chiudendo a chiave la porta. Non so cosa mi capitò, perché persi i sensi in un mortale svenimento».

e con il nome di Zelima. Dopo l'incontro con il fedele don Felipe (a sua volta camuffato da servo) e l'infido don Manuel, le sorti dei tre personaggi si intrecciano nel viaggio che li porta a sbarcare in Sicilia, nel successivo rapimento da parte dei corsari di Algeri e nell'evasione con la complicità di Zaida, innamorata del seduttore.

Il ritmo accelerato dell'avventura spazia nei confini geografici del Mediterraneo, ma il fulcro tematico rimane la peripezia sentimentale, nella quale la protagonista segue un itinerario di degradazione, incapace di liberarsi delle ossessioni che la precipitano verso il fallimento. Il rientro in terra spagnola, con l'approdo a Cartagena e il raggiungimento di Saragozza, non l'affranca dalla schiavitù passionale, nonostante siano passati sei anni dalla sua partenza. Il viaggio non l'ha guarita dal trauma della violenza carnale, anzi, l'ha resa sempre più inerme di fronte alle umiliazioni inflitte dal seduttore. Sarà don Felipe a dare una spinta drammatica verso l'epilogo, quando si assume il ruolo di vendicare l'onore di Isabel, uccidendo l'uomo che l'ha distrutto. Zaida, disperata, si suicida, mentre la protagonista resta in balia di sentimenti contrastanti, «por una parte lastimada del suceso, y por otra satisfecha con la venganza» (II: 482).<sup>24</sup> Si rimetterà in cammino verso Valenza insieme all'anziano servitore, indecisa sul da farsi.

A differenza di Aminta (*maravilla* II), Isabel non ha maturato un risentimento catartico e non è capace di una reazione autonoma, tant'è che è don Felipe a prendere l'iniziativa di lavare l'oltraggio. Lungi dal sentirsi affrancata, la donna teme che «quien una vez había sido desdichada, no sería jamás dichosa» (II: 483),<sup>25</sup> per cui scarta la possibilità di rifarsi una vita con il suo devoto corteggiatore, pur riconoscendo il debito che ha verso di lui. Infine rinnova la decisione di «ser siempre esclava herrada, pues lo era en el alma» (II: 483)<sup>26</sup> e si fa vendere per la seconda volta. Per questa via giunge al servizio di Lisis (la giovane dama in onore della quale si è organizzato il *sarao*). L'atto di narrare la propria storia equivale a una pubblica confessione e implica uno smascheramento liberatorio che l'avvia verso la meta definitiva, il convento: «pues por un ingrato y desconocido amante he pasado tantas desdichas, y siempre con los hierros y

<sup>24</sup> «da un lato afflitta per il fatto, dall'altro soddisfatta della vendetta».

<sup>25</sup> «chi aveva cominciato a essere sventurata, non avrebbe mai potuto essere felice».

<sup>26</sup> «essere per sempre una schiava marchiata, visto che lo ero nell'anima».

nombre de su esclava, ¿cuánto mejor es serlo de Dios, y a Él ofrecerme con el mismo nombre de *La esclava de su amante?*» (II: 485).<sup>27</sup>

### 2.5. *Viaggi matrimoniali*

Rivera (2003: 66), ricordando che molte donne nel corso della storia hanno lasciato la loro terra per sposarsi, definisce il viaggio matrimoniale come un fenomeno tipicamente femminile, provocato dai costumi «sociales de la exogamia y la virilocalidad». Nelle novelle di *Zayas* ne sono protagoniste dame altolocate, che vanno incontro al loro destino in terra straniera in seguito a nozze combinate per ragioni politiche.

Il *desengaño* VII porta il significativo titolo *Mal presagio casar lejos* («Cattivo presagio sposarsi lontano») e narra la «historia tan verdadera» (II: 667) di quattro sorelle che divennero «víctimas sacrificadas en las aras de la desgracia» (II: 668). Doña Mayor, inviata in Portogallo, viene uccisa dal marito sotto la falsa accusa di adulterio e la minore, al suo seguito, si salva gettandosi da una finestra, ma rimane invalida per tutta la vita. Lo sposo italiano di doña Leonor la strangola con i suoi stessi capelli e poi avvelena il figlio di quattro anni, «diciendo que no había de heredar su estado hijo dudoso» (II: 669).<sup>28</sup> Doña Blanca, promessa a un principe fiammingo, cerca di cautelarsi imponendo come condizione un anno di corteggiamento, perché «era grande ánimo el de una mujer cuando se casaba solo por conveniencias y ajeno gusto con un hombre de quien ignoraba la condición y costumbres» (II: 669).<sup>29</sup> La prova sembra avere un esito felice e il matrimonio si celebra sotto i migliori auspici; tuttavia, il distacco dalla famiglia rattrista la principessa,

y más con los despegos que empezó a ver en su esposo; porque apenas se embarcaron y le pareció que tenía la inocente palomilla fuera de todo punto

<sup>27</sup> «dopo aver passato tante sventure per un amante ingrato e indisponente, sempre con il marchio e il nome di “sua schiava”, non è forse meglio che lo diventi di Dio e mi offra a lui con lo stesso titolo di *La schiava del suo amante?*»

<sup>28</sup> «dicendo che non doveva essere erede del suo stato un figlio dal sangue sospetto».

<sup>29</sup> «una donna doveva avere una grande forza d’animo quando si sposava solo per convenienza e volere altrui con un uomo di cui ignorava il temperamento e le abitudini».



de su nido, cuando se despegó de ella con tanta demostración de tibieza o enfado que muchas veces llegaban a tener rencillas sobre ello (II: 680).<sup>30</sup>

La vita nelle Fiandre appare subito difficile per la protagonista, che deve fronteggiare le reazioni violente del marito (il quale arriva a maltrattarla anche fisicamente) e la dichiarata ostilità del suocero. L'infelicità si trasforma in terrore quando la cognata, sua unica amica, viene barbaramente trucidata per il vago e infondato sospetto di intrattenere una relazione con un paggio:

«tenían atado al espaldar de una silla un palo, y haciéndola sentar en ella, su propio marido delante de su padre la dio garrote; [...]. En fin, murió, apenas de veinte y cuatro años siendo el juez su padre y el verdugo su esposo» (II: 688).<sup>31</sup>

Quando poi diviene testimone oculare dell'omosessualità del consorte, capisce di non avere più scampo e si rassegna a morire; infatti, la crudele sentenza non tarda a venire: «la abrieron las venas de entrambos brazos para que por tan pequeñas heridas saliese el alma, envuelta en sangre, de aquella inocente víctima, sacrificada en el rigor de tan crueles enemigos» (II: 695).<sup>32</sup> Il suo martirio verrà vendicato dagli spagnoli con le feroci stragi compiute dal Duca d'Alba nella cornice storica della Guerra delle Fiandre (il che colloca l'azione della novella intorno al 1568). Le connotazioni politiche dell'epilogo avvalorano la tesi di Vila (2009: 85), secondo il quale la trama allude alle tensioni all'interno dell'impero, il cui smembramento si riflette allegoricamente nei corpi femminili martirizzati.

<sup>30</sup> «ancor più con la freddezza che cominciò a notare nel suo sposo; egli, infatti, appena si imbarcarono e gli sembrò che ormai la innocente colombella fosse uscita completamente dal nido, si allontanò da lei con tali dimostrazioni di indifferenza o irritazione, che spesso arrivarono a litigare per questa ragione».

<sup>31</sup> «avevano legato un bastone allo schienale della sedia e, dopo averla fatta sedere, il suo stesso marito le inflisse il supplizio della garrota; [...]. Morì così, quando aveva appena ventiquattro anni, con suo padre come giudice e il suo sposo come boia».

<sup>32</sup> «le aprirono le vene di entrambe le braccia perché dalle piccole ferite uscisse l'anima, ricoperta di sangue, di quella vittima innocente, sacrificata dal rigore di nemici così crudeli». Secondo Fernández (2015: 142-3), la topica condanna al salasso, oltre ad avere un valore simbolico in una società ossessionata per la purezza del sangue, provoca una reificazione del corpo secondo la prassi anatomica dell'imbalsamazione dei cadaveri.

## 2.6. I viaggi della regina calunniata

Nel *desengaño* IX, *La perseguida triunfante*, il matrimonio combinato della principessa d'Inghilterra Beatriz con il re ungherese Ladislao porta al felice incontro di due temperamenti congeniali, ma l'armonia della coppia è turbata dall'insana passione che Federico nutre per la moglie del fratello, di cui si è invaghito durante il matrimonio per procura. Rielaborando il motivo folclorico della «donna insidiata dal cognato» (cf. Roca Franquesa 1947), la novella presenta significative analogie con vari antecedenti diffusi in Spagna, in particolare la *Cantiga* V di Alfonso X e la *Patraña* XXI di Juan de Timoneda (cf. O'Brien 2010: 218- 241). Vittima della calunnia, la protagonista viene allontanata dalla corte e condotta su un monte che assume le connotazioni di un *locus horridus* infernale, dove viene barbaramente martirizzata:

Los que llevaban a Beatriz caminaron con ella toda la noche, y otro día y noche siguiente, y al medio del tercero llegaron con ella a un monte de espesas matas y arboledas, distante de la corte más de diez leguas, y en una quiebra de las peñas, que parecía en la profundidad que bajaban a los abismos, sin tener piedad de su hermosura y mocedad, [...] le sacaron los más bellos ojos que se habían visto en aquel reino (II: 766).<sup>33</sup>

Cieca e abbandonata alle fiere, la regina diviene emblema della donna annientata dalla crudeltà maschile, ma viene salvata dall'intervento di una bellissima signora (la Madonna, come si paleserà più avanti) che le restituisce miracolosamente la vista e l'accompagna in «un agradable y deleitoso prado» descritto con gli attributi del topico *locus amoenus* (II: 768). I due scenari contrastanti simboleggiano la lotta fra il bene e il male che si svolge fra le coordinate agiografiche della peripezia e si incarna nello scontro fra due personaggi antitetici –la virtuosa Beatriz e il perfido Federico– aiutati rispettivamente dalla Vergine e dal demonio. La protagonista dovrà passare attraverso altre due prove, resistendo con la forza della fede a un avversario che ora dispone di strumenti diabolici, come

<sup>33</sup> «Coloro che conducevano Beatriz camminarono con lei tutta la notte e ancora un giorno e la notte seguente, finché alla metà della terza giornata giunsero a un monte popolato da fitti cespugli e boschi, lontano dalla corte più di dieci leghe; qui, in una fenditura delle rocce, così profonda che sembrava scendessero negli abissi, senza nessuna pietà per la sua bellezza e gioventù, le strapparono gli occhi, i più belli che mai si fossero visti in quel regno».

l'anello incantato grazie al quale riesce a manipolare il discernimento del re e a raggiungere la sua vittima rendendosi irricognoscibile.

Incalzata dalle calunnie, Beatriz viene regolarmente strappata dai rifugi in cui trova un'effimera pace ed è costretta a un itinerario forzato, che segue un movimento pendolare. La prima tappa è il palazzo di un duca tedesco, dove viene accolta sotto una falsa identità, ma il cognato fa ricadere su di lei l'accusa di tradimento, per cui viene ricondotta di notte accanto alla fonte dove era stata trovata. Qui deve difendersi dall'aggressione del suo antagonista, ma viene salvata dalla Madonna che, dopo ore di marcia, la lascia presso le capanne di alcuni pastori. Il passaggio dell'imperatore durante una battuta di caccia le offre l'opportunità di vivere a corte con il ruolo di istituttrice del principe, ma Federico riesce ad assassinare il bambino e a farla incolpare dell'omicidio. Condannata alla decapitazione, viene riportata indietro, con l'ordine di eseguire il supplizio nello stesso luogo dove era avvenuto l'incontro con il sovrano, ma di nuovo interviene la sua protettrice, che la trasporta al sicuro ancor prima che la miracolosa resurrezione del principino renda pubblica la sua innocenza:

«la llevó muy distante de allí, poniéndola entre unas peñas muy encubiertas, a la boca de una cueva, que junto a ella había una cristalina y pequeña fuente, y de otro lado una verde y fructuosa palma cargada de los racimos de su sabroso fruto» (II: 793).<sup>34</sup>

Per ordine della Vergine, la regina calunniata trascorre tre anni di preghiera nell'isolamento di una grotta, al termine dei quali la bella Signora, dopo averle rivelato la sua identità, la fa rientrare in Ungheria travestita da medico e dotata di un cesto di erbe miracolose, con l'incarico di guarire gli ammalati di peste, a patto che siano disposti a purificarsi con la confessione e un sincero pentimento. In questi frangenti, Beatriz salverà la vita di Federico, ormai in punto di morte, e lo perdonerà, in cambio della pubblica ammissione delle sue colpe. Nel confronto finale, la luce del bene trionfa sulle tenebre del male e il diavolo fuggirà riconoscendo la sua sconfitta:

Y desapareció, dejando la silla llena de espeso humo, siendo la sala un asombro, un caos de confusión, porque a la parte que estaba Beatriz con su divina

<sup>34</sup> «la portò molto distante di lì, mettendola fra alcune rocce molto nascoste, davanti all'ingresso di una grotta, accanto alla quale c'era una piccola fonte cristallina e dall'altra parte una verde e feconda palma colma di grappoli del suo gustoso frutto».

defensora era un resplandeciente paraíso, y a la que el falso doctor y verdadero demonio, una tiniebla y oscuridad (II: 806).<sup>35</sup>

La protagonista, ormai libera dalla macchia delle calunnie, rinuncia a reintegrarsi nella vita matrimoniale e sceglie di rifugiarsi in un convento, seguita dalle dame della corte, mentre il re Ladislao, a sua volta, prenderà l'abito «del glorioso san Benito» (II: 807). La narratrice (*doña Estefanía*) informa l'uditorio di aver trovato l'autobiografia della regina in Italia e la presenta come un monito alle fanciulle presenti, affinché considerino a quali persecuzioni può portare la crudeltà degli uomini e scelgano la via della santità.

### 3. VIAGGI NARRATIVI

Nonostante le scarse notizie certe sulla biografia di María de Zayas (cf. Yllera 2021), i dettagli topografici di alcune novelle – insieme a qualche dato extratestuale – hanno stimolato l'ipotesi che in un certo momento della sua vita la scrittrice madrilenas si trovò probabilmente a Napoli (cf. Gagliardi 2019) e, posteriormente, a Barcellona (cf. Brown 1993). Di certo, nel suo universo novellistico i viaggi femminili non hanno una valenza positiva, caratterizzandosi come pericolose incursioni in un mondo dominato dall'avidità, la lussuria e l'inganno. Le fughe amorose, anziché presentarsi come conquiste dell'autonomia di fronte ai soprusi del patriarcato, sono interpretate come sovversioni dalle conseguenze nefaste, perché la macchia sull'onore porta inevitabilmente al lutto, sia che si tratti della morte reale di un membro della famiglia, sia di quella metaforica della protagonista, esclusa dalla comunità civile. La lezione di Zayas, semmai, mira a smascherare le trappole della passione, insegnando a non fidarsi delle false promesse degli uomini e a non considerare il matrimonio il felice epilogo delle ambizioni vitali.

Nella cornice del *sarao*, i narratori delle due raccolte sono racchiusi in un confortevole spazio domestico, connotato dai segni della ricchezza e descritto da Cirigliaro (2015: 97-105) alla luce del concetto bacheloriano di «topofilia». In quest'atmosfera rassicurante, essi si lanciano in

<sup>35</sup> «Sparì, lasciando la sedia avvolta in un fitto fumo e la sala immersa nello stupore, in un caos di confusione, perché la parte in cui si trovava Beatriz con la sua divina protettrice era uno splendente paradiso, mentre quella del falso dottore e vero demonio era tenebre e oscurità».

viaggi fittizi che implicano un variegato dialogo intertestuale con i coltivatori del genere novellistico, con la ripresa di motivi e stilemi altamente codificati nella sua epoca.<sup>36</sup> La fervida fantasia dell'autrice rivitalizza il repertorio in voga e viene orientata da un doppio procedimento: a) la selezione di storie che già nelle fonti primarie hanno una donna esemplare come protagonista; b) la riscrittura degli spunti tematici in chiave femminile.

Nel primo gruppo rientrano, per esempio, *La perseguida triunfante*, le cui radici – come ho previamente ricordato – risalgono a un miracolo mariano medievale, diffuso da Timoneda nel Cinquecento; oppure, *El juez de su causa*, che plasma la figura di Estela sul modello della Zinevra boccacciana (*Decameron*, II.9), accogliendo l'impronta genetica rielaborata ancora da Timoneda (*Patraña* XV) e da Lope de Vega, nella sua novella *Las fortunas de Diana* (cf. Senabre 1963, Chevalier 1999: 125-34 e Rosso 2018). La seconda strategia nasce da un confronto più competitivo con gli ipotesti, perché mira a sovvertire le fonti con un'inversione dei tradizionali ruoli di genere o a rivisitarle da un nuovo punto di vista. Per esempio, nella *maravilla* I (*Aventurarse perdiendo*), Costa Pascal (2010) evidenzia: (a) l'attribuzione alla protagonista delle esperienze vissute da Nemoroso e Salicio, i pastori di Garcilaso;<sup>37</sup> (b) la ripresa dell'antinomia fra «las Armas y las Letras», incarnate rispettivamente in don Félix e Celio; e (c) il rovesciamento del *topos* di «el enamorado de monja» nella «historia de una joven que se enamora de un clérigo».

I tempi, tuttavia, non sono ancora sufficientemente maturi per liberare le donne dagli stereotipi patriarcali e avviarle verso il cammino di una cosciente autonomia. María de Zayas, figlia del XVII secolo, si impegna nella missione di difendere il diritto a un'educazione paritaria e di combattere i soprusi contro le rappresentanti del suo sesso; ma ancora non può concepire un'alternativa alla vita matrimoniale o conventuale e, lungi dall'animare le sue lettrici a esplorare nuovi luoghi, le indirizza verso la seconda via. Nella cornice dei *Desengaños*, le stesse narratrici finiranno per

<sup>36</sup> La rete di analogie ha portato Navarro Durán (2019) a difendere la tesi che il nome di María de Zayas non sia altro che un eteronimo di un fecondo novelliere del XVII secolo, Alonso de Castillo Solórzano. Le coincidenze tematiche sono tuttavia frequenti nella letteratura del periodo e non forniscono indizi solidi per attribuire la paternità di un'opera.

<sup>37</sup> Tuttavia, non bisogna dimenticare i significativi precedenti del romanzo pastorale, dalla *Diana* di Montemayor (1559) e la continuazione di Gil Polo (1564) alla *Galatea* di Cervantes (1585), dove già vengono ampliati gli orizzonti femminili.

scegliere questo rifugio, emblema della solidarietà femminile, per difendersi dagli inganni e dalla crudeltà degli uomini.

Maria Rosso  
(Università degli Studi di Milano)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Cervantes (Baras Escolá) = Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. por Alfredo Baras Escolá, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- Gracián (Díez Fernández) = Baltasar Gracián, *El discreto y Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. de J. Ignacio Díez Fernández, Debolsillo, Barcelona, 2004.
- Mira de Amescua (Valbuena Prat) = Antonio Mira de Amescua, *Teatro*, ed. por Ángel Valbuena Prat, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, 2 voll.
- Zayas (Piloto di Castri) = María de Zayas y Sotomayor, *Novelle amorose ed esemplari*, a c. di Sonia Piloto di Castri, Torino, Einaudi, 1995; rist. Milano, CDE, 1997.
- Zayas (Olivares) = María de Zayas y Sotomayor, *Honesto y entretenido sarao (Primera y segunda parte)*, ed. por Julián Olivares, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, 2 voll.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Brown 1993 = Kenneth Brown, *María de Zayas y Sotomayor: Escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643)*, «Dicenda» 11 (1993): 355-60.
- Castillo 2010 = David Castillo, *Zayas' Bodyworks: Protogothic Moral Pornography or a Baroque Trap for the Gaze*, in Id., *Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010 (ebook).
- Charnon-Deutsch 1995 = Lou Charnon-Deutsch, *The Sexual Economy in the Narratives of María de Zayas*, in Amy R. Williamsen, Judith A. Whitenack (ed. by), *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*, Madison, NJ · London, Fairleigh Dickinson University Press · Associated University Press, 1995: 117-32.
- Chevalier 1999 = Chevalier 1999 = Maxime Chevalier, *Un cuento, una comedia, cuatro novelas (Lope de Rueda, Joan Timoneda, Cristóbal de Tamariz, Lope de Vega, María de Zayas)*, in Id., *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1999: 125-34.
- Cirnigliaro 2015 = Noelia S. Cirnigliaro, *Casas lóbregas en la novela de María de Zayas*, in Ead., *Domus: Ficción y mundo doméstico en el barroco español*, Woodbridge (UK), Tamesis, 2015: 93-118.
- Cortés López 1989 = José Luis Cortés López, *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- Costa Pascal 2010 = Anne-Gaëlle Costa Pascal, *La escritura femenina de María de Zayas: entre subversión y tradición literaria*, in Pierre Civil, Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas:*

- Nuevos caminos del hispanismo* (París, del 9 al 13 de julio de 2007), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, consultabile online all'url [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih\\_16\\_2\\_065.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_065.pdf).
- Fernández 2015 = Enrique Fernández, *Anxieties of Interiority and Dissection in Early Modern Spain*, Toronto · Buffalo · London, University of Toronto Press, 2015.
- Gagliardi 2019 = Donatella Gagliardi, *De aristócratas, aborcados, hechiceras y clérigos salvajes: Nápoles en dos novelas de doña María de Zayas*, «Humanista» 43 (2019): 376-94.
- García Gibert 2010 = Javier García Gibert, *La «humanitas» hispana. Sobre el humanismo literario en los Siglos de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- García Martín 2000 = Pedro García Martín, *La conquista de Túnez por Carlos V en 1535*, «Hidalguía» 278 (2000): 339-47.
- Guerry 2021 = François-Xavier Guerry, *Lecture croisée de Fernando de Rojas et de María de Zayas. L'intertexte célestinesque de «La burlada Aminta»*, «e-Spania» 40 (2021), consultabile all'indirizzo in linea <http://journals.openedition.org/e-spania/41929>.
- Micouleau-Raynié 2019 = MéliSSa Micouleau, Florence Raynié, *Mujeres violentas y feminismo: «La burlada Aminta y venganza del honor» de María de Zayas*, «Hipopgrifo» 7/1 (2019): 365-77.
- Navarro Durán 2019 = Rosa Navarro Durán, *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2019.
- O'Brien 2010 = Eavan O'Brien, *Women in the prose of María de Zayas*, Woodbridge, Tamesis, 2010.
- Olivares 2021 = Julián Olivares, *La primera feminista española: María de Zayas y Sotomayor*, en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021: 153-75.
- Özmen-Ruiz Pérez 2016 = Emre Özmen, Pedro Ruiz Pérez, *Deseo y autoridad: la tensión de la autoría en María de Zayas*, «Criticón» 128 (2016): 37-51.
- Rich Greer 2000 = Margaret Rich Greer, *María de Zayas. Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000.
- Rivera 2003= María-Milagros Rivera, *Mujeres en relación. Feminismo 1970-2000*, Barcelona, Icaria, 2001, 2003<sup>2</sup>.
- Roca Franquesa 1947 = José M.<sup>a</sup> Roca Franquesa, *El cuento popular. «La mujer casta deseada por su cuñado» a través de nuestra literatura peninsular (ensayo de literatura comparada)*, «Revista de la Universidad de Oviedo» (1947): 25-63.
- Rosso 2018 = Maria Rosso, *Le discendenti di Zinevra (Diramazioni spagnole del Decameron II.9)*, in Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino (a c. di), *Boccaccio:*



- gli antichi e i moderni*, Milano, Ledizioni, Biblioteca di “Carte romanze”, 7 (2018): 261-81.
- Schwartz 1999 = Lía Schwartz, *Discursos dominantes y discursos dominados en textos satíricos de María de Zayas*, en Monika Bosse, Barbara Potthast, André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Kassel, Reichenberger, 1999, t. II: 300-21.
- Senabre 1963 = Ricardo Senabre Sempere, *La fuente de de una novela de doña María de Zayas*, «Revista de Filología Española», 46/1-2 (1963): 163-72.
- Sener 2017 = Mehmet Sait Sener, *El tema turco en el teatro español de los siglos XVI-XVII*, tesis doctoral dirigida por Juan Carlos Bayo Julve y Alexander Samson, Madrid, Universidad Complutense, consultabile online all'url <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46900/>.
- Vila 2009 = Juan Diego Vila, «*En deleites tan torpes y abominables*»: *María de Zayas y la figuración abyecta de la escena homoerótica*, en Irene Albers, Uta Felten (ed. por), *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- Vitse 1980 = Marc Vitse, *Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III*, «*Criticón*» 80 (1980): 5-142.
- Yllera 2021 = Alicia Yllera, *María de Zayas y Sotomayor, una escritora sin rostro (vida y semblanza)*, en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021: 65-79.

## DIZIONARI

- Corominas 1990 = Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1990.
- DRAE = Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 2021, in línea, consultabile all'indirizzo <https://dle.rae.es/>.



## INDICE GENERALE

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



# BIBLIOTECA DI CARTE ROMANZE

## Direzione

Anna Cornagliotti, Università degli studi di Torino, Italia  
Alfonso D'Agostino, Università degli studi di Milano, Italia  
Matteo Milani, Università degli studi di Torino, Italia

## Comitato scientifico

Paola Bianchi De Vecchi, Università per stranieri di Perugia  
Pietro Boitani, Sapienza Università di Roma  
Maria Colombo Timelli, Università degli studi di Milano  
Brigitte Horiot, Université de Lyon III  
Pier Vincenzo Mengaldo, Università degli studi di Padova  
† Max Pfister, Universität Romanistik Saarbrücken  
Francisco Rico Manrique, Real Academia Española, Madrid  
Sandra Ripeanu Altení, Universitatea Bucuresti  
Elisabeth Schulze Busacker, Università degli studi di Pavia  
† Cesare Segre, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma  
Francesco Tateo, Università degli studi di Bari  
† Maurizio Vitale, Università degli studi di Milano

## Comitato di Direzione

Beatrice Barbiellini Amidei, Università degli studi di Milano  
Luca Bellone, Università degli studi di Torino  
Hugo Óscar Bizzarri, Université de Fribourg  
Frédéric Duval, Université de Metz  
Maria Grossmann, Università degli studi dell'Aquila  
Pilar Lorenzo Gradín, Universitade de Santiago de Compostela  
Simone Marcenaro, Università del Molise  
Luca Sacchi, Università degli studi di Milano  
Patrizia Serra, Università degli studi di Cagliari  
Roberto Tagliani, Università degli studi di Milano  
Riccardo Viel, Università degli studi di Bari

## VOLUMI PUBBLICATI

1. *La guerra di Troia in ottava rima*. Edizione critica a cura di Dario Mantovani
2. *La virago evirata. La dame escoillee (NCRF, 83)*. Edizione critica a cura di Serena Lunardi
3. *Moralitas Sancti Heustacii. Mistero provenzale*. Edizione critica a cura di Luca Bellone
4. Antonio Montinaro, *La tradizione del De medicina equorum di Giordano Ruffo*
5. *Il Lucidario bergamasco (Biblioteca Civica Angelo Mai, ms. MA 188)*. Edizione critica a cura di Marco Robecchi
6. Diego Stefanelli, *Cesare De Lollis tra filologia romanza e letterature comparate*
7. *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
8. *Di donne e cavallier. Intorno al primo Furioso*, a cura di Cristina Zampese
9. *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
10. *I colori del racconto*, a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese
11. «*E nadi contra suberna*». *Essere "trovatori" oggi*, a cura di Monica Longobardi e Estelle Ceccarini
12. *La Gloriosissimi Geminiani Vita di Giovanni Maria Parente* edizione critica a cura di Anna Spiazzi
13. *Fictio, falso, fake. Sul buon uso della filologia*, a cura di Antonella Negri e Roberto Tagliani
14. *I luoghi del racconto*, a cura di Beatrice Barbiellini Amidei e Anna Maria Cabrini

