

Anna Maria Cabrini  
Alfonso D'Agostino

# Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes



# Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes

a cura di  
Anna Maria Cabrini  
Alfonso D'Agostino

© 2019 Ledizioni LediPublishing  
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

*Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*  
a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino

Prima edizione: dicembre 2019  
ISBN cartaceo 978-88-5526-154-8

In copertina: Bibliothèque nationale de France, ms. Français 112, f. 239r.

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

**S**e Amore e Morte sono, nei versi leopardiani, nati da un parto gemino («Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte / ingenerò la sorte»), anche Amore e Follia costituiscono talora un binomio che ha alimentato la produzione letteraria di tutte le epoche, dall'amore di Davide e Betsabea e di Tamar e Amnon del *Secondo libro di Samuele*, all'amor passionale già presente nella letteratura greca antica alla *fol'amor* trobadorica all'*amour fou* di romantica ispirazione. Né mancano casi di tragica simbiosi che instaurano il trinomio Amore-Follia-Morte (talora con finte pazzie), dalla mitica Medea alle medievali *Folies Tristan* all'*Amleto* di Shakespeare a *Notre Dame de Paris* di Victor Hugo (1831) ai *Cuentos* (appunto) *de amor de locura y de muerte* dell'uruguaiano Horacio Quiroga (1917).

A partire dal Medioevo, sulle basi d'un rinnovato concetto dell'individualismo e dell'erotismo nonché su un'ampia e consolidata tradizione letteraria, in versi e in prosa, etico-filosofica, religiosa e medica, le tematiche relative all'amore e alla follia (sia da sole, sia non di rado congiunte nel predetto binomio), hanno un campo privilegiato d'espressione nell'ambito della narrativa breve. Infatti alla centralità, in essa, del tema amoroso frequentemente si connette o si affianca la rappresentazione dell'irrazionalità e della follia, in diversi gradi, forme e manifestazioni. Specularmente, in opposizione alle insidie e al dilagare dell'irrazionalità e della stolidità sciocchezza e ignoranza, si stagliano a loro volta, con più o meno frequenza e intensità, i richiami a ragione, virtù e misura: principi d'ordine e guida da vagliare anche sul piano formale.

È quanto si propongono di scandagliare i saggi di questo volume – nell'intreccio di più voci, tra studiosi appartenenti a diversi ambiti disciplinari (dalla Letteratura italiana alla Filologia romanza, dalla Linguistica italiana alla Letteratura spagnola) – mediante l'escussione d'una serie di testi paradigmatici, in un percorso che dal Medioevo si svolge, per tappe emblematiche, fino a Cervantes.

Nella filigrana di molti contributi si può intravedere la nota tipologia della follia letteraria instaurata da Cesare Segre: popolare, cavalleresca, carnevalesca e realistica. Il che non toglie che un discorso su di essa sia sempre complesso, soprattutto quando coinvolga pazzia e criminali-

tà, anche nei risvolti patologici, o il tema assai rilevante della responsabilità umana, ovvero ancora quello della follia indotta per punire attraverso l'emarginazione sociale un personaggio scomodo. Emergono, in questo volume, molti ritratti della follia: follia come incapacità di distinguere vero da falso, l'illusione dalla realtà, come desiderio normale o "triangolare", come incapacità d'innalzarsi oltre la materialità, come crisi d'identità. Si tratta di follia e ragione; follia e religione; follia e morale; follia e magia. Di follia come occasione di riflettere sulla natura e sul potere dell'arte, sull'interiorità mentale, sulla percezione della realtà. Di follia nei varî esiti: tragici (spesso per la gelosia), comici, grotteschi e così via. Di follia da Pigmalione o come reazione al momento sociale (o economico-sociale). Di follia come paradosso esistenziale. Tutti vorremmo vivere secondo ragione, ma spesso, come dicevano i classici *video meliora proboque, deterioraque sequor*; lo dice la sopraccitata Medea nelle *Metamorfosi* ovidiane (VII 21-1): e lo ripetono spesso e volentieri anche i classici italiani: per esempio Petrarca («Et veggio 'l meglio et al peggior m'appiglio»: *RVF*, CCLXIV, v. 136) imitato da Boiardo e da Foscolo.

\*

Nel saggio che inaugura il volume (*Il «Libro delle delizie» di Yosef Ibn Zabara*), Claude Cazalé Bérard analizza, nella complessità delle sue componenti e matrici, culturali, letterarie e filosofico-religiose, una delle opere tra le più significative e rilevanti – anche per quanto riguarda la narrativa breve, il racconto *in itinere* e i suoi successivi sviluppi – della cultura ebraica nella Spagna del XII secolo, il *Libro delle Delizie* di Yosef ben Meir Ibn Zabara. La studiosa, dopo un articolato esame della struttura, delle connotazioni e dello svolgimento dell'opera, mette a fuoco il continuo confronto che in essa si svolge – tra dibattito e racconto, nell'ambito d'un percorso «iniziatico (e forse penitenziale)», non privo di tratti inquietanti e presenze enigmatiche, prima tra tutti quella di Enan, che rivelerà solo verso la fine la sua essenza demoniaca – della sapienza e dell'ignoranza, della ragione e della follia «fino al loro inaspettato convergere nell'amore» e nel suo trionfo «quale coronamento della conoscenza, della giustizia, e della libertà, su di un razionalistico equilibrio che rifugge dagli eccessi e quindi dalla violenza distruttiva e criminale».

Alla *Vie de Saint Jehan Paulus* in versi, nella versione oitanica più antica risalente alla prima metà del XIII secolo, è dedicato lo studio di Lu-

ca Sacchi (*A denti stretti: le tenebre del desiderio di Jean Paulus*). Si tratta di un testo “periferico” nella narrativa breve e noto anche in versioni italiane, ma molto interessante, anche per le modalità con cui è svolto e rappresentato il tema della follia, qui declinato in due diversi modi, messi a fuoco dallo studioso: prima la perdita di sé e della propria integrità da parte di un eremita travolto, per intervento del demonio, dalla lussuria nei confronti della giovanissima figlia del re e spintosi fino ad ucciderla per celare il suo misfatto, e poi l'assunzione di una scelta di radicale espiazione che comporta per ben sette anni la voluta trasformazione che l'eremita fa di sé nella figura del folle, coi tratti canonici della degradazione animalesca e dell'essere reietto fino alla totale umiliazione. Trasformazione non irreversibile, ma risolta miracolosamente dall'intervento divino e rivelatrice della bestialità del male, follia dell'animo, di cui l'alterazione mentale che riduce, secondo tradizione, l'uomo a bestia appare al tempo stesso, in modo paradigmatico, salvifica terapia.

I due saggi successivi, di Cristina Zampese e Beatrice Barbiellini Amidei, hanno come oggetto il capolavoro della narrativa breve, il *Decameron*.

Cristina Zampese (*«In tanta mattezza»*. *Semantica delle alterazioni mentali nel «Decameron»*) prende in considerazione le diverse forme e modalità mediante le quali sono evocate e rappresentate le alterazioni della mente nel *Decameron*, notando in primo luogo come l'autore non sembri interessato tanto alla conclamata follia per farne materia della sua narrazione quanto alle potenzialità insite – entro un registro che dal comico può trascorrere al grottesco e al drammatico – nella variegata gamma di manifestazioni di «fragilità psico-intellettuale». Il saggio ne scandaglia, sul piano tematico ed espressivo, le rappresentazioni – congenite o accidentali – in diverse situazioni e personaggi, a proposito dei quali, a dimostrazione del fatto che «i comportamenti disturbati hanno sempre coerenza con i tratti costitutivi del carattere», sono analizzati casi esemplari, tra cui *in primis* Calandrino e Ferondo. All'intento di «complessa rappresentazione di un percorso cognitivo [...] oggetto di acuta osservazione da parte di Boccaccio» si riporta infine anche il problematico e molto discusso personaggio di Cimone, individuando in questa chiave il motivo di coesione tra le due diverse parti della novella.

Beatrice Barbiellini Amidei (*Boccaccio e la «matta bestialità»*) prende spunto dalla novella boccacciana di Griselda (X 10) per riflettere sul

concetto di “matta bestialità”, secondo il suggello conferito al racconto dalle caustiche parole di Dioneo. Inizia da qui un percorso che, a partire dal commento nelle *Esposizioni* ai versi 79-83 dell’undicesimo canto dell’*Inferno*, si ricollega a ritroso al Dante del *Convivio*, all’*Etica* aristotelica, al *De amore* di Andrea Cappellano; riferimenti che consentono di mettere a fuoco l’ambito etico e culturale entro il quale per Boccaccio la “mattezza” si identifica con la bestialità: a cui conducono gli eccessi degli istinti e della passione, in primis il “folle amore”, venuti meno il controllo e il dominio della ragione, imprescindibile valore guida costitutivo dell’uomo. In questa prospettiva, in cui rientra anche la «critica corrosiva al sistema dei valori feudali», viene collocato l’*iter* autoriale, dalla *Fiammetta* al *Decameron*, e in esso, circolarmente, da quanto detto da Pampinea all’inizio e alla fine da Dioneo, «sotto il segno della stigmatizzazione della bestialità e dell’additamento alla ricerca razionale del bene individuale e collettivo».

Il saggio di Johannes Bartuschat (*Magia, illusione e follia nelle novelle sugli artisti [dal Boccaccio al Cinquecento]*) segue un percorso che va dalle novelle di beffa di Boccaccio a Sacchetti, Manetti (la *Novella del Grasso Legnaiuolo*), il Lasca e Pietro Fortini. Autori delle beffe sono sempre artisti, che in quell’occasione dispiegano la loro facoltà creativa e trasformatrice della realtà, creando illusionisticamente, mediante lo scambio vero/falso, il simulacro tutto immaginario di una ‘realtà’ fittizia, con tale potenza suggestiva da trarre fuori di sé e fuor di ragione le ‘vittime’ designate dalle loro beffe e/o straordinari esperimenti, come nel caso della novella del Grasso legnaiuolo. Già in Boccaccio il trattamento del tema dell’artista-mago sortisce la conseguenza non più medievale di considerare l’arte figurativa «come la capacità di trattare e di giudicare le illusioni».

Ci si inoltra nel Cinquecento con i saggi di Anna Maria Cabrini su Bandello, di Giuseppe Polimeni su Straparola e di Sandra Carapezza su Sansovino.

Anna Maria Cabrini, a partire da una ricognizione linguistica e lessicale che dimostra l’incidenza nel Novelliere bandelliano del campo semantico della pazzia in tutta la sua possibile estensione, dal grado più marcato al vario repertorio delle alterazioni mentali, analizza attraverso lo studio di novelle paradigmatiche le modalità, tematiche e stilistiche, mediante le quali – in una multiforme e variegata gamma di effetti, dal terribile e tragico al comico, al grottesco e al paradossale – Bandello si

fa narratore dell'«infinita qualità di pazzie» che travagliano gli uomini. Lo studio procede da una catalogazione delle forme – declinate nell'ottica tanto della straordinarietà e dell'eccesso quanto delle multiple variazioni degli stessi temi in diverse tipologie di situazioni e personaggi – secondo le quali è rappresentata la forza travolgente dell'irrazionalità, in primis gli “strabocchevoli” e stupefacenti casi provocati dalle passioni amorosa e dalla gelosia fuori dal dominio e controllo della ragione, predicati invece nelle dedicatorie entro l'eletta schiera di narratori e ascoltatori ivi evocata. La parte conclusiva del saggio è dedicata alle novelle in cui prevalgono stolidità e sciocchezza, sottoposte alla sanzione sociale del riso e oggetto di divertimento.

Alle *Piacevoli notti* dello Straparola e alle peculiarità linguistiche ed espressive delle sue novelle e fiabe – in cui anche le parole dei pazzi assumono in più casi un inedito e significativo rilievo – è dedicato lo studio di Giuseppe Polimeni, che sottolinea come il tema della pazzia sia «uno dei punti prospettici dell'intera silloge». Tra le molte novelle di pazzia collocate, emblematicamente, all'inizio della rispettiva “notte”, lo studioso analizza tre casi paradigmatici, espressione di diverse forme e sfaccettature di declinazione della follia: il primo coniuga il bestiale furore della libidine amorosa con lo stravolgimento demoniaco e l'incapacità di distinguere – perso il discrimine tra bene e male – le persone dalle cose; il secondo – di particolare interesse in relazione alle parole della follia e al mutamento di significato cui sono soggette con la mutata condizione del personaggio – è una fiaba, il cui protagonista è da tutti conosciuto come Pietro pazzo; il terzo mette in scena lo scambio paradossale tra la rivelatrice saggezza di un folle rinchiuso nell'ospedale dei pazzi e la grande stoltezza di un cacciatore, che non sa riconoscere la vera realtà del proprio stato.

Dei modi di riflessione, commento e confronto con il Boccaccio messi in atto da Sansovino tratta Sandra Carapezza, a partire dalle *Lettere sopra le dieci giornate* e specificamente da un'analisi di quelle sulle novelle del *Decameron* “dove l'idea di folle amore è più marcata”. Follia la cui trattazione è invece sostanzialmente esclusa nella seconda opera presa in considerazione, il *Ragionamento nel quale brevemente s'insegna a giovani buomini la bella arte d'amore*, in cui il *Decameron* è presentato – nel dialogo tra Panfilo e Silio – come “un vero trattato sull'arte d'amore” e ha la funzione di fornire esempi paradigmatici, declinati nell'ambito della discrezione, dell'astuzia, di un “pratico buon senso”. L'ultima parte del



saggio è dedicata al *Discorso* inserito dal Sansovino nell'ultima edizione della silloge novellistica da lui pubblicata, in cui il letterato torna ad analizzare l'opera del Boccaccio, dando un'interpretazione che ne sottrae l'evocazione stessa, in limine, del folle amore (negando la paternità boccacciana del "cognominato principe Galeotto") ed insiste "sulla ragione, sul senno, come principio portante dell'opera".

Gli ultimi due saggi, di Antonio Gargano e di Maria Rosso, sono entrambi dedicati alle *Novelas ejemplares* di Cervantes.

Antonio Gargano si concentra sulla novella intitolata *El celoso extremeño*, nella quale vengono in primo luogo rilevate sia la ripresa, da una tradizione letteraria e antropologica plurisecolare, del tema riguardante «la maniacale gelosia del vecchio marito, la reclusione della giovane sposa, l'intraprendenza del giovanotto nel penetrare lo spazio scrupolosamente vigilato» sia la novità e originalità con cui tale tema, rispetto alle precedenti modalità narrative, è declinato da Cervantes, a partire dalla figura del marito. La gelosia di quest'ultimo – di cui è oggettivata proiezione il minuzioso e maniacale sistema di precauzioni e difesa della casa in cui è reclusa la moglie – non è nella funzione di fornire l'oggetto comico di una beffa, ma è una passione morbosa e problematica che si lega in modo stringente al timore ossessivo nei confronti della grande ricchezza acquistata in America, che il geloso custodisce in modo sterile e impotente così come accade, per lui vecchio, nei confronti della giovanissima sposa. Gargano scandaglia la novella valendosi come strumento esegetico della teoria del "desiderio mimetico" secondo René Girard ed entro queste coordinate ne definisce il sistema dei personaggi, le modalità narrative, la profondità prospettica ed espressiva, nella rappresentazione di «coscienze infelici [...] vittime di un male morale», sullo sfondo della crisi economica e sociale della Spagna di inizio Seicento.

Maria Rosso, infine, analizza a sua volta quattro novelle esemplari che «discendono da un modello narrativo comune e presentano il faticoso cammino dell'amante per raggiungere l'oggetto del desiderio», ed hanno, come motivo costante, la presenza di protagonisti non solo bellissime, ma anche dotate delle virtù morali atte al perfezionamento dell'animo dell'amante e all'avvio del superamento dell'amore come passione, follia, malattia dell'anima. La studiosa mette a fuoco e interpreta la varia e complessa declinazione, nelle quattro novelle, di queste tematiche e della rappresentazione, entro la diversità di intreccio, di impedimenti e prove sia psicologiche e interiori, sia esterne e sociali. In rela-

zione a queste ultime assume particolare rilievo la figurazione del mondo dei gitani – dalle cui leggi intende affrancarsi, prima dell'agnizione che ne rivelerà la nobile origine, la protagonista della prima novella – e dell'"avventura picaresca", che introduce tramite il dialogo tra i due protagonisti maschili dell'ultima novella «una visione duale e contrastante del mondo e dei *topoi* amorosi». La conclusione, secondo la quale nelle quattro novelle analizzate «emerge la tensione fra il polo idealizzante della vicenda amorosa e quello smitizzato della cornice ambientale, spesso connotata dalle necessità materiali e dalla corruzione», si innesta su considerazioni più generali in relazione alla ricodificazione del modello letterario della novella operata da Cervantes nel «clima ideologico della Spagna post-tridentina».

Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino  
(Università degli Studi di Milano)



## IL LIBRO DELLE DELIZIE DI YOSEF IBN ZABARA

... l'arte di narrare si avvia al tramonto.  
Capita sempre più di rado d'incontrare persone  
che sappiano raccontare una storia ...

Walter Benjamin, *Il narratore*<sup>1</sup>

Nell'ambito di una ricerca dedicata alla presenza della cultura ebraica medievale nella letteratura italiana, e in particolare, nell'opera di Boccaccio, dagli Zibaldoni al *Decameron*,<sup>2</sup> si è naturalmente imposta la figura di Yosef ben Meir Ibn Zabara con il suo *Libro delle delizie*, il *Sefer Sha'asbuim*.<sup>3</sup> Infatti quella raccolta di racconti inseriti in una cornice – un racconto *in itinere* – presenta notevoli punti di contatto con il *Decameron* e offre una possibile fonte della novella di Madonna Oretta (VI 1). Il *Sefer Sha'asbuim*, scritto in ebraico intorno al 1170, in prosa rimata con liriche intercalate (sul modello della *maqāma*), si presenta quindi come una raccolta di racconti, digressioni filosofiche e scientifiche, parabole, favole di animali (volpe, leone), proverbi, aforismi, citazioni bibliche e classiche (Galeno, Ippocrate, Diogene, Socrate, Platone, Aristotele probabilmente tramite Diogene Laerzio) inseriti in una cornice narrativa che racconta l'incontro del narratore, un medico di Barcellona, di nome Giuseppe, con un personaggio enigmatico, un certo Enan, che lo tra-

<sup>1</sup> Benjamin, 1995: 247. Ci sia consentito di sostituire l'espressione «raccontare qualcosa come si deve» con semplicemente «raccontare una storia» usata nella frase successiva.

<sup>2</sup> Cazalé Bérard 2015: 137-50.

<sup>3</sup> Dell'opera – secondo il curatore della recente ed erudita edizione francese – sussistono tre testimoni (tra cui alla Bodleian Library di Oxford): una prima edizione stampata a Costantinopoli nel 1577, per conto di un mercante di libri Joseph Akrish; una seconda edizione basata su un manoscritto del Quattrocento, pubblicata a Parigi nel 1865 sul periodico ebraico «HaLevanon», ristampata l'anno successivo con altri tre testi dell'autore e un'introduzione dello studioso Senior Sachs con il titolo *Yen Lebanon*; nel 1970-1980 si è ritrovato un nuovo manoscritto trascritto da Azaria de Rossi, molto vicino al testo studiato dal Sachs; nel 1914, Israël Davidson ha pubblicato a New York un'edizione critica del testo ebraico, ristampata a Berlino nel 1925; cf. *Le Livre des Déllices* (Weinstock): IX-XXXIX. Si veda anche la Prefazione di Sergio Noja a *Il Libro delle delizie* (Piattelli): VII-XXVIII.

scina a compiere in sua compagnia un viaggio pieno di peripezie fino alla sua città di origine: quel personaggio, un “loico” furbo e arrogante, rivelerà poi di essere un demone, discendente di Asmodeo. Il narratore tornerà, in attesa di riabilitazione, presso il suo mecenate e benefattore Sheshet Ibn Benveniste (dal quale era stato forse allontanato in seguito a calunnie e maldicenze).

Ma prima di studiare nell’opera il continuo confrontarsi di saggezza e follia fino al loro inaspettato convergere nell’amore, occorre ricordare alcuni dati storici riguardanti la cultura ebraica nell’Europa meridionale, utili per inquadrare la figura dell’autore.

Dalla fine del secolo X fino alla metà del XIII si estende l’età dell’oro dell’ebraismo spagnolo: infatti, nella Spagna musulmana (Sefarad) si assiste al fiorire di una ricca attività intellettuale in seno alle comunità ebraiche che si avvalgono della presenza di savi ebrei talmudisti, filosofi, scienziati, medici, traduttori, poeti, in particolare in quella fucina di studi e di tolleranza religiosa che furono Siviglia e Cordova dell’al-Andalus (fino all’arrivo, verso il 1140, degli intolleranti Almohadi che iniziarono persecuzioni antiebraiche) e anche le cristiane Toledo e Barcellona (dove trovò rifugio la famiglia di Yosef); nel contempo si osservano lo sviluppo delle comunità ebraiche provenzali (Narbonne, Béziers, Montpellier, Lunel) – anche in seguito all’esilio di molti ebrei dall’Andalusia – e italiane (Sicilia, Napoli, Verona, Padova, Venezia) nonché l’intensificarsi delle relazioni con le comunità ebraiche dell’Europa settentrionale e mediorientale, in corrispondenza con i cambiamenti politici e la scelta di nuove terre d’accoglienza. I dotti ebrei che viaggiavano da una comunità all’altra, ma anche i mercanti, attenti osservatori e raccoglitori di storie, sono straordinari mediatori di cultura, donde il fiorire dei racconti di viaggio:<sup>4</sup> reali come quello di Binyamin di Tudela (prima del 1180) – una relazione di viaggio in ebraico, dalla Navarra fino al lontano Oriente, in cui il viaggiatore documenta l’esistenza e le attività delle comunità ebraiche del Mediterraneo, raccogliendo leggende e tradizioni;<sup>5</sup> finzionali ed utopici come quello di *Eldad il Danita* (IX

<sup>4</sup> Luzzati 1992: 7-11.

<sup>5</sup> Binyamin di Tudela vi ricorda il nome di Ibn Zabara, citato anche da al-Harizi ma come poeta minore. La sua opera sarà celebrata dal poeta Yedayah ben Abraham Bedersi di Béziers (1270-1340).

secolo)<sup>6</sup> in cui la dimensione leggendaria risponde invece all'irruzione del magico come rimedio all'incertezza angosciosa dei tempi. Va inoltre sottolineata una specificità dei racconti di viaggio scritti da ebrei, come segnala lo storico Michele Luzzati: «La “specificità” delle relazioni di viaggio scritte da ebrei risiede principalmente nella loro propensione ad un continuo dislocarsi che si concreta di ansie, di paure, di speranze, di ricerca di un meraviglioso di sapore messianico».<sup>7</sup>

Mentre il Nostro non sembra dimostrare alcun interesse per i dati storici (a parte la figura del protettore e mecenate Sheshet Benveniste, un ricco sapiente e medico presso la corte di Catalogna) e neppure per determinate coordinate geografiche (nessuno spazio dato a descrizioni pittoresche), egli situa piuttosto il suo viaggio nei meandri di un sapere enciclopedico illustrato dalle scienze del tempo (a cominciare dalla medicina) e nell'ambito di una erudizione trattatistica a carattere parenetico: i suoi personaggi chiamati a confrontarsi, sono tipici di una casistica etico-religiosa, situati a quanto sembra su una scala di meriti tra ignoranza e sapere. La cosa non stupisce se legata all'alto livello di alfabetizzazione e all'intensa attività intellettuale in seno alle comunità ebraiche composte di categorie sociali, generalmente urbane, più interessate quindi allo studio e ai viaggi.

Di Yosef ben Meir Ibn Zabara si sa ben poco all'infuori delle informazioni autobiografiche che lui stesso fornisce. Nasce a Barcellona, intorno al 1140, figlio di un medico rinomato, alcuni anni lo separano dal famoso Moshe ben Maimon (Ramdam) più noto con il nome latinizzato Mosè Maimonide (nato a Cordova poi con la famiglia in fuga dall'Andalusia, intorno al 1159-1160 all'arrivo degli Almohadi), anche lui sommo sapiente, medico e viaggiatore.<sup>8</sup> Yosef Ibn Zabara sembra

<sup>6</sup> *Il libro di Eldad* (Loewenthal).

<sup>7</sup> Luzzati 1992: 8.

<sup>8</sup> Maimonide, nato a Cordova nel 1138, morì ad al-Fustat, in Egitto, nel 1204. Rabbino, filosofo, giurista, astronomo e medico, la figura più eminente dell'ebraismo medievale, erede delle prestigiose accademie andaluse, autore di *Commenti sulla Mishnà* (in giudeo-arabo), del *Mishneh Torah*, in ebraico (trasmissione della tradizione, Torà e Talmud; interpretazione dei testi; tredici principi della fede ebraica) e dell'opera maggiore, la *Guida dei Perplessi*, scritta in lingua araba, destinata a conciliare ebraismo e filosofia risolvendone le contraddizioni, a rifondare la scienza della Legge nella sua realtà, a svelarne i segreti ricorrendo alla *Fisica* e alla *Metafisica* di Aristotele, in risposta all'inquietudine e alle perplessità suscitate dai tempi incerti e minacciosi. I viaggi,

aver viaggiato molto, prima di tornare a Barcellona dove sarebbe morto all'inizio del Duecento. Si sarebbe formato nello studio della medicina a Narbona, un centro allora famoso per la scienza medica ebraica (ben noto a Boccaccio) e avrebbe avuto come maestro l'illustre Yosef Kimchi (attivo intorno al 1160) fondatore di una celebre dinastia di sapienti ebraisti. Difatti nel libro egli fa largo sfoggio delle proprie conoscenze teoriche (Galeno, Ippocrate...) e della sua esperienza pratica nel campo della medicina, tanto da ironizzare sui colleghi medici e ridicolizzare alcune pratiche del tempo (argomenti che tratta anche in altri scritti come il *Bathé ha-Nefsh*, versetti sull'anima, un poema didattico sull'anatomia e le funzioni del corpo, e nelle satire sui medici e sulle donne). Le frequenti discussioni sull'alimentazione che interrompono il racconto e introducono una forma di drammatizzazione nelle relazioni tra i due protagonisti sembrano ispirate al *Banchetto dei medici* d'Ibn Butlan, nonché all'opera enciclopedica *La porta del cielo* (Ch'ar ha-Shamaim) del suo contemporaneo Rabbi Gershom di Arles. Vale la pena ricordare quale fu l'importanza della medicina ebraica e come mai ebbe una tale rinomanza al di fuori delle comunità ebraiche. Laura Minervini scrive:

Oltre i confini di al-Andalus, essi sono praticamente i soli lettori, copisti, proprietari di manoscritti in arabo di argomento scientifico e, per circa due secoli, a partire della metà del XII, figurano come traduttori o rielaboratori in lingua ebraica del sapere scientifico e filosofico di matrice araba – spesso di origine greco-ellenistica – e come collaboratori di primo piano alle iniziative di traduzione in latino e poi in volgare di un cospicuo *corpus* di testi. Questo processo di irradiazione si origina nella penisola iberica, ha come epicentro la Provenza e arriva fino all'Italia meridionale e alla Sicilia. Alla medicina spetta, naturalmente, un posto di rilievo nell'ambito delle scienze studiate e praticate dagli ebrei: inseriti nella professione medica per la crescente domanda di cure e per l'opposizione ecclesiastica all'esercizio della pratica medica da parte di religiosi, essi acquisiscono in breve una posizione dominante proprio grazie all'accesso alle fonti arabe. Esclusi dalle neonate università, gli ebrei tramandano a livello familiare le loro conoscenze mediche e praticano la medicina previa una *licentia curandi et practicandi* emessa dalle autorità locali (Minervini 2012: 39).

l'esilio, che lo conducono dall'Andalusia, al Marocco, alla Terra santa e all'Egitto, gli consentono di approfondire la conoscenza delle tradizioni, scuole di pensiero e culture del tempo. Si veda l'approfondita monografia di Géraldine Roux 2017.

Zabara espone, inoltre, serie conoscenze in altri rami scientifici come la geometria, l'astronomia, la fisica, la fisiognomica (o fisiognomica); quest'ultima teoria, assai diffusa nel Medioevo, era ispirata al trattato pseudoaristotelico, il *Secretum secretorum* (detto anche *Lettera ad Alessandro*). Pur rifiutando la fama di talmudista, Zabara dimostra una larga erudizione sapienziale: *Torah*, *Midrash*, *Proverbi*, *Massime dei Padri*, *Talmud di Gerusalemme*, *Talmud di Babilonia* (diversi trattati), *Libro di Tobia* (apocrifo)<sup>9</sup>.

Tra le novelle piú prossime ad esempi (*exempla*) alcune provengono dall'area antica o cristiana, dalle *Vite dei Filosofi* (Diogene Laerzio), da Pietro Alfonso (ebreo convertito autore della *Disciplina clericalis*) o da Stefano di Borbone. Vorremmo quindi verificare se questa materia esemplare, generalmente edificante, usata all'interno di una struttura finzionale (viaggio o itinerario iniziatico?), possa essere mossa da un intento polemico o almeno parodico, e se possa inoltre offrire una testimonianza sulla sua vita e sui costumi del tempo. Ad esempio nella ripresa della novella leggendaria di Tobia, l'aggiunta di un ritratto (i cui lineamenti si ritrovano in altri personaggi emblematici) e di un episodio di persecuzione nei confronti della figura del padre (Tobias) va ricondotta probabilmente ad un'esperienza diretta dell'autore (come il riflesso piú volte rifratto del Maestro e Mecenate) e a manifestazioni di antisemitismo da lui sperimentate. Il ritratto di Tobias (erroneamente tradotto con Tobia) è tipicamente quello dell'uomo giusto che l'autore intende proporre, lungo tutta la raccolta, come modello di umanità e di saggezza:

Ai tempi dei santi e dei savi antichi abitava in questa città un uomo equo, retto e sincero nei suoi discorsi. Era un uomo grande e ricco, dal cui sguardo si poteva comprendere il suo pensiero. Si chiamava Tobia [Tobias o Tovia], figlio di Ahiyah il Danita. Aveva l'abitudine di dare cibo ed alloggio ad ogni persona povera e bisognosa. Quando qualcuno moriva e non aveva parenti che lo seppellissero, preparava il sudario a proprie spese, e faceva tutto il necessario, e lo seppelliva.

Ma la gente della città era assai malvagia, piena di malvolere e senza fede, e calunniava tutti gli ebrei davanti al re dicendo: "Signore e re, questi ebrei

<sup>9</sup> Sono stati individuati almeno due riferimenti alla *Guida dei Perplexi* di Maimonide: si vedano le numerose fonti scritturali e profane documentate nell'edizione critica francese a cura di Nathan Weinstock.



aprono le nostre tombe, ne tirano fuori le ossa dei nostri morti, e le bruciano per farne dei rimedi magici” (ivi: 54).

Si tratta delle tipiche accuse (e relative misure di persecuzione) che circolavano nel Medioevo.

## 1. IL LIBRO DELLE DELIZIE

### 1.1. *La rinascita della letteratura ebraica nella cultura arabo-islamica*

In quel periodo si assiste quindi ad una vera e propria rinascita della lingua ebraica e al suo sviluppo in ambito profano, soprattutto nella poesia sotto l’influsso della poesia araba.<sup>10</sup> Ma gli autori prediligono anche le raccolte di favole, aneddoti e di esempi morali che non sono soltanto di origine talmudica o midrashica, molti provengono dalla tradizione araba e orientale, come il genere della *maqāma* (ossia ‘seduta’), una narrazione in prosa rimata, ricca di riferimenti letterari e di raffinati effetti di stile, in cui un narratore racconta le avventure del suo protagonista – di solito povero ed errabondo ma astuto e pieno di brio – lanciandosi in un viaggio ricco di peripezie che gli fanno incontrare personaggi bizzarri e situazioni spericolate. Il protagonista è a volte un medico, oppure un ciarlatano, innamorato ma anche misogino, un poeta e un ladro, sapiente e imbroglione. Quel genere che incoraggia la satira e la parodia riscuote un grande successo negli ambienti ebraici. Indubbiamente è la tradizione ebraica talmudica e midrashica ad offrire gli spunti più numerosi, come nella serie di favole esemplari che hanno la furba volpe come protagonista risalenti all’antichità o all’India attraverso il filtro ebraico. Nel Medioevo, compaiono infatti diverse raccolte in ebraico a scopo moralistico e edificante: il *Mesbal ha-Qadmoni* (la fiaba dell’ Anziano) di Isacco ben Salomone Ibn Sahula (XIII secolo); il *Mishlei Shualim* (le fiabe della volpe) di Berekhya; il *Khibbour Yafeh min Hayechouah* (libro della redenzione) raccolta di racconti e fiabe scritta in arabo nell’XI secolo da

<sup>10</sup> Si veda Hadas-Lebel 1992: 98 che cita l’esperienza arditissima di Juda ben Solomon al-Harizi (1165-1225), poeta e viaggiatore, che in un lungo poema in prosa rimata, il *Tachkemoni* (il più savio), nella undicesima sezione, scrive trentatré righe, di cui ciascuna è scritta per un terzo in ebraico, un terzo in arabo e un terzo in aramaico, riuscendo a fare rimare ebraico e arabo.

Rabbenou Nissim di Kairouan, il racconto ebraico *ben Ha-Melekh ve ha-Nazir* (Il principe e l'eremita) di Abramo ibn 'Hisdai, redatto in Spagna alla fine dell'XII o all'inizio del XIII secolo (adattamento della storia greca di origine indiana di Barlaam e Josaphat). Va ricordato pure il *Calila e Dimna*, la diffusissima raccolta di racconti fiabeschi indiani, provenienti dal *Panciatantra* (V e VI secolo) e composti ad incastro: la raccolta venne tradotta in arabo dal persiano Ibn-Muqaffa intorno al 750, e ritradotta in ebraico e in prosa rimata (*Kalilah ve Dimna*) da un certo rabbi Joel nel XII secolo, e all'inizio del XIII secolo da Giacobbe ben Eleazar (1180-1240) poeta, grammatico e lessicografo, autore inoltre di una raccolta di parabole (*Mechalim*) sotto forma di *maqāma*, nel 1233. Successivamente il *Calila e Dimna* ebbe una larga diffusione in tutto l'Occidente, grazie alla traduzione in latino, nel 1278, di Giovanni da Capua, un ebreo convertito. Fra le figure piú note e dall'apporto piú fecondo nel trapasso dalla produzione esemplare ebraica a quella cristiana, era già Pietro Alfonso (1062-1140), medico ebreo convertito, con la sua popolare *Disciplina clericalis*, una raccolta di racconti tradotti dall'arabo in latino (verso 1110): essa ebbe nei secoli numerose traduzioni in francese, spagnolo, italiano, tedesco, inglese e islandese.

Va sottolineato giustamente il ruolo fondamentale di traghettatori della cultura antica greco-latina, indiana, persiana e arabo-islamica che svolsero i dotti ebrei, come il Nostro, con il contributo di una trasmissione non passiva, bensí arricchita dalla propria tradizione scritturale, in conformità con i principi etici e spirituali dell'ebraismo.

### 1.2. *Il racconto in itinere, i racconti nel racconto*

Il libro si apre, secondo l'uso tradizionale, con un'ampia epistola dedicatoria sotto forma poetica indirizzata con solennità ed enfasi al mecenate Sheshet Ben Benveniste, il *Nassi* (il principe), a cui l'autore si è interamente votato, per chiedergli la sua protezione contro gli invidiosi e gli stupidi:<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Sheshet Ben Benveniste era rabbino, medico, autore di scritti scientifici, poeta e arabista. Formatosi a Narbona visse a Barcellona, ricevette il titolo onorifico di "Nassi". Prese posizione nei dibattiti teologici a favore del razionalismo di Maimonide (*Lettera alla comunità di Lunel*).

Gli stolti vogliono farmi torto perché innamorato dell'intelligenza,  
sono ostile alla stoltezza.  
Perché ho indossato il manto dell'intelligenza e avvolto i miei fianchi  
con la cintura della veridicità,  
perché avendo preso il cammino dei Savi, mi sono avviato sul sentiero  
del raziocinio.<sup>12</sup>

In questo inno-omaggio rivolto al suo protettore, sotto forma di un'apologia dell'intelligenza contro la stoltezza (tema profondamente maimonideo) e di un autoritratto in cui egli rivendica di aver sempre messo al primo posto il sapere, Yosef Ibn Zabara annovera i propri meriti conformi ai valori più alti dell'ebraismo: «Su tre cose si regge il mondo: sulla giustizia, sulla verità, sulla pace» (*Pirqè avot*):<sup>13</sup>

Perché ho chiuso la mia bocca con parole di equità e di giustizia,  
protetto il mio onore dalla maldicenza;  
Perché ho aperto il portone dell'amicizia, chiudendo con il chiavistello quello del conflitto e del disaccordo.  
Per via del perdono concesso all'amico al quale ho rimesso il suo peccato,  
senza provare un desiderio di vendetta.  
Della pietà che ho provato per il povero e per l'infelice che ho assistito come ho potuto perché potesse tornare in migliori condizioni.  
Per via di un malato che ho sostenuto con i mezzi che avevo, del poveretto al capezzale del quale mi sono recato...<sup>14</sup>

Yosef osserva insomma i doveri sacrosanti del virtuoso ebreo che si sommano nella *tsedakà* (carità, solidarietà e giustizia) verso il prossimo.

La narrazione vera e propria inizia in prima persona, con un Yosef Ibn Zabara (io-narrante) che rivendica la buona fama, l'affetto degli amici e la stima dei suoi concittadini che gli riconoscevano i meriti di medico dedito ai suoi pazienti, di uomo di grande generosità, saggezza e autorevolezza:

<sup>12</sup> Trad. nostra dall'edizione francese, *Le Livre des délices* (Weinstock): 5. Elio Piatelli, nell'edizione italiana non ha tradotto e pubblicato la lettera dedicatoria. I componimenti poetici seguono le regole prosodiche della poesia ebraica andalusa ispirata a quella araba; l'elogio rivolto al mecenate è seguito da altre poesie che trattano il tema del vino, via via esaltato e condannato, ispirate a Mosè ibn Ezra; altri versi satirici o amorosi provengono da Giuda Halevy.

<sup>13</sup> De Benedetti 2011: 28.

<sup>14</sup> *Le Livre des délices* (Weinstock): 5 [trad. nostra].

Viveva a Barcellona un uomo di nome Yoseph Ibn Zabara, un tipo che aveva condotto una vita quieta e tranquilla, fin dall'infanzia, coi suoi amici e compagni; quelli che lo conoscevano lo frequentavano volentieri e lo amavano; era onorato da essi come un capo, e tutti lo stimavano; ed anche lui onorava gli altri, li serviva e li curava: se qualcuno era ammalato, gli preparava medicine e bende; e con l'aiuto del suo Creatore, secondo i dettami della sua arte e della sua scienza, si occupava della sua malattia, servendolo e assistendolo con amore e gentilezza; [...]. Ognuno ricambiava il suo amore ed egli desiderava la compagnia di ognuno; ma come dice la Bibbia, Giuseppe fu venduto come schiavo (*Il Libro delle delizie* [Piattelli]: 3).

L'autore dichiara apertamente la motivazione del libro, quale autodifesa e riparazione di un danno ingiustamente ricevuto (un tradimento?), delineando lo sfondo inquietante dell'avventura che sta per narrare.

Il racconto si avvia subito con riflessioni arricchite dai riferimenti alle *auctoritates*: tipico è questo meccanismo della scrittura di Ibn Zabara, in cui narrazione e commento si intrecciano costantemente tanto da fornire una trama moralizzata profondamente impregnata di citazioni e contenuti biblici, con uno scopo dichiaratamente conoscitivo e pedagogico (salmi, precetti, norme liturgiche, rituali alimentari), quindi non prevalentemente letterario. La visione tra sogno e veglia di colui che sarà il suo misterioso compagno di viaggio, rimanda ai tradizionali viaggi nell'al di là, oppure alle avventure iniziatiche intraprese da religiosi o da cavalieri sull'orlo tra realtà e finzione, tra storia e meraviglioso. Egli tuttavia mantiene le distanze rispetto alle raccolte esemplari dogmaticamente orientate come la *Disciplina Clericalis* in cui, nonostante la dimensione dialogica, la *moralisatio* è presentata dal predicatore, alla fine della storia (data per esemplare), quale interpretazione univocamente conforme alla dottrina della Chiesa: una dottrina eventualmente anticipata da sentenze, precetti o proverbi illustrativi del tema del sermone, ma separati dal corpo del racconto. Invece Yosef, narratore e protagonista, si inserisce nella narrazione (nel contempo metanarrazione) come destinatario o destinatario, osservatore, commentatore e critico delle esperienze, degli incontri, dei dibattiti (perfino accesi come quello sul vino, ricco di riferimenti scritturali...) che via via egli deve affrontare e quindi apprezzare o denigrare. A caratterizzare questa scrittura è il fatto che il testo sia continuamente inframmezzato di citazioni scritturali tolte dal loro contesto e magari usate in modo paradossale (o parodico) tanto da dimostrare non solo l'intima compenetrazione tra vita quotidiana, pratica e nutrimento spirituale, ma anche l'estrema libertà di trattamento del

testo biblico dalla Torah, ai Salmi, ai Profeti, al Talmud... Sia Yosef che il suo interlocutore citano versi poetici ispirati ai salmi o alla poesia araba, già interpretata da poeti ebrei (Mosè Ibn Ezra). Essi si compiacciono nel ricorrere a giochi di parole e nel mantenere fra loro irrisolte le contraddizioni. A caratterizzare quindi il *Libro delle delizie* sono la vena satirica e parodica, nonché l'acerba critica sociale rivolta particolarmente ai medici, ai ricchi e alle donne.

L'opera è stata divisa in tredici capitoli nella prima edizione in lingua inglese, un taglio mantenuto nell'edizione francese.<sup>15</sup> Nel secondo capitolo un personaggio misterioso si presenta come Enan ha-Natach (il Natas) figlio di Arnan ha-Dech (l'Oinomed), pretendendo di appartenere alla stessa professione, allo stesso popolo e alla stessa fede: difatti, anche i suoi interventi sono ricchi di riferimenti biblici. Yosef rimane tuttavia turbato da quel nome la cui risonanza gli sembra minacciosa:

Non potrai sapere il segreto del mio nome finché tu non abbia viaggiato in mia compagnia. Alzati, esci da questo paese e ti svelerò cose nascoste e segreti, poiché in questo luogo non è riconosciuta la tua scienza, e non è riconosciuto l'alto grado della tua professionalità. Vieni, ti porterò in un altro paese, in un luogo piacevole e buono, che è tutto come un giardino irrigato; tutti quelli che vi risiedono sono amabili e gentili, e sono inoltre sapientissimi (ivi: 9).

Enan insiste nell'invitare Yosef ad accompagnarlo in un viaggio che dovrebbe condurlo ad una città perfetta, edenica, e lo persuade stimolando l'orgoglio e la curiosità:

Destati alle mie parole spirituali, vieni con me in sicurezza e tranquillità. Se hai trovato onore nel tuo luogo d'origine, se sei favorito da molti del tuo popolo, perché dovresti trattenerti dal venire con me per mostrare la tua piacevolezza e per far sì che il tuo nome sia ricordato? [...] Inoltre, l'arabo ha detto: "Ogni viaggio ed ogni cambiamento causano benedizione e salvezza" (ivi: 10-11).

In realtà, pur accettando l'invito seducente e tentatore di Enan, Yosef conserva per tutta la durata del viaggio tremendi sospetti nei confronti della sua guida, alternando tuttavia l'indignazione e la collera con impeti

<sup>15</sup> L'edizione francese si basa sulla traduzione e edizione critica in lingua inglese di Israel Davidson, *Sefer Ch'achouïm IR'Yosef Ben Méir Ben Zabara*, Eshkol, Berlino, 1925.

di simpatia e di entusiasmo quando egli si esprime con saggezza ed intelligenza.

Se i brevi racconti sostengono i dibattiti spesso rancorosi dei due viaggiatori, non si possono reperire né un ordine prestabilito né un'organizzazione tematica: essi sembrano interrompere il racconto del viaggio in modo aleatorio, sulla base di casuali associazioni di idee o di giochi di parole. A caratterizzare il libro di Zabara sono, come si è detto, proprio la vena satirica (parodia delle famose controversie tra ebrei e cristiani), il gusto della polemica specie nei confronti della stupidità e dell'ignoranza.

La prima novella, narrata da Yosef a sostegno dei propri sospetti, racconta appunto la tragica vicenda di un leopardo che si fa ingannare e aggirare da una furba volpe nonostante gli avvertimenti della moglie (novella seconda del leone e della volpe), respinti con ottusa misoginia suggerita dalla volpe (novelle terza dell'argentiere; quarta del taglialegna; quinta del re che mette alla prova la virtù di marito e moglie; sesta della *Matrona di Efeso* proveniente dal *Satiricon* di Petronio) con il contributo di famosi filosofi (Socrate, Diogene...). Si osserva in questo caso una struttura a scatole cinesi, in cui ogni storia ne genera un'altra.

Nel terzo capitolo Enan propone a Yosef un enigma: «Porta tu me, o io porterò te; conduci tu me, o io condurrò te». Davanti alla perplessità di Yosef, Enan racconta la complessa storia dell'Eunuco (novella settima). Una storia di “mise en abîme”, dove si rispecchia la funzione ludica del narratore e di chi l'ascolta e sa decrittare l'enigmatico messaggio, nonché il sogno premonitorio: la storia giungerà fino a Boccaccio (novella di Madonna Oretta, VI 1, che apre la Giornata dedicata all'intelligenza), non si sa con quale tramite.

Sopravvengono, nei capitoli successivi, peripezie sorprendenti accompagnate da diverbi ostili tra i due viaggiatori intorno all'alimentazione, alle pratiche mediche.

Nel capitolo V, Enan è sconvolto nell'apprendere la morte di un giudice suo amico: «Era un uomo sapiente e intelligente; era un gran giudice, seguace del bene e della verità, e sapeva risolvere ogni caso giuridico, e in tutto il paese non è rimasto nessuno simile a lui» (ivi: 42). Enan racconta tre storie (novelle ottava, nona e decima) che ne illustrano la profonda saggezza.

Nel capitolo VI, Enan e Yosef vengono ospitati da un vecchio saggio e generoso, che racconta loro diverse storie edificanti: quella di To-

bia (novella undicesima); quella del miracolo del paralitico (novella dodicesima).

Nel capitolo VII, giungono in una nuova città dove incontrano un grande amico di Enan, Rabbi Juda, uomo saggio e intelligente, che li ospita generosamente e narra loro divertenti parabole e detti tratti dai “libri degli arabi” (novantanove aforismi e motti in realtà provenienti dai filosofi greci).<sup>16</sup>

L'indomani (capitolo VIII) arrivano nella città di Enan: Yosef, ricevuto a casa sua, rimane scandalizzato dalla mancanza di ospitalità e dalle orrende pietanze offertegli: egli teme di essere caduto in un tranello; è di nuovo trascinato in una lunga e violenta polemica sugli alimenti e la ghiottoneria che gli viene rimproverata: Enan racconta la novella della principessa e dei fiori invernali (tredicesima); poi quella della volpe che non può più uscire dal giardino perché ha mangiato troppo (quattordicesima). Enan riversa su Yosef trentadue questioni anatomiche, mediche, scientifiche e talmudiche (cap. IX). Tocca poi a Yosef assillare Enan con le sue ventuno domande su diverse scienze, a cui egli non sa rispondere. Yosef lo inchioda come medico per la sua ignoranza (cap. X). Nel capitolo XI scoppia di nuovo una lite violenta intorno alla voracità di Yosef, intanto il suo asino che non è stato nutrito lo morde. Enan in preda alla collera gli rivela finalmente la sua identità diabolica: è nipote di Asmodeo, il grande demone: il suo nome andava letto alla rovescia, Enan il Satan figlio di Arnan il demone. Pieno di paura, Yosef denuncia l'inganno.

Tuttavia Yosef, che si ferma a lungo nella città abitata da uomini pieni di vizi (cap. XII), mette in guardia Enan che vuole sposarsi con una donna poco raccomandabile, figlia di un amico suo, stolto e ignorante. Ricorrendo al Talmud, egli cerca di dissuaderlo dallo sposare una donna ignorante: uno dovrebbe sempre sposare la figlia di un dotto. Con l'ultima novella, quella della lavandaia (quindicesima), Enan si convince di sposare una donna buona e virtuosa.

Nell'ultimo capitolo (cap. XIII), Yosef disgustato dalla gente del luogo decide di tornare in patria per omaggiarvi il suo Signore, la cui santità conforme alla Scrittura viene di nuovo esaltata.

<sup>16</sup> Secondo Israel Davidson si tratterebbe del rabbino Juda ibn Tibbon di Lunel, fondatore di una famosa scuola di traduttori conosciuti come i Tibbonidi.

Questo viaggio si configura quindi come un percorso “iniziativo” (e forse penitenziale), in cui si sperimentano egoismo e generosità, meschinità e giustizia, follia e saggezza, e dove l’amore compare in definitiva – dopo tante accuse misogine – come la soluzione ultima, il rimedio, la guarigione! Il *Libro delle delizie* intende insomma offrire uno spaccato della conoscenza fisica e psicologica degli uomini, fino all’invito alla conversione (dello stesso demonio!) e al ritorno alla saggezza (*teshuvà*).

### 1.3. *Struttura e meccanismi narrativi: modello orientale vs modello occidentale*

Occorre a questo punto ricordare quali siano i tratti che caratterizzano una narrativa che si ispira chiaramente alle numerose fonti orientali pervenute in Occidente, probabilmente per l’intermediazione di mercanti, viaggiatori, pellegrini. Queste fonti sono appunto le raccolte ben note dai tipici motivi fiabeschi e dall’ambientazione mediterranea: tra esse, *Il libro dei sette savi*, la *Leggenda di Barlaam e Josafat*, il *Libro di Calila e Dimna*, fatti oggetto di un numero cospicuo di traduzioni, compilazioni, manipolazioni, riscritture; vanno citati, inoltre, *I Sette vizir* e l’opera indiana *Sukasaptati* o racconti del papagallo (XII secolo), con la sua traduzione persiana il *Tutinameh* (XIV secolo), apparentati alle *Mille e una notte*.

Tra i temi orientali chiaramente trasmessisi nella produzione esemplare si possono annoverare: i due compagni; la furbizia delle donne; la *quête* di una medicina miracolosa per il padre (Tobia); il ragazzo che conosce il linguaggio degli uccelli; i ragazzi-cigni; il morto riconoscente; i tre negromanti, il viaggio nel paradiso, il tempo fallace, l’angelo e l’eremita... Molti di questi sono effettivamente presenti nel *Libro delle delizie*.

Uno dei tratti strutturali principali è sicuramente il racconto cornice o novella portante che collega tra loro una serie di racconti narrati dai protagonisti: struttura che ha sicuramente influenzato Boccaccio, anche se la sua interpretazione della “cornice” mira a costruire un’architettura razionale in base ad una poetica di origine aristotelica e ad un tipo di genesi sistematica del racconto.

Per cui, anche se nelle raccolte orientali i racconti vengono usati per risolvere una situazione di pericolo o sostenere un’argomentazione a carattere morale, la cornice risponde ad una motivazione spesso ludica o satirica, mentre privilegia la concatenazione temporale dei racconti,



contrariamente alla costruzione logico-tematica della narrativa di stampo occidentale (religiosa e profana). A riprova di questo, quando gli stessi racconti verranno assorbiti nella tradizione esemplare, si troveranno mobilitati (e modificati) in modo da rispondere alle esigenze razionali di un programma apologetico. Si può osservare più da vicino questo meccanismo di appropriazione.

Pietro Alfonso, quel medico spagnolo, ebreo convertito già citato, inserisce i racconti orientali recepiti (di origine midrashica) in una struttura pedagogica (il dialogo tra un padre e un figlio), destinata all'educazione dei chierici, la *Diciplina clericalis* (verso 1110): egli impone, quindi, un modello di tipo occidentale (sentenze, citazioni erudite di *auctoritates...*) alla materia narrativa orientale usata in funzione di una strategia dimostrativa. Nella *Diciplina* la struttura dialogica fa soltanto da sostegno a una lezione dottrinale univoca, mentre la struttura dialogica a più voci dei narratori del *Decameron* tenderà a proporre interpretazioni plurime e a volte contraddittorie del tema prescelto; la modulazione motifemica delle novelle, dal contenuto spesso volutamente ambiguo (se non capovolgente la morale comune), non sarà sottoposta a nessun fine edificante, e neppure minimamente apologetico.<sup>17</sup> Con il *Libro dei sette savi* (appartenente ad un nucleo complesso di versioni, araba, latina, francese, dal *Libro di Sindibad* al *Dolopathos*) ci si trova in presenza di racconti "a tesi": i savi narrano per dimostrare la malvagità di una donna, mentre la donna intende dimostrare al re, mediante una serie parallela di racconti, la cattiva fede dei consiglieri. Ora, anche questa raccolta sarà manipolata in chiave apologetica: nella *Scala coeli* di Jean Gobi (composta tra il 1323 e il 1330) viene addirittura ridotta ad *exemplum* (n. 520) e inserita sotto la rubrica *Femina*, quindi sotto una categoria tematica che orienta la lettura in senso tradizionalmente misogino.<sup>18</sup>

Un altro esempio significativo è quello di Jacopo da Varagine (ca 1228-1298) che utilizzerà (dopo un primo trattamento esemplare dovuto a Jacques de Vitry, morto nel 1240), la storia di Barlaam e Josafat,

<sup>17</sup> Qui si vorrebbe aggiungere come sia discutibile la tendenza di molta critica attuale a schiacciare il modello boccacciano – assolutamente originale nella sua letterarietà – sul modello esemplare tra l'altro poco studiato o compreso nelle sue implicazioni ideologiche. Si vedano: Bremond 1998; Cazalé Bérard 1998: 21-42.

<sup>18</sup> Gobi, *Scala Coeli* (Polo).

ispirata agli episodi leggendari della vita di Budda, per farla rientrare nel modello agiografico cristiano.

Tornando al *Libro delle delizie* di Ibn Zabara, la critica ha identificato quale fonte della “novella *in itinere*” di Madonna Oretta (la prima della Sesta Giornata, dedicata ai motti di spirito, e cinquantunesima *Decameron*)<sup>19</sup> proprio uno dei racconti del romanzo spagnolo anch’esso “in itinere”, esattamente il settimo, che riproduce *en abîme* la situazione narrativa della cornice del *Libro delle delizie*, poiché narra di due personaggi che dialogano mentre viaggiano insieme: cioè un vecchio eunuco in cerca di chi possa interpretare il sogno del suo signore, un potente re dello Yemen, e un contadino incontrato per caso a cui egli pone vari enigmi (o indovinelli) che, in realtà, solamente la figlia del contadino potrà risolvere, dimostrando così di essere la persona adatta a spiegare anche il sogno del sovrano. Appunto l’enigma che ci interessa è quello “del cavallo”: l’eunuco dice: “portami, o io porterò te”. Il contadino, sapendo che stanno cavalcando entrambi, trova la frase insensata, come pure le altre domande: «Come mai ha l’aspetto intelligente, mentre è il più grande degli stupidi?». La figlia spiegherà al padre che si può dire di una persona che ne accompagna un’altra, raccontandole storie o proverbi, che la trasporta come se fosse a cavallo, sollevandola quindi dalla stanchezza del viaggio (la medesima funzione svolta dal compagno che narra la storiella al narratore): «Quest’uomo è sapiente e saggio, ma tu padre mio, non gli hai posto attenzione, e non hai capito la saggezza delle sue parole, che sono tutte sapienti, e tutti i suoi discorsi sono fatti con intelligenza e prudenza» (pp. 34-38). Il racconto si conclude con l’esecuzione delle mogli del sovrano il cui sogno ha rivelato l’infedeltà e con il matrimonio del sovrano con la ragazza sagace (secondo uno schema analogo a quello delle fiabe popolari).

Nella novella decameroniana troviamo una situazione analoga: quella in cui, nel viaggio di ritorno in città di una brigata di giovani, un cavaliere propone a Madonna Oretta di “portarla a cavallo” di una sua bella novella, fallendo poi, per imperizia poetico-narrativa, in quell’impresa. Se è evidente, come nell’opera precedente, l’effetto di *mise en*

<sup>19</sup> Il tema-guida della Giornata VI: «Si ragioni di chi, con leggiadro motto tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita, o pericolo, o scorno». La rubrica della novella VI 1 dichiara: «Un cavaliere dice a Madonna Oretta di portarla con una novella: e mal compostamente dicendola, è da lei pregato che a piè la ponga».

*abîme* (qui della brigata dei narratori), tuttavia Boccaccio sposta decisamente l'interesse della novella dalla soluzione dell'enigma (la metafora usata è chiaramente interpretabile in senso erotico) alla dimostrazione dell'incapacità di raccontare, e quindi alla definizione in negativo di quella "poetica" del racconto invece messa in opera dagli altri abili e savvi narratori. Un'operazione, da parte di Boccaccio, altamente strategica ed esteticamente raffinata. Si è parlato per la novella di Madonna Oretta di "metanovella" o di novella programmatica: l'origine è ormai accertata, ma interessa qui, soprattutto, sottolineare come Boccaccio abbia scelto di trasporre e usare una rara e preziosa fonte sapienziale (e parodistica), con il fine di rafforzare l'autorevolezza e l'efficacia della propria complessa operazione letteraria, precisamente a metà percorso dell'opera.

Vale la pena soffermarsi ancora sulla manipolazione e trasformazione che Boccaccio fa subire alla storia, sulla volontà di farla funzionare all'interno di una strategia narrativa ben diversa: non si tratta più di un racconto, che interviene per caso, in una tappa di sviluppo della vicenda senza una reale necessità logica o drammatica. Boccaccio manipola piuttosto gli elementi compositivi, in modo che possano costituire la rappresentazione in forma ridotta, ma omologa, della Brigata, e quindi una proiezione della poetica narrativa impersonata e giocata dai suoi narratori. La novella risponde allora ad una necessità strutturale che condiziona l'interpretazione del tema della Giornata, e la scelta dei relativi motivi. Siamo quindi ben lungi da un tipo di successione per analogia, per vicinanza o semplice slittamento come nelle raccolte orientali. Invece si vede nel racconto di Ibn Zabara il riflesso di quella tecnica tipicamente midrashitica che l'autore conosceva e praticava: cioè il commento di un testo con un racconto, o di un racconto con un altro racconto...

## 2. SAGGEZZA, FOLLIA E AMORE

### 2.1. *Enan saggio, folle o diabolico? I sintomi, i tratti, la casistica*

Il misterioso personaggio che propone a Yosef di intraprendere un viaggio dà, fin dal primo momento, segni inquietanti (istinti perversi, scatti di ira, discorsi deliranti, reazioni brutali e contraddittorie...): Yosef

pieno di dubbi e di paura, rimane tuttavia sedotto dalle sue parole melliflue (pur associandole a quelle della volpe della quale racconta in diversi episodi gli inganni contro animali ingenui, come il leopardo o il leone, storie 1 e 2; e le maldicenze contro le donne, storie da 3 a 6).

Nonostante egli conosca, in quanto medico e adepto della fisionomia, i sintomi della pazzia, egli continuerà un viaggio che affronta come un'esperienza conoscitiva, come una prova iniziatica anche se ad essere per così dire "convertito" dalla superiorità della saggezza di Yosef sarà proprio il demonio.

Yosef stigmatizza così la follia, scatenando l'ira di Enan:

Il saggio Platone ha detto nel suo libro sulla fisionomia, che chi ha il colorito rosso come la fiamma è frettoloso, e incline alla disonestà. Chi ha gli occhi infossati e rapidi ad osservare, è astuto, furbo, pieno di stratagemmi [...] ogni uomo alto è pazzo, pecca nei suoi discorsi, è cieco e cupido; perché essendo troppo alto, il suo cuore non può essere largo, ma deve essere stretto [...]. Il discernimento del cuore e l'intelligenza del cervello sono entrambi diminuiti. [...] perciò la conoscenza dell'uomo alto è sempre manchevole (ivi: 12).

In realtà, il *Libro delle delizie* mette in scena il continuo confrontarsi tra opinioni opposte, un susseguirsi di accese dispute per lo più parodianti i solenni dibattiti tra dotti, maestri e discepoli – precoce anticipazione di altri dibattiti satirici tra saggezza e follia, dal *Dialogus Salomonis et Marcolphi*, fino al *Don Chisciotte* e oltre – ma che affondano pure le radici nel folklore medievale.

## 2.2. *Saggezza, intelligenza, razionalità vs follia, stoltezza, ignoranza*

Giunti al capitolo XII, quando Yosef conosce ormai la vera natura di Enan ma accetta di soggiornare a lungo nella sua città, sembra che il nostro medico intenda dedicarsi ad uno studio – quasi antropologico ma in realtà etico-religioso – della popolazione di quella città – come scoprirà – una sentina di vizi, di perversioni contro lo spirito, di eresie, la vera sede dei figli di Anak, quei giganti descritti nella Bibbia come un popolo funesto, dove si concentrano tutti i peggiori peccatori:

Mi condusse per le piazze e per le strade, e mi mostrò gl'indovini ed i maghi, e vidi la città: essa era un luogo di peccato e di vergogne, e vidi anche uomini di statura gigantesca. E dissi: "chi sono costoro, mio signore, così alti che l'occhio mio non ne ha mai veduti di simili?" Disse: "Questi sono gli uomini giganteschi, il cui ornamento è la stoltezza [follia in

francese]; essi sono alti e grossi, e sulle loro teste salgono stambecchi e bufali” (ivi: 110).

Enan presenterà a Yosef un suo parente, da lui amato e riverito – in realtà un essere mostruoso fisicamente e moralmente: «E mi mostrò un uomo a sua immagine e somiglianza, alto come lui, un uomo lungo e stupido, peccatore e corruttore» (*ibidem*), interpretazione parodica del famoso versetto biblico: “fatto a sua immagine e somiglianza”; un uomo dotato tra l’altro di una lingua velenosa quanto quella dell’aspide, “nato dal seme di un impiccato”, il cui ritratto morale (tra elogio parodico e ragionamento per assurdo) lascia trasparire il grottesco, l’odiosità, la perversità del personaggio:

Egli ha virtù grandi ed elette, che mancano alla maggior parte degli uomini [...] Queste sono le sue virtù e le sue eccellenze: egli odia ogni sapiente ed ama ogni pazzo, non ne ha mai abbastanza di bere e di mangiare, ed ogni giorno non prega se prima non ha mangiato. [...] egli aborrisce sempre ogni misero ed ogni povero (ivi: 111).

Yosef non avrà difficoltà a smascherare l’inganno sotto le parvenze di un dialogo sapiente, in realtà distorto e menzognero, costringendo Enan a confessare il motivo della sua ridicola manipolazione della verità («Pensi forse che io non sappia che egli non ha né scienza né intelligenza, che parla barbaramente, e che è impossibile avvicinarlo e allontanare da lui la follia», ivi: 113): ossia l’innamoramento per la figlia (la cui bellezza viene descritta in parte nello stile del *Cantico dei cantici*, e in parte sotto forma satirica) e quindi la sua intenzione di sposarla. A questo punto, finalmente Yosef può dare libero sfogo, con l’aiuto della Bibbia e dei sapienti del Talmud, alla sua radicale e definitiva condanna dell’ignoranza (che serpeggia in tutto il libro), quale madre della stoltezza, dell’odio, della follia degli uomini. Ibn Zabara aggiunge con un tocco che rimanda significativamente all’antigiudaismo del tempo, di cui è consapevole: «Inoltre, è più grande l’odio che gl’ignoranti provano per i sapienti di quello che le nazioni provano per Israele» (ivi: 115-6).

Questa caratterizzazione dell’ignoranza, della stoltezza, della follia che il narratore illustra con una casistica ispirata alla Scrittura e alla normativa ebraica, fa da *pendant* alle definizioni della saggezza nei precedenti capitoli (qui la domanda di Enan su dove si trovi la saggezza rimane senza risposta) e ai ritratti dei veri sapienti da loro incontrati in precedenza. Tra tutti il vecchio giudice, amico di Enan, pieno di intelli-

genza e di discernimento. Il narratore, in questo caso Enan, racconta tre storie che illustrano l'intelligenza del savio giudice, quelle del cantore disonesto (8), del signore e del collare (9), del vero figlio e dell'impostore (10), quest'ultimo racconto ispirato al giudizio di Salomone. Nella città in cui giungono nel capitolo successivo – «grande e spaziosa [che] ha buona reputazione, perché tutta la gente che vi abita è retta, buona e gentile e cortese», all'opposto della città di Enan (ivi: 52-3) – vengono accolti da un uomo vecchio e degno, ospitale e generoso, che unisce alla saggezza l'arte di raccontare: «Mentre bevevamo egli ci rallegrò il cuore con buone parole e con detti dolci e piacevoli, ed anche con una storia meravigliosa» (ivi: 53).

Capiamo che la sapienza comporta la conoscenza degli uomini e la capacità di narrarne piacevolmente le azioni. Senza che venga citato Aristotele (la cui *Poetica* non è stata letta nella sua versione completa, prima della traduzione di Guglielmo di Moerbeke nel 1278) osserviamo il legame che viene stabilito dall'autore tra narrazione e conoscenza, "utile e diletto" come dirà più tardi Boccaccio. Ora precisamente la novella narrata, quella di Tobia (11), tra le più complesse della raccolta, desta un particolare interesse poiché Zabara vi introduce quell'episodio di antisemitismo, già citato, che la collega al contesto a lui contemporaneo. Il "vecchio ospitale" racconta anche un'altra storia, quella del paralitico (12) che insegna ad andare al di là delle apparenze, a non fidarsi dell'aspetto esteriore di personaggi che nascondono la propria natura sotto una fama immeritata. L'uomo che godeva della fama di giusto, era in realtà un malvagio ed un eretico che aveva violato il patto eterno. Egli aggiunge: «questa è la gente che mostra equità e umiltà, vuole sembrare giusta e santa, mentre in realtà sono trasgressori e ribelli. Sono simili ad uno specchio che mostra a quelli che ci guardano dentro ciò che non contiene» (ivi: 63).

Nella città successiva, Enan lo conduce da un altro savio canuto, Rabbi Juda, «il più buono dei vecchi, saggio e comprensivo», che li ospiterà accogliendoli «con gioia e contentezza», «in pace e con onore»; lui recita loro novantanove motti di sapienti «spigolati» nei libri degli arabi (in realtà soprattutto nella filosofia greca), gustati da loro come le «deliziose vivande» (cap. VII) (ivi: 65-70). Tra questi:

Domandarono ad un savio: "Chi è malvagio fra gli uomini?" Rispose: "Colui che pensa di essere buono".

Un re disse ad uno dei suoi savi: “Come sarebbe piacevole essere re, se ciò durasse per sempre!” Rispose: “Se fosse così, tu non saresti mai stato re”.

Due uomini vennero dinanzi ad un giudice per una controversia: l'uno era canuto, l'altro giovinetto. Il giudice disse: “Non si deve rispetto all'età?” il giovane rispose: “Ma la verità è superiore”. “Sta zitto” disse il giudice. “Allora chi difenderà la mia causa?” domandò il giovane. “Mi sembra” disse il giudice “che non vi sia una parola vera nella tua bocca.” Il giovane disse: “Il Signore è uno e il Suo nome è uno!” il giudice sorse e andò a casa del re, come era suo costume, e riferì i discorsi del giovane. Il re disse: “Accordagli quanto richiede, ma fa che se ne vada di qui, perché altrimenti corromperà il nostro regno”. (ivi: 65).

Domandarono ad un savio: “Qual è la cosa di cui tutti hanno bisogno?” “La buona fortuna” rispose.

Un nobile insultava un saggio perché era di umile nascita. Quegli rispose: “La mia discendenza è per me una disgrazia, ma tu sei una disgrazia per la tua discendenza”.

Un altro lo insultava per le sue umili origini. Rispose: “La mia famiglia ha cominciato a distinguersi con me, la tua ha cessato di distinguersi con te” (ivi: 65-6).

Un nemico savio è migliore di un amico stupido (ivi: 67).

Ad un filosofo che insegnava fu chiesto: “E a te chi ha insegnato?” “Osservo gli sciocchi e faccio il contrario” rispose “e così m'istruisco” (ivi: 69).

Come si è visto, questi motti spesso assumono la forma di un breve colloquio con domanda e risposta: la dimensione dialettica favorisce l'esposizione di casi paradossali o semplicemente sorprendenti, in contraddizione con il più banale buon senso; comprese le osservazioni sui meccanismi dell'intelligenza (sempre contrapposta alla stupidità, alla furberia, alla perversità) o sullo stile: «Domandarono ad un savio: “Che cosa è uno stile puro?” lui rispose: “Parlare senza errori, in modo conciso e senza ripetersi”» (*ibidem*).<sup>20</sup>

Ogni volta si tratta di incitare l'uditore ad andare al di là delle apparenze, con quel pizzico di ironia e di senso dell'umorismo che caratterizza la precettistica ebraica (*Pirqué avot*, Mishnà...), con quel realismo e quel raziocinio che ammettono le differenze e le contraddizioni.

Il modello umano supremo è sicuramente Sheshet Ben Benveniste, il Maestro che grandeggia nella lettera dedicatoria e più ampiamente nelle pagine conclusive del racconto, in cui Zabara condanna definiti-

<sup>20</sup> [Trad. nostra]. Nell'edizione italiana mancano alcuni motti.

vamente il male, l'inganno, le trasgressioni; con le parole dei piú antichi e prestigiosi Rabbini (Rabbi Phinehas ben Jair, Rabbi Akiba, Rabbi Eliezer, Rabbi Giosué ben Levi, Rabbi Isaac ben Elazar...), e citando dal Talmud di Gerusalemme, egli ne esalta la Santità, fatta di timore di Dio e di umiltà, di rispetto della Legge e della Tradizione:

«Si tratta di un uomo in cui risiede lo spirito di Dio» dissi «e che possiede un'intelligenza divina. Egli è il prescelto della sua generazione e la gloria della sua epoca. È generoso, pensa cose generose e agisce generosamente. È un uomo saggio e intelligente, maestro di cortesia e di fede, grande in opere e in buone azioni. [...] è un principe e un nobile d'Israele, agisce con fede verso la nazione santa e governa il popolo di Dio. È stimato per i meriti della sua anima: è il grande principe Rabana Sheshet Ben Benveniste (possa la sua memoria essere benedetta ed essere di orgoglio per tutto il tempo per il quale le porte della città gireranno sui loro cardini). La sapienza lo chiama suo amico e compagno intimo, la fede suo amato e suo vicino; il buon governo, suo redentore e compagno, la generosità sua delizia, la gentilezza suo socio e suo pari; l'equità suo intimo» (ivi: 127-8).

Se il timore di Dio è inizio della Sapienza, essa sarà la causa della Resurrezione.

### 2.3. *Saggezza, follia, amore: la "conversione" di Enan*

Enan, definitivamente sedotto dall'intelligenza e dalla saggezza di Yosef – ragione per cui non gli farà alcun male, pur non sopportandone l'ingordigia – passa dalla piú cieca misoginia – espressa in numerosi precetti ed esempi, come quello del marito fedele e della sposa sleale (5) o quello della vedova del cavaliere e del soldato (6) – ad una docile filoginia convertendosi all'idea del matrimonio con una donna bella e modesta procuratagli da Yosef.

Yosef, mettendolo in guardia dallo sposare la figlia di un ignorante (addirittura una figura dalla bestiale stoltezza), gli trasmette il prezioso insegnamento dei maestri del Tamud (trattato Pessachim):

Ogni uomo dovrebbe vendere tutto ciò che possiede per poter sposare la figlia di un sapiente; perché, se muore, o se è esiliato, è sicuro che i suoi figli saranno sapienti. Che egli non sposi la figlia di un ignorante, perché se muore, o se è esiliato i suoi figli saranno ignoranti. [...] Se non può avere la figlia di un sapiente, che sposi la figlia di uno dei grandi della sua generazione; se non ne trova una così, che sposi la figlia di un capo della sinagoga; se non ne trova una così, che sposi la figlia di uno dei distributori



di elemosine; se non ne trova una così, che sposi la figlia di un maestro (ivi: 116).

Enan, riconoscendo la bontà di Yosef, anzi l'amore e l'amicizia dimostrategli, proclama la sua conversione morale e spirituale, il suo credo filosofico nell'amore, e si affida interamente a lui per la scelta della moglie:

“Ora so” disse “che temi il Signore, e che l'amore che hai per me è custodito nell'intimo del tuo cuore; è come un palo fissato in luogo sicuro. Tu mi hai ammonito a stare attento ai pericoli di quest'epoca; hai bandito il desiderio dal mio cuore e mi hai purgato dalla malvagità; tu sei uno di quei fedeli amici di cui parlavano gli antichi savi. Domandarono a Galeno: ‘che cos'è l'amore?’ ‘Vicinanza fraterna di anime’, rispose ‘e non vicinanza fraterna di corpi’. Chiesero ad Aristotele: ‘Che cos'è l'amore?’ Disse: ‘Un cuore diviso fra due corpi’. Perciò ti prego, se ho trovato grazia ai tuoi occhi, cercamene un'altra” (ivi: 117-118).

Al che, Yosef, promette con una punta di umorismo:

Ti darò una fanciulla bella e modesta, piena di spirito e d'intelligenza; però mangia tre o quattro volte al giorno e non è mai soddisfatta. Suo padre è uno studioso della Legge, vestito di equità come di un'armatura; egli rende giustizia e rende chiaro ciò che era oscuro... (ivi: 118).

A Enan non sfugge la somiglianza con Yosef... che ormai è al di sopra di ogni critica! La sua sola preoccupazione è evitare una donna malvagia come quella che egli evoca nella storia della lavandaia (15) che conclude la serie dei racconti esemplari, sanzionando il suo definitivo rigetto del male.

Il racconto è piuttosto diffuso – magari con una conclusione diversa (Tubach 1626: Jacopo da Varagine, 60, 62) – soprattutto nelle raccolte posteriori come il *Libro des los enxemplos del conde Lucanor et de Patronio* scritto tra il 1330 e il 1335, dall'Infante di Castiglia Don Juan Manuel, in cui vengono raccolti *exempla* e favole moralistiche di origine antica, biblica o orientale, o come nella *Scala Coeli*, che sviluppa un tema affine quello del diavolo che non riesce a mettere la zizzania tra marito e moglie (615).

Il particolare interesse che suscita la versione del *Libro delle delizie* riguarda precisamente l'interpretazione del tipico tema misogino, cioè della donna che ridicolizza il demonio (che voleva rendere malvagi gli abitanti di una città) dimostrandogli che lei è molto più capace di semi-

nare discordia e odio tra la gente, tanto da suscitare in lui un disgusto definitivo del male. Nelle versioni delle raccolte esemplari citate, invece, la donna viene ricompensata dal demonio che la sposa.

L'esito positivo di Zabara rientra nella sua visione positiva (e forse ottimistica) della vita morale fondata, come si è visto dai dibattiti tra sapienza e follia, sul definitivo trionfo dell'amore quale coronamento della conoscenza, della giustizia, e della libertà, su di un razionalistico equilibrio che rifugge dagli eccessi e quindi dalla violenza distruttiva e criminale.

Dice il demonio alla donna:

“Ecco, ho risieduto in questa città un mese, e ho trovato tutti i suoi abitanti amici fra loro e d'accordo: essi ridono e si sollazzano insieme, e non ho potuto suscitare in mezzo a loro lo spirito della perversità”. Disse con espressione di superbia e di disprezzo: “Per l'anima tua! Per causa tua svergognerò i demoni. Perché sembrate forti e duri, mentre invece siete più deboli delle donne. [...] Io tornerò là e accenderò fra di loro il fuoco dell'ira, e sveglierò in loro uno spirito malvagio, finché vedrai ciò che avverrà nella città” (ivi: 119).

Enan commenta il comportamento della donna e confessa a Yosef la sua risoluzione:

La donna tornò da me e mi raccontò tutto il male che aveva fatto, e vi furono grandi grida in tutta la città, quali non vi erano mai state. E quel giorno giurai che non avrei fatto più male ad alcuno e che sarei vissuto in pace con tutti (ivi: 121).

Contrariamente al Belfagor di Machiavelli (*La favola di Belfagor Arcidiavolo o il demonio che prese moglie*, 1518-1527), Enan – dopo una fallimentare esperienza matrimoniale – sceglie il bene e ottiene in moglie una ragazza “bella, pura e buona”, vivendo felicemente in terra, invece di tornarsene in inferno per sfuggire alla malvagità della moglie.

Un tale esito va senz'altro attribuito alla visione ebraica del mondo: la scelta della saggezza e dell'amore, attraverso la pratica della *tsedakà* e della *teshuvà*, della giustizia e della conversione (il pentimento e il ritorno al bene).

Nella tradizione ebraica attraverso i millenni si può individuare un meccanismo fondamentale nella «catena della ricezione» che, di generazione in generazione, passa dalla Torà ai Detti dei padri, alla tradizione rabbinica» e giunge raccontando storie fino a quel Medioevo curioso di

raccogliere quei frammenti di sapienza, quegli aneddoti, detti, esempi, precetti diffusi nel mondo conosciuto: *ricevere e trasmettere*.<sup>21</sup>

Claude Cazalé Bérard  
(Université Paris Nanterre)

<sup>21</sup> De Benedetti 2011: 6-7.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Il Libro di Eldad* [Loewenthal] = *Il Libro di Eldad il Danita. Viaggio immaginario di un ebreo del Medioevo*, a cura di Elena Loewenthal, Bologna, Fattoadarte, 1993.
- Gobi, *Scala Coeli* (Polo) = Jean Gobi, *La Scala Coeli de Jean Gobi*, édité par Marie-Anne Polo de Beaulieu, Paris, CNRS, 1991.
- Ibn Zabara, *Sefer Cha'achouïm* (Davidson) = Yosef Mêir Ben Zabara, *Sefer Ch'achouïm* IR Yosef Ben Mêir Ben Zabara, by Israel Davidson, Eshkol, Berlino, 1925.
- Ibn Zabara, *Il libro delle delizie* (Piattelli) = Ibn Zabara, *Il Libro delle delizie*, a cura di Elio Piattelli, Prefazione di Sergio Noja, Milano, Rizzoli, 1984.
- Ibn Zabara, *Le Livre des Délices* (Weinstock) = Joseph Ibn Zabara, *Le Livre des Délices*, Introduction par Nathan Weinstock, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Benjamin 1995 = Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolas Leskov*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995: 247-74.
- Bremond 1998 = Claude Bremond, *L'exemplum médiéval est-il un genre littéraire? I. Exemplum et littérarité*, in *Les Exempla médiévaux: Nouvelles perspectives*, sous la direction de Jacques Berlioz et Marie-Anne Polo de Beaulieu, Paris, Honoré Champion, 1998: 21-8.
- Cazalé Bérard 2015 = Claude Cazalé Bérard, *I savi giudei di Boccaccio: fonti storiche e narrative*, in *Boccaccio angioino*, Atti del Convegno «Boccaccio e Napoli», a cura di G. Alfano, Firenze, Cesati, 2015: 137-50.
- Cazalé Bérard 1998 = Claude Cazalé Bérard, II. *L'exemplum et la nouvelle*, in *Les Exempla médiévaux: Nouvelles perspectives*, sous la direction de Jacques Berlioz et Marie-Anne Polo de Beaulieu, Paris, Honoré Champion, 1998: 29-42.
- De Benedetti 2011 = Paolo De Benedetti, *Deti dei padri (dal Talmud)*, a cura di Gabriella Caramore, Brescia, Morcelliana, 2011.
- Hadas Lebel 1992 = Mireille Hadas-Lebel, *L'hébreu: 3000 ans d'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992.

- Luzzati 1991 = Michele Luzzati, *Mobilità ebraica e narrazioni di viaggio*, in *Viaggiatori ebrei*, Atti del Congresso europeo dell' AISG, San Miniato, 4-5 novembre 1991, a cura di Giulio Busi, Bologna, AISG, 1992: 7-11.
- Minervini 2012 = Laura Minervini, *Osservazioni sulle biblioteche dei medici ebrei negli anni successivi all'espulsione dalla Spagna*, in *Medici rabbini. Momenti di storia della medicina ebraica*, a cura di Myriam Silvera, Roma, Carocci, 2012: 39-45.
- Roux 2017 = Géraldine Roux, *Maimonide ou la nostalgie de la sagesse*, Paris, Editions Point, 2017.

# A DENTI STRETTI: LE TENEBRE DEL DESIDERIO DI JEAN PAULUS

## 1. A MARGINE

La storia dell'eremita Jean Paulus occupa una posizione decisamente periferica nel quadro della narrativa breve di epoca medievale: ne conosciamo, è vero, diverse forme, in particolare in lingua d'oïl e in italiano, ma si tratta per lo più di opere a testimone unico, che dunque non dovettero avere ampia diffusione; pubblicate ormai molto tempo fa, hanno incontrato da allora un interesse limitato presso la critica. Le ragioni di questa fortuna ridotta sono con ogni probabilità intrinseche alla storia stessa, che combina tratti propri con elementi che la avvicinano a narrazioni diverse; tanto è vero che i tentativi di ricostruire le relazioni tra i diversi testi che la declinano hanno portato a ipotizzare filiazioni e movimenti in direzioni disparate, senza arrivare a un risultato del tutto soddisfacente;<sup>1</sup> senza contare che in vari casi il nome originario del protagonista è andato perdendosi, sostituito, come si vedrà, da quello di figure più e meno celebri dell'agiografia medievale.

Altrettanto defilata è la posizione dei testi appena menzionati nel *corpus* sondato dalle ricerche sulla follia nella letteratura medievale: in tale ambito, a quel che mi risulta, la figura di Jean Paulus è stata ritenuta meritevole di attenzione solo da pochi, tra cui Jean-Marie Fritz (1992: 25, 316). Lo stesso Fritz, del resto, insisteva fin dall'inizio del suo saggio sulla marginalità caratteristica del folle durante il Medioevo, tanto in ambito sociale quanto nella produzione scritta, e così pure nelle arti figurative, dove venne relegato quasi sempre in secondo piano, ad esempio tra le decorazioni marginali dei manoscritti (ivi: 1-3). Per questo è utile iniziare il percorso con un'immagine emblematica, vale a dire l'incisione di Dürer che presento qui di seguito.

<sup>1</sup> Cf. Morawski 1947 e Cazelles 1982.



Albrecht Dürer, *Die Buße des Heiligen Johannes Chrysostomus* (1496 ca.)

Il centro della scena è occupato da una giovane donna con il suo bambino, entro una conca della roccia, mentre sullo sfondo appare un castello; ciò che più mi interessa tuttavia è la piccola figura sulla sinistra in posizione bizzarra: un vecchio dalla lunga barba, completamente nudo, che cammina a quattro zampe, con dei raggi attorno alla testa che ne manifestano la santità. Nell'opera tedesca da cui l'artista ha tratto il soggetto, non ancora identificata con certezza,<sup>2</sup> il vero protagonista della storia doveva essere comunque l'uomo, identificato – erroneamente – con S. Giovanni Crisostomo, come indicato nel titolo dell'incisione; eppure egli vi si trova relegato in un angolo, a tutto vantaggio della giovane donna a cui si lega, come vedremo più avanti, il momento chiave del suo destino.

<sup>2</sup> Tra le varie alternative le più probabili sono le *Heiligenleben* stampate a Norimberga nel 1488 da Anton Koberger, oppure la *Meisterlied* studiata da William 1935: 28-33.

Già da questa posa si capisce che il protagonista, nel momento, per così dire, fotografato da Dürer, non si sta comportando da persona *sana di mente*; ma nei testi di cui ci occuperemo nelle pagine che seguono il ritratto è decisamente piú particolareggiato e inquietante. La rappresentazione piú incisiva in tal senso si ha, io credo, in un passaggio ormai prossimo alla conclusione della versione oitanica piú antica e piú fortunata della storia, ovvero la *Vie de Saint Jehan Paulus* in versi, composta a quanto sembra nel nord della Francia nella prima metà del XIII secolo.<sup>3</sup>

## 2. LA BESTIA DERISA

In un passato imprecisato, il lunedì dell'Angelo, il re di Tolosa, che ha perduto anni prima la figlia in circostanze misteriose, si reca a caccia nella foresta; i suoi cacciatori si sparpagliano nel folto in cerca di selvaggina, e alcuni di loro si imbattono in una strana creatura, pelosa come un orso; i cani la circondano abbaiano, ma quella non reagisce, anzi appare del tutto mansueta, anche quando uno degli uomini scende da cavallo e l'afferra per la criniera (vv. 1636-1656):

Ses compaignons apele et huche  
 A mout grant joie et a grant feste:  
 «Trouvé ai le plus fiere beste  
 C'onques mais veneour ne virrent».  
 Quant il Poënt, si descendirent,  
 La sont venu plus que le pas,  
 Si le saisissent par les bras,  
 Que il avoit pelus et maigres.  
 Tous cois se tient, n'est fel ne aigres.  
 Retourné l'ont de chief en chief,  
 Gardent, si ont veü le chief,  
 Bouche et nés et eus et orelles.  
 «Par foi,» font il, «ce sont mervelles;  
 Ichis samblans est d'ome tous».

<sup>3</sup> Essa ci viene tramandata nei mss. Chantilly, Bibliothèque du Chateau, 0475 (primo quarto del XIV sec.), ff. 22v-26r; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3518 (fine XIII sec.), ff. 203v-215v; Bibliothèque nationale de France, fr. 1553 (terminato nel 1284), ff. 421r-432v e 2162 (metà XIII sec.), ff. 81r-94v; il testo si legge in *Vie de Saint Jean Paulus* (Allen): 84-127, da cui provengono le citazioni che seguono, in attesa di una nuova edizione a cui sto lavorando.



Il l'esgarderent par desous,  
 S'ont veü les membres humains,  
 Gambes et cors et piés et mains.  
 «Ceste beste les autres passe;  
 Ainc mais ne vint tel en no nasse.  
 Dehait ait qui le laissera!  
 Portons l'au roi, si le verra».

Condotta davanti al re, questa creatura, pelosa e smunta, si lascia buttarre a terra senza dire una parola, per essere sottoposta a un altro esame ancora più umiliante (vv. 1674-1683):

Li serjant disent as barons:  
 «Segnour, nous vous disons por voir,  
 Que vous poés ichi veoir  
 Tous les membres que li hom porte».  
 Ausi com une beste morte  
 Le reversent a droiture,  
 Toute lour moustrent la nature,  
 «Que li hom porte» ce fu drois.  
 «Segnor,» ce lor a dit li rois,  
 «Je voel la roïne la voie».

Alla notizia dell'arrivo a palazzo di questo essere la regina accorre con tutte le damigelle, elegantemente vestite; e anche loro esaminano come si deve *la sua natura*, tra grandi risate (vv. 1716-1726):

Li uns des venours l'enverse,  
 Quant son quemandement entent;  
 Par les quatre membres le prent,  
 Toute li moustra a droiture  
 Deseure et desous sa nature.  
 Adont i ot mout grant risee.  
 L'une a l'autre del doit butee;  
 «Veés vous, dame, une tel rien  
 que li home ont?» «Oie, mout bien.  
 Comment a beste tés atours?»  
 Fait li une: «Chou est un ours».  
 «Tais» fait l'autre, «uns leus garous».

I paragoni con l'orso e con il lupo mannaro sono, evidentemente, beffardi, poiché il protagonista non mostra il minimo cenno di ferocia.<sup>4</sup> Tuttavia è chiarissimo che Jean Paulus *appare a tutti gli effetti come una bestia*, non solo per il fatto di essere privo di vestiti, e di muoversi a quattro zampe (come nell'incisione), ma in quanto è ricoperto di peli dalla testa ai piedi, nonché completamente muto e chiuso in sé stesso; paradossalmente, in assenza della parola, l'unica cosa che ne indica con chiarezza la natura umana sono i genitali. D'altronde nei versi precedenti lo si era visto compiere altri atti che manifestavano una netta alterità rispetto a ciò che è tipicamente umano, come il fatto di cibarsi esclusivamente di cibi crudi addentandoli a terra, *senza usare le mani*, e di bere allo stesso modo (vv. 1578-1580):

Pumetes mangoit et rachines,  
Quant il les trouvoit la dedens  
Comme beste les prent as dens.

Ancora prima vi era stata invece l'erranza priva di una direzione precisa, associata all'aggressività belluina verso chi si trovasse sulla sua strada (vv. 1226-1231):

Or repaierons a Jehan,  
Qui vait par le forest pensant,  
En sanblanche d'ivre dasant  
Une eure amont et l'autre aval,  
grant talent a de faire mal;  
voloit mordrir et home et fame.

Ora quasi tutti questi tratti, incluso il ludibrio di cui abbiamo letto sopra, sono ricorrenti nelle rappresentazioni letterarie medievali della follia; anzi, sono per così dire canonici di *un certo tipo di folle*, vale a dire colui che, originariamente dotato di senno e di una posizione entro la società, perduta la ragione per qualche motivo, si allontana dal consesso civile rifugiandosi nella foresta, dove vaga alla deriva regredendo a uno

<sup>4</sup> Si tratta in effetti di paragoni corretti, trattandosi, nel primo caso, dell'animale ritenuto per secoli più simile all'uomo (cf. Pastoureau 2007); e nel secondo di un essere metamorfico che associa la natura umana e quella lupina, benché a questa altezza venisse immaginato per lo più nella forma di un semplice lupo (sulle varianti nella sua rappresentazione lungo i secoli si veda Millin 1993).

stato sub-umano, avvicinandosi pericolosamente alla natura ferina al punto da risultare irriconoscibile; rifugge così a ogni contatto con gli uomini, attaccandoli o venendone attaccato qualora ne incontri (salvo i casi in cui si imbatte in un eremita benevolo, che invece lo aiuta, pur mantenendo le distanze); infine, per varie ragioni, dopo un tempo variabile rinsavisce, e torna al proprio posto, quando la storia lo richiede. È quello che accade, per esempio, a Yvain, lo *Chevalier au lion* di Chrétien de Troyes (vv. 2804-2809, 2824-2830):

Lors se li monte uns torbeillons  
 El chief si granz, que il forsane,  
 Lors se dessire et se depane  
 Et fuit par chans et par arees,  
 Et leisse ses genz esgarees  
 Que se mervoillent, ou puet estre.  
 [...]
 Les bestes par le bois agueite,  
 Si les ocit et si manjue  
 La veneison trestote crue.  
 Et tant conversa el boschage,  
 Come hon forsenez et salvage...<sup>5</sup>

### 3. UNA FOLLIA CODIFICATA?

Tale genere di follia è stato catalogato da Cesare Segre (nel suo saggio sui *Quattro tipi di follia medievale*) come *follia cavalleresca*; definizione che come è noto fa riferimento a coloro che ne sono affetti: essa tocca infatti, dopo Yvain, molti cavalieri fra i più celebri, da Lancillotto a Tristano a tanti altri (Merlino, Daguenet, Amadas, ecc.), fino ad arrivare, naturalmente, a Orlando paladino e al valoroso Hidalgo di Cervantes (*Don Chisciotte* I 25). Le ragioni della perdita del senno sono diverse, anche se in prevalenza essa dipende dalla perdita dell'amore, dall'avversione della persona amata; in tal caso dunque la follia inizia dove l'amore finisce, e la sua scomparsa può associarsi al rifiorire dell'amore (si tratta quindi di due condizioni alternative, non sovrapponibili); la fortuna particolare di questo motivo nella narrativa lunga, in effetti, si

<sup>5</sup> Chrétien de Troyes, *Yvain* (Foerster): 78-9.

lega proprio al fatto di essere temporaneo, e di riguardare personaggi di spicco che possono tornare quelli che erano. Ciò che importa qui, ad ogni modo, è che, come scriveva Segre (1990: 92),

Questi cavalieri, nell'impazzire, sembrano seguire un cerimoniale ben preciso. [...e...] Il rito della follia è insomma la rinuncia al sistema di valori secondo il quale il cavaliere, quando è da senno, opera. In effetti, il cavaliere impazzito viene a rassomigliare all'*uomo selvaggio* [...] Questo personaggio mitico presenta molti tratti affini: vive solitario nelle foreste, si nutre di bacche e di carni crude, talora non fa uso della parola. [...] L'elemento più caratteristico, la lunghezza dei capelli (con aumento della forza fisica) è differenziale rispetto ai pazzi di popolo, segnati da un'esclusione e da un marchio di diversità (il taglio dei capelli), non invece rispetto ai pazzi cavallereschi, che anch'essi si lasciano crescere disordinatamente le chiome. E talora l'iconografia del pazzo e quella dell'uomo selvaggio coincidono (Nabucodònosor impazzito è rappresentato in vecchie xilografie come un *uomo selvaggio*).

#### 4. C'È DEL METODO...

Il ritratto del nostro Jean Paulus porta i segni dello stesso stampo, o se si preferisce condivide lo stesso codice. Eppure se ci addentriamo meglio nella sua storia ci accorgiamo che il messaggio che veicola è in parte diverso, per almeno due buoni motivi. Anzitutto, la condotta bestiale di Jean Paulus non è spontanea e irriflessa, al contrario; dipende da una scelta consapevole e meditata del protagonista, che *si sceglie* per così dire *una parte*, e vi rimane fedele – per sette anni – nonostante le privazioni e le vessazioni a cui va incontro. Da questo punto di vista egli si potrebbe dunque avvicinare a Tristano e a Don Chisciotte, che *interpretano la parte del folle*, per motivi diversi, e in modo diverso tra loro, perché Tristano non recita la parte del cavaliere dissennato, ma del 'pazzo di popolo', ridicolo e innocuo (Segre 1990: 90); senonché – e qui passiamo al secondo motivo – la finzione di Jean Paulus non è comica ma tragica, e risponde a un bisogno di espiazione.

Egli si è infatti macchiato di una colpa terribile, tanto più in quanto la sua vita, prima della caduta, era improntata alla santità; per lungo tempo aveva vissuto solo, recluso in una specie di eremo (ricavato in quello che era stato il rifugio di un'orsa), vivendo di preghiera e di rinunce. La sua caduta naturalmente è stata provocata dal demonio, che dopo aver tentato a più riprese di corromperlo senza successo col mi-

raggio di ricchezze e onori, ha fatto ricorso all'arma finale a sua disposizione, cioè una donna; precisamente la giovane figlia del re di Tolosa a cui ho accennato all'inizio: condottala per magia fuori dal palazzo di suo padre nel mezzo di una tempesta provocata ad arte, il Maligno l'ha lasciata, in preda al panico, davanti alla cappella di Jean, inginocchiato in preghiera (vv. 1122-1141):

Jehan se regarda arriere,  
 Qui mout estoit en grant effroi,  
 S'a veüe le fille au roi.  
 Vestue estoit comme roiaus  
 De riches dras enperiaus.  
 La fache avoit blanche et vermelle.  
 Quant il le voit, mout s'esmervelle  
 Comment la vint si faite dame.  
 Quant la pucele a veü l'ome,  
 Ele court a lui si l'enbrache.  
 Or ne set Jehans que il fache,  
 Car cele de douchor l'enoint,  
 Qui par paour a lui se joint;  
 N'i entendoit autre folie.  
 Et Jehans auques s'amolie.  
 Li anemis les aguilonne,  
 Il point l'un et l'autre tangounne,  
 Si les a ans deus escaufés,  
 Que Jehans fist ses volentés.  
 Bien l'a deables trebuchié.

Appena Jean si è reso conto di ciò che ha fatto, il Diavolo ha rincarato la dose, rivelandogli compiaciuto l'identità della giovane; di fronte all'enormità del fatto e alle inevitabili conseguenze, ecco che il santo viene preso dal panico e commette il suo delitto (vv. 1192-1196):

Il le courut a bras saisir,  
 Si com deables li enorte,  
 En vers son puch courant l'en porte;  
 De mautalent estraint les dens,  
 Par ire le jeta dedens.

Qui sta dunque l'atto folle di Jean Paulus, compiuto *serrando i denti* per il furore; la sua atrocità, nonché la sua verosimiglianza, io credo, anche agli occhi del lettore di oggi, non vengono sminuite dall'estrema asciuttezza del racconto, che peraltro è frequente in casi del genere (penso ad

esempio alle versioni medievali del romanzo di Apollonio re di Tiro, a me particolarmente care, in cui l'incesto del re Antioco con la figlia viene accennato in poche parole, e talvolta coinvolgendo apertamente il diavolo nella meccanica degli eventi). Capiamo insomma che la scelta della bestialità, caratteristica tradizionale di colui che è uscito di senno, rappresenta l'espiazione di quel brevissimo e terribile momento di follia; ma non si tratta, come ha scritto Fritz (1992: 41; si veda anche Karl 1913: 432), di una penitenza generica, bensì dell'assunzione esplicita del medesimo *habitus* belluino che lo ha spinto al delitto, rinnegando in un istante tutta la sua condotta precedente.

In questa elaborazione di una feroce simmetria tra la colpa e l'espiazione sta, dunque, il nocciolo oscuro della storia; ma va chiarito che in questa versione esso costituisce un punto di arrivo, non di partenza. Il racconto si apre infatti con una lunghissima visione delle pene infernali da parte di San Basilio (benché il modello paia piuttosto la *Visio Pauli*),<sup>6</sup> al quale un'anima dannata annuncia la nascita di Jean e il suo destino; poi si racconta della vita della madre del protagonista, della giovinezza di quest'ultimo, e infine alla sua rinuncia a una vita di agi per il romitaggio. L'architettura complessiva iscrive dunque la vicenda principale entro l'orizzonte più ampio di una condanna puntuale delle follie umane, che allontanano l'uomo da Dio e lo precipitano nell'abisso.

## 5. IL NUCLEO ORIGINARIO E LE RISCRIITTURE

Se però prendiamo in considerazione gli altri testi francesi e italiani osserviamo che il nucleo fosco della storia non solo rimane stabile, ma assume pregnanza anche maggiore. Già nella riduzione oitanica in prosa del testo in versi (conservata in almeno un testimone, copiato ad Arras alla fine del XIV secolo),<sup>7</sup> che risulta nel complesso molto fedele alla sostanza del modello, la visione delle pene infernali e le altre vicende che precedono l'entrata in scena del protagonista occupano soltanto un quinto del totale. Nel *Miracle as personnages* l'azione scenica inizia diret-

<sup>6</sup> Cfr. Karl 1913: 434-5 e Karl 1928.

<sup>7</sup> Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Palat. 141, ff. 319v-322v (Arras, finito il 14 agosto 1399 da Jehan li Escobiers).

tamente con il protagonista già nell'eremo, con il diavolo che si dispera non riuscendo a corromperlo (vv. 39-48):

*L'ennemi*  
 Haro! ne sçay conmente je brasse  
 Que cel hermite la deçoive  
 Si que de moy ne s'aperçoive.  
 En li n'a orgueil ne bouffoys:  
 Je l'ay tempté par maintes foys  
 De largement mengier et boire,  
 De luxure et de vaine gloire;  
 Mais plus li fais temptacion,  
 Plus se met en devocion;  
 Ainsi ne le puis attrapper...<sup>8</sup>

Lo stesso vale per i testi italiani piú antichi, pubblicati in parte da Alessandro D'Ancona nel 1865 e in parte da Karl Kümmler nel 1906; per esempio nel cantare conservato nel ms. 2971 della Biblioteca Riccardiana e nell'Ottoboniano latino 3319 della Vaticana, che a sua volta denomina il protagonista San Giovanni Boccadoro come le versioni tedesche, la vicenda si concentra immediatamente sull'eremita, accennando brevemente a una serie di crimini da lui compiuti negli anni precedenti la sua conversione ascetica (vv. 9-14):

Se m'ascoltate, giente, un bel sermone  
 che di novellamente fu trovato  
 contar vi voglio, e dir d'un peccatore  
 che lungo tempo al soldo era stato.  
 Rubato e morto ave' molte persone,  
 e non se n'era giammai confessato... (*Leggende* [D'Ancona]: 87)

Mentre nelle altre due versioni, entrambe in prosa, l'una toscana (ms. Riccardiano 2734) e l'altra settentrionale (ms. Codex 313, Rare Book and Manuscript Library della Pennsylvania State University di Philadelphia) il primo personaggio che compare in apertura è la vittima dell'assassinio, la giovane fanciulla figlia del re, che avanza così in primo

<sup>8</sup> *Miracles* (Paris-Robert): 95; l'opera drammaturgica è conservata nel ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 819-820, che raccoglie diverse sacre rappresentazioni offerte dalla confraternita di Saint-Éloi della gilda degli orefici di Parigi nel corso del XIV secolo, e in forma frammentaria in un altro codice parigino (Bibliothèque nationale de France, fr. 1006).

piano, come nell'incisione di Dürer. Il testo toscano, dove Jean Paulus prende il nome di Albano, inizia appunto con queste parole:

Avea in India uno re che avea una sua donna molto savia, e avea una figliuola di buono 'ngegno. La donna si morio, e rimase la figliuola. Il padre amava questa sua figliuola di sopra tutte le cose del mondo, e amavala tanto che dovunch'egli andava la menava seco, a uccellare, a cacciare, e a ogn'altro diletto. E tanto crebbe la fanciulla ch'ella fu in età d'undici anni. E un dí il re con questa sua figliuola e con molti altri andò a cacciare in una grandissima foresta (ivi: 69).

È dunque il Destino, e non il demonio, a condurla sulla soglia dell'eremo. Variazioni supplementari come queste aiutano indubbiamente a semplificare e condensare la diegesi, sfumando al contempo alcuni fra i tratti piú inquietanti della storia, nel primo caso dipingendo fin dall'inizio il protagonista come un uomo violento e pericoloso, e perciò portato al delitto; nel secondo collocando gli eventi in un lontano altrove, e rendendone cosí meno prossima l'efferatezza. Tuttavia del delitto non si tace nulla, anzi talvolta se ne accentua la violenza, come nel testo di cui abbiamo appena visto l'inizio, dove l'atto di lussuria si fa vero e proprio stupro, e cambia la modalità dell'assassinio:

E incontanente tolse un coltello e segolle le vene della gola, e cosí l'uccise; e, morta che l'ebbe, fece nella sua casellina medesima una fossa e sotterrovela drento. E poi, considerato piú oltre, uccise 'l cavallo e sotterrollo fuori della casa colla sella e colla briglia (ivi: 73).

Il dettaglio del cavallo e della sua sepoltura, che per la complessità logistica produce – almeno agli occhi di chi scrive – un involontario effetto comico, si spiega non solo con l'intento di rispettare una certa verosimiglianza dei fatti, ma anche con la volontà di moltiplicare le colpe dell'eremita, che sarà cosí costretto a spergiurare la sua innocenza agli uomini del re, giunti a lui seguendo le tracce degli zoccoli; comprenderà cosí quanto sia facile macchiarsi di colpe – la lussuria, l'omicidio, lo spergiuro – che poco prima aveva affermato essere incomprensibili e del tutto aliene da sé.



## 6. LO SCIoglimento DELLA STORIA

Torniamo però alla prima *vita* oitanica, e ai dettagli dello scioglimento della vicenda, che ho lasciato in sospeso, e che chiariscono definitivamente il contenuto dell'immagine da cui siamo partiti. Si tratta come prevedibile di uno scioglimento positivo, nel quale il perdono divino si manifesta, improvvisamente e miracolosamente, proprio a quel pubblico che assisteva tra le risate, come abbiamo visto, all'umiliazione di Jean Paulus; un'umiliazione che costituiva, ora lo capiamo, il momento conclusivo dell'espiazione, in quanto manifestazione alla comunità della sua condotta bestiale: proprio ciò che aveva cercato di evitare uccidendo la principessa. A questo punto nella sala compare una giovane, sontuosamente vestita, che porta in braccio un infante, e questi inizia improvvisamente a parlare (vv. 1741-1753):

Li enfes li coumenche a dire:  
 «Jehan,» fait il, «Tant as souffert  
 Paine et travail par le desert.  
 Cuites es de canque fesis,  
 Ice te mande Jhesu Cris.  
 Son comant ne doi pas celer».  
 Quant li baron oënt parler  
 L'enfant de si petit aage,  
 Esbahi sont tout li plus sage.  
 Jehan, qui a la terre jut,  
 Fu trestous cois, ne se remut,  
 Ne croit a la raison c'a oïe.

Ci vorrà una seconda e piú esplicita esortazione del bambino perché Jehan, fino ad allora rimasto a quattro zampe, si alzi e apra la bocca, intonando un *Te Deum* per la gioia, mentre tutti quanti si fanno il segno della croce, colmi di vergogna. Ma prima che il santo possa comunicare con gli altri è necessario ancora un passaggio (che ricorda il caso di Bislavret nel *lai* di Maria di Francia) (vv. 1780-1794):

Li rois l'apela doucement.  
 Un tout seul mot ne li respont.  
 Uns sages hom au roi respont  
 En l'oreille, comme voiseus:  
 «Sire,» fait il, «il est honteus  
 Por ce qu'il est nus et apers.  
 Commandés que il soit couvers,

Tout le gabent par le maison».
 Li rois entent qu'il dist raison,
 Si quemanda en es le pas
 Qu'il fust vestus de riches dras.
 En une cambre l'en menerent,
 Mout richement le conreerent,
 Mout bel li ont vestu le cors,
 Au roi le ramenerent fors.

Solo una volta adeguatamente vestito – ma sempre peloso – Jean può prendere la parola, e raccontare così tutta la storia. Le sue rivelazioni gettano ovviamente nella disperazione il sovrano e la regina; quest'ultima anzi intima al marito di prendere l'assassino e bruciarlo, o ancora meglio di scorticarlo vivo. Ma il sovrano, che ha assistito al miracolo della parola dell'infante, ha un'idea migliore, e chiede a Jean di condurli al pozzo, e di porvisi davanti pregando Dio di restituire la fanciulla (che scopriamo chiamarsi Sabina) ai suoi genitori, sana e integra come era quando il diavolo l'aveva condotta da lui; cosa che puntualmente accade (vv. 1942-1949):

Tantost se drece amont li gente;
 Par le main l'ont hors du puç mise,
 De la samblance et de la guise
 Que li Sathans l'i aporta,
 Quant de la cambre le jeta.
 Onques si membre n'en cangierent
 Ne si vestement n'empirierent.
 Vermelle iert com rose nouvele.

La principessa si rivela così, rediviva nella sua integrità fisica, come l'emblema della colpa e assieme della redenzione del fedele; il fatto che Dürer la rappresenti in una specie di grotta invece che in un pozzo dovrebbe dipendere dalle esigenze compositive, mentre la presenza del bambino è dovuta al fatto che nella sua fonte (come nelle *Heiligenleben*) la giovane era rimasta viva nel pozzo, e aveva partorito un figlio, a sua volta sopravvissuto.

## 7. UNA DOPPIA FOLLIA

Concludendo, fra i tratti che mi sembrano piú interessanti di questa storia multiforme e terribile vi è l'intersezione fra due accezioni diverse del termine *folie*, che furono per secoli altrettanto diffuse e fra loro contigue, come si può vedere, ad esempio, da un passaggio del *Livre de Sydrac* (capitolo 172 della redazione lunga), enciclopedia dialogica della fine del Duecento, che riunisce in forma di domanda e risposta una miriade di idee comuni, desunte dalle fonti piú varie:

Le roy demande: «Comment s'afolent la gent?»

Sydrac respont: «La gent deviennent foulx par moult de manieres. Les uns sont né simples comme folx, les autres perdent le sens de maladie, les autres de la foiblece de la teste, les autres de mauveses humeurs, les autres de trop perdre du sanc, les autres de grant chaleur, les autres de mauvés ombre qui se moustre a euls et les espovente, les autres de feblesse de lor cuer, les autres de trop veillier, les autres de trop geuner qui leur seche la cervelle, les autres de doumages que il reçoivent, si en maintent grant dueil, et de moult d'autres manieres. Et de toutes ces folies chascune porte son doumage, et a poine font mal a autre.

Mes il y a autres manieres de folies qui sont mauveses pour euls qui l'ont et pour l'autre gent, c'est assavoir ceulz qui mal vivent et qui tolent a autrui, et qui emblent, et qui robent, et qui tuent la gent, et qui fausement jurent, et qui s'enyvrent, et ceulz qui portent faus tesmoign, et ceulz qui getent la gent em poine, et ceulz qui encoulpent la gent, et par maintes autres manieres. Et de teulx foulz l'en s'en doit moult garder, car par leur folies font mal a eulz et aus autres gens. Les autres folies avant nonmmees ne grievent mie la gent, ains em portent leur somme et leur poine (*Livre de Sydrac* [Ruhe]: 97-8).

Da un lato troviamo dunque la follia come malattia mentale innocua, dovuta a cause molteplici, che porta a far del male a sé stessi, dall'altro la follia come peccato morale pericoloso per la società, praticata quotidianamente da chi ruba, uccide, o spergiura. Il nostro eremita peloso costituisce la rappresentazione emblematica della contiguità tra queste due follie: l'atto criminoso, favorito dall'istigazione diabolica, e l'alterazione mentale, definita dai tratti canonici della bestialità; ma nel suo caso esse non si limitano a giustapporsi: si combinano, per via di narrazione, con un effetto terapeutico e salvifico.

Proprio di questo effetto viene data una dimostrazione supplementare nelle ultimissime righe delle versioni francesi, quando il santo, dopo aver fatto del male al prossimo, e dopo aver mortificato sé stesso subendo i maltrattamenti altrui, si volge a fare del bene agli altri. Ci viene

detto infatti che una volta recuperato il proprio posto entro la comunità, egli guarisce a sua volta un folle (vv. 2010-2020 del testo oitanico più antico):

Or oiés comment Deus l'oneure.  
A chou qu'il va le maistre rue,  
Eis un desvé qui jete et rue;  
Nus hom nel pooit detenir.  
Quant li sains hom li voit venir,  
Lieve sa main, si le segna.  
Diables tan le resongna  
Que maintenant issi du cors  
Ausi bruians com fust un tors.  
La gent forment s'en espeüre,  
Mais li sains hom les asseüre.

Il cerchio, in questo modo, si chiude perfettamente, e con esso anche il nostro percorso: colui che è disceso nell'abisso del proprio animo, e ha attraversato lucidamente le tenebre della follia ha infine l'opportunità – per mezzo dell'esorcismo, naturalmente, non della terapia – di guarire gli altri, e di riaccompagnarli opportunamente verso la luce.

Luca Sacchi  
(Università degli Studi di Milano)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Chrétien de Troyes, *Yvain* (Foerster) = Kristian von Troyes, *Yvain (Der Löwenritter)*, Textausgabe mit Einleitung hrsg. von Wendelin Foerster, Halle, Niemeyer, 1913.
- Kümmel 1906 = Karl Kümmel, *Drei italienische Prosalegenden: Euphrosyne, Eremit Johannes, König im Bade*, hrsg. nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, Halle, Buchdruckerei des Waisenhauses, 1906.
- Leggende* (D'Ancona) = Alessandro D'Ancona, *La leggenda di Sant'Albano, prosa inedita del secolo XIV, e la storia di San Giovanni Boccadoro, secondo due antiche lezioni in ottava rima*, Bologna, Romagnoli, 1865.
- Livre de Sydrac* (Ruhe) = *Le livre de la fontaine de toutes sciences*, Edition des enzyklopädischen Lehrdialogs aus dem XIII. Jahrhundert herausgegeben von Ernstpeter Ruhe, Wiesbaden, Reichert, 2000.
- Miracles* (Paris-Robert) = *Miracles de Nostre Dame par personnages*, publiés d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale par Gaston Paris et Ulysse Robert, Paris, Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, 1876-1893, 8 t.
- Vie de Saint Jean Paulus* (Allen) = *Vie de Saint Jean Paulus*, I. Verse, e II. Prose, ed. by Louis Allen, in William 1935: 83-133 e 134-40.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Cazelles 1982 = Brigitte Cazelles, *Le corps de sainteté d'après Jehan Bouche d'Or, Jehan Paulus et quelques vies des 12 et 13 siècles*, Genève, Droz, 1982.
- Fritz 1992 = Fritz, Jean-Marie, *Le discours du fou au Moyen Age. XIIe-XIIIe siècles. Étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Karl 1913 = Louis Karl, *La légende de saint Jehan Paulus (la légende en vers, en prose et le miracle)*, «Revue des langues romanes» 56 (1913): 425-45.
- Karl 1928 = Louis Karl, *Notice sur la Vision de saint Basile dans la légende de saint Jehan Paulus*, «Revue des langues romanes» 65 (1928): 304-23.
- Millin 1993 = Gaël Millin, *Les Chiens de Dieu. La représentation du loup-garou en Occident (XI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Brest, UBO, 1993.
- Miquel i Planas 1940 = Ramón Miquel i Planas, *La Leyenda de Fray Juan Garín, ermitaño de Montserrat*, Barcelona, Orbis, 1940.
- Morawski 1947 = Joseph Morawski, *La Vie de saint Jehan Paulus. Origine et évolution d'une légende Médiévale*, «Les Lettres Romanes» 1 (1947): 9-36.

- Pastoureau 2007 = Michel Pastoureau, *L'ours: histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007 [trad. it. Torino, 2008].
- Sacchi 2013 = Luca Sacchi, *Un volgarizzamento italiano inedito della «Historia Apollonii regis Tyri» dalla collezione di Hermann Suchier*, «Carte Romanze», I/2 (2013); 251-73.
- Segre 1990 = Cesare Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.
- William 1935 = Charles Allyn William (ed. by), *The German Legends of the Hairy Anchorite, with Two Old French Texts of La Vie de saint Jehan Paulus*, Urbana, University of Illinois, 1935.



## «IN TANTA MATTEZZA». SEMANTICA DELLE ALTERAZIONI MENTALI NEL *DECAMERON*

1. Messer Riccardo, veggendosi a mal partito e pure allora conoscendo la sua follia d'aver moglie giovane tolta essendo spossato, dolente e tristo s'uscì della camera e disse parole assai a Paganino le quali non montarono un frullo. E ultimamente, senza alcuna cosa aver fatta, lasciata la donna, a Pisa si ritornò; e *in tanta mattezza* per dolor cadde, che andando per Pisa, a chiunque il salutava o d'alcuna cosa il domandava, niuna altra cosa rispondeva, se non: "Il mal furo non vuol festa"; e dopo non molto tempo si morì.<sup>1</sup>

Il mio saggio prende il titolo da un'alterazione mentale prodotta in senso lato dall'amore. Per Riccardo di Chinzica (*Riccardo* nella rubrica), anziano giudice pisano che incautamente aveva voluto una moglie giovane e bella e non ne aveva saputo soddisfare i naturali desideri, il *vulnus* è subito in realtà dall'amor proprio, quando Bartolomea sceglie di restare con il suo rapitore Paganino, compagno assai più atto. Riccardo cade, come scrive Vittore Branca, in una «demenza ripetitiva»,<sup>2</sup> che lo porta a pronunciare ossessivamente un'oscura frase sentenziosa («Il mal furo non vuol festa») e in poco tempo alla morte. Nonostante la natura tanto diversa del racconto, questo tragico irrigidimento è paragonabile alla fissazione allucinata di Lisabetta da Messina per il suo testo di basilico.<sup>3</sup>

Non mi occuperò qui della follia per amore, né della «matta bestialità», argomenti ai quali sono dedicati specifici contributi in questo volume, anche se – come vedremo – i relativi campi semantici dovranno essere attraversati. Ragionerò più in generale su alcune modalità tematiche ed espressive attraverso le quali Boccaccio evoca e rappresenta le

<sup>1</sup> Boccaccio, *Decameron* (Quondam-Fiorilla-Alfano): II 10, 42. Da questa edizione sono tratte tutte le citazioni; i corsivi sono miei, salvo diversa indicazione.

<sup>2</sup> Boccaccio, *Decameron* (Branca): 314n.

<sup>3</sup> Per quest'ultima novella, molto studiata (si ricorderà anche l'esperimento critico a più voci *Il testo moltiplicato* 1984) rimando ai recenti D'Agostino 2014: 703-20; e Camboni 2017: 157-66.



alterazioni della mente, siano queste costanti o momentanee, congenite o indotte.

2. Nei due discorsi che lo spregevole Ambruogiuolo pronuncia nella novella che precede quella di messer Riccardo (il primo – sguaiato – rivolto a Bernabò da Genova, l'altro a Ginevra travestita da Securano), *mattezza* è la rinuncia di alcune donne a «far quello che tutte le femine fanno»; *sciocchezza*, *follia* e *bestialità* sono le caratteristiche di Bernabò che ha rischiato cinquemila fiorini in una scommessa – secondo Ambruogiuolo persa in partenza – fedeltà di sua moglie.<sup>4</sup> Il commento di Dionio, che successivamente introduce appunto la novella del giudice pisano, rimarca ancora la *bestialità* di Bernabò, ma rovesciandola seriamente di segno, non solo per essere egli giunto al punto di far uccidere la moglie creduta senza prove infedele, ma per il fatto stesso di aver ritenuto, come tanti mercanti, di negare alle mogli rimaste a casa per lungo tempo ciò di cui essi non si privano, nel loro viaggiare. In questo caso la sottolineatura del novellatore è tanto più interessante, se consideriamo che nella tradizione iconografica di questa novella, in particolare nei cassoni nuziali, sono in genere espunte tutte le peripezie di Zinevra, con un corto circuito di intento edificante fra l'intromissione avventurosa di Ambrogiuolo nella camera della donna e la riconciliazione finale di quest'ultima con il marito.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> «Disse Ambruogiuolo [a Bernabò]: “Veramente se per ogni volta che elle a queste così fatte novelle attendono nascesse loro un corno nella fronte, il quale desse testimonianza di ciò che fatto avessero, io mi credo che poche sarebber quelle che v'atendessero; ma, non che il corno nasca, egli non se ne pare, a quelle che savie sono, né pedata né orna, e la vergogna e 'l guastamento dell'onore non consiste se non nelle cose palesi: per che, quando possono occultamente, il fanno, o per *mattezza* lasciano.”» (II 9, 19); e poi, a Sicurano-Zinevra: «“Ora risi io, per ciò che egli mi ricordò della *sciocchezza* di Bernabò, il quale fu di tanta *follia*, che mise cinquemilia fiorin d'oro contro a mille che io la sua donna non recherei a' miei piaceri: il che io feci e vinsi il pegno; e egli, che più tosto sé della sua *bestialità* punir dovea che lei d'aver fatto quello che tutte le femine fanno, da Parigi a Genova tornandosene, per quello che io abbia poi sentito, la fece uccidere.”» (ivi, 54).

<sup>5</sup> Callmann 2001: 141-3.

3. L'incertezza dei confini semantici relativi ai concetti di *ragione* e *non ragione*<sup>6</sup> non sorprende, in un'epoca storica che non ha un'idea formalizzata della pazzia. Lo ha osservato Jacques Le Goff per la lingua francese, ma credo che l'affermazione si possa estendere sia al volgare italiano, sia al latino giuridico.<sup>7</sup>

Gli studi che si occupano di qualsiasi periodo antecedente il XVIII secolo insistono spesso sulla sfuggevolezza semantica riscontrabile anche nei testi para-scientifici o tecnici. Credo che questo limite discenda, oltre che da oggettive carenze di informazione, anche dal fatto che le *dé-faillances* mentali sono familiari nella vita umana al più vario titolo:

il linguaggio, le idee e le argomentazioni inerenti alla malattia mentale non hanno un significato scientifico valido per tutti i tempi, ma sono piuttosto da considerare come 'strumenti' che possono essere variamente usati da varie parti per vari propositi.<sup>8</sup>

Per la Firenze della seconda metà del Trecento si conservano rari documenti relativi ai primi utilizzi del carcere delle Stinche come luogo saltuario e non ufficialmente deputato di detenzione per i malati mentali, dal momento che in molti altri casi si procedeva ad affidamenti in curatela dei soggetti ritenuti incapaci. Un fascicolo del 1348 testimonia la vicenda di una certa Tessa, definita dal fratello «*furiosam dementem et*

<sup>6</sup> La scheda 17.9 redatta da Amedeo Quondam per il repertorio *Le cose (e le parole) del mondo* in Boccaccio, *Decameron* (Quondam-Fiorilla-Alfano): 1789-91 esime dall'allestire un catalogo lessicale completo.

<sup>7</sup> La cura dello storico nel praticare «*d'étude des mots, introduction essentielle à celle des choses*» è «*d'autant plus précieuse ici que le monde de la folie est très divers, que son champ sémantique est très large, presque sans frontières, jouant à la fois, comme presque toujours au Moyen Age, sur le latin et la langue vulgaire.*» (Jacques Le Goff, *Préface* a Laharie 1991: viii; e si veda la stessa Muriel Laharie, *ivi*: 7). E ancora, Foucault 2014: 50: «L'uomo europeo, dagli albori del Medioevo, è in rapporto con qualcosa che chiama confusamente: Follia, Demenza, Disragione. [...] In ogni caso, il rapporto Ragione-Disragione costituisce per la cultura occidentale una delle dimensioni della sua originalità; lo accompagnava molto tempo prima di Hieronymus Bosch, e lo seguirà molto al di là di Nietzsche e Artaud.»

<sup>8</sup> Porter 1991: 18; e di nuovo Laharie: 8: «*Sujet délicat entre tous [...]. Car, pour l'opinion commune, le terme de folie, comme celui de démence, évoque aussitôt un univers troublant, celui d'êtres déstructurés, désorganisés, étrangers à eux-mêmes et qui pourtant nous ressemblent.*»

mentecaptam», anche perché amministra male i suoi averi.<sup>9</sup> La preoccupazione dei famigliari in materia patrimoniale è ricorrente in questo tipo di pratiche, e ci ricorda l'analoga premura – pure nella diversità di scenario – dei parenti di Nastagio degli Onesti.<sup>10</sup>

Nonostante la potenziale fecondità narrativa del motivo della pazzia conclamata, Boccaccio non pare interessato tanto alla patologia acuta, quanto invece alla fragilità psico-intellettuale di alcuni personaggi.<sup>11</sup> Si veda, per esempio, la puntigliosa descrizione della nipote di Fresco (VI 8), per noi solo una smorfiosa, della quale in poche righe si dice non solo che era «spiacevole, sazievole e stizzosa» (5), «altiera» (*ibidem*) eccetera, ma che era «più che una canna vana e a cui di senno pareva pareggiar Salomone» (10), con l'intelletto di un «montone» (*ibidem*), perduta nella sua «grossezza» (*ibidem*).

4. Le debolezze della mente, come si diceva, possono essere congenite (come nel medico Simone, in Chichibio e notoriamente in Calandrino) o sopravvenire per accidente. Fra le cause accidentali che possono provocare alterazioni delle funzioni psichiche, Boccaccio addita:

<sup>9</sup> Magherini-Biotti: 67; il fascicolo è conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, *Podestà* 340. Analoga preoccupazione rivelano alcuni documenti contenuti negli statuti comunali di altre città, come negli esempi senesi e perugini riportati nel *TLIO* alla voce MENTECATTO (a cura di Francesca Faleri, 2000), sulla quale torneremo: Siena («et se trovarò che mentecatto sia, o vero prodigo, darò allui curatore, secondo che le ragioni volliono», *Stat. sen.*, 1309-10 (Gangalandi), cap. 182, vol. 1, pag. 470.16; «Et ancora li sindachi et procuratori de le comunanze, collegio, università o vero luogo, o vero d'alcuno capitolo, et ancora el curatore del furioso, mentecapto o vero prodigo, posano per loro rispondere et in giudicio essere presenti per loro», *Stat. sen.*, 1309-10 (Gangalandi), dist. 5, cap. 474, vol. 2, pag. 453.25) o Perugia («Volemo anche mo che agl furiose e prodeghe e mentecatte e a l'altre persone, a le quale de ragione se concede, la podestà e 'l capetanio e gl loro giudece e 'l ditto giudece sopra la divisione de le cose comune e le fine reggere e sopra l'autoritate da enterponere diano e dare possano egl tutore e anche mò egl curatore», *Stat. perug.*, 1342, L. 2, cap. 61, par. 2, vol. 1, pag. 449.1).

<sup>10</sup> *Dec.* V 8.

<sup>11</sup> L'unica occorrenza del sostantivo *matto* nel senso oggettivo di 'malato di mente', se ho visto bene, si ha nella novella di Alatiel: «avvenne che il dí seguente un *matto*, entrato intra le ruvine dove il corpo del prenze e di Ciuriaci erano, per lo capestro tirò fuori Ciuriaci e andavase lo tirando dietro.» (II 7, 61).

- il desiderio erotico mal indirizzato. Abbiamo visto la degenerazione di Riccardo di Chinzica (II 10, 42); e Calandrino è definito dalla moglie *vecchio impazzato* per la sua infatuazione per la Niccolosa (IX 5, 63);
- l'ebbetà. All'inizio è il caso di Tofano, che poi si fa savio fingendosi ubriaco per incastrare la moglie; anche se è *bestia* perché «disposto a volere che tutti gli aretin sapessero la lor vergogna, là dove niun la sapeva» (VII 4, 13), finendo «a modo del villan matto, che dopo danno fé patto» (31). L'altrettanto geloso Arriguccio, invece, può essere tendenziosamente accusato di ubriachezza perché *smemorato* (32) e *trasonato* (40) di fronte al trasformismo di monna Sismonda (VII 8, 42-44);
- la *stupefazione* prodotta dalle droghe. «La moglie d'un medico per morto mette un suo amante *adoppiato* in una arca» (IV 10, 1): Ruggieri – bevuta per errore una pozione anestetica – dormiva così profondamente da sembrare morto («egli aveva a buona caviglia legato l'asino», 15), e anche dopo il risveglio «gli rimase nel cerebro una certa *stupefazione* la quale non solamente quella notte ma poi parecchie dí il tenne *stordito*» (23). Una «polvere di maravigliosa virtù», usata «per lo Veglio della Montagna quando alcun voleva dormendo mandare nel suo Paradiso o trarlone, e che [...], piú e men data, senza alcuna lesione faceva per sí fatta maniera piú e men dormire colui che la prendeva, che, mentre la sua virtù durava, non avrebbe mai detto colui in sé aver vita» (III 8 31) spedisce temporaneamente Ferondo in quello che tutti dovranno credere il Purgatorio.<sup>12</sup> In questo caso non si tratta di un incidente: il «ricchissimo villano» (5) e importuno geloso era già, come vedremo subito, vittima designata.

5. Un amabile apologo di Cecco Angiolieri ci introdurrà al passaggio successivo:

Stando lo baldovino dentro un prato,  
de l'erba fresca molto pasce e 'nforna;  
vedesi da la spera travallato,  
e crede che le orecchie siano corna;

<sup>12</sup> Bramanti 1973; Delcorno 1989: 276-82; Tufano 2018: 151-2.

e dice: «Questo fosso d'altro lato  
salterò bene, ch'i' non farò storna»;  
movesi per saltare lo fossato:  
allor trabocca e ne lo mezzo torna.

Allora mette un raggio come tònò:  
«Oimè lasso, che male pensato aggio,  
ché veggio ben che pur asino sonò»

Così del *matto* avvien che se cre' saggio;  
ma quando provasi nel parangono,  
al dritto tocco pare il suo visaggio.

(Cecco Angiolieri, *Rime* CVII)<sup>13</sup>

Come afferma Remo Bodei, commentando una riflessione di Freud, nel delirio «l'errore è uno sconfinamento della verità, un andare della verità oltre se stessa, uno spostamento del sentimento di convinzione (o certezza) dal 'nucleo di verità' al suo surrogato».<sup>14</sup> Questo principio è ben esemplificato, oltre che dai vaneggiamenti misogini di Calandrino,<sup>15</sup> anche dalle certezze di Ferondo, che culminano nell'accogliere l'«opinione degli sciocchi» che la gestazione duri *appunto*, cioè 'precisamente', nove mesi:

Per la qual cosa in casa con la moglie tornatosi e in possessione rientrato de' suoi beni, la 'ngravidò al suo parere, e per ventura venne che a convenevole tempo, secondo l'opinione degli sciocchi che credono la femina nove mesi appunto portare i figliuoli, la donna partorì un figliuol maschio, il quale fu chiamato Benedetto Ferondi.<sup>16</sup>

Sono convinzioni false ma solo parzialmente private e individuali, perché sottintendono una funzione sociale della credenza (più sottilmente per Ferondo: dobbiamo immaginare un ambiente che lo fa persuaso di

<sup>13</sup> Angiolieri (Castagnola): 200.

<sup>14</sup> Bodei 2000: 30-1; il riferimento freudiano è a *Delirio e sogni nella «Gradiva» di Wilhelm Jensen*. «L'alternativa secca delirio/logica, sotto il segno della reciproca incompatibilità», spiega Bodei in questo saggio illuminante, ha senso «solo dal punto di vista di una razionalità ristretta, difensiva e autoreferenziale» (ivi, p. VIII).

<sup>15</sup> Nella novella dell'elitropia (VIII 3, 52-62) e in quella di Calandrino *pregno* (IX 3, 21-24).

<sup>16</sup> III 8, 75. Va precisato che il giudizio sull'«opinione degli sciocchi» (non solo Ferondo, dunque) suona un po' ambiguo, sottintendendo probabilmente qualche luogo comune o riferimento locale che ci sfugge.

ciò che è utile egli creda, per salvaguardare la moglie e l'abate). Ci torneremo fra poco.

6. Quanto abbiamo osservato fino ad ora mostra con evidenza che «è possibile essere strani, essere diversi, in modi che tuttavia hanno senso»: <sup>17</sup> e in effetti nel *Decameron* i comportamenti disturbati hanno sempre coerenza con i tratti costitutivi del carattere.

Calandrino, come sappiamo, è vanesio, sospettoso, egoista. La prima delle quattro novelle a lui dedicate (la ricerca dell'elitropia, VIII 3) introduce tutto sommato con levità la debolezza mentale del personaggio: un «uom semplice e di nuovi costumi», sicché gli amici «de' modi suoi e della sua simplicità sovente gran festa prendevano». Via via ci accorgiamo che egli, oltre a una qualche abilità artistica storicamente tramandata, ancorché documentata prevalentemente sulla base del *Decameron*, <sup>18</sup> ha una fisionomia psichica e comportamentale relativamente complessa. Già alle prime battute, lo vediamo «attento a riguardare le dipinture e gl'intagli» del tabernacolo di recente ornato da Lippo di Benivieni in San Giovanni; <sup>19</sup> si preoccupa poi con buona creanza di non interferire in discorsi segreti; richiede precisazioni, pur condizionate dalla sua ingenuità; è capace di progettualità. Sullo sfondo di queste qualità emergono man mano gli elementi eticamente riprovevoli: l'intenzione di rubare dalle tavole dei cambiatori, la decisione di non condividere con gli amici il presunto ritrovamento della pietra, la rivalsa brutale su monna Tessa.

Le altre tre novelle (VIII 6, IX 3, IX 5) allargano via via il quadro, mostrandolo pusillanime, spilorcio, infedele. Non viene però quasi più ribadito esplicitamente il giudizio sulla scempiaggine, ripreso invece – ma per sottolineare la grave indiscrezione nei confronti della moglie -

<sup>17</sup> Porter: 13.

<sup>18</sup> Sull'argomento si vedano Santagata 2015 e Ciccuto 2018.

<sup>19</sup> «E per avventura [Maso del Saggio] trovandolo un dí nella chiesa di San Giovanni e vedendolo stare attento a riguardare le dipinture e gl'intagli del tabernacolo il quale è sopra l'altare della detta chiesa, non molto tempo davanti postovi, pensò essergli dato luogo e tempo alla sua intenzione» (VIII 3, 6). Ciccuto 2018: 201-2 interpreta questo atto di Calandrino in senso opposto, come prova della «sua natura di passivo imitatore».

da Neifile, quando introduce la novella successiva a quella di Calandrino *pregno*:

Valorose donne, se egli non fosse piú malagevole agli uomini il mostrare altrui il senno e la virtù loro, che sia la sciocchezza e 'l vizio, invano si faticherebber molti in por freno alle lor parole: e questo v'ha assai manifestato la *stoltizja di Calandrino*, al quale di niuna necessità era, a voler guerire del male che la sua semplicità gli faceva accredere che egli avesse, i segreti dilette della sua donna in publico adimostrare. (IX 4, 3)

Il «ricchissimo villano» Ferondo, ottusamente geloso, è definito «uomo materiale e grosso senza modo» (III 8, 5); «*semplice e dissipato*» (6),<sup>20</sup> *matto* (8) e *mentecatto* (10).<sup>21</sup> La sua *semplicità* (5) e la sua *stoltizja* (che fa sí che la moglie si senta «vedova, e pur maritata»<sup>22</sup>, 8) gli fanno dire «de piú nuove cose del mondo» (42).<sup>23</sup> Si pensi all'irritazione perché la moglie non

<sup>20</sup> In Boccaccio, *Decameron* (Branca): *dissipato*; ma lo stesso Branca segnala che nel manoscritto hamiltoniano «questa parola è ritoccata e scritta posteriormente, sicché non si può decidere se la lezione originaria non fosse *dissipito*, come in Mn G P» (Boccaccio, *Decameron* Hamilton: 232; e successivamente Vitale-Branca 2002: vol. II 68). Per la discussione della variante rimando a Fiorilla 2010: 20-21; D'Agostino 2012: 69. E cf. qui sotto (§8): «domande sciocche e dissipite» (VIII 9, 12).

<sup>21</sup> La prima attestazione del termine, secondo la citata scheda *TLIO* redatta da Francesca Faleri, risale a *Convivio* IV 15, 17: «E secondo malizia o vero difetto di corpo, può essere la mente non sana: quando per difetto d'alcuno principio dalla nativitate, sí come [sono] mentecatti; quando per l'alterazione del cerebro, sí come sono frenetici» (Dante, *Convivio*: 682). Boccaccio lo impiegherà poi, con sensibile slittamento semantico, nelle *Esposizioni*, c. III (i), par. 22 (Boccaccio, *Esposizioni*: 144): «Ma da vedere è che gente questa può essere. E, se io estimo bene, questa mi pare quella maniera d'uomini, li quali noi chiamiamo “mentacatti”, o vero “dementi”; li quali, ancora che abbiano alcun senso umano, per molta umidità di cerebro hanno sí il vigore del cuore spento che cosa alcuna non ardiscono d'adoperare degna di laude, anzi si stanno freddi e rimessi ed il piú del tempo oziosi, quantunque talvolta sospinti sieno dal desiderio di dovere alcuna cosa adoperare; di che quello segue che l'autore ne dice, cioè “che visser senza infamia e senza lodo”». Piú avanti, nell'esposizione allegorica di *Inferno* V 1-12, l'anziano commentatore usa il termine piú o meno nell'accezione dantesca (par. 39, ivi: 334); nel medesimo contesto, è curioso sentirlo esercitare con aspra severità il suo biasimo contro i giovani alla moda tacciandoli di essere *dissipiti* (par. 51, ivi: 337).

<sup>22</sup> Topica condizione della *malmaritata*.

<sup>23</sup> E «de piú belle favole del mondo» dopo il rientro (74).

gli ha mandato il «vino della botte di lungo il muro» III 8, 45<sup>24</sup>, che lascerà un'ombra di rancore residuo pur nell'enfasi dei buoni propositi: «mai non le dirò villania, se non del vino che ella ci ha mandato stamane» (55); o alla congettura sulla distanza del Purgatorio:

Disse allora Ferondo: «O quanto siam noi di lungi dalle nostre contrade?». «Ohioh!» disse il monaco «sèvi di lungi delle miglia piú di be' la cachere-mo.» «Gnaffé! cotesto è bene assai!» disse Ferondo «e per quello che mi paia, noi dovremmo essere fuor del mondo, tanto ci ha.» (61-63)

Egli si sente intelligente: il suo autocompiacimento lo porta ad accettare qualunque risposta, che in fondo gli è superflua; proprio come Calandrino, quando strologa sulla distanza di Berlinzone (VIII 3, 14-17).<sup>25</sup>

È naturale che l'inattesa ora di celebrità stimoli la loquacità del redivivo: «quasi savio ritornato», Ferondo

a tutti rispondeva e diceva loro novelle dell'anime de' parenti loro e faceva da se medesimo le piú belle favole del mondo de' fatti del Purgatorio: e in pien popolo raccontò la rivelazione statagli fatta per la bocca del Ragnolo Braghiello avanti che risuscitasse. (74)<sup>26</sup>

Lo storpiamento delle parole<sup>27</sup> è dei molto sciocchi, come il marito di Monna Belcolore, o dei molto astuti: frate Cipolla; il prete di Varlungo; o il beffatore Bruno, quasi barocco – lo sentiremo fra poco – nelle sue invenzioni.

<sup>24</sup> «Ferondo non ha capacità di astrazione, ed è sicuro che tutti, a partire dal suo interlocutore, sappiano come sia fatta la sua casa e dove siano la botte e il muro che interessano: dati o 'temi' presupposti, perché non descritti verbalmente» (Bruni 1990: 384).

<sup>25</sup> Per altre considerazioni, *ivi*: 390.

<sup>26</sup> Fonio 2007: 174 interpreta il passaggio purgatoriale come rivincita di Ferondo, che da beffato diventerebbe beffatore. Sulla parodia qui operata dell'annuncio di paternità nelle Scritture, cf. Cabrini 2018: 180-4.

<sup>27</sup> Kirkham 1993: 176 ha istruttivamente raccolto e commentato le difficoltà dei traduttori di fronte a «Ferondo's stumbling tongue, which downgrades the divine messenger into a spiderish thing with trouserlets.».



7. Calandrino ha la stoffa del protagonista e non ha bisogno di rincalzo per affermarsi come personaggio letterario; Ferondo lo segue da vicino, benché calchi la scena per una sola novella. I loro fratelli minori (Lisetta, maestro Simone) devono essere invece sostenuti dall'inventiva linguistica del novellatore o degli antagonisti, arte nella quale – viceversa – i maestri dell'imbroglio appaiono appunto abilissimi in proprio.<sup>28</sup>

Chiamata a raccontare per seconda, nella giornata degli amori infelici, Pampinea – in disaccordo con la scelta di Filostrato – si arroga un parziale privilegio di Dioneo; e pertanto, «più disposta a dovere alquanto recrear» le compagne

che a dovere, fuori che del comandamento solo, il re contentare, a dire una novella, senza uscir del proposto, da ridere si dispose (IV 2, 4).<sup>29</sup>

Il risultato è il racconto dell'avventura spericolata di frate Alberto, che a Venezia – dove «son tutti bergoli» – inganna «madonna Lisetta da ca' Quirino», donna «*bamba e sciocca*» (12). A partire dalla confessione, che rivela subito quanto la donna «sentia dello scemo» (14),<sup>30</sup> il precipitare della vicenda è accompagnato da una successione di gustosi epiteti, a scandire la *climax* di assurdità del comportamento di Lisetta:

donna mestola (16)  
donna zucca al vento, la quale era anzi che no un poco dolce di sale (20)  
madonna baderla (24)  
donna pocofila (27)

Dopo che il 'fattaccio' è stato consumato, il tono della novella si fa più severo: non più epiteti giososi, ma definizioni:

sí come colei che poco sale avea in zucca (39)  
che piccola levatura avea (41)

<sup>28</sup> All'elenco sommario andrà aggiunto almeno il funambolico Maso del Saggio. Un discorso a parte va fatto per le menzogne di Ciappelletto, che si confronta con un saggio sulla cui vigilanza razionale fa aggio l'infatuazione devota (I 1).

<sup>29</sup> E cf. l'ulteriore dichiarazione di Pampinea, più avanti: «del quale [frate] sommamente mi piace di raccontare, per alquanto gli animi vostri pieni di compassione per la morte di Ghismonda forse con risa e con piacer rilevare» (7).

<sup>30</sup> Lo dirà più avanti Dioneo di sé, in contrapposizione alle compagne «discretissime e moderate» (IX 10, 4).

Eppure, rimproverata dal frate di vanagloria,<sup>31</sup> «la donna gli disse che egli era una *bestia* e che egli non conosceva che si fosse piú una bellezza che un'altra» (14).

Lisetta e la nipote di Cesco sono imparentate per il *fastidio* che provocano: non c'è venia per i vanesi (e la *vanagloria* che – per ostentare zelo – frate Alberto rimprovera alla donna veneziana è sempre per Boccaccio determinata da scarso intelletto). All'opposto, Giotto e Forese da Rabatta, due *maravigliosi ingegni* (VI 5 3), hanno modi e aspetto dimessi.

8. Un caso davvero trionfale di *citrullaggine* è quello di maestro Simone (VIII 9), personaggio che ricomparirà in forma ridimensionata nella novella di Calandrino *pregno*. La sua insipienza consente all'antagonista Bruno (e in un secondo tempo anche a Buffalmacco) non solo l'organizzazione della beffa, ma anche spazi di pirotecnica sevizia linguistica nei quali Nino Borsellino riconosce il modello di un «comportamento di scena» che sarà tipico della commedia del Cinquecento e che

consiste nell'accrescere l'effetto ridicolo di una determinata situazione rallentando i tempi di sviluppo della vicenda con numeri buffoneschi che vivono sulla dissonanza dei messaggi scambiati dagli interlocutori, al limite dell'incomunicabilità.<sup>32</sup>

La narratrice e regina della giornata, Lauretta, prende subito le distanze dal personaggio, viziosa *pecora* presuntuosa (3)<sup>33</sup> che andò a cercarsi la beffa, tanto da potersi affermare che «quegli che gli ele fecero non da biasimare ma da commendar sieno» (3). Ricordiamo brevemente le circostanze: Simone da Villa, da poco tornato a Firenze da Bologna «dottor di medicine, secondo che egli medesimo diceva» (5), aveva un suo rozzo progetto, nato dal falso convincimento di poter carpire a Bruno e

<sup>31</sup> In confessione aveva infatti detto «tante cose di questa sua bellezza, che fu un fastidio a udire» (IV 2, 13).

<sup>32</sup> Borsellino 1974: 35, dal quale traggio anche il termine *citrullaggine* (ivi: 33).

<sup>33</sup> Altrettanto *pecorone* è Tindaro nell'esternazione di Licisca (VI intr. 10).

Buffalmacco il segreto del loro lieto vivere.<sup>34</sup> Bruno decide dunque di approfittare di questo *animale* (10), delle sue «domande *sciocche e dissipite*» (12), della sua *pecoraggine* (12).

È significativo il fatto che la maggior parte degli epiteti ingiuriosi, sia pure formulati in maniera equivoca, è rivolta direttamente a Simone, che non se ne avvede:

qualitativa mellonaggine da Legnaia (15)  
 maestro mio dolciato (17)  
 zucca mia da sale (22)  
 maestro mio da bene (30)  
 pinca mia da seme (74)

Né, tantomeno, una tale dabbenaggine gli consente di avvertire l'insidia delle infinite neoformazioni linguistiche e deformazioni espressive dell'aguzzino:

Diceva il maestro: «Che vuol dire gumedra? Io non gli intendo questi nomi.»  
 «O maestro mio,» diceva Bruno «io non me ne maraviglio, ché io ho bene udito dire che Porcograsso e Vannaccena non ne dicono nulla.» (36-37)

Lo storpiamento dei nomi, come abbiamo visto (§ 6), può essere indice di subalternità culturale; ma le due battute successive rivelano che l'ignoranza non è del beffatore:

Disse il maestro: «Tu vuoi dire Ipocrasso e Avicena.»  
 Disse Bruno: «Gnaffé! io non so: io m'intendo così male de' vostri nomi come voi de' miei.» (38-39)

Così, nessun sospetto nasce a turbare la gratificazione di questo *lavace-zi*,<sup>35</sup> quando viene iperbolicamente lodata la sua estemporanea esibizione canora: «Per certo con voi perderiano le cetere de' sagginali, sí artagoticamente stracantate» (47).

<sup>34</sup> «Maestro Simone medico da Bruno e da Buffalmacco, per esser fatto d'una brigata che va in corso, fatto andar di notte in alcun luogo, è da Buffalmacco gittato in una fossa di bruttura e lasciatovi» (VIII 9, 1).

<sup>35</sup> Come Gianni Lotteringhi (VII 1, 34), altro bell'esemplare della categoria.

Il trionfo autocompiacimento («io n'ho tanto del *senno*, che io ne potrei fornire una città e rimarrei *savissimo*», 59) è l'emblema del personaggio, ben ripagato dall'irriverenza beffarda dell'impresa dipinta:

Bruno, parendogli star bene, acciò che ingrato non paresse di questo onor fattogli dal medico, gli aveva dipinto[...] sopra l'uscio della via uno orinale, acciò che coloro che avessero del suo consiglio bisogno il sapessero riconoscere dagli altri.» (VIII 9, 34).

9. Avviandomi alla conclusione di questa breve indagine, vorrei tornare al tema amoroso dell'inizio solo per qualche considerazione strutturale su una novella controversa, la prima della quinta giornata. Vi si narra del figlio del nobile Aristippo di Cipro,

il quale di grandezza e di bellezza di corpo tutti gli altri giovani trapassava, ma *quasi matto era e di perdita speranza*, il cui vero nome era Galeso; ma, per ciò che mai né per fatica di maestro né per lusinga o battitura del padre o ingegno d'alcuno altro gli s'era potuto metter nel capo né lettera né costume alcuno, anzi con la voce grossa e deforme e con modi più convenienti a bestia che a uomo, quasi per ischernò da tutti era chiamato Cimone, il che nella lor lingua sonava quanto nella nostra 'bestione'. La cui *perduta vita* il padre con gravissima noia portava; e già essendosi ogni speranza a lui di lui fuggita, per non aver sempre davanti la cagione del suo dolore, gli comandò che alla villa n'andasse e quivi co' suoi lavoratori si dimorasse; la qual cosa a Cimone fu carissima, per ciò che i costumi e l'usanza degli uomini grossi gli eran più a grado che le cittadine (V 1, 4-5).

La moderna scienza dei meccanismi cognitivi potrebbe forse individuare nel successivo, straordinario apprendimento di Cimone, che – uscito per improvviso innamoramento dalla sua condizione di «quasi matto [...] e di perdita speranza», consegue in breve tempo capacità e conoscenze inattese – gli estremi inquietanti di una sindrome di genialità. Dopo questo recupero persino eccessivamente lusinghiero, però, con un passaggio assai repentino la personalità di Cimone si realizza nell'incontinenza e nella violenza (attuate in un mondo che, bisogna ammetterlo, gli somiglia).

Ora, un saggio recente di Matteo Pace, pubblicato negli «Studi sul Boccaccio» nel 2016,<sup>36</sup> trae materia di riflessione dal commento di Dino del Garbo alla cavalcantiana *Donna me prega*, proponendo in questa prospettiva di leggere il percorso di miglioramento del giovane come determinato dalla spinta esclusivamente utilitaristica di rendersi degno di Efigenia e della sua famiglia, senza tuttavia approdare all'acquisto della virtù nobilitante della gratuità.

Questa interpretazione della rinascita di Cimone getta una nuova luce sull'efferatezza delle molteplici azioni di rapina narrate nella seconda parte della novella, che sarebbero determinate «da un sistema etico imperfettamente acquisito», «che non permette il retto discernimento di ciò che è giusto da ciò che è sbagliato».<sup>37</sup> Alla luce di questa proposta interpretativa, il racconto risulta dunque tutt'altro che un assemblaggio meccanico di diverse strutture narrative, bensì un organismo strategicamente coeso nelle sue componenti. In esso, infatti, il ricorso al modello del romanzo alessandrino è sviluppo coerente del discorso etico introdotto dalla prima parte, che ha il suo perno nella complessa rappresentazione di un percorso cognitivo, ancora una volta oggetto di acuta osservazione da parte di Boccaccio.

Cristina Zampese  
(Università degli Studi di Milano)

<sup>36</sup> Pace 2016. Precursore nella ricerca di un fondamento letterario per ciascuna delle due parti della novella è stato lo studio di Millicent Marcus (Marcus 1980), che indica nella poesia stilnovistica il modello per la “rinascita” di Cimone, e nella violenza dei Centauri alle nozze di Piritoo e Ippodamia l'ispirazione per la seconda parte. Mancano tuttavia in questa interpretazione, come si vede, indicazioni per una lettura organica del racconto.

<sup>37</sup> Pace 2016: 271.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Angiolieri (Castagnola) = Cecco Angiolieri, *Rime*, a c. di Raffaella Castagnola, Milano, Mursia, 1995.
- Boccaccio, *Decameron* Hamilton = Giovanni Boccaccio, *Decameron*. Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano, a c. di Vittore Branca, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1976.
- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca (1980), Torino, Einaudi, 1992<sup>3</sup>.
- Boccaccio, *Decameron* (Quondam-Fiorilla-Alfano) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*. Introduzione, note e repertorio di *Cose (e parole) del mondo* di Amedeo Quondam, testo critico e nota al testo a c. di Maurizio Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano, Milano, BUR Classici, 2013.
- Boccaccio, *Esposizioni* = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la «Comedia» di Dante*, a c. di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di V. Branca, vol. VI, Milano, Mondadori, 1965.
- Dante, *Convivio* = Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti. Canzoni a cura di C. Giunta, in Id., *Opere*. Edizione diretta da Marco Santagata, vol. II, Milano, Mondadori, 2014.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Boccaccio 2018 = *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a c. di A. D'Agostino e A. M. Cabrini, Milano, Ledizioni, 2018.
- Bodei 2000 = Remo Bodei, *Le logiche del delirio. Ragione, affetti, follia*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Borsellino 1974 = N. Borsellino, *Rozzi e intronati. Esperienze e forme di teatro dal «Decameron» al «Candelaio»*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Bramanti 1973 = Vanni Bramanti, *Il Purgatorio di Ferondo*, «Studi sul Boccaccio» 7 (1973): 70-9.
- Bruni 1990 = Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Cabrini 2018 = Anna Maria Cabrini, *Piume d'angelo, penne di pappagallo*, in *Boccaccio* 2018: 179-95.
- Camboni 2017 = Maria Clotilde Camboni, *La novella di Lisabetta da Messina (Dec. IV 5) in Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di A. Andreoni, C. Giunta, M. Tavoni, Bologna, il Mulino, 2017: 157-66.

- Ciccuto 2018 = Marcello Ciccuto, *Le novelle d'artista in Boccaccio: per una storia narrativa del visibile*, «Carte Romanze» 6/2 (2018): 199-210.
- Callmann 2001 = Ellen Callmann, *Ginevra of Genoa* «Studi sul Boccaccio» 29 (2001): 141-3.
- D'Agostino 2012 = Alfonso D'Agostino, *Ancora sui rapporti fra l'autografo berlinese del «Decameron» e il codice Mannelli*, «Rhesis» *Literature* 3 (2012): 44-85.
- D'Agostino 2014 = Alfonso D'Agostino, *Gli occhi di Lisabetta («Decameron» IV 5)*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, Roma, vol. I, Viella, 2014: 703-20.
- Delcorno 1989 = Carlo Delcorno, *Exemplum e letteratura, tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1989.
- Fiorilla 2010 = Maurizio Fiorilla, *Per il testo del «Decameron»*, «L'Ellisse» 5 (2010): 9-38.
- Fonio 2007 = Filippo Fonio, *Dalla leggenda alla novella: continuità di moduli e variazioni di genere. Il caso di Boccaccio*, «Cahiers d'études italiennes» [online] 6 (2007): 127-81.
- Foucault 2014 = Michel Foucault, *Follia e discorso. Archivio Foucault 1. Interventi, colloqui, interviste 1961-1970* (1994), a cura di Judith Revel. Traduz. di Gioia Costa, Milano, Feltrinelli, 2014.
- Il testo moltiplicato: lettura di una novella del «Decameron»*, a c. di Mario Lavagetto, Parma, Pratiche, 1984<sup>2</sup>
- Kirkham = Victoria Kirkham, *The Sign of Reason in Boccaccio's Fiction*, Firenze, Olschki, 1993.
- Laharie 1991 = Muriel Laharie, *La folie au Moyen Age. XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Préface de Jacques Le Goff, Paris, Le Léopard d'Or, 1991.
- Magherini-Biotti 1992 = Graziella Magherini, Vittorio Biotti, *L'Isola delle Stinche e i percorsi della follia a Firenze nei secoli XIV-XVIII*, Firenze, Ponte alle Grazie, [1992].
- Marcus 1980 = Millicent Marcus, *The Sweet New Style Reconsidered: A Gloss on the Tale of Cimone (Decameron V 1)*, «Italian Quarterly» 81(1980): 1-15.
- Pace 2016 = Matteo Pace, *L'amore di Cimone. Tradizione medica e memoria cavalcantiana in «Decameron» V 1*, «Studi sul Boccaccio» 44 (2016): 251-75
- Porter 1991 = Roy Porter, *Storia sociale della follia*, Milano, Garzanti, 1991.
- Santagata 2015 = Marco Santagata, *Un tassello per Calandrino pittore*, in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a c. di B. Alfonzetti, G. Baldassarri, E. Bellini, S. Costa, M. Santagata, Roma, Bulzoni, 2015: 1031-37.
- TLIO = *Tesoro della lingua italiana delle origini*, fondato da Pietro Beltrami, diretto da Lino Leonardi, 1997-, consultabile online all'url <http://tlio.ovi.cnr.it>.
- Tufano 2018 = Ilaria Tufano, *Letteratura sacra e religiosi nel «Decameron»: le prime tre giornate*, in *Boccaccio 2018*: 139-59.

Vitale-Branca 2002 = Maurizio Vitale, Vittore Branca, *Il capolavoro del Boccaccio e due diverse redazioni*, 2 voll., Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002.





## BOCCACCIO E LA «MATTA BESTIALITÀ»

Questo intervento vuole riunire alcuni appunti sul concetto in Boccaccio di «matta bestialità». Concetto chiave per intendere, nell'autore, il passaggio e l'evoluzione dall'amore cortese a una nuova etica umana.<sup>1</sup>

L'espressione come è noto viene utilizzata dal Boccaccio in *Decameron*, X, 10, 3 e posta in bocca a Dioneo, ultimo narratore della decima novella della decima giornata, che assai severamente giudica l'operato sadico del Marchese di Saluzzo nel pigliar prova della pazienza e della costanza della povera Griselda: «vo' ragionar d'un marchese, non cosa magnifica ma una *matta bestialità*, come che ben ne gli seguisse alla fine; la quale io non consiglio alcun che segua, per ciò che gran peccato fu che a costui ben n'avenisse.»

Com'è noto Gualtieri, mosso dalla paurosa e irrazionale diffidenza nei confronti della moglie di umile condizione, cioè incerto sull'esito fortunato della propria scelta matrimoniale, dopo le nozze «entratogli un nuovo pensier nell'animo, cioè di volere con lunga esperienza e con cose intollerabili provare la pazienza di lei» (10, 27), una volta rimasta incinta, prima la tormenta con le parole, dicendole che i suoi sudditi sono infelici della sua bassezza sociale e della sua discendenza, indegna di loro e del loro signore, e poi le sottrae entrambi i figlioletti fingendo di farli uccidere, per poi cacciarla da casa annunciandole di voler prendere un'altra donna, a cui Griselda è per di più chiamata a organizzare la festa nuziale: la fanciulla è poi la figlia della coppia, come rivelerà infine lo stesso marchese, riammettendo Griselda nel suo *status* dopo tante sofferenze. Che l'agire di Gualtieri sia disapprovato e assolutamente da rifiu-

<sup>1</sup> Come ha osservato Kurt Flasch «La fondazione di un'altra società, sia pure nella finzione, di una società però al di fuori della peste e della corruzione sociale che in essa è divenuta manifesta, appare allora come l'unica via d'uscita. Per questo (ma non solo per questo) il libro di Boccaccio porta la peste scritta *in fronte*» (Flasch 1995: 46). Su filigrane liriche e cortesi in Boccaccio, cf. ad es. Barbiellini Amidei 2015; Padoan 1978; Surdich 1987; Padoan 1978: 1-91; in particolare sul modello della questione cortese nel *Decameron*, cf. Barbiellini Amidei 2018b.

tare, sorta di inaccettabile anti-*exemplum*, viene di nuovo ribadito da Dioneo, *alter-ego* dell'autore, anche alla fine della novella, perché gli ascoltatori non pensino erroneamente che egli rappresenti un esempio di magnanimità, virtù che semmai appartiene all'eroica Griselda.

Boccaccio del resto aveva già disseminato tracce della connotazione negativa del personaggio anche precedentemente nel testo: l'agire del marchese è sotto l'influenza dell'irrazionalità, dell'istintualità, egli agisce per paura, diffidenza e gelosia, dà libero sfogo alla sua violenza con parole e azioni, volendo ferire crudelmente e sondare a fondo l'indole della moglie. Cf. 10, 35: «ma non bastandogli quello che fatto avea con maggior puntura trafisse la donna, e con sembiante turbato un dì le disse [...]»; 10, 40: «parendo tempo a Gualtieri di fare l'ultima pruova della sofferenza di costei [...]»; 10, 46: «Gualtieri, che maggior voglia di piagnere avea che d'altro,<sup>2</sup> stando pur col viso duro, disse [...]»; 10, 51: «Come che queste parole fossero tutte coltella al cuor di Griselda [...]». Inoltre le azioni di Gualtieri, mosso dall'istinto, sono caratterizzate dalla segretezza, dall'essere occulte e nascoste: 10, 49: «fece veduto a' suoi che [...]»; 10, 54: «avea mandato a Bologna al parente suo pregandol che gli piacesse [...] senza manifestare alcuna cosa [...]». Gualtieri, per di più, dall'alto della sua folle presunzione, della sua istintuale volontà di potenza aggravata dalla sua posizione sociale che dell'esercizio del potere dovrebbe fare uno strumento di responsabilità, crede che il solo riaccogliere la moglie dopo le crudeli prove fattele sperimentare lo assolve dalla malvagità che egli stesso è pienamente consapevole di aver esercitato: 10, 61: «Griselda, tempo è omai che tu senta frutto della tua lunga pazienza, e che coloro li quali me hanno reputato crudele e iniquo e *bestiale* conoscano che ciò che io faceva a antiveduto fine operava [...]».

Al di là dell'auto-inganno del marchese, che giustifica la propria crudeltà, e nonostante il lieto fine che Boccaccio dà alla novella, indicando un futuro lungo e di restaurata armonia per la coppia matrimoniale, lieto fine del tutto immeritato per Gualtieri, come Dioneo ha detto già all'inizio, ancora il narratore interno parla assai chiaramente nel suo pieno disprezzo per la vicenda crudele subita da Griselda, così dan-

<sup>2</sup> Si noti il geniale chiaroscuro creato da Boccaccio nel dotare il marchese di questo tratto di umanità.

do termine al racconto, con una dura glossa morale e una battuta osce-  
na, a irridere pienamente la follia insensata del feudatario (10, 68):

Che si potrà dir qui? se non che anche nelle povere case piovono dal cielo de' *divini spiriti*, come nelle reali di *quegli che sarien piú degni di guardar porci che d'aver sopra uomini signoria*. Chi avrebbe, altri che Griselda, potuto col viso non solamente asciutto ma lieto sofferir le rigide e mai piú non udite pruove da Gualtier fatte? Al quale non sarebbe forse stato male investito d'essersi abbattuto a una che quando, fuor di casa, l'avesse fuori in camiscia cacciata, s'avesse sì a un altro fatto scuotere il pilliccione che riuscito ne fosse una bella roba.

Boccaccio parlando di «matta bestialità» cita Dante, dall'undicesimo canto dell'*Inferno*, là dove la sua «*prima face*» ricorda i peccatori puniti piú duramente nel basso inferno, nella «*roggia*» 'rosseggiante, rovente' città di Dite, cioè i «*felli*», i malvagi come illustra Virgilio a Dante, macchiatisi dei vizi piú odiosi, come è spiegato nel libro dell'*Ethica Nicomachea* di Aristotele, tanto familiare all'autore della *Commedia*:

Non ti rimembra di quelle parole  
con le quai la tua Etica pertratta  
le tre disposizion che 'l ciel non vole,  
incontinenza, malizia e la *matta*  
*bestialitate*?

(vv. 79-83)<sup>3</sup>

Se tra i tre mali il piú grave come spiega Virgilio al poeta è la «malizia», cioè la frode e il meno grave è l'incontinenza, la *matta bestialitate* è il vizio qui duramente punito dei violenti, di coloro che esercitano la forza.

Così lo stesso Boccaccio spiega il passo dantesco nelle sue *Esposizioni*, nel commento letterale al canto XI dell'*Inferno*:<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Dante Alighieri, *Commedia* (Petrocchi). Nell'*Ethica Nicomachea* si tratta del passo 1145a 16-17, all'inizio del VII libro: «*circa mores fugiendorum tres sunt species, malitia, incontinentia et bestialitas*». Spesso nell'*Ethica* si dice che la bestialità corrisponde a *mania, insania, insipientia, irrationalitas* nella traduzione latina di Grossatesta, corrispondenti al concetto di «matta» e «mattezza». Per il testo, vedi l'edizione critica *Aristoteles latinus, Ethica Nicomachea* (Gauthier) da cui si cita anche in seguito, e cf. Aristotele, *Ethica ad Nicomachum* (Spiazzi).

<sup>4</sup> Vedi Giovanni Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan): 550-1.

[...] e dice: «*Non ti rimembra di quelle parole, Con le quai la tua 'Etica' pertratta*». *Etica* è un libro il quale Aristotile compuose in filosofia morale, il quale Virgilio dice qui all'autore esser «suo», non perché suo fosse, come detto è, ma per darne a vedere questo libro fosse familiarissimo all'autore e ottimamente da lui inteso: e tratta Aristotile in più luoghi di queste tre disposizioni, e massimamente nel VII. E quindi segue: *Le tre disposizion*, d'uomini, che 'l ciel non vuole, cioè recusa, sì come reprobi e malvagi; e quindi dimostra quali quelle disposizioni sieno, dicendo: *Incontinenzia*: questa è l'una per la qual noi dagli appetiti naturali inchinati e provocati, non potendo contenerci, pecciamo e offendiamo Idio; *malizia*: questa è l'altra disposizione la quale il ciel non vuole, e questa non procede da operazion naturale, ma da iniquità d'animo ed è dirittamente contro alle virtù, secondo che Aristotile mostra nel VI dell'*Etica*; ma in questa opera intende l'autore questa malizia esser gravissimo vizio e opposto alla bontà divina, come appresso apparirà; e *la matta Bestialitadē*: e questa è la terza disposizione che 'l ciel non vuole. Questo adiettivo «matta», pose qui l'autore più in servizio della rima che per bisogno che n'avesse la bestialità, per ciò che bestialità e mattezza si posson dire essere una medesima cosa. È adunque questa bestialità similmente vizio dell'anima opposto, secondo che piace ad Aristotile nel VII dell'*Etica*, alla divina sapienza,<sup>5</sup> il quale, secondo che l'autor mostra di tenere, non ha tanto di graveza quanto la malizia, sì come nelle cose seguenti aparirà; e *come incontinenza Men Dio offende*, che non facciano le due predette, e *più biasimo accatta?*, negli uomini, li quali il più giudicano delle cose esteriori e aparenti, per ciò che le intrinseche e nascose son loro occulte, e per questo non le posson così biasimare e dannare; e i peccati, li quali noi commettiamo per incontinenza, son quasi tutti negli occhi degli uomini, dove gli altri due il più stanno serrati nelle menti di coloro che li commettono, quantunque poi pure ap-

<sup>5</sup> Come afferma Giorgio Padoan nel suo notevole studio *L'ultima opera di Giovanni Boccaccio. Le «Esposizioni sopra il Dante»* (Padoan 1959: 75) «Nel *Comento* hanno largo posto le idee personali del Boccaccio, e non solo per quanto riguarda la poetica o le questioni generalmente culturali: le opinioni religiose e politiche qui espresse sono infatti di notevole importanza». E risulta evidente anche come qui venga ripreso ancora Aristotele: così come la virtù è opposta alla malizia, e la continenza all'incontinenza, «*Ad bestialitatem maxime congruit dicere supra nos virtutem heroicam quandam, et divinam [...] ex hominibus fiunt Dii, propter virtutis superexcellenciam, talis quidem utique erit, videlicet bestialitati oppositus habitus*». (EN 1145a 19-25). '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.' Ognun vede come questo passo dell'*Ethica* sia di grande importanza anche per l'interpretazione del personaggio di Griselda e del paragrafo 10, 68 della novella «[...] anche nelle povere case piovono dal cielo de' divini spiriti [...]».

paiono; e sono, oltre a ciò, piú rade volte commessi che quegli degli appetiti carnali, li quali continuamente ne 'nfestano.

Dunque il vizio della «bestialitate»,<sup>6</sup> che equivale a «mattezza», dice Boccaccio, è opposto alla «divina sapienza», ed è quello dei malvagi che esercitano la forza o che sono violenti.<sup>7</sup>

Dante, nel IV libro del *Convivio*, a commento della sua canzone *Le dolci rime*, tutta svolta sul tema etico e filosofico della vera nobiltà umana, che si identifica con la virtù, e che dipende per Dante da un elemento provvidenziale, dalla volontà o grazia divina di concedere questo seme di felicità nell'anima «ben posta»,<sup>8</sup> definiva del resto la mancanza di ragione come ciò che fa dell'uomo una bestia, un animale bruto.

Si veda *Convivio*, IV, VII, 11-15:<sup>9</sup>

[11] [...] Sì come dice Aristotile nel secondo dell'Anima, «vivere è l'essere delli viventi»; e per ciò che vivere è per molti modi (sì come nelle piante vegetare, nelli animali vegetare e sentire e muovere, nelli uomini vegetare, sentire, muovere e ragionare o vero intelligere), e le cose si deono denominare dalla piú nobile parte, manifesto è che vivere nelli animali è sentire — animali, dico, bruti —, *vivere nell'uomo è ragione usare*. [12] *Dunque, se 'l vivere è l'essere [delli viventi, e vivere nell'uomo è ragione usare, ragione usare è l'essere] dell'uomo, e così da quell'uso partire è partire da essere, e così è essere morto. E non si parte dall'uso del ragionare chi non ragiona lo fine della sua vita? e non si parte dall'uso della ragione chi non ragiona lo cammino che far dee? Certo si parte; e ciò si manifesta massimamente in colui che ha le vestigie inanzi, e non le mira.* [13] E però dice Salomone nel quinto capitolo delli Proverbi: «Quelli morirà che non ebbe disciplina, e nella moltitudine della sua stoltezza sarà ingannato». Ciò è a dire:

<sup>6</sup> Cf. Anceschi 1984; Haines 1985; Clarke 2016: 307-9.

<sup>7</sup> Boccaccio nelle *Esposizioni* parla del canto XI e della *bestialità* anche nel commento al canto IX, dove tratta degli eretici, pure essi bestiali, ma che hanno offeso Dio in modo minore rispetto ai bestiali puniti nel piú basso inferno, appunto «i bestiali» «che piú giù si puniscono», che «disiderarono e sforzaronsi in quanto poterono, bestemmiano e maladicendo, d'offendere Idio, e, oltre a ciò, adoperando violentemente e bestialmente contro alle cose di Dio. E però pare questi cotali debitamente piú verso il centro essere puniti che gli eretici.» Vd. Giovanni Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan): 512.

<sup>8</sup> Vv. 114-20: «ch'elli son quasi dèi / quei c'han tal grazia fuor di tutti rei; / ché solo Iddio all'anima la dona / che vede in sua persona / perfettamente star: sì c'ad alquanti / ch'è'l seme di felicità si acosta (= alquanti comprendono), / messo da Dio nell'anima ben posta». Cf. Dante Alighieri, *Convivio* (Fioravanti).

<sup>9</sup> Mio il corsivo nel passo citato.

colui è morto che non si fé discepolo, che non segue lo maestro; e questo vilissimo è quello. [14] *Potrebbe alcuno dicere: Come? è morto e va? Rispondo che è morto [uomo] e rimaso bestia.* [...] e così la sensitiva sta sopra la vegetativa, e la intelletiva sta sopra la sensitiva. [15] Dunque, come levando l'ultimo canto del pentangulo rimane quadrangulo e non più pentangulo, *così levando l'ultima potenza dell'anima, cioè la ragione, non rimane più uomo, ma cosa con anima sensitiva solamente, cioè animale bruto.*

E più avanti, *Convivio*, IV, X, 4:

Dico adunque: Chi diffinisce: 'Omo è legno animato', che «prima dice non vero», cioè falso, in quanto dice 'legno'; e poi *«parla non intero», cioè con difetto, in quanto dice 'animato', non dicendo 'razionale', che è differenza per la quale [l']uomo dalla bestia si parte.*<sup>10</sup>

Come ha dunque notato Amedeo Quondam nella sua schedatura del lessico decameroniano, la categoria della follia o la pazzia o la mattezza viene collegata da Boccaccio non con «la demenza, l'alienazione mentale, che resta per secoli tabù: è molto più banalmente quella d'Amore, che pur sempre è una perdita della ragione e del governo di sé come primario principio etico: è il «folle amore» (I, 5, 1; II, 8, 20; IV, 3, 34), il «folle pensiero» (X, 6, 1) [...]»,<sup>11</sup> è appunto la «matta bestialità» del marchese di Saluzzo incapace di dominare il proprio istinto e la diffidenza paurosa rispetto al destino della propria vicenda matrimoniale, caratterizzata dalla disuguaglianza sociale (come si sa è proprio il *De Amore* di Andrea Cappellano a consigliare l'amante più nobile di mettere alla prova l'amante popolare prima di accoglierlo nell'amore, e qui si tratterà da parte del Certaldese anche di portare una critica corrosiva al sistema dei valori feudali).<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Per i rapporti tra il *Convivio* e il Boccaccio cf. Arduini 2012 e n. 3 con rimandi bibliografici a proposito della supposta influenza del trattato sul *Decameron* e le *Esposizioni*, e anche, con diverse posizioni, Padoan 1984: 647; Billanovich 1949; Ferreri 1990; Forni 1995; Mercuri 2007: 311; Bragantini 2018: 129.

<sup>11</sup> Vd. Quondam 2013: 1789-90.

<sup>12</sup> Cf. Ciccuto 1996 e Barbiellini Amidei 2005, 2009, 2010, 2011, 2012. Una lettura della novella in chiave politica propone Barsella 2013. Il termine *bestialità* ricorre cinque volte nel *Corbaccio*, una volta delle quali come *matta bestialità*, nel contesto in cui lo spirito del morto marito della vedova ricorda il disprezzo della donna nei confronti del protagonista, e la beffa di lei ai suoi danni in compagnia di un amante, e in cui compare anche il nome di Aristotele: «Le tue Muse, tanto da te amate e commendate, erano quivi chiamate pazzie e ogni tua cosa *matta bestialità* era tenuta. E, oltre a questo,

2. Ma quanto profondamente sia radicato in Boccaccio il valore-guida della *ragione*, propria dell'umano e al contrario annientata dall'amore passionale e istintuale, ce lo dice naturalmente l'intero percorso autoriale del Boccaccio nel suo insieme, dall'*Elegia di Madonna Fiammetta*, lunga appassionata eroide in volgare con l'anti-*exemplum* della sua eroina afflitta dal proprio eterno destino elegiaco,<sup>13</sup> al *Ninfale fiesolano* con la sua rappresentazione dell'amore-stupro e poi della passione sensuale di Africo e Mensola che devono essere superati nel passaggio alla società e alla storia, alle consuetudini giuridiche e matrimoniali, e ancora Boccaccio lo mostra con gli ideali civili, ispirati al Dante della *Commedia*, ben diverso da quello delle *Rime* o della *Vita Nova*, che sono evidenti nel *Trattatello in laude di Dante*, o anche colla ripulsa dell'amore che acceca e viene messo alla berlina insieme alle bellezze e ai vezzi muliebri e alle letture quasi pornografiche della vedova del *Corbaccio*,<sup>14</sup> e soprattutto, lo vediamo in più luoghi del capolavoro.

Qui infatti è la narrazione stessa ad essere giustificata dall'affievolirsi della passione amorosa, che si identifica con l'*immoderata cogitatio*, con l'accensione che va oltre la giusta misura della ragione.

Come dichiara nel *Proemio* del *Decameron* l'autore:

[3] dalla mia prima giovanezza infino a questo tempo *oltre modo essendo acceso stato*<sup>15</sup> *d'altissimo e nobile amore* [...] mi fu egli di grandissima fatica a sofferire,

v'era assai peggio: che per te Aristotile, Tullio, Virgilio e Tito Livio e molti altri uomini illustri, per quel ch'io creda, tuoi amici e domestici, erano, come fango, da loro scalpitati e scherniti e annullati e, peggio che montoni maremmani, sprezzati e avviliti». Boccaccio, *Corbaccio* (Ricci): 69-70. Sull'espressione nel *Corbaccio*, cf. Porcelli 1994. E ancora sull'interpretazione di *Dec.*, X, 10 e *matta bestialità* si veda Battaglia Ricci 2013.

<sup>13</sup> Vd. Barbiellini Amidei 2018a.

<sup>14</sup> Sulla posizione di revisione degli ideali cortesi nell'opera, mi sia consentito di rinviare ad es. a Barbiellini Amidei 2006.

<sup>15</sup> Nel volgarizzamento fiorentino del *De Amore* di Andrea Cappellano: «Amor è una passion dentro nata per pensier senza modo di cosa veduta [...]» [ 6 ]; «e poi quante vote pensa di quella, tante maggiormente nel suo amor arde, infin che divien a pensagion più piena, cominciando poi a pensare le fazion di quella e distinguer le membra, e imaginar li suoi atti e disegnar per pensieri le segrete cose de' membri segreti, e desidera d'usar l'oficio di ciascun membro di quella». [ 13 ]; «A commuover ad amor, non basta ciascuna pensagion, ma convien che senza modo sia: imperciò che pensagion con modo non suol a la mente ritornare, sicché amor non può nascer di quella.» *Libro d'Amore* (Barbiellini Amidei).



certo non per crudeltà della donna amata, ma *per soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito*: il quale, per ciò che a niuno convenevole termine mi lasciava contento stare, più di noia che bisogno non m'era spesse volte sentir mi faceva. [...]

[5] Ma sì come a Colui piacque il quale, essendo Egli infinito, diede per legge incommutabile a tutte le cose mondane aver fine, *il mio amore, oltre a ogn'altro fervente* e il quale niuna forza di proponimento o di consiglio o di vergogna evidente, o pericolo che seguir ne potesse, aveva potuto né rompere né piegare, per se medesimo in processo di tempo si diminuì in guisa, che sol di sé nella mente m'ha al presente lasciato quel piacere che egli è usato di porgere a chi troppo non si mette ne' suoi più cupi pelaghi navigando; per che, dove faticoso esser solea, ogni affanno togliendo via, dilettevole il sento esser rimaso. [...]

[7] ora che libero dir mi posso

[15] a Amore ne rendano grazie, che liberandomi da' suoi legami m'ha conceduto il potere attendere a' lor piaceri.

Boccaccio aveva riflettuto a fondo su queste tematiche, avendo accolto nel ms. autografo Chigiano L. V. 176, insieme ad altri testi di Dante, di Petrarca e propri, la canzone *Donna me prega* di Cavalcanti, dove l'autore spiegava che la passione amorosa non deriva dalla potenza razionale dell'anima, o dall'intelletto, ma dall'anima sensitiva, che è perfezione del corpo, sede degli istinti e delle passioni irrazionali, e che procede appunto «*ex immoderata cogitatione*» come aveva detto nel *De Amore* Andrea Cappellano, o con Cavalcanti, «quando – lo voler è tanto / ch'oltra misura – di natura – torna» (vv. 43-44). Inoltre nel Chigiano di mano di Boccaccio il testo di Guido vedeva accentuati i suoi aspetti patologici attraverso la glossa latina del medico fiorentino Dino del Garbo,<sup>16</sup> di cui il ms. rappresenta l'unica testimonianza superstite. Se il codice è forse

<sup>16</sup> Come ricordava Maria Corti, la canzone «ha avuto anche una sua propria tradizione manoscritta, e gran parte della fama di eretico con cui ci è stata tramandata l'immagine di Guido dipende da questo testo che attinge alcuni dogmi dell'averroismo, cioè del pensiero filosofico dell'arabo Ibn Rushd (Averroè), che considera l'amore come passione dell'anima sensitiva, capace quindi di oscurare la ragione umana con il turbine dei sensi, conducendo a morte chi ne è prigioniero. Nonostante o, forse, proprio in virtù della sua oscurità, la canzone conobbe subito una notevole fortuna e fu oggetto di numerose interpretazioni che, d'altronde, falsarono quasi sempre il suo reale significato: è quel che accade, per esempio, con la glossa latina del medico fiorentino Dino del Garbo (già morto nel 1327), tesa a privilegiare gli aspetti patologici dell'amore-passione». Cf. Corti 1978. E cf. Nardi 1949: 119-20. Per la memoria di *Donna me prega* e della glossa garbiana nel *Decameron* vd. Pace 2016.

degli anni Sessanta del Trecento (intorno al 1366),<sup>17</sup> è sicuro che Boccaccio avesse presenti entrambi i testi già più di vent'anni prima, al tempo del *Teseida*, nel cui commento essi vengono citati entrambi.<sup>18</sup>

3. Ma il *Decameron*, come è opportuno ricordare, si pone sotto il segno della *ragione* per un duplice motivo: come si è detto la stessa possibilità di narrare dipende dalla liberazione dalla passione e dagli eccessi del fuoco amoroso, e inoltre, nel discorso di Pampinea alle sue compagne nella Chiesa di Santa Maria Novella, il quale sta alla base del viaggio conoscitivo ed esperienziale della brigata, viene esplicitato come il proposito che si dovrebbe rendere loro manifesto, secondo la ragione naturale, è quello fondamentale che consiste in «salute mantenere», cioè quello di provvedere alla propria felicità individuale e così a quella collettiva, concezioni che rimandano all'*Ethica Nicomachea* di Aristotele, il cui codice, posseduto anch'esso personalmente dal Certaldese, si corredeva del commento di Tommaso d'Aquino autografo del Boccaccio, e fu utilizzato assiduamente forse già dal periodo napoletano, come testimoniano annotazioni, *maniculae* e postille di sua mano (è il ms. A 204 Inf. della Biblioteca Ambrosiana).<sup>19</sup>

Si veda l'argomento di Pampinea nell'*Introduzione* del *Decameron*:

<sup>17</sup> Quaglio 1964.

<sup>18</sup> In una delle glosse (glossa a VII, 50, 1) Boccaccio afferma che sarebbe troppo lungo illustrare gli effetti d'amore: «troppa sarebbe lunga la storia: chi desidera di vederlo, legga la canzone di Guido Cavalcanti *Donna me prega etc.* e le chiose che sopra vi fece Maestro Dino del Garbo». Vedi Giovanni Boccaccio, *Teseida* (Limentani): 464 e Giovanni Boccaccio, *Teseida* (Agostinelli-Coleman): 203. Per Usher 2004: 19, la conoscenza della glossa di Dino da parte di Boccaccio risalirebbe a prima del *Teseida*.

<sup>19</sup> Cf. Cesari 1966-67: 69-100. Per una descrizione del ms., vd. Petoletti 2013: 348-50; Cursi 2013: 52-3 scheda 20. Sul tema della ragione in Boccaccio, si veda invece ad es. lo studio di Victoria Kirkham, *The sign of reason in Boccaccio's fiction*, che fin dal titolo è ispirato proprio a un'espressione di Pampinea, nell'*Introduzione Decameron*, al par. 65, quando suggerisce che la Brigata si trasferisca da Firenze nel contado «e quivi quella festa, quella allegrezza, quello piacere che noi potessimo, *senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione, prendessimo.*», citazione dantesca da *Paradiso*, XXVI, vv. 115-17, in cui a «trapassare il segno» sono Adamo ed Eva: «Or, figliuol mio, non il gustar del legno / fu per sé la cagion di tanto essilio, / ma solamente il *trapassar del segno.*» (Cf. Kirkham 1993: 7-15 – *No trespassing the sign of reason* –).

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

[54-55] – [...] quanto maggiormente, senza offesa d'alcuno, è a noi e a qualunque altro onesto alla *conservazione* della nostra vita prendere quegli rimedii che noi possiamo? [...] –

[63-64] – che faccian noi qui, che attendiamo, che sognamo? perché più piagre e lente *alla nostra salute* che tutto il rimanente de' cittadini siamo? reputianci noi men care che tutte l'altre? o crediamo la nostra vita con più forti catene esser legata al nostro corpo che quella degli altri sia, e così di niuna cosa *curar* dobbiamo la quale abbia forza d'offenderla? Noi erriamo, noi siamo ingannate: che *bestialità* è la nostra se così crediamo? –

Ancora in questo passo, si mostra evidente come per Boccaccio la *bestialità* sia appunto l'opporci al giusto fine della *ragione*. E come si è detto, nelle parole di Pampinea che incita le sue compagne, affinché non siano lente alla loro «salute», ad usare la ragione per «aiutare e conservare e difendere» la propria vita vi è un'assonanza col bene come descritto da Aristotele nell'*Ethica Nicomachea*.<sup>20</sup>

Il bene, per Aristotele nell'*Ethica Nicomachea*, come ricorda Susanna Barsella è infatti:

la felicità che risulta dall'attività dell'anima (razionale) che possessa la virtù (ovvero l'eccellenza) nelle sue parti speculativa e deliberativa e insiste sulla necessità di perseguire e conservare il bene individuale come fondamento della ricerca del bene collettivo.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Come ha scritto Kurt Flasch, del resto Boccaccio «in quanto poeta-pensatore del XIV secolo, deve essere collocato vicino a Dante e al suo progetto di unione di filosofia, teologia, politica e poesia.» (Flasch 1995: 14). Sul rapporto tra poesia e filosofia in Boccaccio cf. Bartuschat 2018; come afferma l'autore (p. 61): «[...] Boccaccio ha appurato che la mimesi può essere conoscenza, e che pertanto la conoscenza del mondo naturale attraverso la letteratura ha un suo valore autonomo; ovvero, altrimenti formulato, che i poeti fanno filosofia senza essere le scimmie dei filosofi.» E cf. soprattutto Cazalé Bérard 2015 per l'influsso di Aristotele sulla poetica del Boccaccio. Su Aristotele e Boccaccio, si veda ancora quanto afferma Bruni: «L'aristotelismo è una delle grandi trasformazioni culturali intercorse nei centocinquanta anni circa che separano il *De Amore* di Andrea Cappellano dal *Filocolo*: e dall'*Etica Nicomachea* è ricavata la tripartizione dell'amore in onesto, diletto e utile avanzata da Fiammetta.» (Bruni 1990: 131; e vd. anche pp. 132-5). Per l'*Ethica Nicomachea* e la concezione dell'amore in Boccaccio, cf. Ellero 2015 e 2017.

<sup>21</sup> Barsella 2012: 148.

Nelle parole dello Stagirita nella traduzione latina posseduta dal Boccaccio si allude appunto a «*suscipere*» e «*salvare*» il bene del singolo e della città:

Si enim idem est bonum uni et civitati, maiusque et perfectius, quod civitati videtur, et *suscipere* et *salvare*. Amabile quidem et uni soli melius vero et divinius genti et civitatibus. Methodus quidem igitur haec appetit, civilis quaedam existens.

‘Anche se il bene è lo stesso per il singolo e per la città, è evidente che cogliere (*suscipere*) e preservare (*salvare*) quello della città è una cosa migliore e più perfetta. Ci si potrebbe anche accontentare di coglierlo e preservarlo per il singolo, ma è migliore e più divino farlo per un popolo o per la città. Ora, la nostra indagine persegue tali beni essendo, in un certo senso, politica?<sup>22</sup>

E si noti, a conferma del prelievo boccacciano per le parole di Pampinea proprio da questo passo dell’Aristotele latino nella traduzione di Roberto Grossatesta (1246-1247) che il Boccaccio leggeva nel manoscritto da lui fittamente annotato, che come possiamo ricavare dallo studio di Anna Maria Cesari sul codice A 204 Inf. della Biblioteca Ambrosiana, Boccaccio appose alcune postille al passo citato. Glossando *suscipere* con «*procurare*» e *salvare* con «*conservare*». Non può dunque sfuggire la coincidenza testuale proprio di questi termini da lui preferiti con le parole sopra riportate di Pampinea che incoraggia le donne a non essere [63-64] «pigre e lente *alla nostra salute*» (per cui cf. *salvare*), e a:

[53] sua vita [...] *conservare*

[54-55] [...]alla *conservazione* della nostra vita [...]

[63-64] e così di niuna cosa *curar* dobbiamo la quale abbia forza d’offenderla?<sup>23</sup>

<sup>22</sup> (EN 1094b 5-10). Barsella 2012: 147. Cesari 1966-67: 73.

<sup>23</sup> Miei i corsivi. E si veda anche il commento di Tommaso, copiato dallo stesso Boccaccio di propria mano nel codice ambrosiano A 204 Inf.: «*virtuosus maxime vult vivere seipsum et conservari in esse et praecipue quantum ad illam animae partem, cui inest sapientia [...] unusquisque vult se esse in quantum conservatur id quod ipse est [...] Unde virtuosus, qui totus vivit secundum intellectum et rationem, maxime vult seipsum esse et vivere*». (*Sent. Noni Libri Ethicorum*, 1166a 17, 112-134). ‘L’uomo virtuoso vuole massimamente *vivere* e *conservarsi* e soprattutto per quanto riguarda quella parte dell’anima dove abita la sapienza [...] ciascuno vuole essere nella misura in cui *si conserva* ciò che egli è [...] E perciò il virtuoso

Pampinea è la prima persona a prendere la parola nel *Decameron*, mentre precedentemente i personaggi, rispettando la prospettiva dall'esterno, erano sempre stati presentati in terza persona, e di conseguenza il suo discorso alle donne e al pubblico decameroniano assume un'importanza e un significato particolari. Rifacendosi quindi all'autorità di Aristotele e all'*Ethica*, con la prima lezione di filosofia di Pampinea e la sua proclamazione del diritto naturale<sup>24</sup> Boccaccio avvisa il lettore che il suo libro, come aveva già fatto Dante con il *Convivio*, si pone nella dimensione filosofica della morale.<sup>25</sup> Dal primo personaggio decameroniano a prendere la parola, Pampinea, all'ultimo, Dioneo, il cerchio si chiude al-

so, che vive tutto secondo l'intelletto e la ragione, desidera massimamente essere e *vivere*.'<sup>2</sup>

<sup>24</sup> Flasch 1995: 119. Cf. anche Barsella 2015-2016.

<sup>25</sup> Cf. Flasch 1995: 61. A scapito di coloro che negano a Boccaccio una profonda dimensione etica e politica di stampo laico, come osserva Kurt Flasch, facendo «un breve bilancio dell'apporto etico-filosofico dell'*Introduzione* alla prima giornata», si rileva che: «Esso risulta abbastanza paradossale. Il testo ci pone a confronto in maniera molto intensa con la dimensione mortale dell'uomo, ma ci esorta a trarne non un *memento mori*, bensì un *memento vivere*. Esso mostra quali catastrofiche conseguenze abbia per la società umana l'istinto di autoconservazione, ma poi lo riabilita, mettendo sullo stesso piano *ragione e istinto vitale, natura, giustizia, diritto, conservazione e difesa dell'integrità del proprio corpo*.» (Flasch 1995: 71). Come scrive Filippo Andrei: «Both the *Convivio* and the *Decameron* show an ethical and civil commitment ("desiderio di dottrina dare") to provide those who are in a "bestial" condition ("bestiale pastura") with philosophical doctrine and to encourage them to cultivate science and virtue (Dante).» Andrei 2017: 196. E ancora, riguardo al discorso di Pampinea e alla presenza nel *Decameron* dell'*Ethica Nicomachea*: «Furthermore, Pampinea's speech can be better considered the core of the *Decameron's* action; it has its own significance insofar as it establishes the ethical conditions of the flight of the storytellers from Florence and provides them with reasonable ideological motivation. [...] Specifically, Pampinea's arguments recall the ethical system of classical antiquity.» (P. 185). «A comparative reading of the *Nicomachean Ethics* in relation to the *Decameron* – a reading that takes a proper account of ethical aspects – can primarily show a persistent representation of man as an individual born into, and living in constant interaction with, his social and ethical context. It is on this very ground that Boccaccio develops his conception of ethics as practical philosophy. Morality is clearly the first manifestation of practical reason» (pp. 195-6). Sul tema della virtù e della morale nel *Decameron* cf. Kirkham 1995. Sul *Decameron* e l'*Ethica Nicomachea* vd. Bausi 1999; Ellero 2012; Ellero 2013; Ellero 2014; Pascale 2018.

lora sempre sotto il segno della stigmatizzazione della «bestialità» e dell'additamento alla ricerca razionale del bene individuale e collettivo.<sup>26</sup>

Beatrice Barbiellini Amidei  
(Università degli Studi di Milano)

<sup>26</sup> Secondo Susanna Barsella «Boccaccio conceived of literature as having a special function in moral philosophy, determined by the very nature of literature as rhetorical art. Accordingly, he structured the *Decameron* as a work of practical moral philosophy, so as to exploit the educative strength of literature.» (Barsella 2004: 123).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Aristotele, *Ethica ad Nicomachum* (Spiazzi) = Aristotele, *Ethica ad Nicomachum*, in S. Thomae Aquinatis, *In decem libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum expositio*, cura et studio P. Fr. R. M. Spiazzi, Torino, Marietti, 1964.
- Aristotele, *Etica Nicomachea* (Natali) = Aristotele, *Etica Nicomachea*, traduzione, introduzione e note a c. di Carlo Natali, Bari·Roma, Laterza, 1999.
- Aristoteles latinus, Ethica Nichomachea* (Gauthier) = *Aristoteles latinus, Ethica Nichomachea*, translatio Roberti Grosseteste Lincolnensis, edidit René Antoine Gauthier, Leiden · Bruxelles, Brill-Desclée De Brouwer, 1973.
- Dante Alighieri, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori, 1966, 4 voll.
- Dante Alighieri, *Convivio* (Fioravanti) = Dante Alighieri, *Convivio*, a c. di Gianfranco Fioravanti, in Dante Alighieri, *Opere*, ed. diretta da Marco Santagata, II, Milano, Mondadori, 2014.
- Giovanni Boccaccio, *Corbaccio* (Ricci) = Giovanni Boccaccio, a c. di Pier Giorgio Ricci, *Classici Ricciardi/Einaudi*, Torino, Einaudi, 1977.
- Giovanni Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980.
- Giovanni Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan) = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a c. di Giorgio Padoan, in Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, VI, Milano, Mondadori, 1965.
- Giovanni Boccaccio, *Teseida* (Limentani) = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze di Emilia*, a c. di Alberto Limentani, in Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, II, Milano, Mondadori, 1964.
- Giovanni Boccaccio, *Teseida* (Agostinelli-Coleman) = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze di Emilia*, critical edition by Edvige Agostinelli, William Coleman, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.
- S. Thomae Aquinatis, *Ad Nicomachum expositio* (Spiazzi) = S. Thomae Aquinatis, *In decem libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum expositio*, cura et studio P. Fr. R. M. Spiazzi, Torino, Marietti, 1964.
- Libro d'Amore* (Barbiellini Amidei) = *Libro d'Amore, attribuibile a Giovanni Boccaccio*. Volgarizzamento del *De Amore* di Andrea Cappellano. Testi in prosa e in versi, a c. di Beatrice Barbiellini Amidei, Firenze, Accademia della Crusca, 2013.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Aneschi 1984 = Freya Aneschi, *Bestialitate*, in Umberto Bosco (a c. di), *Enciclopedia dantesca* (1970), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984<sup>2</sup>, 6 voll., I: 614.
- Andrei 2017 = Filippo Andrei, *Boccaccio the Philosopher. An Epistemology of the «Decameron»*, London, Palgrave Macmillan, 2017.
- Arduini 2012 = Beatrice Arduini, *Il ruolo di Boccaccio e di Marsilio Ficino nella tradizione del «Convivio» di Dante*, in Elsa Filosa e Michael Papio (a c. di), *Boccaccio in America*, Ravenna, Longo, 2012: 95-103.
- Barbiellini Amidei 2005 = Beatrice Barbiellini Amidei, *La novella di Gualtieri e Griselda («Dec.», X, 10) e il «Libro di Gualtieri»*, «Filologia e Critica» 30/ 1 (2005): 3-33.
- Barbiellini Amidei 2006 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Ancora per il titolo del «Corbaccio»*, «La Parola del testo» 10/2 (2006): 341-49.
- Barbiellini Amidei 2009 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Che cosa mostra Griselda («Dec.» X 10)*, «La parola del testo» 12 (2009): 285-90.
- Barbiellini Amidei 2010 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Una fonte per l'ultima novella del «Decameron» e la polisemia della scrittura*, «Per leggere» 10 (2010): 65-80.
- Barbiellini Amidei 2011 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Griselda dall'exemplum alla novella*, in Rinaldo Comba, Marco Piccat, Giovanni Coccoluto (a c. di), *Griselda metamorfosi di un mito nella società europea*, Atti del Convegno internazionale a 80 anni dalla nascita della Società per gli Studi Storici della Provincia di Cuneo, Saluzzo, 23-24 aprile 2009, Cuneo, Società per gli Studi storici, archeologici ed artistici della Provincia di Cuneo, 2011: 5-14.
- Barbiellini Amidei 2012 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Per il laboratorio del Boccaccio. Appunti sulle varianti della «Griselda»*, «Medioevo letterario d'Italia», 9 (2012): 105-11.
- Barbiellini Amidei 2015 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Boccaccio, la cortesia e la tradizione «veneziana» dello Stilnovo*, in Luciano Formisano, Roberta Morosini (a c. di), *Boccaccio veneto*, Atti del Convegno Internazionale, Venezia – Wake Forest University, Casa Artom 20-22 giugno 2013, Ariccia (RM), Aracne, 2015: 25-40.
- Barbiellini Amidei 2018a = Beatrice Barbiellini Amidei, *A proposito dell'invocazione a Venere, al Sonno e al libro nella «Fiammetta»*, in Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino (a c. di), *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, Milano, Ledizioni, 2018: 197-211.
- Barbiellini Amidei 2018b = Beatrice Barbiellini Amidei, *L'introduzione e la conclusione della VI giornata del «Decameron» e la loro valenza metanarrativa*, «Carte romanze» 6/2 (2018): 187-98.
- Barsella 2004 = Susanna Barsella, *The Myth of Prometheus in Giovanni Boccaccio*,



- «Modern Language Notes» 119/1 (2004): 120-41.
- Barsella 2012 = Susanna Barsella, *I marginalia di Boccaccio all'«Etica Nicomachea» di Aristotele (Milano, Biblioteca Ambrosiana A 204 Inf.)*, in Elsa Filosa e Michael Papio (a c. di), *Boccaccio in America*, Ravenna, Longo, 2012: 143-55.
- Barsella 2013 = Susanna Barsella, *Tyranny and obedience. A political reading of the tale of Gualtieri (Dec., X, 10)*, «Italianistica» 42/2 (2013): 67-76.
- Barsella 2015-2016 = Susanna Barsella, *Boccaccio, i tiranni e la ragione naturale*, «Heliotropia» 12-13 (2015-16): 131-63 (<http://www.heliotropia.org>).
- Bartuschat 2018 = Johannes Bartuschat, *«I poeti non sono le scimmie dei filosofi»: osservazioni sul rapporto tra poesia e filosofia nelle «Genealogiae deorum gentilium»*, in Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino (a c. di), *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, Milano, Ledizioni, 2018: 47-65.
- Battaglia Ricci 2013 = Lucia Battaglia Ricci, *«Decameron», X, 10: due «verità» e due modelli etici a confronto*, «Italianistica» 42/2 (2013): 79-90.
- Bausi 1999 = Francesco Bausi, *Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 27 (1999): 205-53.
- Billanovich 1949 = Giuseppe Billanovich, *La leggenda dantesca del Boccaccio. Dalla lettera di Ilaro al «Trattatello in laude di Dante»*, «Studi danteschi» 28 (1949): 45-144.
- Bragantini 2018 = Renzo Bragantini, *Ancora su fonti e intertesti del «Decameron»: conferme e nuovi sondaggi*, in Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino (a c. di), *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, Milano, Ledizioni, 2018: 115-38.
- Bruni 1990 = Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Cazalé Bérard 2015 = Claude Cazalé Bérard, *Boccaccio e Aristotele: dagli Zibaldoni alle «Esposizioni»: la genealogia di una poetica*, in Michaelangiola Marchiaro, Stefano Zamponi (a c. di), *Boccaccio letterato (Atti del Convegno internazionale Firenze - Certaldo, 10-12 ottobre 2013)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2015: 381-406.
- Cesari 1966-67 = Anna Maria Cesari, *L'Etica di Aristotele del Codice Ambrosiano A 204 inf.: un autografo del Boccaccio*, «Archivio Storico Lombardo» 93-94 (1966-67): 69-100.
- Ciccuto 1996 = Marcello Ciccuto, *Letture figurate della «Griselda» di Boccaccio*, in Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi (a c. di), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Pacini Fazzi, 1996: 209-21.
- Clarke 2016 = Kenneth P. Clarke, *Griselda's Curious Husband: Petrarch, Boccaccio, and «Seniles» 17*, «Studi sul Boccaccio» 44 (2016): 301-12.
- Corti 1978 = Introduzione di Maria Corti a Guido Cavalcanti, *Rime*, a c. di Marcello Ciccuto, Milano, Rizzoli, 1978: 7-33.
- Cursi 2013 = Marco Cursi, *Autografi*, in Marco Cursi, Maurizio Fiorilla, *Giovanni Boccaccio*, in Giuseppina Brunetti, Maurizio Fiorilla, Marco Petoletti

- (a c. di), *Autografi dei letterati italiani. Le Origini e il Trecento*, I, Roma, Salerno, 2013: 48-53.
- Ellero 2012 = Maria Pia Ellero, *Una mappa per l'inventio. L'«Etica Nicomachea» e la prima giornata del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 40 (2012): 1-30.
- Ellero 2013 = Maria Pia Ellero, *Le leggi d'amore. A proposito di «Decameron», V 9*, «Strumenti critici» 28/3 (2013): 363-81.
- Ellero 2014 = Maria Pia Ellero, *Federigo e il re di Cipro: Note su Boccaccio lettore di Aristotele*, «Modern Language Notes» 129 (2014): 180-91.
- Ellero 2015 = Maria Pia Ellero, *Libertà e necessità nel «Decameron». Lisa, Ghismonda e le papere di Filippo Balducci*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 192 (2015): 397-405.
- Ellero 2017 = Maria Pia Ellero, *Natura, desiderio e virtù tra «Filocolo» e «Decameron». Aristotele e le corti d'amore*, in Maria Pia Ellero, Matteo Residori, Massimiliano Rossi, Andrea Torre (a c. di), *Il dialogo creativo. Studi per Lina Bolzoni*, Pisa, Pacini Fazzi, 2017: 379-95.
- Ferreri 1990 = Rosario Ferreri, *appunti sulla presenza del «Convivio» nel «Decameron». I. Il proemio del «Decameron»; II. La novella VI,6 e la quaestio della nobiltà*, «Studi sul Boccaccio» 19 (1990): 63-77.
- Flasch 1995 = Kurt Flasch, *Poesia dopo la peste. Saggio su Boccaccio*, Bari, Laterza, 1995.
- Forni 1995 = Pier Massimo Forni, *Boccaccio tra Dante e Cino*, «Quaderni d'italianistica» 16/2 (1995): 179-95.
- Haines 1985 = Charles Haines, *Patient Griselda and «matta bestialitate»*, «Quaderni d'italianistica» 6/2 (1985): 233-40.
- Kirkham 1993 = Victoria Kirkham, *The sign of reason in Boccaccio's fiction*, Firenze, Olschki, 1993.
- Kirkham 1995 = Victoria Kirkham, *Morale*, in Renzo Bragantini, Pier Massimo Forni (a c. di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995: 249-68.
- Mercuri 2007 = Roberto Mercuri, *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in Alberto Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2007, I: 285-592.
- Nardi 1949 = Bruno Nardi, *L'averroismo del «primo amico» di Dante*, in Id., *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1949.
- Pace 2016 = Matteo Pace, *L'amore di Cimone. Tradizione medica e memoria cavalcantiana in «Decameron» V 1*, «Studi sul Boccaccio» 44 (2016): 251-75.
- Padoan 1959 = Giorgio Padoan, *L'ultima opera di Giovanni Boccaccio. Le «Esposizioni sopra il Dante»*, Padova, Cedam, 1959.
- Padoan 1978 = Giorgio Padoan, *Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio*, in Id., *Il Boccaccio le muse il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olschki, 1978: 1-91.

- Padoan 1984 = Giorgio Padoan, *Boccaccio, Giovanni*, in Umberto Bosco (a c. di), *Enciclopedia dantesca* (1970), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984<sup>2</sup>, 6 voll., I: 645-50.
- Pascale 2018 = Miriam Pascale, *Nella casa di Marte. Per una fenomenologia dell'ira nel «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 46 (2018): 133-54.
- Petoletti 2013 = Marco Petoletti, *L'«Etica Nicomachea» di Aristotele con il commento di san Tommaso autografo di Boccaccio*, in Teresa De Robertis et alii (a c. di), *Boccaccio autore e copista*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013 - 13 gennaio 2014), Firenze, Mandragora, 2013: 348-50.
- Porcelli 1994 = Bruno Porcelli, *Espressioni del «Corbaccio»*, «Italianistica» 23 (1994): 67-70.
- Quaglio 1964 = Antonio Enzo Quaglio, *Prima fortuna della glossa garbiana a «Donna me prega» del Cavalcanti*, «Giornale storico della letteratura italiana», 141 (1964): 336-68.
- Quondam 2013 = Amedeo Quondam, *Le cose (e le parole) del mondo*, in Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013: 1669-802.
- Surdich 1987 = Luigi Surdich, *La cornice di Amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987.
- Usher 2004 = Jonathan Usher, *Boccaccio, Cavalcanti's Canzone «Donna me prega» and Dino's Glosses*, «Heliotropia» 2 /1 (2004): 1-19 (<http://www.heliotropia.org>).

## MAGIA, ILLUSIONE E FOLLIA NELLE NOVELLE SUGLI ARTISTI (DAL BOCCACCIO AL CINQUECENTO)<sup>(\*)</sup>

**I**n una delle novelle piú significative e artisticamente piú riuscite del Quattrocento italiano, la *Novella del Grasso Legnaiuolo*, il protagonista è vittima di una beffa ordita da una brigata di artisti capeggiata da Filippo Brunelleschi, i quali riescono a fargli credere di essere un altro. La perdita della propria identità non è altro che la forma estrema di un tipo di racconto assai diffuso nella novellistica dal Boccaccio al Rinascimento: le beffe basate sul fatto che il beffato non sia piú capace di distinguere tra la realtà e l'illusione. Da tempo la critica ha rilevato che la scelta di un famoso artista, il Brunelleschi appunto, come protagonista della novella non è affatto casuale. Questo aspetto risulta particolarmente evidente nella versione della novella ad opera di Antonio Manetti che abbiamo scelto per la nostra analisi: essa è tramandata nel manoscritto autografo Naz. II.II.325 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, assieme, e senza soluzione di continuità, alla *Vita di Brunelleschi* dello stesso Manetti, e pertanto concepita come un documento "biografico".<sup>1</sup> La novella deve contribuire al culto del Brunelleschi, e la beffa ai danni del Grasso Legnaiuolo viene presentata come una delle sue opere, come una prova del suo ingegno e del potere dell'arte.<sup>2</sup> Possiamo in questa sede prescindere sia dalla complessissima storia della trasmissione della novella, di cui si contano ben nove versioni,<sup>3</sup> sia dalla spinosa questione che riguarda il suo possibile nucleo storico, e concentrarci esclusivamente sulla dimensione tematica. Vorremmo infatti prendere spunto da questa novella per riflettere su un fenomeno caratteristico della novelli-

<sup>(\*)</sup> Ringrazio Sara Ferrilli (Zurigo) per l'attenta rilettura di questo saggio e i preziosi suggerimenti.

<sup>1</sup> Manetti, *Vita di Brunelleschi* (De Robertis/Tanturli) 1976 e Tanturli 2015.

<sup>2</sup> Vedi Ciccuto 2000 con bibliografia pregressa.

<sup>3</sup> Vedi *Novella del Grasso Legnaiuolo* (Procaccioli).

stica italiana dal Boccaccio al Cinquecento: il legame che si costruisce tra il motivo dell'illusione e le arti figurative.

Per cogliere le implicazioni di questo nesso bisogna coinvolgere la vasta tradizione dei racconti sugli artisti.<sup>4</sup> Nel loro classico studio *La leggenda dell'artista*,<sup>5</sup> Ernst Kris e Otto Kurz (Kris–Kurz 1934) hanno dimostrato che i generi narrativi (la novella, ma anche gli aneddoti sugli artisti e i racconti biografici) occupano un posto centrale nella riflessione sulle arti figurative sin dall'Antichità classica. Analizzando da una parte un insieme molto vasto di fonti di tipo folklorico (miti, leggende, ecc.) appartenenti a culture talvolta molto distanti tra loro sia geograficamente che cronologicamente, e dall'altra testi canonici della tradizione occidentale, da Plinio a Vasari e oltre, Kurz e Kris hanno identificato un certo numero di elementi ricorrenti. Essi riflettono una profonda inquietudine e una radicale diffidenza nei riguardi della creazione artistica, considerata un atto di *hybris* in quanto imitazione della creazione divina, una ribellione contro l'ordine creato, e soprattutto una forma di magia che sostituisce alla realtà una sua ingannevole riproduzione, in altre parole: una illusione. Tale diffidenza va al di là del rimprovero, di matrice platonica, sulla confusione tra la realtà e la sua immagine, in quanto lo stesso potere creativo è sospetto. Gli artisti sono "accusati" non solo di ingannarci con un'illusione, ma anche di trasformare la realtà sconvolgendo l'ordine naturale della creazione. L'antichissima credenza antropologica nel potere delle immagini si riflette quindi in racconti che conferiscono all'artista un potere magico, tra cui quello di infondere vita alla sua opera, un motivo che condensa questa idea di una violazione delle leggi della natura.

Tale tema dell'artista mago è diffusissimo nella letteratura artistica e nelle biografie di artisti, ma compare anche nella novellistica. Esso è da subito cruciale in Boccaccio, primo autore di novelle a concedere uno spazio ai pittori (Watson 1984, Stewart 1986). Nel *Decameron*, infatti, esso è presente in tutte le novelle che vedono dei pittori come protagonisti: la novella di Giotto (VI 5), il ciclo di Calandrino (VIII 3; VIII 6; IX 3; IX 5) e la novella VIII 9. La novella di Giotto deve promuovere

<sup>4</sup> Vedi l'ottima sintesi di Löhr 2011; per la novella italiana: Cottino Jones 1988, Cicuto 1989; risulta molto stimolante la raccolta di novelle italiane sugli artisti tradotte in tedesco da Floerke 1913.

<sup>5</sup> Vedi anche Kris 1952.

l'artista dal punto di vista culturale e sociale. All'interno di quest'ottica trova spazio anche il tema dell'arte come illusione e, difatti, la presentazione di Giotto che precede il racconto vero e proprio lo celebra come il creatore di una seconda realtà:

[...] Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sí simile a quella, che non simile, anzi piú tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte sí truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che piú a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote (*Decameron* [Fiorilla], VI 5.5-6).

Boccaccio si ispira a un passo pliniano che costituisce un vero e proprio *topos* della letteratura artistica:

Descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse lintheum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto lintheo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem fertur et postea Zeuxis pinxisse puerum uvas ferentem, ad quas cum advolassent aves, eadem ingenuitate processit iratus operi et dixit: uvas melius pinxi quam puerum, nam si et hoc consumassem, aves timere debuerant (*Storia naturale*, XXXI 65-6).

Sulla scia di Plinio, Boccaccio identifica l'eccellenza dell'artista nella capacità di cancellare la frontiera tra la realtà e la sua rappresentazione e di conferire a quest'ultima una presenza e verosimiglianza tali da poter sostituire il reale con la sua immagine. Questo tema non è senza legami con il motivo dell'artista mago che conosce però in Boccaccio una rielaborazione profonda. Tale elogio dell'apparenza riceve infatti una sfumatura ironica e, anzi, viene ribaltato, dato che la novella invita a non fare affidamento sulle apparenze ma definisce l'arte figurativa come la capacità di trattare e di giudicare le illusioni. Del resto, Boccaccio individua come tratto precipuo dell'arte nuova di Giotto quello di non cercare il piacere degli occhi, ma di rivolgersi all'intelletto del fruitore. Il fruitore avveduto, di cui questa arte ha bisogno, sa infatti che essa si basa sulla padronanza della relazione tra apparenza e realtà. Quel che con-

ta non è piú la “facoltà magica” del pittore, ma l’esistenza di un pubblico capace di apprezzare un’opera figurativa senza soccombere all’illusione.

Possiamo dire che la nuova arte “gioca” con la realtà e l’illusione, ed è esattamente quello che faranno i pittori protagonisti di beffe nel *Decameron*: le quattro novelle che vedono protagonista Calandrino (VIII 3; VIII 6; IX 3; IX 5) e la novella VIII 9. I pittori beffatori ingannano chi è incapace di distinguere tra l’illusione e la realtà, proprio come il fruitore della pittura non avveduto, che non è capace di operare una distinzione tra le due dimensioni. Risulta notevole che queste beffe non vengano escogitate per favorire un convento amoroso o per scongiurare il pericolo che una tresca venga scoperta, come le altre beffe delle giornate VII-IX (Fontes-Baratto 1972), e neppure per motivi di vendetta (come nella novella della vedova e dello scolaro), ma risultino prive di utilità o finalità pratiche. Esse sono, per così dire, gratuite, e strutturate quasi come un gioco di cui bisogna scoprire le implicazioni. In tutte le beffe il gruppo dei beffatori si costruisce e si rafforza attraverso la punizione inflitta al beffato; la beffa diventa quindi “costitutiva” per il gruppo grazie all’affermazione di determinati valori (Holmes 2013). Nelle nostre novelle i pittori dimostrano un potere che consiste nella capacità di far credere qualcosa al beffato. La beffa risiede pertanto nell’arte dell’illusione e questo tratto la accomuna alle arti figurative e all’operato dei pittori creatori di illusioni e per questo rimproverati nel corso dei secoli. D’altronde, Boccaccio riversa nelle trame e negli elementi tematici delle novelle in questione frequenti allusioni alla leggenda dell’artista e alla sua “demonizzazione” come mago. Ad esempio, notiamo nella novella dell’eliotropia (VIII 3) il riferimento all’arte magica nonché il legame tra il tema dell’invisibilità e la creazione figurativa. Quando i beffatori fanno sparire simbolicamente Calandrino viene infatti riprodotta una variazione su un motivo molto diffuso: quello dell’artista che uccide il suo modello.

Che i beffatori riescano a far credere a Calandrino cose assolutamente impossibili rafforza il potenziale comico delle beffe e sottolinea il dislivello tra l’intelligenza dei beffatori e la stupidità del beffato, ma l’estrema inverosimiglianza rimanda anche al problema dell’artista che con la sua creazione viola l’ordine naturale. Risulta particolarmente interessante sotto questo aspetto la novella IX 3, in cui i beffatori fanno credere a Calandrino di essere incinto, poiché il rovesciamento dell’or-

dine naturale si collega in questo caso ad altri due aspetti della leggenda dell'artista: l'avvicinamento tra la creazione artistica e la procreazione, e l'idea che la creazione artistica sia contraria alla natura.

Torniamo un attimo all'eliotropia, che esemplifica assai bene il meccanismo di questo gruppo di novelle nel *Decameron* basate su un trattamento ironico della magia, che diventa un mero strumento di beffa. I pittori non sfruttano il potere magico dell'eliotropia, ma la credulità di Calandrino. Si manifesta d'altronde un contrasto comico tra la valenza della pietra, legata ad una lunga tradizione di alta cultura astrologica (Martinez 2003) e l'ottusità di Calandrino, che disattende completamente tale dimensione e vuole possedere l'eliotropia solo per rubare e arricchirsi. È quasi un contrappasso che il protagonista, incapace intellettualmente d'innalzarsi al di sopra della materialità, sia concretamente appesantito dalle molte pietre che ha raccolto (Krass 2015). Calandrino non si può affrancare dai suoi desideri tutti diretti verso oggetti materiali e soddisfazioni corporali (il sesso, la ricchezza, il cibo). Le beffe lo trascinano sempre verso il basso e verso le dimensioni più infime della corporalità.

Nella novella VIII 9 il beffato è un medico e anche qui, come nella novella VI 5 in cui Giotto affronta un giurista, i pittori sono contrapposti a un rappresentante della cultura universitaria, mentre nelle novelle di Calandrino anche il beffato possiede la qualifica di pittore. La sua ottusità implica in modo molto significativo anche l'incapacità di "leggere" le immagini. All'inizio della novella VIII 3, i beffatori scelgono Calandrino come vittima quando lo vedono assorto nella contemplazione prolungata di opere d'arte nella chiesa di San Giovanni, atteggiamento che palesa la sua mente passiva e ottusa:

[...] e per ventura trovandolo un dí nella chiesa di San Giovanni e veggendolo stare attento a riguardare le dipinture e gl'intagli del tabernaculo il quale è sopra l'altare della detta chiesa, non molto tempo davanti postovi, pensò essergli dato luogo e tempo alla sua intenzione (VIII 3.6).

La lettura delle immagini diventa il banco di prova di un nuovo tipo d'intelligenza (Land 2004, Ciccuto 2018). Possiamo pertanto dire che il pittore Calandrino rappresenta un'arte incapace di affrancarsi dalla sua dimensione materiale, mentre Bruno e Buffalmacco incarnano un nuovo tipo d'artista, in grado di padroneggiare i mezzi artistici con l'intelligenza.



\*

Nelle beffe del *Decameron* la magia diventa un elemento psicologico in quanto essa serve a illustrare la credulità del beffato. Questo trattamento del tema scagiona l'arte dall'accusa di essere una forma di stregoneria; la natura comica della beffa e il suo registro volutamente basso producono un riso liberatorio, il quale permette di scongiurare la paura suscitata dalle immagini, un timore che ha antichissime radici antropologiche<sup>6</sup> ma che è ben vivo anche nell'Italia del Trecento. Basti qui ricordare un famoso brano dei *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti relativo al ritrovamento di un'antica statua di Venere a Siena: dopo averla esposta in piazza, dove è ammirata da tutti per la sua perfezione, i senesi nel 1357 decidono infatti di rimuoverla e di distruggerla perché, a loro avviso, contemplare questo idolo pagano è causa di sfortuna per la città:

Avendo la terra [sc. Siena] moltissime avversità di guerra con Fiorentini e essendo nel consiglio ragunati il fiore de' loro cittadini, si levò uno cittadino e parlò sopra questa statua in questo tenore: «Signori cittadini, avendo considerato dapoi noi troviamo questa statua sempre siamo arrivati male, considerato quanto l'idolatria è proibita alla nostra fede, doviamo credere che tutte le aduersità noi abbiamo, Iddio ce le manda per li nostri errori [...]. Sono uno di quelli consiglieri essa si ponesse e tutta si lacerasse e spezzasse e mandasse a soppellire in sul terreno de' Fiorentini» (Ghiberti, *Commentarii* [Bartoli]: 109)

La credenza nel potere malefico della statua si manifesta anche nel fatto che i Senesi decidono di sotterrare i frammenti della statua in territorio fiorentino. Non è un caso che un artista come il Ghiberti, pioniere della raccolta di opere d'arte antiche scelte poi spesso come modello delle proprie opere, denunci questa forma di ostilità nei confronti dell'arte. Nel *Rosaio della Vita*, testo trecentesco già attribuito a Matteo de' Corsini, troviamo invece la variante "positiva" della leggenda riguardante l'artista mago e il potere magico delle immagini (*Rosaio della vita* [Polidori]: 15-6). Per illustrare la relazione tra la *sapientia* e la *prudencia*, si racconta di come Alberto Magno abbia fabbricato una statua capace di parlare; non vi riesce grazie ad un'«arte diabolica» o alla «necromanzia», ma grazie alla sua conoscenza degli influssi astrali. Un frate distrugge la statua

<sup>6</sup> La pervasiva presenza di questi temi nella letteratura mediolatina e francese è documentata dalla ricchissima antologia curata e commentata da Burgio (Burgio 2001).

considerandola un idolo e, in seguito, se ne pente e chiede ad Alberto Magno di fabbricarne un'altra. Questi gli spiega che non potrà mai più riprodurre una tale statua, in quanto ha approfittato di una congiunzione astrale che non si ripeterà prima di trentamila anni. Anche se l'arte figurativa non è al centro del racconto, che si struttura intorno alla fama di mago attribuita ad Alberto Magno e al tema del sapere astrologico, risulta notevole che ad illustrare la capacità del teologo di manipolare la natura sia la creazione di un'opera di arte che cancella la frontiera tra natura e artificio. È inoltre assai interessante in questo contesto la distinzione tra sapienza e prudenza: Alberto Magno precisa infatti di non aver creato la statua in quanto teologo («non imparai questa scienza nell'ordine de' Frati»). L'arte non appartiene alla sapienza che è sapere divino, ma alla prudenza, definita come conoscenza delle «cose temporali». Essa pertanto è espressione di un sapere “razionale”, e la sua capacità di trasformare il reale appartiene alla nostra conoscenza del mondo e non implica alcuna dimensione sovranaturale.

Il racconto ricalca un motivo assai diffuso, quello del presunto legame tra gli artisti e la magia che può portare all'accusa di una loro alleanza o intesa con le forze diaboliche. Questo motivo conosce una riscrittura dissacrante e comica nella novella VIII 9 del *Decameron*,<sup>7</sup> in cui i pittori beffatori si spacciano per esperti di arte magica, inventando un mondo complesso e fantastico che fa puntualmente allusione a superstizioni e credenze relative ai poteri magici, alla stregoneria ecc. (Menetti 1994). Falsi maestri di magia, i pittori di questa novella sono veri maestri di retorica; i loro ingegnosi racconti sulle notti di stregoneria e orge, conditi di inverosimiglianze, esagerazioni e dettagli fantasiosi, vanno ben al di là dello scopo pratico (ingannare l'ottuso medico Simone) e sono una divertita celebrazione del loro potere d'invenzione retorica, a riprova del postulato che presupponeva una sostanziale unità e parentela tra le arti, già alla base della novella di Giotto motteggiatore. Si nota d'altronde che la novella VII 9, che tratta esplicitamente dell'illusione visiva e dispiega una complessa riflessione sull'atto del vedere (Ruffini 2013), è priva di personaggi pittori. Ne possiamo dedurre che le beffe degli artisti non ruotano tanto intorno ad una dimensione propriamente “visiva”, quanto piuttosto intorno al tema della creatività artistica.

<sup>7</sup> Su questa novella vedi l'esauriente analisi di Kirkham 1984.

\*

Nelle numerose novelle che Sacchetti dedica agli artisti<sup>8</sup> ritroviamo, tra gli altri personaggi pittori, il Giotto motteggiatore, ma anche un caso interessante di un “artista mago” che per ingannare la sua vittima non si serve della parola, ma agisce con gli strumenti dell’arte, creando un’illusione. Nella novella 191, Buffalmacco è allievo e assistente del pittore Tafo che lo convoca al lavoro il mattino molto presto e talvolta addirittura di notte. Per preservare il suo riposo notturno, Buffalmacco escogita la seguente beffa:

Di che un giorno se n’andò in una volta poco spazata, là dove prese circa a trenta *scarafaggi*; e trovato modo d’aver certe agora piccole e sottili et ancora certe candeluze di cera, nella camera sua in una piccola cassetina l’ebbe condotte; et aspettando fra l’altre una notte che Tafo cominciava a svegliarsi per chiamarlo, come l’ebbe sentito che in sul letto si recava a sedere, et egli trovava a uno a uno gli scarafaggi ficcando gli spilletti su le loro reni e su quelli le candeluze acconciando accese, gli mettea fuori delle fessure dell’uscio suo, mandandogli per la camera di Tafo (Sacchetti, *Trecento Novelle* [Zaccarello]: 489).

Il povero Tafo crede che gli scarafaggi siano di origine demoniaca e la giocosa invenzione di Buffalmacco viene addirittura “autenticata” da un prete, il quale conferma che si tratta a tutti gli effetti di demoni e che Tafo deve cambiare i suoi ritmi di lavoro per sfuggire alla persecuzione. Questa volta la beffa non è gratuita, ma ha uno scopo pratico. Il tema della rivalità tra maestro e allievo, molto diffuso nella letteratura artistica, assume la forma di uno scontro in cui, ancora una volta, il beffato è colui che non sa distinguere tra realtà e apparenze. Si noti inoltre che la beffa non si esaurisce con la risoluzione del conflitto iniziale, ma le conseguenze della punizione sono più gravi: da quel momento in poi Tafo vive nel terrore dei demoni, non riesce a tornare alla normalità e finisce con l’abbandonare la sua casa.

\*

<sup>8</sup> Simon 1993, Zaccarello 2009, su Sacchetti e l’arte figurativa, vedi anche Battaglia Ricci 1990.

Antonio Manetti nella *Novella del Grasso Legnaiuolo* raccoglie l'eredità della beffa boccacciana e la piega a una nuova finalità: l'esaltazione dell'arte figurativa come opera dell'ingegno. Se in Boccaccio e Sacchetti i pittori come Buffalmacco sono personaggi comici, non solo smaliziati e maliziosi, ma spesso anche pigri, mangiatori ecc. (e questa dimensione comica si reverbera in parte anche sull'eroico fondatore dell'arte moderna, Giotto), il Brunelleschi della *Novella del Grasso Legnaiuolo* ha piuttosto i tratti del filosofo. Brunelleschi non è soltanto il "direttore d'orchestra" di questa beffa, ma è anche colui che l'ha ideata. Ideazione e realizzazione materiale sono, si noterà, le due dimensioni che nella riflessione quattrocentesca concorrono nella definizione dell'atto della creazione artistica in contrapposizione alla sua tradizionale svalutazione come attività manuale.<sup>9</sup> Brunelleschi è l'architetto di una burla complessa e di difficile realizzazione; si potrebbe dire che si tratta di un'impresa impossibile come la costruzione della cupola (Rochon 1975, Borsellino 1983). Come nelle novelle di Calandrino, anche il beffato è un artista che incarna pertanto una concezione superata dell'arte, ancorata all'aspetto dell'abilità manuale e priva dello spessore intellettuale della nuova arte. Va però notato nel caso del Grasso i beffatori non sfruttano la rozzezza della vittima. Il Grasso non è né stupido né ingenuo. Non viene punito per la sua ottusità, ma è l'esecutore involontario di uno scherzo filosofico volto a dimostrare che una realtà costruita può essere altrettanto "vera" come quella in cui viviamo. Si noti d'altronde che qui l'umiliazione del beffato non implica, come per Calandrino, una degradazione verso il basso corporeo, ma una punizione interamente "psicologica". Il centro tematico si sposta dagli elementi solitamente dominanti nelle beffe – la coesione del gruppo di beffatori e l'umiliazione/punizione del beffato – verso il tema stesso dell'illusione.

Anche se Brunelleschi viene celebrato come l'"architetto" sapiente di uno scherzo dall'esecuzione assai complessa, in realtà la beffa gli sfugge parzialmente di mano poiché essa produce un effetto che va ben al di là del previsto. Il Grasso ne esce profondamente scosso e destabilizzato. La novella spinge il tema dell'illusione fino a un limite estremo e affronta una questione sorprendentemente moderna: quella della perdita dell'identità. Il motivo folkloristico del *Doppelgänger* in cui il racconto affonda le sue radici viene spogliato di ogni dimensione magica per ce-

<sup>9</sup> Sui legami tra la novella e la teoria artistica, vedi ad esempio Rochon 1975.

dere il campo a una problematica di natura interamente psicologica, incentrata sul dramma mentale del protagonista (Lanza 1990). Il Grasso perde la certezza della realtà fino al punto estremo di dubitare della propria identità. Tutti i tentativi del Grasso di riconquistare tale certezza, interrogando e ascoltando gli altri, falliscono; la realtà diventa un labirinto da cui non si può sfuggire e in cui verità e illusione sono impossibili da distinguere. La novella realizza così pienamente una dimensione che in Boccaccio era presente in modo sotterraneo: il gioco su realtà e apparenza diventa una riflessione sul rapporto tra ragione e follia. Questo tema viene sviluppato in modo quasi pirandelliano: il soggetto, l'Io, esiste solo attraverso lo sguardo degli altri, e l'identità viene smascherata come una costruzione sociale. Il soggetto si dissolve e la perdita d'identità sfocia nella follia.

\*

La follia diventa un perno tematico esplicito delle novelle sugli artisti del Lasca,<sup>10</sup> un fenomeno che avviene però al prezzo di una banalizzazione. Michel Plaisance ha fatto notare che nella beffa del Cinquecento in generale, e nel Lasca in particolare, l'attenzione si sposta dai beffatori al beffato e che le novelle indulgono sul danno che i beffati subiscono, spesso grave e permanente (Plaisance 2005). Tra i danni più frequenti figura, oltre al castigo fisico e all'esclusione dalla città, la follia. Nel Lasca il tema dell'illusione che può portare alla follia non convoglia più né un dubbio filosofico né una riflessione sull'immagine, ma la follia è solo la forma estrema dell'umiliazione inflitta al beffato. Nelle trame delle beffe che vedono protagonisti degli artisti il centro tematico si sposta dall'ingegno palesato nell'allestimento della beffa e dal comico che scaturisce dalla credulità, verso la relazione tra beffatori e beffati, strutturata come un rapporto di dominazione e di violenza. Se nella *Novella del Grasso* la follia viene illustrata nella sua complessa genesi tra lo sguardo introspettivo dell'Io e lo sguardo degli altri, in Lasca la follia non è più un fatto mentale, ma un'esclusione dalla società, un mero meccanismo punitivo: si tratta di far impazzire qualcuno per punirlo e/o di decretarlo folle (Plaisance 1981).

Del resto il Lasca, autore dai toni tetri, svela lo sfondo di violenza inerente al tema dell'illusione spingendolo alle sue estreme conseguenze

<sup>10</sup> Sul Lasca vedi l'importante contributo di Dubard de Gaillarbois 2013.

nella novella della terza Cena, in cui la beffa consiste nel simulare la morte del protagonista Manente. Ad annientarlo (per non dire “ucciderlo”) in questo modo è lo stesso potere politico poiché l’artefice della beffa è Lorenzo de’ Medici il quale, tra le altre cose, fa imprigionare il Manente nel suo palazzo. Non potrebbe essere più evidente il fatto che la beffa sia l’espressione di un rapporto di dominazione.

In tre novelle delle *Cene* troviamo un gruppo di beffatori artisti capeggiato dallo Scheggia. Nella novella II 4 essi si burlano di un “berrettaio” che vuole sedurre una vedova e a cui consigliano l’impiego di mezzi magici per riuscire nell’impresa. In questa riscrittura della novella VIII 9 del *Decameron* il danno per il beffato è essenzialmente economico; compare, tuttavia, anche una denigrazione del personaggio e il suo trascinarsi nella dimensione del “basso corporeo”, realizzato qui in modo drastico poiché egli si ricopre delle sue stesse feci; e i pittori beffatori gli dicono che puzza così tanto che anche Cimabue, notoriamente cieco, sarebbe in grado di “vederlo” (Grazzini, *Cene* [Bruscaagli], II 4.45). L’allusione trivialmente scatologica alla questione della sinestesia e il giudizio negativo su Cimabue, pittore della vecchia scuola, dimostrano che la pittura è diventata un elemento qualsiasi della cronaca e della memoria municipale.

Nella terza novella della prima Cena, gli artisti riescono a far considerare la loro vittima come pazza. Il beffato non riesce a far valere le sue ragioni e alla fine lascia la città; questo finale ricorda quello della *Novella del Grasso* in cui il protagonista, profondamente sconvolto e umiliato, alla fine decide di abbandonare Firenze e di autoesiliarsi in Ungheria. Nella novella II 6 il battiloro (artigiano che lavora i metalli preziosi battendoli per ridurli in lamine o foglie sottilissime) Guasparri è vittima di una beffa ordita dallo Scheggia e dallo scultore Pilucca. Come nella novella del Sacchetti, gli artisti beffatori creano “opere d’arte” per far paura al Guasparri con demoni e apparizioni di morti. Al danno economico, consueto nelle beffe, si aggiunge un danno simbolico: come Tafo nella novella di Sacchetti, il protagonista abbandona alla fine la sua casa. In questa novella il Lasca rimanda esplicitamente ai modelli delle beffe degli artisti; burlandosi della loro vittima i beffatori gli dicono di non «fare Calandrini o Grassi legnaioli» (§ 30). La lessicalizzazione dimostra che la beffa ordita da artisti è ormai uno schema narrativo consolidato, quasi un luogo comune. La configurazione dei personaggi in questa novella potrebbe ricordare l’opposizione presente nelle novelle

di Calandrino e del Grasso Legnaiuolo, ossia quella tra l'artista artigiano e l'artista intellettuale, ma in realtà gli artisti beffatori del Lasca sono personaggi grossolani e socialmente marginali, per non dire parassiti.

È folle colui che viene decretato tale dalla società. Lo rivela con nettezza la novella I 8, che si basa su una sorprendente variazione del binomio che coinvolge arte e follia. Un abate «lombardo» visita il cantiere di Michelangelo alla Biblioteca Laurenziana e le statue nella sagrestia di San Lorenzo ed esprime su entrambi gli insiemi artistici un giudizio sprezzante. Il Tasso (si tratta dell'intagliatore e architetto Giovanni Battista del Tasso, morto nel 1555), che gli aveva permesso di accedere ai cantieri, si associa allora con altri artisti, il Piloto e il Tribolo, per far passare l'abate per pazzo. Non si tratta di una beffa, ma di una semplice e brutale punizione accompagnata del resto da violenze fisiche. Il conflitto ruota da una parte intorno all'orgoglio municipale, dato che viene punito uno straniero incapace di capire la grandezza dell'arte fiorentina (egli sostiene, fra le altre cose, che la cupola di Norcia sia più bella del cupolone del Brunelleschi, simbolo *par excellence* della grandezza fiorentina – § 9). Dall'altro lato, la novella è incentrata sull'affermazione dello statuto sociale dell'artista: l'uomo di Chiesa non è in grado di salvarsi grazie alla sua posizione sociale e, al contrario, viene umiliato da degli artisti. L'affermazione sociale dell'artista non si realizza più attraverso la manifestazione del suo ingegno, ma mediante quella del suo "potere", come del resto dimostra il fatto che in conclusione della novella vi sia la legittimazione dell'autorità politica nella persona dello stesso Ippolito Medici che "approva" la punizione del chierico. I tre artisti protagonisti della novella formano un gruppo di rango più elevato rispetto a quello che fa capo allo Scheggia. Nelle novelle, tuttavia, non appaiono come creatori ingegnosi; ritroviamo gli stessi Tasso, Tribolo e Piloto come aiutanti secondari di una beffa dove fabbricano un pupazzo (II 7.25) per incutere paura al beffato. Anche questa beffa si conclude con l'annientamento simbolico del beffato che, impazzito dalla paura, lascia Firenze senza mai più ricomparire.

\*

Il legame tra arte figurativa, ingegno e padronanza dell'illusione si è allentato se non addirittura spezzato. Gli artisti della novellistica, beffatori come gli altri, non sono più definiti attraverso la loro padronanza delle apparenze e delle immagini. Lo dimostra anche una novella del Fortini

con la quale possiamo chiudere il nostro percorso. In essa il tema da cui siamo partiti viene rovesciato, poiché vi si narra di un pittore che non sa distinguere tra apparenza e realtà. Si tratta del pittore senese Giacomo Pacchiarotti (1474-1540), artista di un certo rilievo nella prima metà del Cinquecento, che collaborò tra l'altro con il Pinturicchio, ma non è la sua opera pittorica a essere al centro del racconto. Questa novella storica ruota infatti attorno alla partecipazione del protagonista a un tentativo di sedizione a Siena, che viene condannato dal Fortini senza riserve. Pacchiarotti aderisce alla ribellione perché presume di poter diventare ricco e potente e Fortini lo biasima con parole durissime, qualificandolo come matto, sciocco, ecc. Risulta evidente che il giudizio negativo sulla sommossa viene trasferito al protagonista, contraddistinto da una bestialità alla quale si uniscono la stupidità, la presunzione e l'immoralità. È tuttavia interessante riflettere sulla sua «sciocchezza» e notare come essa si esprima mediante una sostanziale incapacità di capire le immagini e di distinguere tra esse e la realtà. Questo motivo riceve una particolare enfasi perché esso viene posto in apertura del racconto:

[...] penzando lo sciocco che li uomini sieno come le figure dipinte, quali egli sovente ne li suoi penzieri dipingeva, o voliamo dire quelle che col pennello faceva. Il matto aveva fatto in una sua stanza, a modo di senato, una risedensia e depinto da torno a le facce dimolti populi, nel mezzo a quelli a modo di prencipe sedeva. E standosi ivi in tribunale, faceva con le sue pitture lunghi e alti parlamenti. Ed era lo sciocco di tal cosa cotanto impazito che gli pareva che quelle figure li rispondesseno e come vero patrone lo reverisseno; così stava lo sciocco, felicissimo prencipe mentre che in quel senato dimorava (Fortini, *Piacevoli e amorse notti* [Mauriello]: 431).<sup>11</sup>

Il seguito della novella appartiene alla dimensione politica: la “disintegrazione” del protagonista, che viene umiliato in svariati modi fino a perdere il senno e la sua casa, è una conseguenza del suo coinvolgimento nella ribellione e non riguarda il suo statuto di artista. Risulta tuttavia notevole che l'elemento da cui scaturisce l'azione sia il cattivo uso delle immagini: il pittore si comporta con le figure dipinte come se esse fossero persone, e finisce col credere che la contemplazione dei ritratti possa trasformarlo in un principe, come loro. Si tratta di un'ironica allusione al valore esemplare ed educativo attribuito, nella cultura tardome-

<sup>11</sup> Mauriello 2005 menziona la novella, ma non si sofferma su quest'aspetto.



dievale e rinascimentale, alle pitture e specialmente al ritratto (per Siena basti ricordare i ritratti di uomini famosi ad opera di Taddeo Bartoli nel Palazzo Pubblico). Il brano citato mobilita anche un altro fondamentale *topos* della leggenda dell'artista, ovvero la possibilità che il ritratto o la statua possano parlare perché è l'artista stesso a infondere loro la vita, un *topos* che abbiamo già incontrato a proposito di Alberto Magno, ma per il quale si potrebbe ovviamente anche ricordare almeno la Laura ritratta da Simone Martini (RVF 78). Nella novella il timore che l'immagine possa trasformarsi in un essere vivente è ricondotto esclusivamente alla fantasia del protagonista: egli infatti si convince che le immagini gli parlino. Questa illusione non costituisce più la manifestazione del fascino dell'immagine, ma è l'espressione della sua follia. Più che di una vera pazzia, si tratta però di ignoranza e farneticazione. Il motivo ha perso il suo spessore: l'immagine non causa la "follia", ma la sciocchezza del protagonista lo mette nella condizione di confondere le immagini e la realtà. Per ritrovare una vera inquietudine davanti alle rappresentazioni figurative, capaci di condurre alla perdita della ragione, bisognerà invece aspettare i tempi moderni, il Romanticismo e oltre.

Johannes Bartuschat  
(Universität Zurich)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Decameron* (Fiorilla) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.
- Burgio 2001 = Eugenio Burgio, *Racconti di immagini, Trentotto capitoli sui poteri della rappresentazione nel Medioevo occidentale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- Floerke 1913 = *Die fünfundsiebzig italienischen Künstlernovellen der Renaissance*, gesammelt, übersetzt, mit Anmerkungen versehen und herausgegeben von Hanns Floerke, München und Leipzig, G. Müller, 1913.
- Fortini, *Piacevoli e amoroze notti* (Mauriello) = Pietro Fortini, *Le piacevoli e amoroze notti de' novizi*, a cura di Adriana Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1995.
- Ghiberti, *Commentarii* (Bartoli) = Lorenzo Ghiberti, *I commentarii* (*Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, II, I, 333), introduzione e cura di Lorenzo Bartoli, Firenze, Giunti, 1998.
- Grazzini, *Cene* (Bruscagli) = Anton Francesco Grazzini (Il Lasca), *Le Cene*, a cura di Riccardo Bruscagli, Roma, Salerno Editrice, 1976.
- Manetti, *Vita di Brunelleschi* (De Robertis / Tanturli) = Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*: preceduta da *La novella del Grasso*, a cura di Domenico De Robertis e Giuliano Tanturli, Milano, Il Polifilo, 1976.
- La novella del Grasso Legnaiuolo* (Procaccioli) = *Novella del Grasso Legnaiuolo*, a cura di Paolo Procaccioli, Parma, Guanda, 1990.
- Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche*, a cura di S. Ferri e M. Harari, Milano, Rizzoli, 2000.
- Rosaio della vita* (Polidori) = *Il Rosaio della vita. Trattato morale attribuito a Matteo de' Corsi e composto nel MCCCLXXIII*, a cura di Luigi-Filippo Polidori, Firenze, Società poligrafica italiana, 1845.
- Sacchetti, *Trecento Novelle* (Zaccarello) = Franco Sacchetti, *Le Trecento Novelle*, a cura di Michelangelo Zaccarello, Firenze, Sismel, 2014.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Ascoli 2016 = Albert R. Ascoli, *The History of a Story: Manetti's "La Novella del Grasso Legnaiuolo"*, in *Rituals of Politics and Culture in Early Modern Europe: Essays in Honour of Edward Muir*, Toronto, Centre of Reformation and Renaissance Studies, 2016: 211-34.

- Battaglia Ricci 1990 = Lucia Battaglia Ricci, *Palazzo Vecchio e dintorni: studio su Franco Sacchetti e le fabbriche di Firenze*, Roma, Salerno Editrice, 1990.
- Blanco Jiménez 1999 = José Blanco Jiménez, *Filippo di Ser Brunellesco tra la Novella del Grasso Legnaiuolo e le spicciolate fiorentine del '400*, «Critica letteraria» 27, n. 102 (1999): 3-50.
- Borsellino 1983 = Nino Borsellino, *L'architetto e il legnaiuolo. La prospettiva incrociata nella "Novella del Grasso"*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. III: *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, Olschki, 1983: 283-95.
- Ciccuto 1989 = Marcello Ciccuto, *Il novelliere "en artiste": strategie della dissimiglianza fra Boccaccio e Bandello*, in *La novella italiana: Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Editrice, 1989. vol. 2, 771-793 (di nuovo in Idem, *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990: 113-55).
- Ciccuto 2000 = Marcello Ciccuto, *La novella come forma della cultura visiva: il caso del «Grasso legnaiuolo»*, in Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci, Rossella Bessi (a cura di), *Favole, parabole, storie. La forma della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2000: 379-88.
- Ciccuto 2018 = Marcello Ciccuto, *Le novelle d'artista in Boccaccio: per una storia narrativa del visibile*, in «Carte Romanze» 6 (2018): 199-210.
- Cottino Jones 1988 = Marga Cottino Jones, *La novellistica e le arti figurative*, in Antonio Franceschetti (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative: atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*, vol. II, Firenze, Olschki, 1988: 525-34.
- Dubard de Gaillarbois 2013 = Frédérique Dubard de Gaillarbois, *De la «beffa» considérée comme l'un des beaux-arts ou l'inquiétante esthétique de Lasca*, in «ELCI (Equipe littérature et culture italiennes. La Rivista» 0 (2013) [<https://etudesitaliennes.hypotheses.org/files/2016/02/Dubard-.pdf>]
- Fontes-Baratto 1972 = Anna Fontes-Baratto, *Le thème de la beffa dans le «Décaméron»*, in André Rochon et alii (eds.), *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, vol. 1, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972: 11- 44.
- Gilbert 1999 = Creighton Gilbert, *La devozione di Giovanni Boccaccio per gli artisti e l'arte*, in Vittore Branca (a cura di), *Boccaccio visualizzato*, vol. I, Torino, Einaudi, 1999: 145-63.
- Holmes 2013 = Olivia Holmes, *Trial by Beffa: Retributive Justice and In-Group Formation in Day Eight*, «Annali di Italianistica» 31 (2013): 355-380.
- Kirkham 1984 = Victoria Kirkham, *Painters at Play on the Judgement Day (Dec. VIII, 9)*, «Studi sul Boccaccio» 14 (1983-84): 256-77.
- Krass 2015 = Urte Krass, *Der Stein und die Weisen. Reflexionen über Kunst und Künstlerberuf in Boccaccios «Decameron» VIII.3 und in Cenninis «Libro dell'arte»*,

- in: Gerhard Wolf (Hg.), *Bild, Ding, Kunst*, München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2015: 39-50.
- Kris 1952 = Ernst Kris, *The Image of the Artist*, in Idem, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, International Universities Press, 1952: 64-86.
- Kris–Kurz 1934 = Ernst Kris–Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien, Krystal, 1934 [trad. ital: *La leggenda dell'artista*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998<sup>3</sup>].
- Land 2004 = Norman E. Land, *Calandrino as a viewer*, «Source: Notes in the History of Art», 23/4 (2004): 1-6.
- Lanza 1990 = Antonio Lanza, *Il tema dello sdoppiamento della personalità nella narrativa del primo Rinascimento*, «La Rassegna della letteratura italiana», 94 (1990): 86-98.
- Löhr 2011 = Wolf-Dietrich Löhr, *Gaukler, Phantasten und Philosophen. Das Bild des Künstlers in Anekdoten des 14. und 15. Jahrhunderts*, in *Die Erfindung des Bildes. Frühe italienische Meister bis Botticelli, Ausstellungskatalog Bucerius Kunst Forum Hamburg, 1.10.2011-8.01.2012*, München, Hirmer, 2011: 58-69.
- Martinez 2003 = Ronald L. Martinez, *Calandrino and the Powers of the Stone: Rhetoric, Belief, and the Progress of Ingegno in Decameron VIII.3*, «*Heliotropia. An Online Journal of Research to Boccaccio Scholars*», 1/1 (2003) [<https://scholarworks.umass.edu/heliotropia/vol1/iss1/1/>].
- Mauriello 2005 = Adriana Mauriello, *Artisti e beffe in alcune novelle del '500 (Lasca, Doni, Fortini)*, «Letteratura e arte» 3 (2005): 81-91.
- Menetti 1994 = Elisabetta Menetti, *Il «Decameron» fantastico*, Bologna, Clueb, 1994.
- Plaisance 1981 = Michel Plaisance, *La folie comme marquage et moyen d'exclusion dans la nouvelle florentine du XV<sup>e</sup>ème siècle*, in Augustin Redondo / André Rochon (eds.), *Les visages de la folie (1500-1650): domaine hispano-italien*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981: 23-32.
- Plaisance 2005 = Michel Plaisance, *La structure de la "beffa" dans les "Cene" d'Antonfrancesco Grazzini*, in Idem, *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1505-1584). Écrire dans la Florence des Médicis*, Manziana, Vecchiarelli, 2005: 135-89.
- Rochon 1975 = André Rochon, *Une date importante dans l'histoire de la beffa: «La nouvelle du Grasso Legnaiuolo»*, in André Rochon et alii (eds.), *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, vol. 2, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1975 : 211-376.
- Ruffini 2013 = Marco Ruffini, *Boccaccio e l'immagine mimetica*, «Critica del testo», 16/3 (2013): 307-22.
- Simon 1993 = Anita Simon, *Letteratura e arte figurative: Franco Sacchetti, un testimone d'eccezione?*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», 105/1 (1993): 443-97.

- Stewart 1986 = Pamela D. Stewart, *L'inganno delle apparenze: Giotto e Forese*, in Eadem, *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1986: 83-102.
- Tanturli 2015 = Giuliano Tanturli, *Sulla vita di Filippo Brunelleschi scritta da Antonio Manetti*, in Monica Visioli (ed.), *La biografia d'artista tra arte e letteratura*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2015: 23-48.
- Watson 1984 = Paul F. Watson, *The Cement of Fiction: Giovanni Boccaccio and the Painters of Florence*, «Modern Language Notes» 99 (1984): 43-64.
- Zaccarello 2009 = Michelangelo Zaccarello, *Ingegno naturale e cultura materiale: i motti degli artisti nelle «Trecento Novelle» di Franco Sacchetti*, «Italianistica» 38 (2009): 129-40.

«UNA GABBIA DI PAZZI».  
DELIRI D'AMORE E ALTRA FOLLIA NELLE  
NOVELLE DI MATTEO BANDELLO

Nella varietà della scelta di «accidenti che a la giornata accadeno» —<sup>1</sup> sentiti raccontare in diversi luoghi, secondo la finzione narrativa che presiede alle quattro parti della raccolta bandelliana — la presenza della pazzia, a livello tematico e semantico, ha uno spazio rilevante e significativo.

È un aspetto, questo, che certo si coniuga sia con le riflessioni sull'umana follia e le sue rappresentazioni cinquecentesche — da Erasmo ad Ariosto, solo per citare due poli essenziali anche dal punto di vista letterario — sia con un acuirsi di quella coscienza dei limiti o del rischio di uno scacco della ragione di fronte al dilagare dell'irrazionalità che, con una crescente inquietudine, aveva ormai acquisito, in modi e forme diverse, un ruolo di rilievo nella cultura italiana rinascimentale: tanto più segnata, negli anni di scrittura e stampa delle novelle,<sup>2</sup> dall'aggravarsi della crisi storico-politica e sociale che aveva investito l'Italia e frantumato quel mondo di corti piccole e grandi a cui il Bandello, toccato non superficialmente nella sua stessa esperienza biografica da quegli anni burrascosi, tanto era stato, anche idealmente, legato.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> M. Bandello, *La prima parte de le novelle* (Maestri 1992), I, 1: 2. Tutte le citazioni sono tratte dalla seguente edizione in quattro volumi: *La prima parte de le novelle* (Maestri 1992); *La seconda parte de le novelle* (Maestri 1993); *La terza parte de le novelle* (Maestri 1995); *La quarta parte de le novelle* (Maestri 1997). Si indicano in numeri romani ciascuna delle parti e il volume ad esse corrispondente, in numeri arabi le novelle e le pagine; quando in più citazioni riportate di seguito la pagina è la medesima l'indicazione non viene ripetuta.

<sup>2</sup> Come è noto, le prime tre parti furono pubblicate nel 1554, mentre la quarta uscì postuma nel 1573. Per le ipotesi relative alla genesi, tempi di scrittura e di revisione cf. in particolare Fiorato 2008: 103-30. L'opera di Bandello è oggetto di un'ampia messe di studi: cf. *Bibliografia* 2005: 85-227, ordinata per autori, argomenti, cronologia; per ulteriori aggiornamenti, Carapezza 2012: 287-92 e Carapezza 2017: 190-4; 202-5.

<sup>3</sup> Sulla vita di Bandello è sempre fondamentale la monografia di Fiorato 1979.

Nelle interne tensioni che, come già da più parti notato, agitano l'opera bandelliana, un ruolo per così dire di ordine e di controllo, sia pure parzialmente – dato il loro carattere di cornice disseminata, secondo una felice definizione di Mazzacurati –<sup>4</sup> è esercitato dalle dedicatorie, mediante la voce dell'autore e quella della scelta schiera dei presenti ivi raffigurati, tra i quali una posizione privilegiata, che può estendersi in forma commentante anche all'interno delle novelle, è data ai narratori di secondo grado. È in tali ambiti del testo che si insiste sull'importanza della ragione, dell'equilibrio, del controllo dell'«appetito concupiscibile» e del mal regolato amore così come degli impulsi sconsiderati e delle parole non vagliate dalla riflessione. Ma al tempo stesso si registra la consapevolezza che tale griglia etico-pedagogica – appannaggio degli eletti interlocutori – non risulti ormai che un fragile e spesso inutile argine di fronte alla forza travolgente dell'irrazionalità: ed è la rappresentazione di questa, appunto, che irrompe nel mondo delle novelle bandelliane e lo domina per larga parte.<sup>5</sup> Già il Battaglia, nel mettere a fuoco secondo questa prospettiva, in brevi ma dense pagine, la ormai grande distanza del Bandello da Boccaccio, sottolineava, non senza qualche esagerazione, che le migliori novelle di Bandello «mettono sulla scena ipocondriaci, dementi, introversi, maniaci, dissociati, irresponsabili».<sup>6</sup>

È d'altronde nota la predilezione, quasi la fascinazione nel Bandello per la rappresentazione dell'abnorme, dell'eccesso, degli «strabocchevoli casi», ma anche dell'impensato, dell'inopinabile, dello strano, dello stupefacente.<sup>7</sup>

Il mondo è «una gabbia di pazzi»: questa affermazione proverbiale ricorre più di una volta in Bandello. Egli intende appunto – come presunto «cronista» – darne, nella programmatica «mistura d'accidenti diversi» che costituisce la sua opera,<sup>8</sup> l'intera declinazione: dalla follia furiosa e funesta alla stolta e sciocca dissennatezza, con esiti che variano

<sup>4</sup> Mazzacurati 1996: 196.

<sup>5</sup> Cf. Santoro 1978<sup>2</sup>: 435-87.

<sup>6</sup> Battaglia 1968: 137. Sulla rappresentazione delle patologie dell'animo e del comportamento umano nella scrittura del Bandello cf. in particolare Fiorato 1985: 301-20.

<sup>7</sup> Cf. Menetti 2005; sul «meraviglioso», in rapporto con il «verosimile», nella scrittura narrativa bandelliana, 107-15 e, sulle «storie mirabili, enormi e disoneste», 155-91. Cf. inoltre, sul versante tragico, Menetti 2007: 71-90.

<sup>8</sup> Dedicata ai «candidi e umanissimi lettori», III: 7.

dal tragico e orrendo al grottesco, al ridicolo, al comico, con una prevalenza dei casi esecrabili, pietosi e stupefacenti e delle morti, anche a catena, inferte da altri o per suicidio.

Anche sul piano linguistico il campo semantico della pazzia, se lo consideriamo in tutta la sua possibile estensione, dal massimo grado della follia conclamata al vario repertorio delle alterazioni mentali, ha non solo una ricorrenza cospicua, ma anche un'ampia gamma di variazioni lessicali. Non tutte hanno lo stesso rilievo e peso, a volte si tratta di espressioni iperboliche o di semplici epiteti; conta poi anche la distribuzione e di particolare interesse sono le concentrazioni in una singola novella di un alto numero di occorrenze e, per così dire, le costellazioni e associazioni di più termini.

L'assoluta prevalenza – condivisa, come da un rapido esame ho verificato, anche da altre raccolte novellistiche cinquecentesche, ma qui di numerosità significativamente superiore (più di 200) – è data dalle forme che fanno capo all'intera famiglia lemmatica relativa alla parola pazzia: con la maggiore frequenza di sostantivi e aggettivi, nella maggior parte dei casi sostantivati.<sup>9</sup> È la più connotata, anche sul piano stilistico: oltre che dalla presenza di alterati (in un unico caso «pazzo», qualche volta il più comune «pazzarello/a»; una quindicina «pazzarone»), dall'aggiunta di aggettivi: pazzia *manifesta, estrema, espressa, espressissima, solenne e nefandissima, solennissima* ecc.; da sintagmi proverbiali o modi di dire, come «pazza da catena» o «su 'l cavallo de le pazzie», o dittologie, come «pazzia e furore».<sup>10</sup>

Meno frequenti (una trentina di casi in tutto) sono le ricorrenze relative a follia (nella forma di sostantivo, aggettivo e avverbio), sia con una valenza specifica («folle pensiero», «folle amore») in vicende relative ad amor cortese sia come intensificazione o variazione rispetto a pazzia,

<sup>9</sup> Inferiore quella dei verbi: una ventina di occorrenze (non presenti invece nella quarta parte); occasionale la presenza del participio passato («impazzito», quattro volte) e dell'avverbio («pazzamente»: due sole volte).

<sup>10</sup> Non privo di significato, anche se ricorre una sola volta, è il riferimento allo «spedale di pazzi», nella dedicatoria a III 64: 288 «Ché in vero quella casa ove il marito non sa usare prudenza e la moglie è poco paziente, non è abitacolo di maritati ma uno spedale di pazzi [...]. Consideri ogni marito se la moglie è saggia o pazza. Se per disgrazia ella è pazza, pensi pure di non la poter governare d'altra sorte che con la prigione onesta d'una camera».



quando i due lemmi sono entrambi presenti nello stesso contesto. Scarso (meno di una decina) la presenza di matto/a: come agg. o agg. sostantivato (anche come definizione identificativa, nella fattispecie quella del buffone).

Vi è poi la ricorrenza, in alcuni casi ripetuta in altri saltuaria, di tutta una serie di espressioni che rimandano a loro volta, con diversi gradi e sfumature, all'area semantica qui in oggetto: per es. *insensato*, *forsennato*, *fuor di sé* o *fuor di ragione*, *inconsideratamente*, *farneticare*, *entrare nel farnetico* e simili, fino al minore grado di «smemorato»<sup>11</sup> e, nell'ambito della plateale sciocchezza, di «scemonnito».<sup>12</sup>

Se risulta dunque evidente, anche sotto il profilo linguistico e stilistico, l'intento da parte del Bandello di farsi narratore dell'«infinita qualità di pazzie» (per citare la dedicatoria a III, 29: 143) che travagliano gli uomini, va d'altra parte notato come la ricorrenza esplicita e dichiarata del lessico relativo al campo semantico della pazzia non si estenda a tutta l'ampia gamma dell'abnorme, dell'estremo, dell'eccesso che supera ogni limite, anche qualora travalichi in una progettualità stravolta e criminale. Non è ad esempio presente nel racconto del massacro orrendo e dettagliatamente descritto fatto subire da Violante a Didaco Centiglia con l'aiuto della serva, cui segue l'allegro affrontare la morte per decapitazione da parte delle due donne. Questa novella è infatti catalogata dall'autore-narratore nella dedicatoria entro il tema della straordinaria vendetta, «un meraviglioso accidente»,<sup>13</sup> che dimostra come di una piccola vendetta non si accontentino le donne, beffate, ingannate e tradite dall'uomo amato. Indicativa a questo proposito è anche la parte finale

<sup>11</sup> Quando ricorre nel gioco illusionistico dello scambio vero/ falso proprio della novella di beffa, l'espressione in Bandello ha il significato di una temporanea alterazione e falsificazione nella percezione della realtà da parte di uno o più soggetti, con effetti di sconcerto e confusione. Un breve esempio di immediata comicità è la novellina inserita nella dedicatoria di IV, 2, tutta giocata sul topos teatrale del doppio e dello scambio di persona (un sarto alle prese con due gemelli).

<sup>12</sup> L'epiteto non a caso qualifica Calandrino, «sempliciotto» e «scemonnito pittore», in II, 10: 90 ed è riferito in II, 3: 23 anche ad un altro noto personaggio boccacciano, Riccardo di Chinzica (Boccaccio, *Decameron* [Branca], II, 10: 303) Per una più ampia rassegna, da «pazzaroni e di rintuzzato ingegno» a «scemonniti» e a quegli «animali» da tutti «beffati e scherniti» (perché svillaneggiano gli altri per quei gravissimi difetti che sono loro stessi ad avere), «in questa vita, che, come si dice, è una gabbia di pazzi», cf. la dedicatoria a I, 54: 491.

<sup>13</sup> I, 42: 389.

della novella sia nel giudizio del viceré, e dei signori che lo accompagnavano, di fronte al puntuale resoconto delle ragioni e dei modi dell'omicidio, sia nella conclusione relativa alla decapitazione delle colpevoli:

«Io, signor viceré, questa notte passata, con l'aiuto di questa schiava che meco è, da la ricevuta ingiuria stimolata, quella vendetta ho preso che m'è paruta convenevole a l'ingiuria che egli fuor d'ogni ragione, non l'avendo io offeso, m'ha fatta, e con queste mani da quello scelerato corpo ho la vituperosa anima cacciata. Egli l'onore tolto m'aveva ed io a lui ho la vita levata. Ma quanto piú si debbia l'onore che la vita apprezzare è troppo manifesto». E quivi puntalmente il modo, che tenuto aveva in ammazzarlo e come voleva far fuggir la schiava, narrò. Rimasero udendo questa tragedia tutti quei signori fuor di loro, e giudicarono la donna esser di piú grand'animo che a femina non apparteneva. Fu mandato a tórre il miserando corpo del cavaliere che a tutti diede un orrendo spettacolo. Furono esaminati la madre, i fratelli e il servidore, e si trovò che in effetto egli non poteva di ragione sposar la seconda moglie. E sovra la morte del cavaliere fatta inquisizione diligentissima, altri non si trovarono colpevoli che Violante e Giannica, le quali pubblicamente furono decapitate, e andarono tutte e due cosí allegramente a la morte come se fossero andate a la festa e, per quanto s'intese, la schiava nulla di se stessa curando, solamente essortava la padrona a sopportar in pace la morte, poi che cosí altamente s'era vendicata.<sup>14</sup>

La compensazione si attua dunque, per Violante, tramite la vendetta, non solo premeditata e attuata, ma anche per precisa volontà dichiarata, esposta e rivendicata pubblicamente: in tale modo la donna ottiene anche l'ammirazione per la propria grandezza d'animo e il riconoscimento dell'illegittimità dell'operato di Didaco, che risarciscono il disonorevole abbandono subito e, se certo non la sottraggono alla pena dovuta per il suo efferato delitto, hanno come suggello il modo in cui lei e la sua serva affrontano «allegramente» la morte.

Se consideriamo la ferocia una grave patologia dell'animo umano questa senz'altro lo è: ma a differenza che per altri casi per l'autore non si tratta di follia.<sup>15</sup> Nell'analisi che qui svolgo non è d'altra parte mia intenzione entrare nel merito di uno studio complessivo del patologico

<sup>14</sup> I, 42: 397-8.

<sup>15</sup> Cf. Fiorato 1985: 303.

nel narrare bandelliano;<sup>16</sup> ma, tenendo distinti i piani, privilegerò il “punto di vista” e le espressioni usate dai narratori, di primo e secondo grado, e la chiave di lettura (su cui incidono anche il costume, la cultura, i valori e i disvalori della società del tempo) che in tale modo l'autore propone.<sup>17</sup>

Tra le «pazzie» un posto di assoluto rilievo hanno quelle causate dalla passione amorosa:<sup>18</sup> o, meglio, dall'«appetito concupiscibile» e mal regolato, che molti, impropriamente e ingannandosi, chiamano amore, mentre dovrebbe chiamarsi piuttosto pazzia o furore o accecamento. Su questo più volte ritorna l'autore nelle dedicatorie, sottolineando quanti e quali «strabocchevoli casi» per il disordinato amore «occorrenno», e tutte le «trascurate pazzie» che gli innamorati fanno.<sup>19</sup> Si va dal singolo gesto sconsiderato e a rischio o esito mortale alla follia amorosa che investe con una rete inestricabile un personaggio, determinandone da quel momento le azioni e la vita.

Per quanto riguarda il lanciarsi d'impulso in un grande pericolo particolarmente significativa anche sul piano narrativo è la novella I, 47. Paradigma dei «troppo meravigliosi effetti [...] che ogni giorno si veggono nascer per cagione di Amore»<sup>20</sup> è il «folle ardire»<sup>21</sup> – qui a lieto fine – del cavaliere Costantino Boccali che a Verona, tutto armato, si getta a cavallo nell'Adige, provocato dalle parole della donna da lui amata, la quale, respingendolo, lo aveva invitato a spegnere le fiamme del suo presunto amore nell'acqua ghiacciata del fiume. Il prendere alla lettera le parole della donna – elemento ricorrente in altre novelle legate

<sup>16</sup> Sull'argomento cf. il già citato Fiorato 1985 e, per le connessioni con il tema della follia (di cui andrebbero per altro indagati in modo più stringente gli estremi), vd. anche Fissore 2012: 99-127.

<sup>17</sup> Lo stesso vale per il versante comico-grottesco delle alterazioni mentali, a proposito delle quali è interessante osservare come non di rado Bandello proprio in esse moltiplichi e concentri le espressioni di stigma: cf. ad es. *infra* I, 34.

<sup>18</sup> Che il nesso tra amore e follia appartenga alla tradizione letteraria e filosofica, dal mondo classico in poi, è ben noto. L'originalità del Bandello sta nei modi, nella varietà, nella quantità e nell'esorbitanza con cui ne tratta.

<sup>19</sup> Cf. ad es. I, 33: 311.

<sup>20</sup> I, 47: 438. L'aggettivo «meraviglioso» torna più volte, sia nella dedicatoria sia nella novella che narra questo «caso [...] molto mirabile».

<sup>21</sup> I, 47: 444. Il giudizio sul cavaliere è qui attribuito alla protagonista femminile; ma cf. anche nel passo citato *infra* il commento esplicativo del narratore di secondo grado.

all'argomento qui in esame – si innesta, con una paradossale sfida, sulla concretizzazione di metafore e antitesi proprie del linguaggio lirico-amoroso:

«Io ardo per voi, io mi struggo e sensibilmente mi consumo; e il fuoco del vostro amore ove mi abbruscio è fatto sí penace, sí grande e tale, che tutta l'acqua de l'Adige che sotto questo ponte corre nol potrebbe scemare non che ammorzare». «Provate» rispose la fiera donna «a saltar nel fiume e forse vi troverete piú freddo che ghiaccio». Era circa la fine del mese d'ottobre che già hanno i freddi cominciato a pigliar forza, e allora perché la tramontana soffiava il freddo era grande. Come l'amante udí la sua crudel donna dire che si gettasse ne l'acque, tratto da giovanile e mal pensato pensiero e ceco dal soverchio e irregolato appetito di compiacerle, alzando la destra mano le rispose: «Eccomi, eccomi pronto ad ubidirvi, se cosa grata vi faccio a saltar nel fiume». «Ben sai» disse ella «che cosa che mi sarà di piacere farete. Che tardate voi? Vedi mo che uomo è questo!». Quasi che volesse inferire: «Io so bene che voi non sarete cosí trascurato né pazzo da catena, che commettiate simil errore». Ma il fervente amante oltra piú non pensando né altra cosa attendendo, dato degli sproni nei fianchi ad un caval turco che sotto aveva, nel corrente e vorticoso fiume dal ponte il costrinse per viva forza a saltare.<sup>22</sup>

Da qui la rappresentazione – mediante un'accorta strategia sintattica che presiede a tutto il passo – prende movimento e si traduce in una efficace e viva descrizione,<sup>23</sup> in cui si alternano le focalizzazioni dal giovane «di cosí animoso e audace cor» nei pericolosissimi vortici del fiume – nella dinamica dei tentativi suoi e del cavallo di contrastare l'impeto delle acque – al muto sbigottimento («stavano come insensati») di coloro che erano sul ponte, al pianto delle donne che «piangendo e di paura tremando, gridavano misericordia e stavano tutte spaventate aspettando il fine di cosí temerario e periglioso atto»;<sup>24</sup> finché il cavaliere, sbalzato da cavallo e visto che anche la donna amata trepidava per lui, trovato nuotando con destrezza e ardimento un guado, era riuscito ad uscire, tutto fradicio nel freddo autunnale, dal fiume. Conquistato con «cosí

<sup>22</sup> I, 47: 442.

<sup>23</sup> Cf. anche il commento di Maestri 1984: 193 «Intorno all'incontro fra l'innamorato e l'amata Bandello costruisce una narrazione ad ampie prospettive, a mosse scene corali, tutta drammaticamente plastica e visiva, un vero modello di questa sua maniera spettacolare».

<sup>24</sup> I, 47: 443.

folle ardire» l'amore della donna,<sup>25</sup> nel seguito della vicenda per l'eccessiva reazione causatagli dal dolore di un'imprevista *défaillance* erotica rischia una seconda volta la morte, tentando il suicidio, ma infine tutto si risolve lietamente.<sup>26</sup>

Un esito opposto, causato dall'improvviso insorgere di un gesto subitaneo ed estremo, si verifica in piú di un caso nelle novelle tragiche, in cui di frequente domina una dimensione stravolta e patologica, spesso divorata dalla gelosia: «un pestifero verme», se «gelosia per ciò questa si può dire e non piú tosto pazzia e furore». Sono le parole conclusive di Benedetto da Corte, il narratore della novella I 20.<sup>27</sup> Il giovane protagonista, Galeazzo, gentile, e magnanimo, ben costumato, innamoratosi di una bella fanciulla, con il suo consenso l'aveva rapita senza che nulla trapelasse e aveva felicemente trascorso di nascosto tre anni con lei, finché la madre di lui, che voleva dargli moglie, scoperta la cosa, con uno stratagemma gliela aveva sottratta. Vista la reazione del figlio, chiuso in

<sup>25</sup> I, 47: 444. Fiorato 1980: 261 ironicamente osserva: «Le ridicule objective de la situation ne paraît pas troubler le narrateur qui semble traiter cet exploit chevaleresque moderne avec un grand sérieux». Lo studioso fa anche notare la contraddizione tra quanto sostenuto all'inizio della novella dal narratore (il conte Giulio di san Bonifacio) – sull'inopportunità per un capitano in armi, al servizio dell'imperatore, di cedere alle lusinghe e lascivie poco virili della passione amorosa – e il modo in cui poi presenta gli sviluppi della storia relativa alla *liaison* tra i due amanti.

<sup>26</sup> Come già segnalato da Di Francia 1922: 57-8, che ha sottolineato anche alcune riprese lessicali, questo racconto si rifà a un esempio del *De fortitudine* di Pontano (*Qui ob amorem pugnent fortes non esse*): ma oltre alla riattualizzazione (con un altro protagonista, nel tempo storico della conquista imperiale della Verona cinquecentesca) e alla rilevante riscrittura e amplificazione, si nota un'evidente differenza di taglio, anche nella ripetuta presenza dall'area semantica legata all'audacia. In Pontano invece l'intento del breve racconto, incorniciato tra un cappello introduttivo e un piú ampio commento retorico-morale, è quello di dimostrare l'assunto del capitolo: che coloro che mettono a rischio la vita o compiono cose turpi per passione amorosa non sono forti né meritano di essere lodati come tali. Non è dunque per l'umanista da ascrivere in alcun modo a *fortitudo* ma, al contrario, a *levitas* e *stoliditas* l'immediato e improvviso salto a cavallo, nel fiume Ticino a Pavia, del cavaliere, Galeatius Mantuanus, a seguito di giocose parole («per blandam aliquam iocandi speciem») della *puella* da lui amata: «“Quin” inquit “bellissime amator qui tantum tibi armatus in acie places, e ponte in amnem amoris gratia desilis?”». (Pontano, *De fortitudine*, 1514, l. I, s.n.c.). “Follia” e ardimento – entrambi qui ispirati dal prevaricare della passione amorosa – sono invece legati in modo stringente nel racconto bandelliano.

<sup>27</sup> I, 20: 187.

camera disperato e piangente, senza piú volersi cibare, la donna acconsente a restituirgli l'amata. Ma la gioia dell'incontro non sopisce in Galeazzo il dolore del distacco e i dubbi della gelosia, espressi in un'incazzante apostrofe alla fanciulla, aperta da una serie di angosciose domande e scandita dall'alternarsi tanto di pronomi e aggettivi di prima e seconda persona, quanto dalla continua riproposizione della coppia antitetica vita/morte fino alla *climax* del tragico proposito, immediatamente attuato, dell'omicidio-suicidio:

«Anima mia dolce, come sei stata senza me? Che vita è stata la tua? Non t'è egli fieramente rincresciuto non mi aver in questo tempo veduto? Certamente io mi sono pensato di morire, né so bene come io mi viva. Oimè, vita mia, chi m'assicura che altri, in questo tempo che da me sei stata lontana, non abbia godute queste tue bellezze? Io mi sento di gelosia morire e il core in corpo mi si schianta. Il perché, cor del corpo mio, per non morir se non una volta sola e uscir di questo gravissimo affanno, sarà assai meglio che moriamo insieme e in un punto diamo fine a questi nostri sospetti». E dicendo queste parole, prese un pugnale che a lato aveva e percosse la giovane nel petto per iscontro al core, la quale subito cadde boccone in terra morta; poi a sé stesso rivoltato il sanguinolente ferro,<sup>28</sup> se lo cacciò in mezzo il petto e sopra la morta Lucrezia s'abbandonò. Il romore ne la casa si levò grandissimo con uno acerbissimo pianto.

In questa novella il fulcro del racconto è appunto posto nell'improvviso e inaspettato precipitare della situazione in apparenza felicemente risolta, ma tragicamente rovesciata dall'esplosione irrazionale della gelosia.

In un'altra novella esemplare, la 51 della prima parte, la gelosia viene rappresentata come un'infermità e abominevole morbo, che si insinua nel protagonista, l'albanese cavalier Spada,<sup>29</sup> subito dopo il matri-

<sup>28</sup> L'aggettivo potrebbe anche rimandare, per quanto non letteralmente, al *manante cruore* del *cultrum* usato per uccidersi dalla Lucrezia liviana (Liv. I, 58; «sanguinolente coltello» è detto appunto quello estratto dalla ferita mortale di Lucrezia nel racconto ad essa dedicata da Bandello, II, 21: 160). In I, 20, invece, la donna di nome Lucrezia è la vittima dell'omicida-suicida Galeazzo.

<sup>29</sup> La dedicatoria di questa novella, a Sigismondo Fanzino da la Torre, introduce il tema, piú volte evocato da Bandello, dei casi «mirabili» che, «fuor de l'ordinario corso del nostro modo di vivere a la giornata accadeno» e che per questo suscitano meraviglia e scetticismo sulla effettiva corrispondenza del racconto alla verità dei fatti. Rivendicando dunque «la santità de l'istoria che deve esser con verità scritta», l'autore-narratore affida la sua novella – come piú volte accade – alla protezione del dedicata-

monio, spingendolo senza ragione ad assillare la moglie, una bellissima greca, e aumenta sempre di piú, in modo ossessivo, nonostante tutti i tentativi della donna di rassicurarlo. A tale alterazione mentale che lo consuma si aggiunge un dolore tanto profondo per la morte del suo signore, Giangiacomo Trivulzio, da renderlo succube di una «subita e aspra malinconia»,<sup>30</sup> di un umore fantastico tale da indurlo a volere la morte. In un crescendo sempre piú inquietante la rappresentazione dei tortuosi e fieri farnetichi dello Spada –<sup>31</sup> che vuole a tutti i costi morire, ma troppo si duole al pensiero che altri abbia la moglie – si alterna con le affettuose affermazioni della «semplice e buona donna», che per levargli questa fantasia gli dice e gli ripete che non vorrebbe sopravvivergli e che anzi preferirebbe morir prima lei. Alla fine

di nuovo la moglie attendeva a confortarlo; e replicando egli le parole che di già dette le aveva, e ridicendogli ella che dopo lui viver non potrebbe, e egli avendole due e tre le medesime parole fatto replicare, il crudele e inumano albanese, preso un pugnale bolognese che nel letto aveva recato quando di camera uscì, diede a la donna su la testa una pugnata e in quello stesso instante un'altra a sé nel petto e così or sé or la moglie ferendo, la poverella e mal avventurosa moglie con bassa e interrotta voce disse: –Oimè, io son morta, non piú. – Allora il feroce moglicida dandosi del pugnale nel mezzo del core cacciò la brutta e sceleratissima anima a casa di cento milia diavoli, e la misera e disgraziata donna restò piú morta che viva.<sup>32</sup>

Sarebbe poi morta un paio di giorni dopo, piamente e perdonando lo Spada. Su di lui, al pari delle donne mantovane nei confronti del suo cadavere, infierisce in un crescendo di asprezza verbale il narratore di

rio: «Vi piacerà adunque, essendo alcuno che dicesse non esser così, con l'autorità vostra far a la mia scrittura scudo» (I, 51: 471).

<sup>30</sup> I, 51: 473.

<sup>31</sup> Fiorato 1985: 309, dopo aver rilevato tutti i «sintomi della psicosi» dai quali è connotato il personaggio, mette in rilievo «la gratuità del comportamento del forsennato, sottolineato dallo stile mimetico della narrazione, con le sue ricorrenze ossessive, intente a ritrarre il disordine mentale del protagonista». Lo studioso pone inoltre in evidenza l'andamento fitto di «iterazioni e rotture» che «esprimono il disturbo psichico del malinconico, perfino nel commento morale del narratore, tutto intessuto di termini nosologici quali *furore*, *rabbia*, *pazzia*, *bestialità*, *infermità*, *morbo*, *peste*, *morte*: una saturazione linguistica del testo [...] una specie di "écriture en folie" (almeno in sede lessicale), adeguata al profilo di un personaggio malato» (*ibid.*).

<sup>32</sup> I, 51: 474.

secondo grado: lo Spada, non uomo ma fiero mostro; il suo non era amore, ma furore e rabbia strana e barbara; la sua fu una solenne e nefandissima follia, accecato da fiera gelosia. L'intemerata su siffatte gelosie che alla fine riescono in estreme pazzie ha come lapidaria conclusione il credere «che solamente la morte sia la vera medicina del geloso».<sup>33</sup>

Lo stravolgimento folle e irrazionale portato dalla gelosia viene ripreso e variamente modulato in piú novelle, con la prevalenza di un analogo esito tragico e distruttivo. Oppure, nella combinatoria di variazioni propria dei «casi» bandelliani, il tentativo è sventato, ma solo in extremis: come accade nel «mirabile accidente» narrato nella novella di Pandolfo Del Nero,<sup>34</sup> indotto con l'inganno dalla donna amata – prossima alla morte – a chiudersi in un forziere per nascondersi nel momento dell'imprevisto arrivo del marito, invece di allontanarsi dalla stanza, come fatto altre volte.<sup>35</sup> Per volontà ultima di lei – comunicata al consorte in quegli stessi frangenti e ascoltata dall'amante atterrito – il forziere, con dentro il vivo Pandolfo, dopo la morte pressoché immediata della donna,<sup>36</sup> viene fatto portare dal marito ignaro al luogo della sepoltura perché sia calato a fianco del cadavere nel sepolcro. In questo

<sup>33</sup> I, 51: 475.

<sup>34</sup> III, 1: 9. La straordinarietà del caso che riempí di «ammirazione grandissima» gli ascoltatori della nobile brigata raccolta alla presenza di Margherita Pio Sanseverino è ripetutamente ribadita nella dedicatoria (in cui l'aggettivo «mirabile» ricorre tre volte).

<sup>35</sup> Così il narratore di secondo grado (Girolamo Bandello, cugino di Matteo) interviene nel racconto commentando gli eventi che sembrano ormai volgersi ad esito funesto per il malcapitato: «Io, signori miei, ho piú volte su questo caso pensato, e tra me ho conchiuso che la Francesca, essendo cascata in umore malinconico di voler che il suo amante seco fosse seppellito, facesse questo pensiero di farlo entrar ne la cassa, parendole che se egli cosa alcuna non diceva sarebbe con lei seppellito, e se voleva far movimento alcuno, che non poteva scampare, perciò che il marito e i suoi l'averebbero crudelissimamente ammazzato. O il misero amante ne la cassa si suffocasse o fosse da nemici morto, la Francesca aveva l'intento suo, parendole morir contenta pure che Pandolfo dopo lei in vita non restasse. Guardi Iddio tutti gli uomini da le mani di simili pazze femine!» (III, 1: 15).

<sup>36</sup> «Ora avendo la donna avuta la fede del marito e tenendo per fermo che l'amante sarebbe seco seppellito, deliberò non voler piú restar in vita, e ristretti in sé quei pochi e deboli spiriti che rimasi le erano, tenendo il fiato quanto piú poteva e non rispondendo a cosa che le dicesse il marito, se ne morí» (III, 1: 16).



caso, con una ripresa di spunti anche dalla novella boccacciana di Andreuccio, Pandolfo, ormai «mezzo soffocato», all'ultimo si salva.<sup>37</sup>

Anche quando la gelosia è motivata, se si cede a questo «pestifero morbo» e non la si sa bene governare le pazzie che ne derivano possono avere terribili e inopinate conseguenze: come nel «pietoso accidente» di I 59,<sup>38</sup> in cui il marito, avendo colto sul fatto moglie e amante, allontanatosi per prendere la spada non si avvede della fuga dei due e, menando furiosamente fendenti sul letto senza ricordare, nella sua ira funesta, che ivi dormiva la figliolina, uccide la sventurata bimba credendo di colpire i due amanti.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> La novella è interessante anche in relazione al racconto, da parte del narratore onnisciente, del punto di vista e degli stati psicologici di Pandolfo all'interno del forziere, da quando ascolta le funeste parole della donna al momento del trasporto funebre e alla posa della cassa nella sepoltura al suono dei canti funebri e infine al silenzio e alla puzza che lo avvolgono, fino al sopraggiungere e alla messa in fuga dei ladri che volevano impadronirsi dei preziosi gioielli, riposti nel forziere. La passione amorosa che l'aveva travolto sembra lasciare a fatica Pandolfo: tanto che, uscito dal sepolcro e afferrato un lume, «rientrò dentro, e volle veder la sua donna morta». Presi poi i gioielli e richiuso tutto come prima, tornò a casa, ma la pur favorevole risoluzione degli eventi non attinge al liberatorio e compensativo lieto fine della disavventura di Andreuccio. Il personaggio rimane segnato dalla terribile esperienza: «a casa se n'andò, ove molti dì senza lasciarsi vedere stette, parendogli d'esser tuttavia sepolto». La lezione della novella è tratta dal narratore di secondo grado, il quale si dichiara convinto che Pandolfo, se mai in seguito di nuovo si fosse innamorato, sarebbe divenuto saggio in modo da guardarsi dal sottoporsi a simili rischi, così concludendo: «e si deve guardar ciascuno d'amar donne che più amino gli appetiti loro disordinati che la vita degli amanti».

<sup>38</sup> I, 59: 519.

<sup>39</sup> Anche in altre novelle l'ira unita al desiderio di vendetta fa compiere e dire pazzie. Altrove invece il farneticare è l'espressione, oltre che della rabbia, della frustrazione e della mortificazione dell'amor proprio: come accade in I, 21, per i due baroni ungheresi che per scommessa e sfida volevano sedurre le moglie del cavaliere boemo e che erano stati ridotti da quest'ultima in prigionia, costretti a filare, se non volevano digiunare a pane e acqua. Si veda la rappresentazione dello smaniare del primo che cade nella rete, efficacemente reso dalla sequenza di gerundi: «A la fine, pure veggendo e per fermo tenendo che come augello in gabbia egli era in prigionia, di sdegno e di rabbia pensò morirsi e impazzire, e lungamente tra sé come forsennato farneticando né sapendo che si fare, passò tutto il rimanente del giorno passeggiando per la camera, vaneggiando, sospirando, bravando, bestemmiando e maledicendo l'ora e il dí ch'in sí fatto farnetico era entrato di voler espugnare l'onestá de l'altrui moglie» (I, 21:199).

Altrove viene illustrato come, senza giungere all'estremo dell'omicidio, il «frigido veleno» della gelosia,<sup>40</sup> nato da un ferventissimo amore, può indurre chi è entrato nel labirinto d'amore al suicidio: è il caso di Francesco Totto a Modena, un fatto di cronaca la cui veridicità è attestata – per voce del narratore di secondo grado che sostiene di averne parlato a lungo di persona – dall'intervento del Guicciardini, allora governatore per conto di Leone X e «diligentissimo inquisitore» di giustizia.<sup>41</sup> La novella ruota su di un reiterato scambio di battute tra il geloso e la donna da lui amata, che cerca anche qui di rassicurarlo, ma poi quando l'amante torna continuamente sul suo chiodo fisso allora infastidita da tutte le sue recriminazioni e i sospetti di gelosia gli dice e gli ripete di andarsi ad impiccare («Andatevi ad impiccare, e uscirete di questi vostri chimerici affanni»)<sup>42</sup> Ed è quello che fa il Totto, ritiratosi nella stanza accanto e trovato poi impiccato tra lo sgomento generale e lo sconforto doloroso della donna che non aveva certo voluto che mettesse in pratica le sue parole. Esaminata la cosa con scrupolosa istruttoria dal Guicciardini – che era appunto allora il governatore di Modena – non emersero responsabilità, «onde fu giudicato che il povero giovine s'era molto scioccamente lasciato dominare da l'umor malinconico».<sup>43</sup> E

<sup>40</sup> I, 43: 401.

<sup>41</sup> I, 43: 405. Il narratore a cui è attribuito il racconto e il giudizio su riportato sul Guicciardini è Gianfrancesco Furnio (su cui cf. Godi 1996: 327-41). Nella lettera dedicatoria – la cui cronologia interna fa riferimento al 1526, al tempo della lega di Cognac – il Bandello afferma di aver sentito da lui narrare questa storia anni prima e di averla a seguito di ciò scritta, ma di volerla dedicare ora a Claudio Rangone (capitano nell'esercito pontificio di cui il luogotenente generale era Guicciardini). Ricorda infatti che mentre pochi giorni prima si trovava al campo, nel padiglione del Rangone, tra piacevoli e letterari conversari, un servitore di quest'ultimo si era messo a raccontare brevemente la storia del Totti e il Rangone, saputo che già Bandello l'aveva scritta, gliela aveva chiesta (I, 43: 399-400). Il congegno narrativo qui messo in atto duplica dunque, nella finzione, l'atto del narrare a viva voce, ma anche ne sottolinea le differenze, tra il dire «assai brevemente del servitore» e il passato «recitare» del «dotto giovine messer Francesco Furnio», al tempo stesso certificando il perdurare nel tempo della notorietà dell'evento.

<sup>42</sup> I, 43: 403. In relazione all'area semantica qui in oggetto cf. le seguenti espressioni: «farnetico di gelosia, «diveniva quasi forsennato», «quel pazzo» (detto dalla donna, ancora ignara dell'esito tragico della vicenda).

<sup>43</sup> I, 43: 404.

«cotal fine adunque ebbe il misero Francesco Totto del suo poco regolato amore».<sup>44</sup>

Sull' «umor malinconico» e i suoi effetti il Bandello si sofferma più volte nelle *Novelle*, non solo in relazione alla gelosia ma anche alla passione amorosa dell'innamorato respinto o separato e lontano: lo spazio riservato ai «malinconici» e «saturnini» nella dedicatoria di II, 47 – che è una sorta di trattatello sulla varietà degli effetti d'amore –, come è stato già più volte giustamente rilevato, mostra una conoscenza non solo medico-fisiologica dei fondamenti della dottrina degli umori, ma anche di testi scientifici e filosofici,<sup>45</sup> tra cui in particolare il *De subtilitate* di Girolamo Cardano e, in ambito neoplatonico, *Il libro dell'amore* di Marsilio Ficino.<sup>46</sup>

Più volte Bandello mostra come in coloro che, soprattutto se giovani, sono di animo gentile e predisposti alla malinconia possano essere devastanti gli effetti dell'amore, tanto più gravoso quanto più è celato e, se rivelato, non corrisposto. Nella novella di Teodoro (III, 37) è il «folle amore» – per la bellissima e onestissima Cassandra moglie del suo più caro amico – che, celato, macera il gentile e discreto innamorato e lo consuma: «Egli, perduto il dormire, il mangiare e il bere, divenne magro, malinconico e quasi come una fantasima».<sup>47</sup> Decisosi infine, prima

<sup>44</sup> I, 43: 405.

<sup>45</sup> Cf. Santoro 1978<sup>2</sup>: 474-9.

<sup>46</sup> Menetti 2005: 168-9.

<sup>47</sup> III, 37: 172. La canonica sintomatologia degli effetti fisici e psichici dell'innamoramento, tanto più se infelice, ritorna più volte, con espressioni analoghe, nell'opera. Nella varia casistica degli «accidenti» narrati da Bandello, in due ampi racconti esemplarmente il sorgere e gli effetti di tale sintomatologia si associano a tematiche, motivi e *topoi* della tradizione cavalleresca e cortese. Nel primo, I 27: 258-79, la malinconia amorosa per la repulsa e l'ingiusto sdegno della bionda e bellissima Ginevra – nome fatale, ma di una donna dura e crudele – conduce il cavaliere don Diego, di nobilissimo animo, totalmente votato a questo amore, a ritirarsi in una selva, in cui vive in condizioni di vita selvatica dentro una grotta, finché dopo tanta sua sofferenza e ostinazione e rifiuto da parte della donna amata la novella si apre in modo quasi inaspettato, in extremis ed entro un contesto ormai potenzialmente drammatico, al lieto fine. Nel secondo racconto, I, 45: 414-31, fitto di richiami intertestuali petrarcheschi e boccacciani e arricchito da un vero e proprio inserto poetico (un componimento in terzine di Niccolò Amanio), viene rappresentato l'amore impossibile, ardentissimo e fuor di misura – con i già citati effetti, ma tutto declinato sui canoni dell'amor cortese, con tratti stilnovistici – del cremonese messer Filippo de' Nicuoli di alto e valente animo, ma di basso lignaggio, per la regina Anna d'Ungheria: una nobilissima, ma ri-

di morire, a rivelare il suo segreto all'amata, dopo averla due volte supplicata, minacciando di uccidersi, ed essere stato rimproverato e fermamente invitato a non andare più dietro a queste sue pazzie, Teodoro tenta di fronte a lei una prima volta il suicidio, colpendosi con il pugnale.<sup>48</sup> Poi, salvato dall'intervento della donna e riconfortato da lei, quando, guarito, ritorna e capisce che Cassandra aveva mostrato di intenerirsi solo per pietà, ma intendeva rimanere fedele al marito e non aveva alcuna intenzione di corrispondere al suo amore, porta a compimento la sua «estrema pazzia» e con lo stesso pugnale si trafigge nuovamente e muore.

Il motivo del suicidio o della violenza su di sé per amore ha una varia declinazione nelle novelle, e anche in questo ambito si rileva come una delle caratteristiche di Bandello sia la ripresa e variazione, a distanza breve o ampia, nella stessa parte dell'opera o in altre parti, di intrecci e motivi analoghi in diversi contesti e tipologie di personaggi. Tale è appunto il gesto estremo – come quello già visto del Totto e in altro modo di Teodoro – di chi si suicida in una sorta di folle e malintesa ubbidienza agli inviti di togliersi di torno da parte della donna che amano, non riamati, o da cui sono stati lasciati; in un minor numero di casi, a parti invertite, l'attante è femminile.<sup>49</sup>

schiosa e assorbente passione, «folle pensiero» da cui non può e non vuole distaccarsi, pur riconoscendo i limiti oltre i quali si tradurrebbe in «estrema pazzia». Anche in questo caso la novella ruota su due opposti poli: lo «sfrenato disio» che conduce l'innamorato quasi fuor di sé e la sensibilità e la capacità di elevarsi ad «un'alta e onorata impresa» da parte di un animo d'eccezione, il cui «guiderdone» sarà infine il meritato riconoscimento della propria nobiltà e valore. Più complesso, sia per la particolare costruzione della «storia» sia per l'intrecciarsi di più tematiche e sviluppi, è il caso dell'ampia novella II, 37, sull'amore «folle e vano» del re Edoardo III di Inghilterra per la bella Aelips, in conclusione felicemente risoltosi con il matrimonio: cf. Cabrini 2019.

<sup>48</sup> Frequente strumento di omicidio e suicidio nelle novelle bandelliane (cf. *supra* Galeazzo e lo Spada); in questa novella il tentativo di suicidio è messo in atto due volte, sempre con il pugnale: la seconda volta con esito mortale.

<sup>49</sup> Uno dei più interessanti, sia nell'ottica della ripresa-variazione di uno stesso motivo sia per efficacia narrativa, è I 50 su cui si veda Santoro 1978<sup>2</sup>: 479-81. Su di un altro versante, sempre in relazione al tema amoroso, l'intento da parte di una donna innamorata di darsi la morte a causa dell'abbandono dell'amante può anche avere una connotazione imprevista e paradossale: è il caso – potenzialmente tragico, ma risoltosi con un lieto fine – di II, 40, in cui l'innocente Cinzia, a torto accusata di aver trescato con un amico dell'amante, pensando di mettere in atto la «crudel pazzia» del suicidio,

Se l'esito è quasi sempre tragico, non manca neppure la conclusione pazza e grottesca, come in III, 61, una «novelletta» che l'autore dichiara narrata a Bassens da uno dei nobili convenuti e così commenta nella dedicatoria: «E così, essendo tutti assisi sotto un pergolato, egli narrò una novella che pur assai ci fece ridere e meravigliarsi tutta la compagnia. E certo a me parve una cosa molto strana».<sup>50</sup>

Si tratta di un frate che in preda all'appetito amoroso, divenutogli insopportabile, assedia continuamente con le sue richieste una monaca di alto lignaggio, finché

sentendo queste pappolate, la monaca quasi mezzo adirata gli disse: «Fra Filippo, se voi non lo potete sofferire, vostro sia il danno: andate e tagliatevelo via, e sarete libero dal tormento che dite che vi dà».<sup>51</sup>

Il frate allora, tornato in convento, dà mano all'opera e si castra. Segue una pantomima tra i frati del convento di fra Filippo e le monache, con i primi che mettono a romore il monastero per narrare il fatto e di fronte all'incredulità delle monache ne portano loro la testimonianza, adornata di fiori «come una reliquia di san Brancaccio», a cui, con il biasimo e l'interessato rimpianto delle monache per la commessa pazzia, viene data sepoltura. E fra Filippo, come fu guarito, non potendo sopportar la baia che le monache e i suoi compagni tutto il dì gli davano, avuta la dispensa dal sommo pontefice, si fece monaco di san Benedetto.<sup>52</sup>

come annunciato nella rubrica «s'avvelena, secondo il parer suo, bevendo un'acqua non velenosa».

<sup>50</sup> III, 61: 282.

<sup>51</sup> III, 61: 283.

<sup>52</sup> Tra i casi mirabili e degni per la loro stranezza di memoria, con un esito certo grottesco e paradossale, si potrebbe citare anche I, 37, in cui – sulla falsariga della follia erotica dell'incontinenza femminile – si narra di una moglie che, congiuntasi più volte con un lebbroso, spaventata e piangente lo confessa al marito, e questi, nonostante fosse prima stato molto geloso, lungi dal punirla e dall'adontarsi, si reca a Parigi a consulto dai più celebri medici e accoglie, senza batter ciglio, il rimedio risolutivo: farla accoppiare per tre o quattro mesi, per più volte al giorno, con quanti più uomini possibile. Non è un caso di ordinaria sciocchezza, come si potrebbe pensare, anche per alcuni degli epiteti riferiti al marito («ser capocchio», messer caprone») ma la dimostrazione di quanto «il troppo amore gli aveva accecato gli occhi e adombrato l'animo»; così infatti il narratore giudica l'uomo alla fine del racconto: «né crediate ch'egli fosse scemognito o pazzo, ché era nel resto avveduto e faceva i fatti suoi benissimo» (I, 37: 353).

Come nell'ultima novella citata, il divertimento della brigata degli ascoltatori nelle relative lettere dedicatorie e il riso costituiscono un altro significativo filone legato al tema della pazzia: il mondo «gabbia di pazzi» si mostra come una piacevole gabbia, che fornisce materia di conoscenza e distaccato giudizio sull'umana stolidità e risulta oggetto di complice diletto tra gli intendenti.

Come non di rado accade nell'ambito novellistico, uno stesso argomento può avere un potenziale sviluppo in vicende ed esiti opposti. È questo ad esempio il caso del ben noto e topico motivo del vecchio innamorato e /o del vecchio che vuole sposare una moglie giovane, che subito poi lo tradisce, accorgendosi egli o no: di tutte le pazzie questa è definita la maggiore ed è presente con un aggiornato catalogo di casi dal tragico e truculento al ben più frequente comico e derisorio.

Più interessante è il combinarsi del tema della pazzia, sempre indotta dalla gelosia, ma con esito comico e grottesco, con quello della stolidità presuntuosa e ambiziosa in un «pazzerone» che, da tutti deriso, crede – proprio lui che era uno «scemonnito» – di essere degno dei più elevati onori cortigiani,<sup>53</sup> così come la giovane e superba moglie che a sua sola insaputa lo tradisce pressoché scopertamente. È una novella per più versi esemplare anche in relazione alla rappresentazione critica di una piccola, ma non insignificante corte lombarda, quella di Gibello dei Pallavicini, mal governata, per la troppa bontà della signora Clarice.<sup>54</sup> Il protagonista è il bergamasco Gandino (I, 34), di estrazione umile e popolare, già dall'origine e dai suoi tratti disgustosi – come il gran puzzo che proveniva dal naso – e rozzissimi modi messo alla berlina dal narratore Tommaso Castellano.

È una delle novelle della prima parte in cui più alto ed enfatico è il tasso di presenze e concentrazione della serie lemmatica della pazzia e di altre varie voci appartenenti all'ambito semantico di questa, dalle molteplici e solennissime pazzie fatte appunto per gelosia, ai farnetichi,

<sup>53</sup> Non privo di interesse a questo proposito è anche il paragone che fa riferimento ad un altro personaggio novellistico, Trionfo da Camerino, protagonista della prima novella delle *Porretane* di Sabbadino degli Arienti.

<sup>54</sup> Cf. Cabrini 2012: 59-61.

al comportamento forsennato, all'essere fuor di cervello.<sup>55</sup> Tra le solennissime pazzie di questo «matto spacciato», «notabile e solenne pazzo», «da solennemente canonizzare per il piú eccellente pazzo», certo la piú singolare è il prendere parte alla confessione che la moglie incinta, timorosa di morire per il parto, aveva in animo di fare: le scrive lui la lista dei peccati – o, meglio, peccatucci – che dice di ben conoscere piú di lei e le ordina di darla al frate senza dire altro e per di piú sta sulla porta della stanza per ascoltare. E cosí la moglie «fece parte della confessione di ser Ciappelletto» e si guardò bene dal dire che era divenuta l'amante del maestro di liuto, come tutti per altro – tranne Gandino – sapevano.<sup>56</sup>

Nella conclusione della novella il narratore Tommaso Castellano torna circolarmente alle parole iniziali sul mondo «gabbia di pazzi» e introduce un'ulteriore considerazione, tutt'altro che priva di significato, sulla disponibilità del tema trattato ad essere oggetto di discorso di genere satirico: evocando non solo il Pistoia e il Berni, ma le stesse «maschere» di Pasquino e Marforio.<sup>57</sup>

La ricchezza del catalogo delle rappresentazioni della «pazzia» con esito comico, ridicolo, grottesco, stralunato – in parole e in azioni – annovera racconti di inganni e di stoltezze, di sbeffeggiamenti e auto-suggestioni, di astuzie fortunate e di stolide presunzioni e trova luogo a volte anche nelle dedicatorie. In quella relativa alla novella I, 48 si legge ad esempio il raccontino del comico scontro, fisico e verbale, «da un gran pazzarone a un gran sempliciotto», tra il «cavalier Soardo» e il «medico Calandrino [...] non forse piú saggio di Calandrino del Boc-

<sup>55</sup> Cf. Santoro 1978<sup>2</sup>: 467 «un «caso» patologico che si rivela in tanti atteggiamenti assurdi, come in tante prove, concorrenti ad offrire una sperimentazione della «pazzia» della natura umana».

<sup>56</sup> I, 34: 334-5. Sulla confessione cf. Santoro 1978<sup>2</sup>: 468-70.

<sup>57</sup> I, 34: 337 «Adunque, come diceva il Montachino, questo mondo è una gabbia piena d'infinite e varie specie di pazzeroni, e che molti di coloro i quali si pensano esser i piú saggi sono i piú pazzi, come a le opere loro senza altri testimonii chiaramente si vede. Sí che, monsignor mio molto riverendo, non vi meravigliate se al nome di questo cosí notabile e solenne pazzo, e per aggiunta fieramente ingelosito, questa bella e nobilissima compagnia sí saporitamente rise, non ci essendo nessun di loro, credo io, che meglio di me non conosca tutte le sue taccherelle e tutti i suoi fecciosi modi, degni de le festevoli muse del Pistoia o de le piacevoli del Bernia, che ora vive. Ché io per me sarei, se stile avessi, sforzato a farvi suso una *Ihade* e mandarla a Roma ché fosse consacrata a messer Pasquino o al gran barone ser Marforio. Ma questo è far satire e non novellare».

caccio». <sup>58</sup> La funzione qui, oltre che di indurre riso e diletto, è quella di introdurre il tema dei motti, che

talor si fanno, ora da uomini pazzi che dicono tutto quello che lor viene a bocca e ora da prudenti che hanno certi motti arguti, mordaci, salsi e che molto spesso contengano in loro duo significati che, in qualunque modo s'intendino, danno piacere a chi gli ascolta.

Il dire senza pensare costituisce, in più luoghi del Novelliere, il discrimine tra il «pazzo» e il savio, ma il ridicolo e il riso non colpiscono solo colui che parla. Ancor peggio accade a chi si ritiene savio se vuol asservire ai propri scopi un «pazzo»: come in III, 49 che ha come protagonisti «un pazzo in Viterbo, per tutta la città notissimo per le sue pazzie che faceva, che tutte erano in far ridere chi le vedeva, e da tutti si chiamava Marcone», e un predicatore. Come recita la rubrica, costui «ammaestra un pazzo che quando sarà richiesto gridi: “Pace, pace!”, e chiamato, gridò che voleva metter il diavolo in inferno». <sup>59</sup> La novella si conclude dunque con il finale fallimento e scorno del predicatore: «Il che mosse tutto il popolo a ridere, e fu necessario che il buon frate di pergamo senza far frutto smontasse e imparasse un'altra volta a non far fondamento su parole di pazzi». <sup>60</sup>

Il riso, nel cui cerchio è confinato il «pazzo» o colui che compie o dice pazzie e chi si fa coinvolgere nelle sue azioni e parole, non è la sola sanzione sociale rappresentata nelle novelle. Si veda ad esempio, tra le più interessanti anche sul piano del costume, una novella di punizione e vendetta, resa memorabile e pubblica dai frati che l'avevano messa in atto (IV, 7: *Bella vendetta fatta da' frati minori contro li mugnai di Parigi, che gli aveano sforzati a ballare*). <sup>61</sup> Come accade anche in altre novelle qui la causa delle «pazzie» è il vino bevuto in eccesso, che in questa «ridicola istorietta» trae «fora di sentimento» e rende dissennati i mugnai in festa: «Dopo cena, adunque, tutti si trovarono sovra il ponte ove sono li molini ne la

<sup>58</sup> I, 48: 446 «Cavaliero, date luogo a tanta scienza come è in me», e con le mani volle spingerlo verso il fango. Il cavaliere allora senza pensarvi su, alzato la mano gli diede un gran mostaccione dicendo: «E tu, che ti venga il cancaro, da' luogo a tanta pazzia come io ho». E non contento d'averlo battuto, gli diede anco un gran punzone e gettollo in mezzo del fango».

<sup>59</sup> III, 49: 225.

<sup>60</sup> III, 49: 227.

<sup>61</sup> Rubrica di IV, 7: 76.



Senna; e quivi danzando tra loro, saltando e come pazzi da catena imperversando, pareva a punto che celebrassero li baccanali». <sup>62</sup> Insomma una sorta di festa e danza dei folli, <sup>63</sup> che prende appunto a bersaglio due ecclesiastici, nella fattispecie frati minori, che stanno passando sopra il ponte, e li costringono a ballare e bere gran tazze di vino. I mugnai successivamente – attirati in una trappola nel camerone del convento – sarebbero poi stati a loro volta costretti a «ballare» nudi sotto i colpi dei «noderosi cordoni» dei frati, <sup>64</sup> dunque flagellati a sangue e, divulgata la cosa, derisi e dileggiati per tutta Parigi.

Gode invece di uno statuto, sociale e rappresentativo, particolare il «pazzo» – da tutti riconosciuto come tale e l'unico ad essere connotato come del tutto dissociato e alienato dalla realtà – che condivide il ruolo di protagonista con l'amante della nobile moglie di suo fratello, barone in Guascogna, nella novella II 32 (*Varii accidenti avvenuti ad un giovane in amore. E d'un pazzo*), <sup>65</sup> tra le più felici e “leggere” dell'opera. <sup>66</sup>

La rappresentazione delle condizioni del pazzo possono sembrare, all'inizio, drammatiche. Si dice infatti che la sua vita si svolgeva tra i boschi, dove «il più de le volte albergava», e il palazzo baronale, nel quale «secondo che il grillo gli montava, se ne veniva talora da mezza notte a casa», non tollerando in alcun modo che a qualsiasi ora volesse gli fosse chiuso, né che una volta dentro non gli fosse aperto per uscire. In caso contrario si scatenava con una furia incontenibile, contro gli altri, se tenuto fuori, contro sé stesso, se chiuso dentro.

Tale premessa vale però soprattutto a chiarire le cause e le condizioni di assoluta libertà lasciata al pazzo, che può scambiare il dentro e il fuori, il giorno e la notte come più gli piace, impegnato in «scaramucce» contro la sua immagine dissociata in una figurazione quasi surreale:

Il giorno al sole e la notte al lume de la luna combatteva con la sua ombra, facendo le più belle scaramucce del mondo, e assai volte a l'ombra istessa dava bere, e veggendo che l'ombra non beveva ma si moveva secondo i

<sup>62</sup> IV, 7: 78.

<sup>63</sup> Sull'intrecciarsi dei due temi, anche sul versante iconografico, cf. Foucault 2001:75.

<sup>64</sup> IV, 7: 80.

<sup>65</sup> Rubrica di II, 32: 262. La vicenda si svolge in Guascogna: «non molto lontano da questo luogo», cioè dal castello di Bassens dove è ambientata la dedicatoria.

<sup>66</sup> Per una diversa interpretazione della novella cf. Fissore 2012: 99-108.

movimenti che egli faceva, le gittava il vino a dosso a poi si metteva smascellatamente a ridere e far cotali sue sciochezze, che davano gran piacere a chi vedeva quegli atti. Il giorno, se non era molestato, non dava molestia né impaccio a nessuno; ma la notte con tutti che incontrava menava le mani e dava di matte bastonate, e anco ne riceveva.<sup>67</sup>

La dissociazione della personalità del pazzo si attua anche nello sdoppiamento del suo agire – pacifico o violento – tra il giorno e la notte, di cui il Bandello non sembra per altro interessato ad approfondire le dinamiche né mentali né simboliche. Oltre che il rilievo degli effetti paradossali e comici di questa conclamata pazzia, ciò che piú sembra importare al narratore è l'intreccio che si viene a creare tra l'agire del pazzo e l'occasione che questo offre a Gian Cornelio, l'amante della nobildonna, per entrare indisturbato nel palazzo del marito di quest'ultima. Il travestimento di Gian Cornelio, che si fa fare vesti uguali a quelle del pazzo, ne duplica l'immagine – essendone quasi pari di grandezza ed aspetto – dando apparentemente corpo all'ombra con cui il pazzo era uso a combattere:

Ora andando esso Gian Cornelio la notte a torno, s'incontrava bene spesso nel pazzo e bisognava, come s'incontravano, venir a la mischia e menar le mani. Il pazzo era gagliardo, ma senza arte combatteva e dava mazzate da orbo. Gian Cornelio era prode molto de la persona, di forte nerbo e ne l'arme longamente essercitato: e' giocava di piatto per non ferir il pazzo, attendendo per lo piú a schermirsi e riparar i colpi del pazzarone; pur talvolta gli dava qualche ferita, perché le bòtte non si ponno cosí dar a misura. Domandato poi il pazzo con chi aveva combattuto, rispondeva che seco stesso, parendogli che fosse colui per la simiglianza de le vesti: diceva di gran pappolate, ridendo senza fine, quando contava che aveva fatto fuggir la sua ombra.<sup>68</sup>

La breve vicenda che si dipana da questo antefatto mette in scena un'indivisa «mischia» tra il falconiere del barone e il pazzo che si vuol mangiare l'astore, dopo averlo infilzato nello schidione. Ne segue la messa a rumore della casa e il rapido allontanamento, dalla camera della nobildonna, dell'amante, che nella fretta dimentica la veste uguale a quella del suo finto alter ego, rischiando che l'inganno venga scoperto. Il ritrovamento della veste da parte del pazzo, entrato furiosamente nel-

<sup>67</sup> II, 32: 263.

<sup>68</sup> II, 32: 264.

la camera della cognata all'inseguimento del falconiere, ne placa l'impeto («pensando che fosse la sua, senza dir altro se la prese e di camera uscí») e risolve felicemente e con loro reciproco divertimento la vicenda dei due amanti, favoriti anche dal falconiere che, trovata la vera veste del pazzo, pur meravigliandosi e non sapendosene dar ragione, se ne appropria, con l'intento di farla tingere di nero. Con ciò, si potrebbe dire, facendo sparire il segno tangibile del "doppio"; mentre al pazzo rimane indosso il segno del travestimento:

di modo che mai alcuno non se n'accorse se non Gian Cornelio, che sapeva certamente aver lasciata la sua in camera di madama e a certo segno de la fodra la conobbe indosso al pazzo, e piú volte con la sua innamorata ne rise, con la quale fin che dimorò in Guascogna si diede buon tempo ogni volta che vi fu la comodità.<sup>69</sup>

Al contrario dello Straparola nelle *Piacevoli notti*, Bandello non si fa narratore – se non per rapidi cenni – delle parole della pazzia, ma piuttosto dei gesti e delle azioni, in una rappresentazione che penso non sarebbe dispiaciuta, per certi versi, a Calvino.

Anna Maria Cabrini  
(Università degli Studi di Milano)

<sup>69</sup> II, 32: 265.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Bandello, *La prima parte de le novelle* (Maestri) = Matteo Bandello, *La prima parte de le novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992.
- Bandello, *La seconda parte de le novelle* (Maestri) = Matteo Bandello, *La seconda parte de le novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993.
- Bandello, *La terza parte de le novelle* (Maestri) = Matteo Bandello, *La terza parte de le novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995.
- Bandello, *La quarta parte de le novelle* (Maestri) = Matteo Bandello, *La quarta parte de le novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996.
- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi ET, 2007<sup>13</sup>.
- Pontano, *De fortitudine* 1514 = Ioannis Ioviani Pontani *De fortitudine libri duo* in Id. *Opera*, Lugduni, expensis Bartholomei Troth, 1514.
- Sabbadino degli Arienti, *Le Porretane* (Basile) = Giovanni Sabbadino degli Arienti, *Le Porretane*, a c. di Bruno Basile, Roma, Salerno ed., 1981.
- Straparola, *Le piacevoli notti* (Pirovano) = Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, a c. di Donato Pirovano, Roma, Salerno ed., 2000.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Battaglia 1968<sup>3</sup> = Salvatore Battaglia, *L'ingresso dell'irrazionale*, in Id., *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968<sup>3</sup>: 133-9.
- Bibliografia 2005 = *Bibliografia* in «Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale», a c. di D. Maestri e A. Vecchi, I (2005): 85-227.
- Cabrini 2012 = Anna Maria Cabrini, *Letteratura e vita di corte nel Novelliere bandelliano*, in *Storie mirabili: studi sulle novelle di Matteo Bandello*, a c. di Gian Mario Anselmi e Elisabetta Menetti, Bologna, il Mulino, 2012: 45-73.
- Cabrini 2019 = Anna Maria Cabrini, *Scritture e riscritture bandelliane*, in «Carte romanze» 7/1 (2019): 255-81.
- Carapezza 2012 = Sandra Carapezza, *Appendice bibliografica 2005-2011*, in *Storie mirabili. Studi sulle novelle di Matteo Bandello*, a c. di Gian Mario Anselmi e Elisabetta Menetti, Bologna, Il Mulino, 2012: 287-92.
- Carapezza 2017 = Sandra Carapezza, *Gli studi sulla novella del Cinquecento nel biennio 2015-2016*, «Archivio novellistico italiano» 2 (2017): 186-208.
- Di Francia 1922 = Letterio Di Francia, *Alla scoperta del vero Bandello*, «Giornale storico della letteratura italiana» 80 (1922): 1-94.

- Fiorato 1979 = Adelin Ch. Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture: la vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979.
- Fiorato 1980= Adelin Ch. Fiorato, *L'image et la condition de la femme dans les "Nouvelles" de Matteo Bandello*, in *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*, Études réunies par A. Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980: 167-86.
- Fiorato 1985 = Adelin Ch. Fiorato, *Scrittura narrativa e patologia nelle «Novelle» del Bandello*, in *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello. II Convegno Internazionale di Studi* (Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scivria, 8- 11 novembre 1984), a c. di Ugo Rozzo Tortona, Cassa di Risparmio, 1985: 301-20.
- Fiorato 2008 = Adelin Ch. Fiorato, *Où, quand et comment Bandello a-t-il écrit ses Nouvelles? Essai de génétique narrative*, in *Maître et passeur. Per Marziano Guglielminetti dagli amici di Francia*, a c. di Claudio Sensi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008: 103-30.
- Fissore 2012 = Giorgia Fissore, *Un caso di follia: la novella II, 32 e altre follie*, in *Storie mirabili: studi sulle novelle di Matteo Bandello*, a c. di Gian Mario Anselmi e Elisabetta Menetti, Bologna, il Mulino, 2012: 99-127.
- Foucault 2011= Michel Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, nuova ed. a c. di Mario Galzigna, Milano, Rizzoli BUR, 2011.
- Godi 1996 = Carlo Godi, *Bandello. Narratori e dedicatari della prima parte delle novelle*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Maestri 1984 = Delmo Maestri, *Due questioni bandelliane: l'autenticità" delle dedicatorie e le "fonti" delle novelle*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, 1984: 179-205.
- Mazzacurati 1996 = Giancarlo Mazzacurati, *La narrativa policentrica di M. Bandello* (1985, in Id., *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a c. di Matteo Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996: 191-213.
- Menetti 2005= Elisabetta Menetti, *Enormi e disoneste. Le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005.
- Menetti 2007 = Elisabetta Menetti, *Morfologia del narrare tragico*, in «Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale», a c. di D. Maestri e Ludmila Pradi, II (2007): 71-90.
- Santoro 1978<sup>2</sup> = Mario Santoro, *L'irrazionale nel territorio dell'umano: Bandello*, in Id., *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1978<sup>2</sup>: 435-87.

«CONCHE, CONCHETTE, SECCHIE,  
SECCHIETTE, MASTELLE, MASTELLETTE».  
LA PAZZIA E I SUOI DISCORSI  
NELLE *PIACEVOLI NOTTI* DI STRAPAROLA

«Madre, conche, conchette, secchie, secchiette, mastelle, mastellette, ché Pietro è carico di pesce!».<sup>1</sup>

Con un ritornello, che itera nel racconto la reduplicazione dell'alterato, in una fissità scanzonata e in parte, a lungo andare, inquietante, Pietro, che tutti "chiamano" *Pietro pazzo*, giovane poverissimo e pazzo, di mestiere pescatore, apostrofa la madre ogni volta che fa ritorno a casa, dopo una giornata di pesca. Nulla di strano, se non il fatto che, a causa della "fortuna" che gli è "nemichevole", Pietro si presenta a mani vuote; ogni sera la madre, udendo la voce del figlio che dichiara una pesca miracolosa, apparecchia la tavola: le sue aspettative sono però, ogni sera, deluse.

La follia, la *pazzia* anzi, è uno dei temi che percorrono le *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola, un motivo che affiora, con emergenza "carsica", in una prosa narrativa in cui, come ha notato Sandra Carapezza, giocano il loro spettro di risonanza i moduli della novella (*in primis* – e non potrebbe essere diversamente – secondo il magistero del Boccaccio) e le tensioni della fiaba di origine popolare (richiamo reale in qualche caso, dichiarato e presunto in altri), generando una commistione in cui vengono ibridate forme e soluzioni, fin dalla scelta dei generi e delle tipologie espressive.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Le citazioni delle *Piacevoli notti* sono tratte dall'ottima edizione di Donato Pirovano: Straparola, *Piacevoli notti* (Pirovano): Notte terza, Favola I, vol. I: 166. Di riferimento per l'indagine storica è tuttora Straparola, *Piacevoli notti* (Rua 1899-1908 e Rua 1927).

<sup>2</sup> Sull'argomento si veda l'articolata discussione di Carapezza 2010: 2, e Carapezza 2011: 123-56; sulla fiaba e sul ruolo di Straparola nella storia della fiaba italiana si rimanda a Pirovano 2006 che a p. 51 parla di «una sorta di incunabolo della fiaba»; la struttura della raccolta è discussa da Bragantini 2011: 301-6. Ampia nel suo spettro di

## 1. UN'INCRINATURA DIALETTALE ALLO STAMPO DELLA PROSA BOCCACCESCA

Nascosto in una delle pieghe della storia, di quella letteraria in particolare, lo Straparola è autore che poche tracce biografiche ha lasciato di sé; ad attestare una presenza, ma anche un'identità, è la richiesta di privilegio rivolta al Senato veneziano, in occasione della stampa delle *Piacevoli notti*.<sup>3</sup> Più di uno studioso ha pensato a un nome d'arte; altri hanno notato che il cognome *Straparola* è tuttora attestato in area lombarda.

Il privilegio di stampa viene concesso l'8 marzo 1550 e accompagna quello concesso al Padre Calisto da Piacenza per le «enarationi dell'i Evangelij»:

[...] Et il medesimo sia concesso a Zuan Francesco Straparola da Caravaggio per l'opera volgare da lui composta, titolata le piacevoli notti; [...].<sup>4</sup>

Dello Straparola restano un *Canzoniere* (Straparola, *Opera nova*)<sup>5</sup> che la critica ha consegnato alla memoria condivisa come silloge di rilievo non particolare, e i due libri delle *Piacevoli notti* (del 1550 il primo volume; del 1553 il secondo), opere su cui si è esteso un giudizio non certo clemente, fin dalle prime selezioni enciclopediche; l'opera ha però incontrato la fortuna del pubblico (in sessant'anni una ventina di edizioni, venezia-

indagine è l'analisi offerta da Perocco 2000, orientata a una segnalazione delle strategie di immissione della fiaba nella tradizione letteraria e del rapporto tra Straparola e il suo pubblico, anche nella definizione del ruolo e della provenienza sociale dei personaggi. Si veda quindi Bragantini 2011: 316: «Lo scheletro della narrazione mostra che nel racconto si intrecciano motivi fiabeschi ancestrali e movenze ancora riconoscibili come classicamente novellistiche [...]».

<sup>3</sup> Cf. su questo punto la ricostruzione di Pirovano 2000; preziosa è la ricostruzione che si legge in Straparola, *Piacevoli notti* (Rua 1927).

<sup>4</sup> Pirovano 2000. 542-543 e Pirovano 2019.

<sup>5</sup> Significativo è il rilievo di Dionisotti 1967: 242: «Il rapporto tradizionale fra poesia e prosa, che nella letteratura italiana, dalle origini al primo Cinquecento, sempre era stato nettamente favorevole alla poesia, appare per la prima volta, se non rovesciato, certo sostanzialmente alterato. E ne risultò una prosa di gran lunga più indipendente nella sua struttura dai vecchi esemplari, e anche da quelli dell'età appena rivolta, che non la poesia. Proprio per questo fu possibile il ritorno sulla scena, in età tarda, di scrittori come il Bandello e lo Straparola che in giovinezza, ai primi del Cinquecento, avevano tentato e fallito la prova allora per tutti normale della poesia».

ne),<sup>6</sup> stampata e ristampata, letta e conosciuta in tutta Europa, fonte di ispirazione per novellieri e commediografi (Molière tra i primi).

La vitalità di quel modello è straordinaria, soprattutto se si pensa che la memoria delle fiabe dello Straparola resiste nelle raccolte successive, ben viva ancora nelle *Fiabe italiane* di Italo Calvino; con un giudizio che conferma anche in questo campo uno straordinario intuito critico, la raccolta viene posta alle origini della tradizione italiana (ed europea) di trasmissione della fiaba di ascendenza popolare:

I grandi libri di fiabe italiani, si sa, sono nati in anticipo sugli altri. Già a metà del secolo XVI, a Venezia, nelle *Piacevoli Notti* di Straparola, la novella cede il campo alla sua più anziana e rustica sorella, la fiaba di meraviglie e d'incantesimi, con un ritorno d'immaginazione tra gotica e orientale alla Carpaccio, e un'incrinatura dialettale allo stampo della prosa boccacesca (Calvino 2002: 5).<sup>7</sup>

Base della ricerca e della riscrittura di fiabe, Straparola offre a Calvino alcuni tratti della figura del *dimezzato*, in cui trova nuova vita e altre forme Pietro Pazzo, pronto a entrare nella materia e nei temi della trilogia degli antenati.

Stampato a Venezia, da Orfeo della Carta per i tipi di Comin da Trino (Pirovano 2000: 543), *Le piacevoli notti* deve lo straordinario successo alla sua struttura e alle scelte dell'autore: sull'impianto del novelliere di ascendenza boccacciana (con alcune variazioni, tra le quali va segnalata senz'altro la divisione in notti, anziché in giornate, ma con narrazioni affidate a voci diverse) si innestano le "fiabe";<sup>8</sup> chiudono i racconti gli enimmî, spesso giocati sul doppio senso e sull'allusione dotta (Carapezza 2010); nel secondo volume Straparola traduce venti novelle di Girolamo Morlini.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Cf. in particolare Pirovano 2000 e Pirovano 2006: 63.

<sup>7</sup> Si veda su questo anche Pirovano 2006: 51-2.

<sup>8</sup> Pirovano 2006: 52 e Mazzacurati 1974: 153 parlano di una vera e propria «epifania del genere».

<sup>9</sup> Cf. Guglielminetti 1979, Carapezza 2011: 126, e oggi Pirovano 2019; Bragantini 2011: 314 precisa «Straparola si ritaglia uno spazio marcatamente demotico». Sulla questione è significativo l'intervento di Brusagli 2005: 869-70: «La novità di Straparola, infatti, non sembra soltanto quella di attingere, in sé, a un patrimonio folclorico pressoché ignoto alla novella, ma di mimarne o assimilarne la forma interna, i caratteristici moduli di organizzazione narrativa. [...] Straparola compie insomma



Dal frontespizio delle *Piacevoli notti* (e dal frontespizio del volume di versi) si desume che lo Straparola era originario di Caravaggio, provenienza che già si leggeva sul frontespizio della raccolta poetica e si ricava da una delle liriche che l'autore aveva dedicato al paese d'origine.

Menzionato da alcune delle recenti ricostruzioni di letteratura regionale, oggetto dell'analisi di Stussi 1993: 129-32, 150-2, e di Trovato 1994: 342-52, l'autore consegna alla raccolta di novelle una delle prime testimonianze di dialetto in prosa, riportando una "favola" in dialetto bergamasco e una in pavano.<sup>10</sup>

Come rileva Donato Pirovano, di un certo interesse è la consonanza dei temi e delle strutture con la produzione dello stampatore Orfeo della Carta, che negli stessi anni pubblica testi che, a ogni buon conto, possiamo definire di letteratura popolare (testi novellistici, poemi cavallereschi, canzonette di cronaca, letteratura religiosa e devozionale in volgare).

Da un punto di vista storico-linguistico basterebbe l'affioramento di una prosa dialettale (nella fiaba), per assegnare un certo rilievo

un'operazione inversa rispetto alla novellistica tradizionale, assoggettando la tradizione realistico-borghese di ascendenza decameroniana alla forma della fiaba, e rimanendo volutamente all'interno dei suoi istinti ripetitivi e asintattici. Così mentre nel romanzo cavalleresco, per esempio, si ha l'impressione di un autore aristocratico che "discende", eventualmente non senza malizie ironiche, verso il patrimonio folclorico, nelle *Piacevoli notti* si profila, al contrario, il caso di uno scrittore che sollevando un mondo primordiale alle soglie della letteratura, ne tutela però l'originale "diversità", limitandosi a orecchiare gli splendori della cultura dominante». Sul tema cf. Beccaria 1989: 315-18.

<sup>10</sup> Sulle tematiche delle due fiabe si veda Carapezza 2011: 140-142; cf. anche Plata 2017-2018: 21-51. Sulle scelte linguistiche di Straparola si rimanda al giudizio di Stussi 1993: 150-2: «Alla novità strutturale e tematica (gli enigmi, la commistione di novelle e racconti di magia, ecc.) si accompagna nel primo [Straparola] una scrittura in cui coesistono dissonando la ricerca di cadenze artificiose d'ispirazione boccacciana [...], con una dose di settentrionalismi fonetici, morfologici e lessicali che nel 1550-53, quando furono pubblicate le *Piacevoli notti*, è quanto meno sorprendente, trattandosi di uno scrittore che pur ha il gusto della contrapposizione tra lingua letteraria e dialetto, tanto da figurare tra i primi che esperimentano in prosa l'uso del bergamasco e del pavano (notte V 3 e 4). L'abilità con cui lo Straparola aderisce a questi dialetti letterari non è usata in pari misura per arrivare a una perfetta mimesi del toscano, e tutto fa supporre che ciò avvenga per scelta, non per incapacità costituzionale: quasi che l'autore avesse deciso che non valeva la pena di perder tempo a limare la forma di un libro la cui novità e importanza stavano altrove che nella perfezione della lingua».

all'opera. Si aggiungono a questi tratti significativi altri tasselli, che hanno addentellati di sicuro interesse, anche sul versante del riscontro delle scelte teoriche in fatto di lingua.<sup>11</sup>

Basti qui ricordare che nel libro fa capolino, fra gli altri rappresentanti della famiglia Bembo, la figura di Pietro («cavaliere del gran Maestro di Rodi»),<sup>12</sup> nominato con il Casali, ambasciatore del re d'Inghilterra, Enrico VIII:

Finiti adunque i balli e cantate due canzonette, la Signora si levò in piedi, e presi per mano il signor ambasciatore e messer Pietro Bembo, e tutti gli altri seguendo lor ordine, li menò nella preparata camera, dove data l'acqua alle mani, ciascuno secondo il grado e ordine suo si pose a sedere a mensa; e con buoni e delicati cibi e preciosi e recenti vini furono tutti onoratissimamente serviti. Fornita con lieta festa e con amorosi ragionamenti la pomposa e lauta cena, tutti divenuti più allegri che non erano prima, si levarono dalle mense e al carolare da capo si dierono. E perciò che ormai la rosseggiante aurora cominciava apparere, la Signora fece accendere i torchi, e sino alla scala accompagnò il signore ambasciatore, pregandolo che secondo l'usato modo venisse al ridotto: e altresì fece con gli altri. (Notte Quinta, Favola V, pp. 418-419).

Al Bembo è affidato il compito di narrare una delle “favole”, ma, analogamente a quanto accade nel novelliere del Bandello (qui con soluzioni meno sottili e argute), il letterato raffinato, autore della definizione del canone grammaticale, è chiamato a fare una parte di commedia, o comunque a usare parole e forme che forse non avrebbe prescritto: è la traduzione della VI novella del Morlini:

Fu sommamente lodata l'espressione dell'enigma quando il signor Pietro Bembo alla sua favola diede principio così dicendo:

<sup>11</sup> Si rimanda su questo a Stussi 1993 150-2 e a Perocco 2000: 479-81. Vari aspetti stilistici sono considerati da Carapezza 2011: 146-7: «Con Straparola la fiaba entra nel libro, ma deve prima essere promossa stilisticamente. Nella scrittura del novelliere è evidente il tentativo di elevare lo stile e la lingua, a partire dagli inizi delle favole e soprattutto dalle introduzioni alle notti. L'elevazione però non raggiunge il livello del registro colto, perché i destinatari dell'opera sono da ricercare piuttosto fra il pubblico meno aristocratico, che ha decretato il successo della novellistica e richiede libri che riproducano storie, poemetti, aneddoti, indovinelli, trovate linguistiche con cui trascorrere il tempo piacevolmente», citazione a p. 146.

<sup>12</sup> Cf. Bragantini 2011: 315.

*Un tedesco e un spagnolo mangiavano insieme; nacque tra' servi contenzione qual fosse più liberale, e finalmente conclude il tedesco essere più magnifico del spagnolo.*

La favola raccontata dalla valorosa nostra Signora mi riduce a memoria quello intravenne della invidia nata tra gli servi d'un tedesco e d'un spagnolo che mangiavano insieme. E avenga che la favola sia brevissima, sarà però dilettevole, e piacerà a molti.

Un tedesco e un spagnolo un giorno ritrovandosi in certa osteria cenarono insieme e furonvi apposte vivande d'ogni maniera molto abbondanti e delicate. E mangiando l'uno e l'altro, il spagnolo porgeva al servo suo or un pezzo di carne, or un pezzo di pollo, e or questa, or quell'altra cosa da mangiare. Il tedesco stavasi mutolo divorando e sgolizzando ogni cosa senza punto ricordarsi del servo suo. Per il che nacque tra' servi una grandissima invidia e il servo del tedesco diceva che gli spagnuoli erano più liberali e più prestanti di tutti gli uomini, e il servo del spagnolo confermava il medesimo. Il tedesco, poscia che ebbe cenato, prese il vaso con tutte le vivande che erano in quello e porselo al servo suo, dicendo che cenasse. Onde il servo del spagnolo, avendo invidia della felicità del suo compagno, revocata la sentenza sua, mormorava tra sé tai parole, dicendo:

– Ora conosco io che i tedeschi sono fuor di modo liberali –.

La novella dimostra niuno esser contento della sorte sua. – (Straparola, *Piacevoli notti* [Pirovano], *Notte tredicesima*, Favola II e Favola III, Vol. II, pp. 740-742).

Se il dittongamento di *spagnuolo* non sarebbe forse dispiaciuto al Bembo (che usava però la forma *spagniuolo*), certo l'autore delle *Prose della volgar lingua* non avrebbe accolto *tai* per *tali* in prosa, ma soprattutto la soluzione “del spagnolo” (l'articolo seguito da *s* implicata), e certo ancor più quel *sgolizz~~ando~~*, tessera che senza dubbio poco si intona con la misura bembiana nella scelta del lessico.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Particolarmente significativo è il giudizio di Coletti 1993: 153-4: «A sua volta, lo Straparola, nelle *Piacevoli notti*, si rivela sostanzialmente indifferente a una distinzione linguistica del livello narrativo da quello dialogato, anche se gli indizi dialettali si trovano ovviamente più nel discorso diretto: se i segni caratteristici della koinè settentrionale (scempiamento, futuri non sincopati e in *-ar*, prima plurale presente indicativo in *-emo*, terza in *-eno*) si possono trovare un po' ovunque, alcuni fenomeni si accentuano nei discorsi riferiti (*avere* ausiliare per essere, participio in *-esto*, *vardi* per guardi, *i'* per essi ecc.). La medietà linguistica è affidata anche a soluzioni del parlato fiorentino, letterariamente già consolidato, come nei passati remoti in *-orono* o nei congiuntivi imperfetti in *-ino* (*potessino*, *pagassino*, *servissino*)». Si veda anche Corti 1969: 277.

Si rimanda alla puntuale ed esaustiva analisi di una novella di Adamantina proposta da Trovato 1994: 342-52, riferimento per l'analisi dei tratti linguistiche e delle solu-

Basterebbero queste note per dirci come le soluzioni espressive di Straparola si mettano in dialogo con il modello coevo, più o meno consapevolmente.

## 2. IL FURORE DELL'AMORE LASCIVO

Veniamo però al tema centrale della relazione, quello della pazzia. Il tema si pone, a chi osservi con attenzione la raccolta di novelle e la sua struttura, come uno dei punti prospettici dell'intera silloge, tra i "luoghi" privilegiati di osservazione. A conferma della centralità del motivo può essere addotto il fatto che molte novelle di pazzia sono collocate all'inizio della "notte", in qualità di primo tra i racconti, quasi che l'autore intenda stabilire un'idea di base, una sorta di soglia narrativa che impronta di sé i racconti a venire.

Toccherò tre casi, che possono dirsi paradigmatici, della presenza della pazzia nella raccolta: si tratta di tre "figure" della pazzia, che dicono una sensibilità particolare e al contempo dimostrano il ricorso a questo punto di vista straniante come cartina di tornasole e modello di una lettura della realtà.

Il primo dei casi (di pazzia appunto) che discuterò sembra ricollegarsi, e senz'altro sul piano della ricorsività lessicale, alla tradizione della follia per amore. In realtà, si tratta di una particolare forma di follia per amore, il furore di chi è in preda all'istinto, amoroso certo, forse sensuale.

L'argomento della Favola III della Notte seconda introduce al tema:

Carlo da Rimini ama Teodosia, ed ella non ama lui, per ciò che aveva a Dio la virginità promessa; e credendosi Carlo con violenza abbracciarla, in vece di lei abbraccia pentole, caldaie, schidoni e scovigli: e tutto di nero tinto, da'

zioni stilistiche dell'autore, in rapporto a temi folclorici e a formule della civiltà della corte.

Il quadro generale è ricostruito da Trovato 1994 e Marazzini 1993, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino, 1993. Per l'area lombarda si veda Bongrani - Morgana 1992: 84-142.

propri servi viene fieramente battuto (Straparola, *Piacevoli notti* [Pirovano], Notte II, favola III, vol. I: 127).

Il tema della follia non è dichiarato in argomento, ma certo la pazzia e la perdita della ragione sono i punti estremi a cui Carlo arriva, perdendo la dignità e di conseguenza il rispetto degli altri.

Straparola porta nella voce del narratore l'andamento del Boccaccio, che, a differenza del finissimo emulo Bandello, pare imitare negli aspetti esteriori. Si consideri in questo senso il ricorso al gerundio, basilare e forse limitato a casi ben consolidati (Straparola si tiene lontano da esempi di sperimentalismo boccacciano), che echeggiano novelle ben note:

E tanta fu la malignità di lui, e tali e tanti i vicii dell'animo, che non aveva pare. Costui essendo giovane leggiadro e riguardevole, fortemente s'accese dell'amore d'una giovanetta, figliuola d'una povera vedova; [...] (ivi: 127-128).

«Infiammato di lascivo amore», Carlo non può frenare il desiderio: l'autore descrive una passione inarrestabile, la rappresenta come una forza contro cui l'uomo non può nulla:

Non potendo il giovane far più resistenza all'ardente amore, anzi bestial furore, e ramaricandosi di esser rifiutato da colei che più che la vita sua amava, propose nell'animo, intravenga che si voglia, di rapirla e contentare il suo concupibile appetito (ivi: 128).

Il narratore non manca di ricordare come Carlo perda anche la stima degli altri, della società in cui vive; la riflessione svela anzi il fine ultimo della narrazione. Si noti il primo, significativo "sconfinamento" di natura, ottenuto con un paragone, che vuole quasi esprimere la metamorfosi animale; non si tratta di semplice paragone o similitudine, ma di una vera e propria trasformazione nell'animalità non controllata del cane rabbioso. Il soggetto è in balia della «sfrenata voglia» («vinto»), non più agente, ma agito da un disumano desiderio, che condizione la ragione (non è lontana da qui la definizione dantesca di coloro «che la ragion sommettono al talento»):

Ma pur temeva far tumulto e che il popolo, che l'odiava molto, non lo uccidesse. Ma vinto dalla sfrenata voglia e divenuto come rabbioso cane, compose con duo suoi servi uomini audacissimi di volerla a fatto rapire (ivi: 128).

Neppure le parole della madre di lei, che cerca di ridurlo a piú ragionevole proposito, smuovono il giovane: la forza di quella «sfrenata voglia» supera anche la compassione. È interessante a questo punto il discorso che Carlo rivolge a Teodosia (un nome che parla, come dimostra il racconto); sono «dolcissime parole», in cui il desiderio induce l'uomo a mentire:

Carlo udite le compassionevoli parole della vecchiarella, assai si turbò, né per questo si mosse dal suo fiero proponimento, ma come pazzo si mise per ogni parte della casa a ricercarla, e non la ritrovando, al luoco della picciola cucina se ne gí, e trovatala rinchiusa, pensò che ella, come era, dentro vi si fusse, e guattando per una fissura della porta, vide Teodosia che in orazioni si stava, e con dolcissime parole la cominciò pregare che aprire lo volesse, in tal guisa dicendo:

- Teodosia, vita della mia vita, sappi che io non sono qui venuto per macolare l'onor tuo, lo quale piú che me stesso amo e lo reputo mio, ma per accettarti per propria moglie, quando e a te ed alla madre tua fusse a grado. E io vorrei esser omicida di colui che l'onor tor ti volesse (ivi: 130).

La chiave di lettura della forma di pazzia di Carlo è affidata alla voce di Teodosia, nel forte richiamo al «libero arbitrio» e alla possibilità di scelta:

Iddio ti diede il libero arbitrio, acciò tu conoscesti il bene e il male e operasti quello che piú ti aggrada. Segui adunque il bene, che sarai detto virtuoso e lascia il contrario, che è detto vizioso (ivi: 131).

Il libero arbitrio, la facoltà di scegliere, è un riferimento che vuol certo essere un messaggio, raffinato e sottile, dietro il racconto della passione di Carlo. La riflessione morale si estende dalla follia alla vita, diventa criterio etico complessivo e condiviso.

Per Carlo, che non sa rinunciare all'appetito amoroso, si innesca un nuovo paragone con il mondo animale, sul versante della caccia:

Entrato adunque Carlo nella piccioletta cucina, e veggendo la damigella piena di grazia e d'incomprensibile bellezza, dell'amor suo piú furiosamente infiammato, pensò ogni suo disordinato appetito allora del tutto adempire; e se le aventò adosso, non altrimenti che volonterosamente e affamato veltro alla timidetta lepre (ivi: 131).

Evidente è l'insistenza di Straparola sulla facoltà di decidere: rispetto alle figure dantesche dei lussuriosi, Carlo è personaggio che dimostra co-

me alla fine la scelta spetti sempre al singolo («pensò [...] e se le avventò»).

Teodosia chiede aiuto a Dio, che interviene e fa impazzire Carlo, già folle d'amore. La pazzia prende la forma di incapacità di riconoscere le persone e le cose, condizionata dall'incapacità di riconoscere ciò che è buono da ciò che è cattivo («che piú cosa buona non conoscea»):

Appena era fornita la mentale orazione, che Teodosia miracolosamente sparve, e a Carlo Iddio si fortemente abbarbagliò il lume dell'intelletto, che piú cosa buona non conoscea, e credendo egli di toccar la damigella, abbracciarla, basciarla e in sua balia averla, altro non stringeva, altro non abbracciava né basciava, se non pentole, caldaie, schidoni, scovigli e altre simili cose che erano per la cucina (ivi: 131).

La mancata capacità di giudizio si riflette sull'incapacità di riconoscere il mondo circostante, che subisce, agli occhi di Carlo, una vera e propria metamorfosi, proiezione concreta dell'errore del giudizio.

Si innesca così un processo che dalla metafora animalesca conduce alla similitudine diabolica:

Avendo già Carlo saziata la sua sfrenata voglia e il suo vulnerato petto da capo moversi sentendo, corse ancora ad abbracciar le caldaie, non altrimenti che le membra di Teodosia fussero. E si fattamente il volto e le mani dalla caldaia tinte rimasero, che non Carlo, ma il demonio pareva (ivi: 131-2).

Il tema del demoniaco associato alla pazzia attraversa *Le piacevoli notti*, affiorando in un'altra novella in cui il pazzo è invasato, abitato dal demonio. La pazzia quindi è vista nella sua marca di alterità e di uscita dal confine dell'umanità, oltre che dalla retta via.

I servi, messi da Carlo a guardia della casa con l'incarico di non permettere a nessuno di uscire e di entrare, non riconoscono il padrone, sporco di fuliggine e divenuto ormai un essere bestiale («piú di bestia che di umana creatura la sembianza teneva»). Prima si spaventano e fuggono («volsero come da cosa mostruosa fuggire»), poi lo colpiscono:

Ma i duo servi, che presso l'uscio facevano la guardia che niuno entrasse o uscisse, veggendolo così contrafatto e di divisato viso che piú di bestia che di umana creatura la sembianza teneva, imaginandosi che 'l demonio o qualche fantasma egli si fusse, volsero come da cosa mostruosa fuggire. Ma fattisi con miglior animo all'incontro, e guattatolo sottilissimamente nel volto, e vedutolo sì diforme e brutto, di molte bastonate il cariccorono e con le pu-

gna, che di ferro parevano, tutto il viso e le spalle li ruppero, né li lasciarono in capo capello, che bene gli volesse: [...] (ivi: 132).

Qui si innesca la reazione della città, a ricordarci da un lato la perdita di identità subita dal protagonista, dall'altro il giudizio sociale sulla follia:

La guardia della piazza udendo la voce ed il lamento che egli faceva, gli andò all'incontro, e veggendolo sì diforme e col viso tutto impiastracciato, pensò lui esser qualche pazzo. E non essendo da alcuno per Carlo conosciuto, ognuno il cominciò deleggiare e gridare: – Dalli, dalli, che gli è pazzo! – e appresso questo alcuni lo spinghievano, altri gli sputavano nella faccia, e altri prendevano la minuta polve e gliela aventavano ne gli occhi (ivi: 133).

Insomma, Carlo viene paragonato a «un etiopo», per il colore della pelle, sporcata dalla fuliggine:

Carlo, che ancora non sapeva che egli paresse un etiopo, stava tutto sospeso, ma poscia che chiaramente conobbe lui esser di bruttura tinto, che non uomo ma bestia pareva, pensò quello istesso che 'l pretore imaginato s'aveva (ivi: 134).

### 3. LA PAZZIA CHE RISOLVE E MIGLIORA

Una figura diversa della pazzia, una sorta di riscatto e di proposta di interpretazione che supera il giudizio corrente, viene dalla Favola I della Notte III, a cui si è fatto riferimento in apertura:

Pietro pazzo per virtù d'un pesce chiamato tonno da lui preso e da morte campato divenne savio e piglia Luciana, figliuola di Luciano re, in moglie, che prima per incantesimo di lui era gravida. (Straparola, *Piacevoli notti* [Pirovano]: Notte terza, favola I, vol. I: 165).<sup>14</sup>

Le parole che danno avvio alla narrazione, affidate a Cateruzza, dicono una possibile chiave di interpretazione:

Io trovo, amorevoli donne, sì nelle istorie antiche come nelle moderne, che l'operazioni d'un pazzo, mentre che egli impazzisse, o naturali o accidentali che elle siano, li riusciscono molte volte in bene. Per tanto mi è venuto nell'animo di raccontarvi una favola d'un pazzo, il quale mentre che impaz-

<sup>14</sup> Sulla fiaba di Pietro pazzo si veda l'ottima analisi di Carapezza 2011: 151-6.



ziva, per una sua operazione savio divenne e per moglie ebbe una figliuola d'un re, sì come per lo mio ragionare potrete intendere (*ibidem*).

L'esito delle "operazioni" di pazzia riescono «molte volte in bene». Pietro riscatta la sua situazione, migliora la condizione personale e quella degli altri.

Nell'isola di Capraia, posta nel mare Ligustico, la quale Luciano re signoreggiava, fu già una povera vedovella, Isotta per nome chiamata. Costei aveva un figliuolo pescatore, ma per sua disavventura era matto e tutti quelli che lo conoscevano Pietro pazzo lo chiamavano (*ibidem*).

Il suo grido, lo abbiamo già ascoltato, arriva a tutta l'isola: tutti ne parlano e tutti giudicano pazzo il giovane (di nuovo si ripresenta la componente sociale della pazzia).

Costui ogni dì se n'andava a pescare: ma tanto gli era la fortuna nemichevole, che nulla prendeva, e ogni volta che egli ritornava a casa, essendo ancora più di mezzo miglio lontano dalla stanza, si metteva sì fortemente a gridare, che tutti quelli che erano nell'isola agevolmente udire lo potevano; e lo suo gridare era tale:

– Madre, conche conchette, secchie secchiette, mastelle, mastellette, ché Pietro è carico di pesce! (ivi: 165-6).

Con la notazione relativa agli alterati di quella che appare una filastrocca, lo Straparola fa trapelare una sua lettura del linguaggio dei pazzi, i discorsi della pazzia si direbbe: tale aspetto, relativo a fatti di testualità, è l'iterazione della parola, sempre uguale a sé stessa. Questo modulo diventa esplicito quando Pietro pesca un tonno e felice fa ritorno a casa, per una volta non a mani vuote. L'autore descrive gli atteggiamenti di Pietro pazzo («saltolando e gridando»), ma anche il tipo di discorso:

Di che egli ne senti tanta allegrezza, che 'l se n'andava saltolando e gridando per lo lito:

– Cenerò pur con la mia madre, cenerò pur con la mia madre; – e andava tai parole più volte replicando (ivi: 167).

La pazzia però non è cattiveria e malanimo. Il tonno, che chiede pietà e promette ogni bene,<sup>15</sup> trova in Pietro un animo gentile:

Pietro che, quantunque pazzo fusse, non aveva di diamante il cuore, mosso a pietà contentò da morte liberarlo. E tanto con e' piedi e con le braccia lo spinse, che lo gittò nel mare (*ibidem*).

La concessiva dice una visione della pazzia, ma innesta anche nel racconto della *favola* il punto di vista della gente, il luogo comune, da cui questa storia prende avvio.

Naturalmente chiede di essere risarcito; il tonno fa pescare una barca di pesce. Lo Straparola non manca di richiamare il grido, che diremmo “ossessivo”, del pescatore pazzo (con una piccola variante, però, che forse dovrebbe essere segnale per chi ascolta e certo per chi legge: «è carico di pesce» > «ha pigliato di molto pesce»):

Il che vedendo Pietro, che niente stimava il pericolo, assai se n'allegrò, e presone tanto quanto in collo ne poteva portare, verso casa tolse il camino; ed essendo non molto lontano dall'abitazione, cominciò secondo la lui usanza ad alta voce gridare:

– Conche, conchette, secchie, secchiette, mastelle, mastellette, ché Pietro, ha pigliato di molto pesce! (ivi: 167-8).

Al tonno Pietro chiede che Luciana, figlia del re, colei che lo aveva deriso, venga punita: deve restare incinta, giovanissima, anzi bambina.

Questo avviene; il re cerca il padre: il bambino è chiamato a riconoscere il padre. Pietro si presenta tra gli altri e il bambino si muove. I due

<sup>15</sup> Sul pesce magico che parla cf. Carapezza 2011: 152-3. Particolarmente significativa è la riflessione relativa alla lingua del pesce: «Le caratteristiche tutte fiabesche del pesce parlante e magico stridono con l'eloquio attribuito al pesce stesso, che è evidentemente tratto di peso dalla tradizione letteraria: [...]. Il pesce magico parla con uno stile ricercato e fa appello ai cortesi, e tutti letterari, valori della cavalleria. Il seguito della battuta inanella interrogative retoriche con una sorprendente densità di anastrofi. L'esibizione retorica si spiega da un lato con la finalità del messaggio comunicativo: il pesce prega di non essere mangiato perciò, plausibilmente, sciorina il meglio della sua eloquenza. Ma d'altro lato, più verosimilmente, la stessa funzione attanziale induce a nobilitare il personaggio dell'aiutante con un registro prezioso. Il pesce è magico e il potere magico è associato al dominio della parola; o piuttosto: la conoscenza e l'eloquenza che sfuggono al controllo vengono convogliate nello spazio magmatico dell'irrazionale, del magico» (Carapezza 2011: 154).

vengono allontanati dal re: messi in una botte e lasciati andare in mare. Solo fichi concede il re al bambino.

Le preoccupazioni di Luciana non sembrano toccare il padre del bambino:

Essendo adunque la misera Luciana nella botte da procellose onde molto combattuta, né vedendo sole né luna, dirottamente piangeva la sua sciagura, e non avendo latte da attasentare il fanciullo che sovente piangeva, alle volte gli dava de' fichi e in tal modo lo addormentava. Ma Pietro nulla curandosi, ad altro non attendeva se non al pane ed alla vernazza. Il che veggendo Luciana disse:

– Pietro, oimè! tu vedi come io per te la pena innocentemente patisco, e tu insensato ridi, mangi e bevi, né punto consideri al commune pericolo (ivi: 172).

Il marito confida alla donna il segreto del tonno. Lei chiede che loro si salvino, Pietro sia finalmente “savio” e che a loro disposizione sia un grande palazzo, magnifico per ricchezza e splendore. Il tonno provvede.

Capitati per caso sull'isola, il re e la regina scoprono chi sono i due personaggi, che non avevano riconosciuto. È un sistema di svolgimenti e di scoprimenti, che sono strettamente collegati alla pazzia, come strumento che nasconde la verità delle cose e delle persone:

– Quest'altro è Pietro pazzo, il quale per virtù d'un pesce chiamato tonno, sapientissimo divenuto, fabricò l'alto e superbo palazzo. Costui fu quello che senza che voi ve n'avedeste vi pose il pomo d'oro in seno. Costui fu quello di cui non con stretti congiungimenti, ma con incantesmi gravida divenni. E sì come voi dell'involato pomo d'oro siete innocente, così parimente della gravidanza io ne fui innocentissima (ivi: 176).<sup>16</sup>

#### 4. CURARE LA PAZZIA

Una terza figura, interessantissima anche questa e, credo, di un certo interesse anche nella storia italiana, è l'episodio di maestro Gasparino, che cura i pazzi, che viene dalla novella LXXVII del Morlini, ripresa della II

<sup>16</sup> L'integrazione sociale del folle è argomento di riflessioni significative di Carapezza 2011: 153-4.

di Poggio Bracciolini: *Maestro Gasparino medico con la sua virtù sanava i pazzi*.

Il figlio impegna i soldi del padre, ma certo non per studiare:

Lo mandò in Studio a Padova, accioché desse opera alle lettere. Ma egli poco curandosi di lettere non che di sopravanzare gli altri studenti di dottrina, tutto il suo studio avea posto in giuocare alle carte e altri giuochi, praticando con certi suoi compagni dissoluti e dediti alle lascivie e mondani piaceri. Onde consumò il tempo in darno e i danari, ché dovendo studiar in medicina e l'opere di Galeno, egli studiava la bocolica e le cartelle da giuocare e di darsi piacere in tutte quelle cose che gli diletavano (Straparola, *Piacevoli notti* [Pirovano], Notte Tredicesima, favola I, vol. II: 731).

C'è sempre nelle novelle di pazzia una componente di giudizio della società, che se funziona in genere per molti fatti, per la follia diventa elemento di non poco conto. Si tratta del tradimento delle istanze della famiglia, delle attese della società:

E passati cinque anni, ritornò alla patria e mostrò per isperienza aver imparato all'indietro, perché volendo egli parer romano, era riputato da tutti barbaro e caldeo, ed era conosciuto da tutta la città e mostravasi a dito da gli uomini di modo che di lui tutti favoleggiavano (ivi: 731-2).

Il padre allontana di casa Gasparino, lasciandogli l'eredità che gli spetta; il giovane costruisce un palazzo; non sfugga lo stereotipo del viaggio<sup>17</sup> e del palazzo, costruito nella fuga dalla società, dalle convenzioni e dalle attese degli altri:

pervenne all'ingresso d'una selva, dove scorreva un gran fiume. Ivi edificò egli un bel palazzo di marmo con meraviglioso artificio, con le porte di bronzo, facendogli andare il fiume a torno a torno e fece alcune lagune con gli registri delle acque, quelle acrescendo e minuendo secondo che gli aggrada (ivi: 732).

Si tratta di un palazzo particolare, dotato, almeno per il giardino, di accorgimenti particolari:

Onde ne fece alcune dove entravano l'acque tanto alte quanta è l'altezza d'un uomo, altre ch'avevan le acque fino a gli occhi, altre fino alla gola, altre fino alle mammelle, altre fino all'ombelico, che fino alle cosce, che fino alle

<sup>17</sup> Sul tema si è soffermata Carapezza 2010.

ginocchia. E a cadauna di queste lagune vi aveva fatto porre una catena di ferro. E sopra la porta di questo luogo vi fece fare il titolo che diceva: luogo da sanare i pazzi (*ibidem*).

Questi luoghi recintati sono un ospedale per i pazzi («Luogo da sanare i pazzi»): lo segnala la catena di ferro.

La metafora “piovere pazzi” è già nel Morlini, e qui Straparola allude al modo di dire “in un luogo piovono i pazzi”, attestato in un’area vasta, della Lombardia e dell’Emilia. Lo scrittore sfrutta tutte le possibilità del lessico e le locuzioni, patrimonio che, se ben maneggiato, dà senz’altro effetti comico o effetti parodici nella variazione:

Ed essendo divulgata la fama di questo palazzo, per tutto si sapeva la condizione di quello. E per tanto convenivano i pazzi da ogni parte in gran numero per sanarsi, anzi, per parlare più dirittamente vi piovevano (ivi: 732-3).

In questo inferno della cura – quindi si direbbe una sofferenza a fin di bene – alcuni pazzi vengono riportati al «pristino loro intelletto», essendo la pazzia (così pare intenderla Straparola) una modifica temporanea di ciò che siamo in origine:

Il maestro secondo la pazzia loro li poneva in quelle lagune, e alcuni di quelli curava con busse, altri con viglie e astinenzie e altri per la sottigliezza e temperanza dell’aere a poco a poco riduceva al pristino loro intelletto. Innanzi alla porta e nella spaziosissima corte vi erano alcuni pazzi e uomini da niente, i quali per la gran calidità del sole percossi, erano grandemente afflitti (ivi, 733).

A questo punto la riflessione riprende il tema che era nella presentazione della favola di Pietro Pazzo: la pazzia è un punto di vista sulla realtà, spesso non errato, ma risolutivo.

Basterà allora leggere la conclusione della novella, che coinvolge alcuni dei pazzi dell’“ospedale” di Maestro Gasparino:

Avenne che di li passò un cacciatore che portava il sparaviere in pugno, circondato da gran moltitudine de cani. Il quale subito che videro questi pazzi, maravigliandosi che così cavalcase con uccelli e cani, gli addimandò uno di loro che uccello fusse quello ch’egli portava in pugno; e se forse era una trappola, over calapio da uccelli, e a che effetto lo nodriva egli (*ibidem*).

Si noti la formula, che è del Boccaccio, “avenne che”, con l’adattamento in fonetica settentrionale:

Allora il pazzo dissegli:

– Deh, dimmi, priegoti, per quanto prezzo hai tu comperato questi cani e spariviere? –

Risposegli il cacciatore:

– Per dieci ducati compri il cavallo, per otto lo spariviere e per dodici li cani, e in nudrirgli spendo ogni anno da venti ducati.

– Deh, dimmi, per tua fé, – disse il pazzo, – quante sono le quaglie che prendi all’anno, e quante vagliono?

Rispose il cacciatore:

– Io ne prendo più di dugento e vagliono per lo meno ducati duo. –

Alzando allora la voce il pazzo, ma certamente non pazzo in questa cosa, anzi dimostrava egli esser savio:

– Fuggi, – gridava, – fuggi, pazzo che sei! tu spendi cinquanta ducati all’anno per guadagnarne duo, oltre che non hai detto il tempo che vi consumi (ivi: 733-4).

Certo il pazzo alza la voce, ma dice una verità evidente e capace di suscitare “maraviglia”:

Fuggi, per Dio, fuggi! che se ’l maestro ti trova quivi, mi dubito che ti porrà in una laguna dove senza dubbio sommerso e quasi morto rimarrai. Impe-roché io, che sono pazzo giudico che sei più stolto di quelli che son stoltissimi (ivi: 734).

La pazzia, nella declinazione dei suoi discorsi, che variano la morfologia del dialogo, è uno degli ingredienti della “favola” di Straparola, un elemento a cui l’autore – erede di una tradizione demotica ben evidente – affida il ruolo di cambiare il punto di vista, un’incrinatura sostanziale e irreversibile al modello letterario e culturale di un’epoca.

Giuseppe Polimeni  
(Università degli Studi di Milano)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Straparola, *Opera nova* = *Opera nova* de Zoan Francesco Streparola da Carauazo nouamente stampata. Sonetti. 115. Strambotti. 35. Epistole. 7. Capitoli. 12, Stampada in Venetia, per Georgio di Ruschoni milanese, 1508 a dì xv septembrio.
- Straparola, *Piacevoli notti* (Mazzacurati) = Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di Manlio Pastore Stocchi, Roma-Bari, Laterza, 1979.
- Straparola, *Piacevoli notti* (Pirovano) = Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2000.
- Straparola, *Piacevoli notti* (Rua 1899-1908) = *Le piacevoli notti di M. Giovanfrancesco Straparola da Caravaggio nelle quali si contengono le favole con i loro enimmi da dieci donne e duo giovani raccontate [...]*, riprodotte sulle antiche stampe a cura di Giuseppe Rua, Libro primo, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1899; Libro secondo ed ultimo, Romagnoli-Dall'Acqua, 1908.
- Straparola, *Piacevoli notti* (Rua 1927) = Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di Giuseppe Rua, Bari, Laterza, 1927.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Beccaria 1989 = Gian Luigi Beccaria, *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Milano, Garzanti, 1989.
- Bongrani – Morgana (1992) = Paolo Bongrani - Silvia Morgana, *La Lombardia, in L'Italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di Francesco Bruni, Torino, UTET, 1992: 84-142.
- Bragantini 1987 = Renzo Bragantini, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987.
- Bragantini 2011 = Renzo Bragantini, *Giovan Francesco Straparola, Le piacevoli notti*, in *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Dal Trecento al tardo Cinquecento*, a cura di Pasquale Guaragnella e Stefania De Toma, Lecce, Pensa Multimedia, 2011: 313-18.
- Bruscagli 2005 = Riccardo Bruscagli, *La novella e il romanzo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno - Il Sole 24 Ore, Vol. IV *Il primo Cinquecento*, Parte II *Verso il Manierismo*, 2005 (prima edizione Roma, Salerno, 1996): 835-907, in particolare 866-70, e 906.
- Calvino 2002 = Italo Calvino, *Fiabe italiane*, raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo

- Calvino, Torino, Einaudi, 1956 [si cita dall'edizione Milano, Mondadori, 2002, "I Meridiani"].
- Carapezza 2010 = Sandra Carapezza, *Il viaggio fiabesco nelle Piacevoli notti di Straparola*, in *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, XIV Congresso nazionale ADI (Genova), 2010.
- Carapezza 2011 = Sandra Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, Led, 2011.
- Coletti 1993 = Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993.
- Corti 1969 = Maria Corti, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969.
- Dionisotti 1967 = Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.
- Guglielminetti 1979 = Marziano Guglielminetti, *Dalle «novellae» del Morlini alle «favole» dello Straparola*, in *Medioevo e Rinascimento veneto. Con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, Padova, Antenore, 1979, II: 69-81.
- Marazzini 1993 = Claudio Marazzini, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino, 1993.
- Mazzacurati 1974 = Giancarlo Mazzacurati, *La narrativa di Giovan Francesco Straparola e l'ideologia del fiabesco*, in Id., *Forma e ideologia. Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Nievo, Verga, Svevo*, Napoli, Liguori, 1974: 67-113, poi in Id., *All'ombra di Dioneo*, a cura di Matteo Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996: 151-89.
- Mazzacurati 1977 = Giancarlo Mazzacurati, *Rapporto su alcuni materiali in opera nelle «Piacevoli notti» di Giovan Francesco Straparola*, in Id., *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977: 83-117.
- Perocco 2000 = Daria Perocco, *Trascrizione dell'oralità: il gioco delle forme in Straparola*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, Roma, Salerno, 2000: 465-81.
- Pirovano 2000 = Donato Pirovano, *Una storia editoriale cinquecentesca: «Le piacevoli notti» di Giovan Francesco Straparola*, «Giornale storico della Letteratura italiana» 177, fasc. 580 (2000): 540-69.
- Pirovano 2001 = Donato Pirovano, *Per l'edizione de «Le piacevoli notti» di G.F. S.*, «Filologia e critica» 26 (2001), pp. 60-93.
- Pirovano 2006 = Donato Pirovano, *La fiaba letteraria di Giovan Francesco Straparola*, «Rivista di Letteratura italiana» 24/1 (2006): 51-64.
- Pirovano 2019 = Donato Pirovano, *Straparola, Giovanni Francesco*, voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019.
- Plata 2017-2018 = Claudia Plata, *Discorso d'autore e discorsi dei personaggi nelle Piacevoli notti di Giovan Francesco Straparola*, tesi di Laurea, Corso di laurea in Lettere, Università degli Studi di Milano, a.a. 2017-2018, relatore Giusep-



pe Polimeni.

Rua 1890 = Giuseppe Rua, *Ancora intorno agli "enigmi dello Straparola"*, «Giornale storico della letteratura italiana», 15 (1890): 461-3; 16 (1890): 218-83.

Stussi 1993 = Alfredo Stussi, *Scelte linguistiche e connotati regionali nella novella italiana*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno, 1989: I, 191-214, poi in *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993: 129-53.

Trovato 1994 = Paolo Trovato, *Il primo Cinquecento*, Bologna, il Mulino, 1994.

## L'AMORE FURIOSO NEGLI SCRITTI SUL «DECAMERON» DI FRANCESCO SANSOVINO

Il rilievo del tema della follia nel XVI secolo non merita neppure di essere sottolineato; significativamente due capolavori europei ne sono impressi fin dal titolo: l'*Encomio* di Erasmo e il *Furioso* ariostesco. Altrettanto nota è la posizione importante che esso occupa nelle rinascimentali conversazioni letterarie, di cui è prova il *Cortegiano*.<sup>1</sup>

La novella cinquecentesca recepisce lo stimolo a rappresentare la straordinaria devianza dal comportamento normato, che si concreta nella follia, perché il caso fuori di misura è congeniale alla narrazione breve con ambizione morale come si configura la novella del XVI secolo. Le storie «enormi e disoneste» di Bandello ne sono la migliore testimonianza.<sup>2</sup>

La passione sregolata scatena comportamenti folli, che rapidamente conducono alla rovina: è una formula ottima per il narratore di novelle: l'intreccio semplice si attaglia ai limiti del racconto breve, i personaggi stravolti dall'eccesso e le scene tragiche di cui sono responsabili sollecitano l'attenzione del lettore/ascoltatore, la ricaduta didattica sembra garantita dalla semplicità dell'equazione colpa-punizione.

Ma oltre al sentire del secolo, sulla novella del Cinquecento agisce anche la tradizione del genere, che ha naturalmente nel *Decameron* il suo paradigma. La follia per amore, o piuttosto il folle amore, emerge nel libro di Boccaccio con particolare evidenza in alcune novelle in cui ricorre proprio l'espressione «folle amore». Può essere questo il punto di partenza per valutare in che modo il binomio amore-follia giunga dal *Decameron* alla novella cinquecentesca, o meglio a un rappresentante per vari versi emblematico della cultura degli anni Quaranta-Settanta del secolo: Francesco Sansovino.

Sansovino, che nasce a Roma nel 1521 ma si definisce fiorentino

<sup>1</sup> Castiglione, *Cortegiano* (Quondam-Longo), I, 8.

<sup>2</sup> L'espressione, che ben rende il senso della dismisura su cui si fonda la narrazione bandelliana, è appropriatamente scelta da Elisabetta Menetti come titolo di una monografia sull'autore di Castelnuovo (Menetti 2005).

per nascita e veneziano d'adozione, ventunenne si confronta con l'opera di Boccaccio e a essa ritorna almeno fino al 1571, quando pubblica il *Discorso sopra il Decamerone*. La sua produzione è degna di interesse anche in quanto testimonianza della cultura in un'epoca in cui il rapporto con i classici volgari è cruciale su tutti i piani: morale, linguistico, di genere, e si intreccia con le novità apportate dallo sviluppo del mondo editoriale, al quale Sansovino partecipa attivamente tra il 1560 e il 1577: Edit16 gli attribuisce sessantatré titoli, senza contare le collaborazioni.<sup>3</sup>

### 1. LE «LETTERE SOPRA LE DIECE GIORNATE»

Nel 1542 Sansovino pubblica la prima opera esplicitamente incentrata sul *Decameron*, le *Lettere sopra le diece giornate*,<sup>4</sup> nelle quali il *Decameron* non è un modello, ma lo spunto su cui la prosa di Sansovino si esercita con declinazioni differenti. Non si può dunque parlare di riflessione teorica sull'opera di Boccaccio, ma merita attenzione il modo in cui lo scrittore sceglie di trattare le lettere che corrispondono alle novelle decameroneiane dove l'idea di folle amore è più marcata.

Si tratta in primo luogo di quelle in cui il sintagma è già espresso nella rubrica: la I, 5 «La marchesana di Monferrato con un convito di galline e con alquante leggiadre parolette reprime il folle amore del re di Francia», e la X, 6 dove si parla di «folle pensiero», che è comunque un pensiero amoroso: «Il re Carlo vecchio, vittorioso, d'una giovinetta in-

<sup>3</sup> Per un completo profilo dello scrittore è fondamentale la monografia Bonora 1994. Una recente testimonianza dell'interesse per la ricca figura del letterato cinquecentesco è offerta dal Convegno internazionale di studi su *Francesco Sansovino scrittore del mondo*, che si è tenuto a Pisa, presso la Scuola Normale Superiore, dal 5 al 7 dicembre 2018, per cura di Luca D'Onghia e Paolo Procaccioli.

<sup>4</sup> *Le lettere di M. Sansovino, sopra le diece giornate del Decamerone, di M. Giovanni Boccaccio* escono a Venezia per Baldassarre Costantini nel 1542 e nello stesso anno per Ruffinelli. Una terza edizione è pubblicata l'anno successivo, senza indicazione dello stampatore. Si leggono oggi per cura di Christina Roaf: Sansovino, *Lettere* (Roaf); da questa edizione, indicata semplicemente con la parola *Lettere*, deriveranno tutte le citazioni nel corso del saggio. Per la bibliografia degli scritti di Sansovino cf. Mula 2010. Sulle lettere, Roaf 1993 e Favaro 2014; sul rapporto con Boccaccio nei primi scritti di Sansovino, ma anche nel seguito, Rando 2018: 13-38.

namoratosi, vergognandosi del suo folle pensiero, lei e una sua sorella onorevolmente marita». Altrettanto rilevante è la vicenda del conte d'Anguersa (II, 8), dove «folle» è l'amore della nuora del re per il leale conte: «Il conte, il quale lealissimo cavaliere era, con gravissime riprensioni cominciò a mordere così folle amore e a sospignerla indietro».<sup>5</sup>

### 1. 1. *La marchesana di Monteferrato* (I, 5)

La lettera I, 5 nel libro di Sansovino è indirizzata alla Marchesana di Carrara, figura corrispondente alla protagonista della novella di Boccaccio. È per buona parte un trattato intorno alla bellezza, che converge infine nella legittimazione dell'amore per fama, per via di apparente paradosso data la premessa radicata nell'avvenenza fisica. Il discorso deriva da Ficino e, come è noto, si inserisce in una discussione molto viva nella prima metà del secolo (Bembo e Castiglione su tutti).<sup>6</sup> Sansovino riprende quindi una questione alla moda, cogliendo lo spunto dalla novella di Boccaccio: «Onde non è maraviglia se il Re di Francia, come disse l'Eccellenza Vostra, mosse il ragionamento di molti cavalieri della sua beltà, e virtuosamente pensando fe' alla sua presenza l'effetto che procede dall'amor corporale» (*Lettere*: 13). Ma prima di giungere a esplicitare il nesso con la novella, il ragionamento di Sansovino tocca un punto fondamentale: l'amore per la bellezza che è vettore per l'amore celeste è santissimo e buono:

Questo amor dunque, essendo preso in buona parte è santissimo e buono e è il vero viaggio alle cose celesti; e questo propriamente è nel mezzo della cognizion della beltà e della plenitudine, il qual consiste in tutte l'anime razionali; ma se tra via ritorn'a gli effetti del corpo, subito si cangia in amor chiamato volgare e del corpo, per consentir egli all'impietà, il qual sí com'il primo è di contento infinito e di somma gioia cagione, d'ogni passione è ripieno, ond'egli è di [tutte] la piú possente; il che conosciuto da' Poeti, fu chiamato fuoco, adornandolo Properzio in quella guisa con le parole che noi le veggian spesse volte dipinto. [Chiamanlo] inoltre furore e per altri nomi come sa l'Eccellenza Vostra; e perché la materia nol comporta raccontarei

<sup>5</sup> Boccaccio, *Decameron* (Quondam-Fiorilla-Alfano): 436-7 (II, 8, 20). Tutte le citazioni del *Centonovelle* boccacciano, indicate col solo titolo dell'opera, deriveranno da questa edizione.

<sup>6</sup> Sulla trattatistica d'amore cf. Favaro 2012.

L'opinion d'Aristotele de' tre amori, intorno l'onesto, l'utile e il dilettabile.<sup>7</sup>

L'amore santissimo e buono se poi torna al corpo diventa amore volgare. C'è insomma un furore (amore tutto terreno) che si contrappone all'amore buono e perfetto; l'amore che per primo si accende (prima di tornare al corpo) corrisponde più all'animo che ai sensi, quindi non c'è da stupirsi se scaturisce da cosa invisibile (essendo appunto meno legato ai sensi): qui si innesta il richiamo al re di Francia, innamoratosi per fama della marchesana. Il ragionamento per la verità non è troppo lineare, perché la formula introduttiva «Ma ritornando all'amor buono e perfetto» è poi smentita dall'argomento, che è invece l'amore furioso. La premessa sull'amore buono e perfetto serve a legittimare la possibilità di innamorarsi senza la visione della donna, dunque in una dimensione tutta «mentale» (l'aggettivo è di Sansovino riferito a Cavalcanti: «è più questo effetto possente, essendo mentale, che s'ei procedesse dal corpo», *ibid.*). Il re si innamora «virtuosamente pensando», mosso dal ragionamento dei cavalieri intorno alla bellezza della Marchesana; a questo punto il pensiero della bellezza genera gli stessi effetti che avrebbe generato la vista: l'intelletto si inchina al senso e produce il desiderio. Si aggiunga una peculiare tendenza dei re francesi alle cose amoroze. Il folle amore del re è tale, infine, non perché è nato lontano, ma perché, pur partendo da una premessa che per sua stessa natura sembrerebbe inclinare verso la sublimazione mentale, perché in origine è un amore avulso dai sensi, al contrario si traduce in brama fisica e come tale, secondo il punto di vista assunto in questa lettera, è da condannare. Non sempre, come si vedrà, le idee sull'amore nei libri di Sansovino saranno tanto caste come in questo scritto.

### 1.2. *Re Carlo e le fanciulle (X, 6)*

Un altro paradigmatico caso di amore folle nel *Decameron*, che già in Boccaccio si conclude con il rinsavimento dell'innamorato, è quello del re Carlo in X, 6. La lettera di Sansovino sulla novella di re Carlo è

<sup>7</sup> *Ibid.* La nota della curatrice *ad loc.* rimanda a *Etica Nicomachea* VIII ii 1 e per Properzio cita a titolo esemplificativo I ix 17; II xxxiv 43-4; III vi 39; III viii 29; III xvii 9-10.

dedicata a Gabriele Trifone: dunque l'interlocutore è un letterato, maestro dello scrivente. È un caso raro di commento esplicito all'ipotesto boccacciano. È sufficiente il confronto con l'epistola sopra menzionata per rendere chiara la specificità di questo testo: qui Sansovino non coglie uno spunto dal *Decameron* per costruire una propria autonoma trattazione, ma dà un saggio di critica interpretativa del testo. È interessante notare che viene scelta, per una sorta di esercizio accademico, proprio questa novella che, nel *Decameron*, la narratrice Fiammetta introduce enunciando, quasi alla fine dell'esperienza narrativa della brigata, una regola generale, in cui è sottolineata la differenza tra la conversazione in atto e le dispute «nelle scuole tra gli studenti» (*Decameron*: 1545 [X, 6, 3]). Non una disputa fa qui Sansovino, ma sicuramente inclina più verso il ragionamento scolastico che verso il libero intrattenimento della gentile brigata.

La lettera illustra la novella in senso allegorico; ne è una lettura «con gli occhi dell'intelletto» (*Lettere*: 199): «A chi fisamente con gli occhi dell'intelletto la novella del Re Carlo vecchio riguarda, vedrà come leggiadramente il Boccaccio, sott'il suo [innamoramento], esprime la fragilità della nostra umana miseria». Il giardino di messer Neri rappresenta il mondo, vario e ricco di allettamenti; re Carlo è figura di ciascun uomo; il conte Guido di Montfort che lo consiglia rettamente è la ragione; messer Neri il senso; le fanciulle, sue figlie, i piaceri delle cose terrene (il loro canto infatti è come il canto delle sirene). Il folle amore del re è dunque ripreso e rimosso da Guido: dalla ragione. Nulla sopravvive nella lettura sansoviniana degli argomenti di opportunità politica addotti dal fido consigliere nell'originale trecentesco.<sup>8</sup> Ma soprattutto la sensualità del racconto decameroniano è rigidamente respinta: seduzione terrena su cui non è lecito indugiare. Folle pensiero è la tentazione del re: la risposta è offerta dal freno della ragione.

Il primo vero commento esplicitamente dedicato alla corrispondente novella decameroniana si incontra nella lettera di Sansovino idealmente associata all'ottava novella della seconda giornata. Solo dopo diciassette epistole l'autore propone un saggio della sua esegesi: è una prova della preferenza accordata da Sansovino nelle lettere a altre forme di scrittura, rispetto all'illustrazione puntuale dell'ipotesto trecentesco.

<sup>8</sup> Sulla novella Sanguineti-White 2012; il valore politico è sottolineato da Alfano in Boccaccio, *Decameron* (Quondam-Fiorilla-Alfano): 1483.

Fino a quel momento, come nel caso di I, 5, dalla novella non si ricavava che uno spunto su cui lo scrittore innesta la propria narrazione.

### 1.3. *Il conte d'Anguersa (II, 8)*

La novella del conte di Anguersa (II, 8), altro caso di amore folle, è commentata in una lettera a Fausto da Longiano. L'amore folle è quello della nuora del re per il conte d'Anguersa; Sansovino parla di «amor fervente» che si tramuta in ira ardentissima al rifiuto dell'uomo. La lettera non si sofferma a lungo sullo sregolato appetito della donna, in sé poco interessante perché non sembra cosa eccezionale in una donna, secondo la morale conclusiva dello scritto di Sansovino: «le donne sono cagion di mali infiniti» (*Lettere*: 39). Vero è che il conte non è del tutto immune da colpe nella vicenda: la sua eleganza («attillatura», *ibid.*) e le feste che fa in onore della regina suscitano in alcuni il sospetto che si tratti di una strategia di corteggiamento. Questo punto è ripreso nel *Ragionamento* di Sansovino, due anni dopo: lo sfortunato conte d'Anguersa sarà paradigma negativo di come non vestire (Sansovino, *Ragionamento*, 1545: 16v).

### 1.4. *La declinazione cinquecentesca degli amori folli nelle «Lettere»*

Tra gli amori femminili, nel *Decameron*, solo per l'amore della nuora del re nei confronti del conte d'Anguersa ricorre espressamente il termine «folle»: gli altri casi di amore folle riguardano uomini (il re di Francia e il re Carlo, nelle già citate novelle I, 5 e X, 6; il Restagnone<sup>9</sup> e, in un complicato intreccio amore-amicizia, Gisippo).<sup>10</sup> Anche l'«impazzare» per amore, che ha una connotazione più comica, tocca agli uomini: i due innamorati di madonna Francesca<sup>11</sup> e persino Calandrino.<sup>12</sup> Vi sono

<sup>9</sup> *Decameron*: 738 (IV, 3, 34): «Adunque a così fatto partito il folle amore di Restagnone e l'ira della Ninetta sé condussero e altrui».

<sup>10</sup> Ivi: 1594 (X, 8, 100): Varrone a Gisippo: «Come fostú sí folle che, senza alcuna pena sentire, tu confessassi quello che tu non facesti giammai, andandone la vita? Tu dicevi che eri colui il quale questa notte avevi ucciso l'uomo, e questi or viene e dice che non tu ma egli l'ha ucciso».

<sup>11</sup> Ivi: 1394 (IX, 2, 2): a proposito della novella appena raccontata: «Già si tacea Filomena, e il senno della donna a torsi da dosso coloro li quali amar non volea da tutti era stato commendato; e così in contrario non amor ma pazzia era stata tenuta da

poi due novelle di vicende amorose in cui si fa cenno alla follia, ma non è propriamente l'amore folle: follia è quella di chi si crede più scaltro e rimane uccellato, come Francesco Vergellesi con il Zima (III, 5) e della vedova che presume di beffare lo scolare (VIII, 7). L'unico altro caso di amore folle femminile nel *Decameron* riguarda Ghismunda, ma è tale nelle parole del padre: «Dall'una parte mi trae l'amore il quale io t'ho sempre più portato che alcun padre portasse a figliuola, e d'altra mi trae giustissimo sdegno preso per la tua gran follia».<sup>13</sup>

Sansovino, quindi, non si distacca troppo da Boccaccio nel non dare enfasi alla follia amorosa delle donne, ma sopprime il racconto della genuina crisi di coscienza della regina, marcato nel *Decameron* con espressioni tese alla riabilitazione del personaggio: «divotamente si confessò» a un santissimo arcivescovo; volle inoltre lei stessa pubblicamente rivelare la propria colpa e sollecitare il risarcimento della propria vittima e infine «onorevolmente» fu seppellita. Per Sansovino invece la confessione della scelleratezza della malvagia dimostra che le donne sono cagione di mali infiniti. Un'affermazione peraltro poco congruente all'impianto del libro, in cui ciascuna giornata è chiusa da una cerimoniosa lettera a una dedicataria femminile.

Nelle *Lettere* si osserva, in sintesi, la declinazione in senso morale degli amori decameroniani, per lo meno a giudicare dalle considerazioni dei tre casi imperniati su un amore folle. È vero che in questo senso Sansovino rimaneva nella direzione già segnata nell'originale, giacché il re di Francia, il re Carlo e la regina di Francia infine rinnegano il folle amore e tutte e tre le storie si concludono nel segno dell'ordine, con giuste nozze (quelle dei figli nell'ultimo caso). Nella rilettura cinquecentesca sono posti in rilievo alcuni aspetti assenti o marginali in Boccaccio: l'amore del re di Francia passa in secondo piano nella lettera di Sansovino per lasciare il posto a un microtrattato che mirabilmente

tutti l'ardita presunzion degli amanti», già prima giudicati pazzi da madonna Francesca: «La fante fé la risposta alla donna, la quale aspettò di vedere se sí fossero pazzi che essi il facessero» (ivi: 1389, IX, 1, 18).

<sup>12</sup> Ivi: 1425 (IX, 5, 63-4): così Tessa al marito: «Sozzo can vituperato, dunque mi fai tu questo? Vecchio impazzato, che maladetto sia il bene che io t'ho voluto: dunque non ti pare aver tanto a fare a casa tua, che ti vai innamorando per l'altrui? Ecco bello innamorato! Or non ti conosci tu, tristo? non ti conosci tu, dolente? che premendoti tutto, non uscirebbe tanto sugo che bastasse a una salsa».

<sup>13</sup> Ivi: 705 (IV, 1, 29).



soddisfa il gusto del suo tempo; la novella di re Carlo e le fanciulle è fortemente moralizzata e infine il caso della regina di Francia è sviluppato nella direttrice misogina.

## 2. IL «RAGIONAMENTO D'AMORE»

Il *Ragionamento nel quale brevemente s'insegna a giovani huomini la bella arte d'amore* (1545)<sup>14</sup> non è percorso da queste preoccupazioni morali. Non è un trattato di teoria dell'amore, ma un manuale pratico ad uso del giovane che voglia acquisire felicità con l'amata, salvaguardando la propria reputazione in società. A incaricarsi dell'educazione del più giovane amico in questa tanto dibattuta materia è un personaggio che porta il nome decameroniano di Panfilo (mentre il discepolo è Silio). L'opera non è né un trattato di argomento boccacciano né un'emulazione dell'archetipico novelliere trecentesco. Tuttavia, essa ha un certo interesse nella prospettiva qui adottata perché l'argomentazione si regge su esempi tratti dal *Decameron*.

### 2.1. *Gli amori ragionevoli*

Dovendo rispondere a domande, per nulla astratte, sui rapporti tra uomo e donna, Panfilo attinge a piene mani dal repertorio di Boccaccio. Il novelliere è innanzi tutto un serbatoio di caratteri e situazioni erotiche che si presta a supportare con esempi paradigmatici gli insegnamenti di Panfilo. L'amore folle è estraneo al ragionamento, profondamente radicato in un pratico buon senso: esemplificativo a tal proposito è il discorso contro le fanciulle troppo giovani. Non è opportuno che la scelta ricada su di loro, perché sono meno accondiscendenti rispetto alle più mature, meno prudenti e, infine, l'eventualità di una gravidanza

<sup>14</sup> D'ora in poi citato semplicemente come *Ragionamento*. La prima edizione è datata Mantova 1545 senza indicazione dello stampatore; *Di nuovo ristampato con nuova giunta* esce a Venezia ancora nel 1545 per Griffio e per Farri. Qui si cita dall'edizione Griffio, nella copia digitalizzata della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma, che pure riporta delle integrazioni a mano rispetto alla versione mantovana. Aggiorno la grafia di v, sciolgo le abbreviazioni e riporto l'accentazione moderna nelle citazioni (intervengo in questo modo in tutte le citazioni da edizioni cinquecentesche che seguiranno, per comodità di lettura). Sul *Ragionamento* cf. Favaro 2009.

sarebbe un brutto fastidio per l'innamorato (*Ragionamento*: 6r-v e 7r-v). Come si vede, si è ben lontani dalla platonica sublimazione all'amore celeste. La ragione, o piuttosto la ragionevolezza, deve guidare i comportamenti del giovane amante, il cui sentimento è un vivo desiderio, non una passione furiosa.

I personaggi decameroniani menzionati sono naturalmente i protagonisti di novelle d'amore, per lo più di tradimenti. Delle venti novelle citate nel *Ragionamento*, la giornata più rappresentata è prevedibilmente la settima (con sei novelle) e altrettanto prevedibilmente, dato il tono dell'opera, non è fatta menzione di nessun esempio di liberalità dalla decima giornata (meno naturale è invece l'assenza dell'ottava). Dei casi di folle amore individuati nel *Decameron* compare solo il richiamo al conte d'Anguerra, responsabile di avere alimentato le dicerie sul suo conto con la sua attillatura nel vestire (ivi: 16v).

L'operazione che Sansovino compie qui sul *Decameron* non è però soltanto di recupero di tipi e situazioni congeniali alla sua causa, facilmente reperibili entro un materiale tanto vario qual è quello offerto dall'opera di Boccaccio. Non si tratta, insomma, soltanto di scegliere degli esempi a corroborare la propria tesi, ma di presentare il *Decameron* come un vero trattato sull'arte d'amore. Argomentando le sue risposte Panfilo più volte ricorre a espressioni in cui i personaggi del *Decameron* sono presentati come esempi.<sup>15</sup> E se il sistema non è sempre pienamente coerente, chi parla si ingegna per legittimare l'apparente incongruenza. Già il primo esempio, quello di maestro Alberto (I, 10) è un'eccezione alla prima tesi esposta nel trattato: che l'amore si conviene ai giovani, non ai vecchi. È l'unico caso in cui a Boccaccio è riferita una posizione contraria rispetto a quella qui avanzata.<sup>16</sup> In seguito Silio obietterà a un'altra regola di Panfilo (che non sia opportuno porre amore nei servitori) con quattro casi decameroniani, ma tutti e quattro sono dimostrati compatibili con quanto affermato.

<sup>15</sup> A titolo esemplificativo: ivi: 7r: «però il Boccaccio con la novella della Violante ammoní gli amanti a non si curar di donzelle»; ivi: 10r: «e il Boccaccio ci mostrò con essemplio di M. Lambertaccio quali fiano i grandi»; ivi: 20r: «sí come ne dimostra Cimone amando la sua bella Ifigenia».

<sup>16</sup> Ivi: 3v: «E come che il Boccaccio sotto nome di Maestro Alberto conchiuda che il vecchio si può innamorare io nol niego, ma ben lo danno favellando però dell'amor terreno che di questo debbiam ragionare, perché se noi diremo del divino, senz'alcun dubbio i vecchi son più ardenti che non sono i giovani e di gran lunga».

Il ragionamento sull'amore esclude dunque la follia: gli atteggiamenti raccomandati si attengono sempre alla discrezione e, non a caso, le figure decameroniane preferite sono le mogli astute: la storia di Alichino, con la sua protagonista femminile, merita tre menzioni.

## 2.2. *Gli amori insensati*

L'unico caso in cui si presentano gli effetti devastanti dell'amore e si giunge così a tratteggiare un infelice reso «insensato» dall'incostanza dell'amata non è tratto da una vicenda decameroniana. Non è neppure un esempio apportato da Panfilo, ma una situazione su cui Silio chiede il parere dell'amico esperto.

Ludovico, noto a entrambi, si trova in questo stato:

Egli ha cinque anni che preso dalla leggiadria e dalla vaga beltà di una nobilissima donna si è per la crudeltà di lei condotto a tale che poco si spera per lui di buono; s'imagina che ella l'ami tacitamente; e fatto fondamento sopra alcuni accidenti i quali per avventura sono avvenuti a caso; non può creder con tutto che ella gli usi ogni crudeltà, che ella non l'ami alquanto. Ha per lei fatto e fa quel tanto che si conviene a persona che non viva più in sé medesima. Egli scontento, mai non ride mai non favella; stassene separato da gli altri e gravemente infermo dell'animo è divenuto macilente; e quasi insensato (ivi: 22r).

Si ha l'impressione nel *Ragionamento* che l'universo del *Decameron* rappresenti uno spazio ordinato, in cui uomini e donne intelligenti e di buon cuore appaghino felicemente il loro desiderio. È vero che ci sono anche esempi negativi, come quello di Violante, citato due volte, ma piuttosto che di tragedie di amori mal governati, si tratta di *exempla* a vantaggio dei lettori. Le poche storie del presente invece delineano un'umanità assai meno incline a essere racchiusa nel sistema di un'ordinata soddisfazione del desiderio. Il primo nome è quello di un morto: Baldassarre Stampa, fratello di Gaspara, e amico di Sansovino, stroncato ventenne dalla malvagia fortuna e dalla crudelissima Giulia (secondo quanto si legge a c. 9r).

Tre novelline sono ambientate nel presente: in una risalta l'osceno

esibizionismo di un marito,<sup>17</sup> in un'altra si insiste sulla perseveranza masochistica dell'amante nel non rivelare il nome dell'amata,<sup>18</sup> e infine nella terza si racconta dello sfortunato accidente di un bolognese scoperto dai parenti della donna a causa del cane lasciato fuori dalla casa di lei.<sup>19</sup> Per aspetti diversi, le tre storie superano le righe, trascendono la nota di pratico buon senso suonata sugli accordi decameroniani.

La conclusione è invece affidata di nuovo a Boccaccio, con il caso di Ricciardo Minutolo e della Catella, epilogo in odor di misoginia che non stupisce nella ripresa cinquecentesca delle novelle: «con facilità si acquista poi l'animo di quella di cui si ha con inganno rubato il corpo» (ivi: 23v). A ben diversa morale giunge invece Giraldis, riprendendo la storia boccacciana: la sua Catella (Iforomena) uccide l'amante e se

<sup>17</sup> Ivi: 14v-15r: «E mi ricorda che una volta a miei tempi alcuni amanti faceano una musica a una bellissima donna il cui marito essendosi avveduto della fantasia di costoro, levatosi tutto in camiscia menò seco la sua bella donna a una delle finestre ad udire là onde gli amanti finito havendo di cantare e partir volendosi il buono huomo chiamando li pregò che tornassero a dietro, e alzata la camiscia mostrando loro il piuolo datoli dalla natura abastanza da piantar gli huomini disse "Biscantate pure a vostro modo che i canti non giovano; non vi affaticate altramente che la mia donna si contenta della mia masseritia sí che andatevi con dio e procacciatevi altrove"».

<sup>18</sup> Ivi: 18v: «Ricordami che in Padova un nobile huomo la cui amicitia mi fu sommamente cara; mi soleva raccontare che egli mai nelle cose d'Amore non conferí i fatti suoi con alcuno; anzi sempre si trovò solo; accompagnato da buon'armadura; e da cor animoso; e tra l'altre, mi disse, che una volta gli avvenne d'esser trovato in una delle gran case di Padova; nella quale venuto alle mani con i parenti della donna, fu gravemente ferito, ma resistendo gagliardamente fuggito fuori; cadde vicino a casa sua senza piú haver forza o vigore, fatto debile per il sangue; là onde trovato la mattina; e conosciuto; mai non si puote sapere chi dato gli avesse; e egli mai né a padre né a fratelli dir volle chi fussero stati i feritori; e perché cagione egli ferito fusse».

<sup>19</sup> Ivi: 19r: «E in Bologna intesi che un giovane essendo innamorato d'una gran donna la cui bellezza è maravigliosa; operò tanto co i preghi e con la servitù che egli meritò la grazia di lei i cui fratelli accorti del fatto sdegnati piú volce [sic] stettero in posta per ammazzarlo; avvenne che egli era prudente non si fidando d'alcuno, non hebbe cura a un suo cane che fu la cagione della sua rovina. Perché di notte tempo entrato da lei, e il suo cane rimasto di fuori aspettando, per avventura i fratelli passavan di quindi là onde veduto l'animale giudicarono (come coloro che lo conoscevano) che il suo padrone fusse entro; perché tutti armati attesolo grandissima pezza nell'uscire egli dell'uscio l'assaltarono crudelmente occidendolo».

stessa (Giraldi, *Ecatommiti* [Villari]), Deca IV, novella 4).<sup>20</sup>

### 3. LE «CENTO NOVELLE»

Nel genere novellistico Sansovino si cimenta a partire dal 1561: nel decennio 1561-1571 pubblica cinque diverse redazioni delle *Cento novelle*,<sup>21</sup> antologia di novelle che nella prima versione sono tratte da Straparola, Masuccio, ser Giovanni fiorentino, Parabosco, Firenzuola, *Erasto* e dalle *Cento novelle antiche*, con sei testi di fonte ignota, che Sansovino si attribuisce; nella seconda stampa (1562) si aggiungono Molza, Brevio, Guidiccioni e Bandello; ma solo nella terza edizione (1563) fa la sua comparsa il *Decameron* con la novella IX, 1 (scompare in compenso Guidiccioni). Nella versione del 1566 la presenza di Boccaccio si fa piú massiccia (31 novelle). Ma solo nell'ultima edizione curata dall'autore (altre seguiranno postume) si inserisce il *Discorso*, in cui Sansovino tratta alcune questioni sul *Decameron*, negli stessi anni in cui escono i soli altri scritti teorici sulla novella: il trattato di Bonciani e alcune pagine del *Dialogo de' giuochi* di Girolamo Bargagli.<sup>22</sup>

Per Sansovino l'obiettivo non è offrire indicazioni agli scrittori di

<sup>20</sup> Va comunque notato che nella novella di Giraldi alla fonte decameroniana si intrecciano altre suggestioni, come avverte la curatrice, che avanza prudenti riserve a considerare il racconto come un rovesciamento della storia di Catella. Cf. Giraldi, *Ecatommiti* (Villari): 716, n.1.

<sup>21</sup> *Cento novelle scelte da i piú nobili scrittori della lingua volgare, per Francesco Sansovino. Nelle quali piacevoli & aspri casi d'Amore, e altri notabili avvenimenti si leggono*, in Venetia appresso Francesco Sansovino, 1561. La seconda edizione è dell'anno successivo, ancora per Sansovino stesso; la terza è del 1563 per Rampazetto. Nel 1566 esce una nuova stampa per Sansovino e infine nel 1571 gli eredi di Sessa imprimono l'edizione *con l'aggiunta di cento altre novelle antiche*. Sulla raccolta cf. Urbaniak 2013, Piperno 2015, Ber-ruezo Sánchez 2017 e Rando 2018.

<sup>22</sup> La *Lezione sopra il comporre delle novelle* di Francesco Bonciani è redatta nel 1574. Il *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare del Materiale Intronato*, di Girolamo Bargagli è stampato a Siena nel 1572; l'ultima sezione contiene indicazioni su come raccontare novelle in società. La *Lezione* di Bonciani, le pagine sulla novella di Bargagli e un breve estratto del *Discorso* di Sansovino sono pubblicati da Ordine 2002. Naturalmente riflessioni sull'arte di narrare storie brevi sono comprese nella trattatistica di tutto il secolo. Sulla questione rimando a Carapezza 2011: 51-75 e Carapezza 2014. Su *Un discorso fatto sopra il «Decameron»* di Sansovino cf. Alfano 1998.

novelle, né a chi voglia ben riuscire nella conversazione in società. Il suo *Discorso* è invece un'analisi dell'opera di Boccaccio, che trova ragion d'essere negli anni della rassetatura. Il binomio follia-amore, è chiaro, non può essere immune dalle considerazioni censorie dell'epoca.

### 3.1. Il «*Decameron*» Galeotto

Il lettore cinquecentesco del *Decameron* si deve confrontare con il folle amore fin dal titolo dell'opera. Quel «cognominato principe Galeotto» che anche oggi mette in difficoltà i critici, non quadrava già nel XVI secolo. Non sfugge infatti (e semmai, prima del condizionamento romantico, è forse più chiaro di quanto sia ai lettori di oggi) che il richiamo dantesco conduca con sé il ricordo di un amore tutto carnale. Il titolo è oggetto di discussione per i Deputati: è necessario spiegare la contraddizione con il passo della quarta giornata in cui si afferma che l'opera non ha titolo. La questione è dunque posta nei termini di una possibile contraddizione interna all'opera: dapprima «cognominata» e poi detta senza titolo; non si ragiona invece sull'ambiguità morale del nome Galeotto. Le *Annotazioni dei Deputati* escludono categoricamente che «Galeotto» possa avere connotazione bassa.<sup>23</sup>

Sansovino invece allude a «Galeotto» quale antonomasia di mezzano. Il *Discorso sopra il Decameron* comincia dalla discussione intorno al titolo e subito si imbatte nel problematico cognome con cui il capolavoro trecentesco è noto. Evidentemente il riferimento alla discutibile moralità del cortigiano medievale turbava anche Sansovino, che, dopo avere riportato le interpretazioni vulgate, cautamente propende per negare la paternità boccacciana del titolo. La prima legittimazione del folle amore, impressa già in copertina, è così annullata almeno dalle intenzioni dell'autore: Boccaccio è salvo da questo primo sospetto di inclinazione poco ortodossa verso un amore tutto terreno.

Analogamente nelle *Annotazioni* dei Deputati, già la premessa assicura l'incontestabile moralità dello scrittore trecentesco, apportando come prova il testamento di buon cristiano compilato da Boccaccio. Nessuno, assicurano i deputati, intende ritirare dalla circolazione il *Deca-*

<sup>23</sup> *Annotazioni* 1574: 1-2. Sulle edizioni cinquecentesche del *Decameron*, si vedano almeno Trovato 1991, Bragantini 2005 e il più recente contributo McGrath 2018.

*meron*, ma il timore era diffuso: ne dà traccia per esempio Francesco Bonciani nella sua *Lezione*.<sup>24</sup>

### 3.2. *La favola ragionevole e l'ordine*

Ciò che piú colpisce nel *Discorso* di Sansovino è l'insistenza sulla ragione, sul senno, come principio portante dell'opera. Sembra essersi compiuto uno spostamento dal buon senso degli amanti del *Ragionamento* al piú ortodosso trionfo della ragione, che era già nelle *Lettere* del 1542.

All'insegna della ragione si pone anche la forma che Sansovino assegna al *Decameron*: la favola ragionevole, la migliore (rispetto alla morale, cioè con animali, e alla mista, cioè di uomini e animali) perché «si confà con lo huomo piú che tutte le altre», ma anche perché ha una ragionevolezza formale: «nell'ordinamento è artificiosa molto e d'industria».<sup>25</sup> Riconduce all'orazione, forma nobile e promossa dagli illustri antenati classici: come l'orazione si divide in proposta, narrazione, conclusione. Si nota quindi il tentativo di iscrivere la novella entro i generi letterari.

Un altro passo significativo della lettura che Sansovino propone concerne l'ordine del libro, in particolare quando lo scrittore parla della terza giornata, illustrata così:

Viene ultimamente alle cose inferiori, e perché si dice volgarmente in proverbio, ch'il savio domina le stelle, confessando a un certo modo tacitamente, che la Fortuna sia nome vano, tratta nella Terza Giornata, del senno dello huomo col quale egli supera e vince le difficoltà del Mondo, e col quale si fa buona o rea fortuna attento che lo homo per lo cui fine son

<sup>24</sup> Francesco Bonciani in *Ordine* 2002: 120: «Non mi pareva ch'indugiare si dovesse perciò che pericolo ne soprastà di non poter piú leggere il *Decamerone*, nel quale riguardando può ciascuno per ancora prendere esempio di così fattamente comporre e la natura delle novelle contemplare». Nella prima pagina del *Proemio ai Lettori* delle *Annotazioni* si legge: «Solamente diremo: parendoci obligo nostro, purgare da questa macchia la memoria sua: che nessuno si creda per questo titolo commune, dell'essere proibito: che sia dannato come persona meno che Cattolica, o seminatore di nuove e perverse opinioni, la qual cosa sí come non è vera, così non è stata mai intentione de Padri».

<sup>25</sup> Sansovino, *Centonovelle*, 1571: [5 dall'inizio del *Discorso*, non numerata]. Si legge dalla copia digitalizzata della Staatsbibliothek di Monaco.

fatte tutte le cose create, tanto può, quanto vuole, quando però sia ragionevole e giusto il suo volere, onde sotto diversi accidenti conchiude, ch' il senno prevale a tutte l'altre cose. Ma alcune che vincono il senno, come sono gli affetti, tra quali l'amoroso è più potente di tutti gli altri, discende nella Quarta alle cose d'Amore, il quale hora chiama felice hora infelice, secondo i subbietti e gli accidenti.<sup>26</sup>

Eppure la rubrica della giornata decameroniana non mette in campo in modo esplicito né senno né ragione, né fortuna: «Finisce la seconda giornata del *Decameron*: incomincia la terza, nella quale si ragiona, sotto il reggimento di Neifile, di chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse».

### 3.3. *Il rimedio per gli amori folli*

Ragione, che è principio tanto morale quanto formale (come ordine del racconto e del libro: è infatti mostrata la struttura regolata su cui si regge l'opera), è la chiave interpretativa per riscattare il *Decameron* dal sospetto che lo circonda alla metà del secolo. Gli eccessi d'amore, allora, dovranno essere recisamente puniti.

Così capita infatti nella novella con cui Sansovino apre la sua prima antologia (1561): «Un Cavalier vecchio, conoscendo che per troppo bollimento di sangue, la moglie non si poteva affrenare, anzi gli ne faceva ogni tratto qualch'una: le fa, con trarle il sangue soverchio, uscire i grilli del capo».<sup>27</sup> È la storia di una donna ossessionata dal desiderio di appagare la sua brama erotica. Il marito appartiene a quella categoria dei vecchi, che il *Ragionamento* relegava fra gli inetti ad amare: e infatti egli lascia insoddisfatta la sposa. Non è però per nulla il beffato da commedia, anzi sarà il vincitore nella novella, figura da ammirare piuttosto che da deridere. L'eros della donna è descritto con i tratti di una forza devastante, ardentissima, che acceca e a cui essa non può mettere argine. È davvero una condizione patologica. Il marito risponde «come savio» (ivi: 8v), senza reagire precipitosamente, ma meditando bene la correzione da impartire alla moglie sfrenata. È infatti un vero rimedio medico quello che viene imposto alla donna: un potente salasso che la

<sup>26</sup> Sansovino, *Centonovelle*, 1571: [9; *Ordine del libro*].

<sup>27</sup> Sansovino, *Centonovelle*, 1561: 1v. Si cita dalla copia digitalizzata della Nationalbibliothek di Vienna.



purifica di quel sangue che disonestamente le ribolliva nelle vene. Alla fine la moglie ritorna nel suo buon intelletto. La follia erotica è placata, corretta con una pratica medica che fa della donna una buona moglie, continente come è richiesto al suo stato.<sup>28</sup>

Il rimedio rientra perfettamente nell'ambito medico, ma contraddice quello che la tradizione della facezia prescrive a fronte di uguale diagnosi: in Poggio Bracciolini (XXIV, ma anche CXIV e CXII), per la *mulier phrenetica* la miglior medicina è l'appagamento sessuale.<sup>29</sup> È il tema della novella di Salvestro Bisdomini in Grazzini (Cena I, novella 1).

Il desiderio femminile nella novella è curato con il salasso, ma il procedimento fisico mira alla correzione morale della donna.<sup>30</sup> La prima novella dell'antologia di Sansovino non lascia dubbi su quale amore sia adatto alla donna: infine la frenetica è ricondotta al buon intelletto, alla ragione, che sarà la nota dominante dell'ultima riflessione teorica di Sansovino. Giraldi significativamente pone la lode dell'amore matrimoniale e il biasimo di quello disonesto come tema d'esordio del suo novelliere: al contrario, tutti ricordano quanto male scaturisce da un amore che si trasforma in folle gelosia, nel suo celeberrimo moro (*Ecatommiti*, Deca III, novella 7).

Sandra Carapezza  
(Università degli Studi di Milano)

<sup>28</sup> La novella deriva dall'*Erasto*, capitolo XII. Può essere letta nella copia digitalizzata della Bayerische Staats Bibliothek, dell'edizione Ruffinello del 1546: 27v-35r. Affine è anche il racconto *Tentamina* del *Libro dei sette savî*, che si legge in edizione moderna in *Il libro dei sette savî di Roma* (D'Ancona): 41-9 (versione A), e in *Novelle italiane* (Battaglia Ricci): 27-8 (versione C).

<sup>29</sup> Ordine 2002: 48.

<sup>30</sup> Sansovino è anche editore di testi medici; su questi interessi del poliedrico letterato cf. Michelacci 2007. Si noti che i *Libri della materia medicinale* (Venezia, Guadagnino, 1561) contemplano il caso degli «ardori venerei» (310v) per gli uomini, a cui corrispondono le «infiammazioni della matrice» (318v), seppur intesi in senso proprio.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Annotationi* 1574 = *Annotationi et discorsi sopra alcuni luoghi del Decameron, di M. Giovanni Boccacci. Fatte dalli molto Magnifici Sig. Deputati, da loro Altezze Serenissime, sopra la correzione di esso Boccaccio, stampato l'anno MDLXXIII, in Fiorenza, nella stamperia de i Giunti, 1574.*
- Boccaccio, *Decameron* (Quondam-Fiorilla-Alfano) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013.
- Castiglione, *Cortegiano* (Quondam-Longo) = Baldassar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, a c. di Amedeo Quondam, Nicola Longo, Milano, Garzanti, 1981.
- Erasto* = *Erasto. Dopo molti secoli ritornato al fine in luce et con somma diligenza dal greco fedelmente tradotto in italiano*, in Mantova, per Venturino Roffinello, 1546.
- Giraldi, *Ecatonmiti* (Villari) = Giambattista Giralda Cinzio, *Gli Ecatonmiti*, a c. di Susanna Villari, Roma, Salerno, 2012.
- Il libro dei sette savj di Roma* (D'Ancona) = *Il libro dei sette savj di Roma*, a c. di Alessandro D'Ancona, Pisa, Nistri, 1864.
- Novelle italiane* (Battaglia Ricci) = *Novelle italiane. Il Duecento. Il Trecento*, a c. di Lucia Battaglia Ricci, Milano, Garzanti, 1982.
- Ordine 2002 = *Traité sur la nouvelle à la Renaissance*, par Nuccio Ordine, Paris, Vrin, 2002.
- Sansovino, *Ragionamento*, 1545 = *Ragionamento di M. Francesco Sansovino nel quale brevemente s'insegna a giovani buomini la bella arte d'Amore. Di nuovo ristampato con nuova giunta*, [Venezia], [Griffio], 1545.
- Sansovino, *Cento novelle*, 1561 = *Cento novelle scelte da i più nobili scrittori della lingua volgare, per Francesco Sansovino. Nelle quali piacevoli & aspri casi d'Amore, e altri notabili avvenimenti si leggono*, in Venetia, appresso Fran. Sansovino, 1561.
- Sansovino, *Cento novelle*, 1571 = Francesco Sansovino, *Cento novelle scelte da più nobili scrittori della lingua volgare, con l'aggiunta di cento altre novelle antiche, non pur belle per inventione, ma molto utili per l'eleganti & Toscane elocutioni necessarie a chi vuol regolatamente scrivere nella nostra lingua*, in Venetia, appresso gli Heredi di Marchiò Sessa, 1571.
- Sansovino, *Lettere* (Roaf) = Francesco Sansovino, *Le lettere sopra le dieci giornate del Decamerone di M. Giovanni Boccaccio*, ed. Christina Roaf, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2003.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Alfano 1998 = Giancarlo Alfano, *La cornice senza brigata nel «Discorso sopra il Decameron» di Francesco Sansovino*, «Filologia antica e moderna» 14 (1998): 17-35.
- Berruezo Sánchez 2017 = Diana Berruezo Sanchez, *La antología de Francesco Sansovino y su recepción en España*, «Revista de Filología Española» 97/2 (2017): 265-84.
- Bonora 1994 = Elena Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore librario e letterato*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994.
- Bragantini 2005 = Renzo Bragantini, *Su alcune edizioni cinquecentesche del «Decameron»*, in Marco Santono, Maria Gioia Tavoni (a c. di), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*. Atti del Convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004, Bologna, 18-19 novembre 2004, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, vol. 1: 343-8.
- Carapezza 2011 = Sandra Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, Led, 2011.
- Carapezza 2014 = Sandra Carapezza, *Da Oretta a Griselda. Boccaccio nella trattatistica cinquecentesca sulla novella*, «Parole rubate» 10 (2014): 133-56.
- Edit16 = EDIT16, *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*, in linea ([http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/ihome.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm)), consultato nel mese di agosto del 2019.
- Favaro 2009 = Maiko Favaro, *Boccaccio nella trattatistica amorosa del Cinquecento e del primo Seicento*, «Nuova Rivista di Letteratura italiana» 12/1-2 (2009): 9-29.
- Favaro 2012 = Maiko Favaro, *L'ospite preziosa. Presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento e del primo Seicento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012.
- Favaro 2014 = Maiko Favaro, *Tra fervori aretiniani e inquietudini religiose. Le «Lettere sopra le dieci giornate del Decamerone» (1542) di Francesco Sansovino*, in Antonio Ferracin, Matteo Venier (a c. di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014: 217-27.
- McGrath 2018 = Christina McGrath, *Manipulated, Misrepresented and Maligned. The Censorship and «Rassettatura» of «Decameron»*, «Helitropia» 15 (2018): 189-203.
- Menetti 2005 = Elisabetta Menetti, *Enormi e disoneste. Le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005.
- Michelacci 2007 = Lara Michelacci, *Un esempio di farmacopea cinquecentesca. I libri «Della materia medicinale» di Francesco Sansovino*, «Schede Umanistiche» 2 (2007): 35-53.
- Mula 2010 = Patrick Mula, *«Dipinto in scrittura». Pour une bibliographie des travaux de Francesco Sansovino, polygraphe vénétien (1521-1583)*, «La Bibliofilia» 112/3

- (2010): 245-80.
- Piperno 2015 = Franco Piperno, *Musica, rime e conversari nella mutevole cornice delle «Cento novelle» di Francesco Sansovino*, in Stefano Benedetti, Francesco Luciola, Pietro Petteruti Pellegrino (a c. di), *Cum fide amicitia per Rosanna Albaique Pettinelli*, Roma, Bulzoni, 2015: 415-36.
- Rando 2018 = Federica Rando, *Narrare nel Cinquecento. Le «Cento novelle scelte» di Francesco Sansovino*, Bologna, Emil, 2018.
- Roaf 1993 = Christina Roaf, *Cultura e conoscenze di un giovane del Cinquecento. Francesco Sansovino e le «Lettere sopra le dieci giornate del Decamerone»*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. 2: 1107-22.
- Sanguineti-White 2012 = Laura Sanguineti-White, *Le tentazioni di re Carlo. «Decameron» X,6*, «Lettere italiane» 1 (2012): 3-10.
- Trovato 1991 = Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Urbaniak 2013 = Martyna Urbaniak, *Tra Doni e Sansovino. La novella in volgare nel Cinquecento*, in Giovanna Rizzarelli (a c. di), *Dissonanze concordi: temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, Bologna, il Mulino, 2013: 295-326.



## AMORE E FOLLIA NELLA NOVELLA CERVANTINA *EL CELOSO EXTREMEÑO*

Nella vita come nella letteratura l'ossessione amorosa, che si spinge in chi la patisce sino alla follia, suole sovente alimentarsi della gelosia. La gelosia maniacale finisce, perciò, per rivelarsi la più energica alleata della passione amorosa, a cui fa da stimolo capace di nutrirla, sostenerla e rivitalizzarla. Nei mariti, poi, la gelosia dissennata fa spesso coppia con la vecchiaia, con l'effetto d'indurli a stoltamente segregare le belle e giovani mogli. Motivo che risale a un'estesa tradizione folclorica, alle origini della sua presenza nella letteratura romanza, c'è il bel *lai* di Maria di Francia intitolato *Guigemar*, dove un vecchio sovrano feudale spinge la gelosia sino a tenere carcerata la sposa, «une dame de haut parage, / franche, curteise, bele e sage» («una dama di alto lignaggio, / nobile, cortese, bella e saggia»)<sup>1</sup> Né è irrilevante che il narratore avverta apertamente che l'assillo geloso si confà per natura agli uomini di età avanzata, che temono di essere resi cornuti (vv. 213-216):

Gelus esteit a desmesure,  
Kar ceo purporte la nature  
Ke tuit li vieil scient gelus -  
Mult het chascuns ke il seit cous

(Egli - il vecchio marito del *lai* - era smisuratamente geloso, / poiché questo comporta la natura / che tutti i vecchi siano gelosi / ognuno aborre di essere cornuto).

Difatti, come ben sanno i lettori del *lai*, il giovane cavaliere Guigemar, «sages e pruz» («saggio e prode», v. 43) per un anno e mezzo godette i favori della fanciulla, nello stesso castello ov'ella si trovava reclusa, finché la fortuna non volle che i due amanti fossero scoperti e separati.

A riprova della forte resistenza letteraria di cui ha a lungo goduto il nucleo tematico e antropologico, a distanza di cinque secoli e mezzo dal *lai* di Maria di Francia, nel 1613, ritroviamo l'insieme degli elementi nar-

<sup>1</sup> Maria di Francia, *Lais* (Angeli): 64 (vv. 212-213).

rativi che compongono il motivo a cui accennavo: la maniacale gelosia del vecchio marito, la reclusione della giovane sposa, l'intraprendenza del giovanotto nel penetrare lo spazio scrupolosamente vigilato, in una delle *Novelas ejemplares* di Miguel de Cervantes, intitolata *El celoso extremeño*. –

La novella è la storia di un hidalgo di Estremadura, Felipe de Carrizales, il quale, dopo aver sperperato in gioventù il proprio patrimonio in terre di Spagna, Italia e Fiandre, tenta la fortuna nelle Americhe, dove in venti operosi anni accumula un'enorme fortuna. Tornato in patria, vecchio e ricco, decide di sposare a Siviglia Leonora, una bellissima fanciulla di appena tredici o quattordici anni. Incline a una gelosia delirante, per sottrarre la sposa ad ogni tentazione, prepara una casa impenetrabile, una casa-convento, dove reclude la giovane donna, ricolmandola di regali e ponendo al suo servizio diverse serve, una governante e un negro eunuco. Tuttavia, le misure e le precauzioni ideate maniacalmente dal vecchio reggono poco più di un anno, fino a quando, cioè, Loaysa, un giovanotto della stessa città, venuto a sapere della bellezza e della situazione di Leonora, grazie all'alleanza con l'eunuco e con l'aiuto della servitù, non supera tutti gli ostacoli e le resistenze, riuscendo ad arrivare alla fanciulla e a dividerne il letto, benché l'adulterio non si realizzi – come invece avveniva in una precedente redazione –, perché all'ultimo momento le *avances* di Loaysa vengono respinte da Leonora. Intanto, il vecchio, risvegliatosi anzitempo dagli effetti dell'unguento soporifero che a sua insaputa gli era stato applicato, scopre i due giovani addormentati nello stesso letto, ma rinuncia alla vendetta dell'offesa. La storia termina con la repentina morte del geloso Carrizales, l'entrata in convento della bella Leonora e la partenza per le Indie del bellimbusto Loaysa.

Tra le varie tipologie di novella che confluiscono a formare la raccolta di Cervantes, e che la critica ha insistentemente esaminato alla luce dei concetti di *romance* e di *novel*, ovvero riconoscendovi procedimenti affini ai generi narrativi più frequenti all'epoca: dal romanzo picaresco a quello cavalleresco, dal racconto pastorale a quello bizantino, fino a generi più distanti, ma non meno comunicanti, quali la commedia e il dialogo lucianesco; in tale varietà tipologica, *El celoso extremeño* è quella che, insieme a *La señora Cornelia*, discende più direttamente dal modello narrativo della novella italiana. In particolare, *El celoso extremeño* – come ha ricordato un suo recente editore, García López – «deriva de uno de los

ciclos temáticos más socorridos de la novela italiana y que siempre interesó a Cervantes».<sup>2</sup>

Con essa, difatti, siamo al culmine di una tradizione novellistica per lo piú comica che adotta come nucleo tematico il triangolo adulterino, e che dispiega come situazione narrativa quella della rigorosa e costante clausura della donna da parte di un marito affetto da una demenziale gelosia. Il fatto è che, rispetto a tale tradizione, la novella cervantina segna una svolta, proponendo qualcosa di molto diverso. È quanto tenterò di illustrare, registrando il contrasto che distingue la novella cervantina dalla tradizione novellistica italiana, a cui alluderò con la massima concisione facendo riferimento soltanto alla tappa fondativa boccacciana e alla propaggine cinquecentesca rappresentata dal Bandello.

Nel *Decameron*, le novelle sui mariti gelosi si concentrano nella VII giornata, quella che – come si ricorderà – si svolge sotto il reggimento di Dioneo, e durante la quale «si ragiona delle beffe», le quali – recita la rubrica posta a inizio della giornata – «o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatte a' suoi mariti, senza esserne avveduti o sí».<sup>3</sup> Sullo sfondo, dunque, del triangolo amoroso che opera nelle novelle della beffa come «tema da ragionare» comune all'intera giornata, in tre delle dieci novelle compare il tema della gelosia a determinare gli intrecci tra moglie e marito. Anzi, nelle tre novelle menzionate è proprio la gelosia del marito ad essere all'origine del tradimento della donna, e, di conseguenza, «le beffe [attuate per ordire o coprire il tradimento] sono qui la rappresaglia, quasi sempre approvata dai favolatori e dall'autore contro atteggiamenti contrari all'ideale umano del Boccaccio» (Segre 1974: 120). Non c'è dubbio che nelle nostre tre novelle, ciò

<sup>2</sup> Cervantes, *Novelas ejemplares* (García López): 325. Tutte le citazioni della novella sono tratte da questa edizione.

<sup>3</sup> Boccaccio, *Decameron* (Quondam-Fiorilla-Alfano): 1073. Tutte le citazioni del *Decameron* sono tratte da questa edizione. Come ha riassunto Cesare Segre, autore di uno studio «di tipo formalista-semiologico» sulla VII giornata del *Decameron*: «si tratta di un tema diffusissimo nel folclore mondiale (e non solo nel folclore, beninteso): cioè quello del triangolo amoroso, nel tipo M-D-A (marito-donna-amante della donna) e con uno sviluppo fisso: la donna, mediante una beffa al marito, riesce ad attuare, mascherare e in genere continuare il suo tradimento. Non per nulla la narrazione ha come ambiente la Valle delle Donne» (Segre 1974: 117). Sulle novelle della VII giornata, cf. anche Battistini 2004 e, piú in generale, sulla situazione narrativa e i suoi sviluppi nella letteratura europea dai *fabliaux* alle *Novelas ejemplares*, è di utile lettura Olsen 1976.



che determina la contrapposizione, a cui fa riferimento lo stesso Dioneo, tra le «savie mogli» e gli «sciocchi mariti» (*Decameron*: 1165) è la gelosia di questi ultimi, i quali, peraltro, spesso temono di essere traditi dalle loro spose senza averne alcun motivo.

Nella quarta novella della giornata, in effetti, Lauretta racconta che il ricco aretino Tofano aveva preso in moglie una bellissima donna, Ghita, «della quale egli senza saper perché presto divenne geloso» (ivi: 1100). Al comportamento del marito, Ghita reagisce, in primo luogo, decidendo di cercarsi un amante al solo scopo di vendicarsi dell'ingiustificata gelosia di Tofano e, poi, mostrandosi disposta ad agire di fronte alla trappola che lui le ha teso. Nella costruzione narrativa, in ogni caso, se si prescinde dal giovane amante, che resta totalmente sullo sfondo, agli altri due personaggi che compongono il triangolo erotico è assegnato un peso diverso, che esalta il protagonismo della donna rispetto al marito. Nella contrapposizione dei due coniugi, tuttavia, la negatività del personaggio del marito viene sottolineata più di una volta da Lauretta, la narratrice della novella. In effetti, in contrasto col comportamento di Ghita, della quale la narratrice rileva l'acutezza d'ingegno (ivi: 1102), Tofano si comporta al pari di una bestia, come lo epiteta in due diverse occasioni: «quella bestia era pur disposto a volere che tutti gli aretini sapessero la loro vergogna, là dove niun la sapeva» (ivi: 1102) e, poco più avanti, «Tofano bestia [...] diceva come il fatto era stato e minacciavala forte» (ivi: 1104).

Nella novella successiva, la quinta della giornata, la narratrice, Fiammetta, dichiara subito che è suo proposito riallacciarsi alla novella che hanno appena ascoltato, sostenendo che è giusto che la gelosia sia castigata: «la precedente novella – afferma Fiammetta – mi tira a dover similmente ragionar d'un geloso, estimando che ciò che si fa loro dalla lor donna, e massimamente quando senza cagione ingelosiscono, essere ben fatto» (ivi: 1106). Come conseguenza di ciò – conclude Fiammetta la parte introduttiva della sua narrazione –, le donne che si burlano dei mariti gelosi dovrebbero essere lodate e non condannate. Il caso, questa volta, ha luogo nella città di Rimini, dove un ricco mercante, essendo «oltre misura geloso» senza motivo della sua bellissima moglie, la teneva rinchiusa: «E così ingelosito tanta guardia ne prendeva e sí stretta la teneva, che forse assai son di quegli che a capital pena son dannati, che non sono da' pregionieri con tanta guardia servati» (ivi: 1108). Sarà di nuovo l'*ingegno* femminile a permettere alla sposa del mercante di sot-

trarsi al rigido controllo maschile e a comportarsi in modo tale da far sí che il marito sia geloso con ragione. Da un punto di vista narrativo, è importante osservare l'attenta distribuzione degli spazi interni dell'edificio in cui vivono i protagonisti e, in particolare, la relazione della casa degli sposi e quella contigua, dove viveva Filippo, «giovane e bello e piacevole», che diventerà l'amante della moglie del mercante. Ecco come la dama, sorridendo, si rivolge al marito già fatto becco, con un paragone che suona mordace e spietato:

«Egli mi giova molto quando un savio uomo è da una donna semplice menato come si mena un montone per le corna in becheria: benché tu non sè savio, né fosti da quella ora in qua che tu ti lasciasti nel petto entrare il maligno spirito della gelosia senza saper perché: e tanto quanto tu sè piú sciocco e piú bestiale, cotanto ne diviene la gloria mia minore» (ivi: 1116).

Acciecato dalla gelosia, nelle parole che la moglie gli rivolge, il ricco mercante di Rimini risulta ridotto dalla sua stupidità alla condizione di bestialità, finendo per essere degradato al livello di un montone preso per le corna. Un giudizio che, del resto, è condiviso dall'intera compagnia, giacché, dopo che Fiammetta ha terminato il racconto, tutti affermano che la moglie ha operato ottimamente, dando «quel che si convenia al bestiale uomo» (ivi: 1119).

L'ultima novella della terna, l'ottava della giornata, propone di nuovo un caso di castigo del geloso e di esaltazione della sagacia femminile. L'errore del protagonista maschile, il ricchissimo mercante fiorentino Arriguccio Berlinghieri, è doppio: il primo consiste nel fatto che «si come ancora oggi fanno tutto 'l dí i mercanti, pensò di volere ingentilire per moglie; e presa una giovane gentile donna male e lui convenientesi, il cui nome fu monna Sismonda» (ivi: 1135). Vittima del tradimento della moglie e, al tempo stesso, della burla con la quale ella dissimula il suo tradimento, Arriguccio si vede sottomesso alla feroce invettiva della suocera, che lo riprende paragonandolo a un cane, indegno della sua nobile sposa: «si vorrebbe uccidere questo can fastidioso e sconoscente, ché egli non ne fu degno d'avere una figliuola fatta come sè tu» (ivi: 1143).

Ebbene, in tutte e tre le novelle boccacciane della VII giornata che presentano una tematica analoga, la gelosia è considerata alla stregua della bestialità, tant'è che all'aretino Tofano della quarta ci si riferisce direttamente con l'epiteto di bestia, mentre l'anonimo riminese della quinta e il mercante Arriguccio dell'ottava sono paragonati, rispettivamente,

a un montone e a un cane. Alla gelosa bestialità dei mariti che, istupidendoli, li rende beffati e cornuti, fa riscontro la sagacia femminile, grazie alla quale le malmaritate ottengono la realizzazione del piacere, che è il vero cuore e motore della narrazione. Sono racconti, pertanto, che ci concentrano sulla messa in opera dell'azione, per mezzo della quale il naturale desiderio femminile si compie e, al tempo stesso, la repressiva gelosia maritale risulta derisa.

Facciamo un salto di circa due secoli e consideriamo l'opera novellistica italiana più conosciuta e apprezzata in Europa, dopo il *Decameron*, le cinquecentesche *Novelle* di Matteo Bandello, tra le quali quelle incentrate sul marito geloso presentano parziali mutamenti di rotta. In verità, a proposito del motivo della «gelosia irragionevole», è stato recentemente notato che «in epoca rinascimentale sarà per primo il Bandello, nella terza parte delle sue novelle [...], a riscrivere il motivo decameroniano modellandolo sulle proprie scelte narrative e ideologiche» (Rando 2016: 49).<sup>4</sup> Le novelle d'adulterio hanno, difatti, una cospicua presenza nel novelliere di Bandello, «al punto che le novelle che descrivono casi d'infedeltà coniugale rappresentano quasi un quinto dell'intera raccolta» (Ugolini, 2010: 176) e, all'interno di esse, non mancano quelle che hanno al centro della vicenda narrativa il motivo della gelosia, il quale risulta declinato secondo una doppia modalità. «Pestifero morbo» o «gelato verme», la gelosia, in effetti, «può condurre ad atteggiamenti ridicoli e da farsa [...], oppure può rivelare tragedie dell'animo» (Menetti 2005: 113),<sup>5</sup> come si legge nella sintetica formulazione di Elisabetta Menetti. La studiosa citata collega, poi, questa doppia modalità di trattamento del tema al diverso statuto del personaggio geloso: la «micidiale peste» (I, 34) della gelosia «può essere [...] oggetto di risa quando colpisce uomini semplici come Gandino, la cui "castroneria" e "mellonaggine" piega al comico gesti e situazioni altrimenti tragiche [...]. Molto diverso ovviamente è il versante tragico della gelosia: quando l'infido "verme gelato" si iscrive nelle menti di uomini più complessi, la sua forza risulta devastante» (Menetti 2005: 169).

Tra la miriade di fonti che i critici hanno indicato per la novella cervantina, ci sono anche due novelle, tratte dalle 214 novelle che formavano l'edizione italiana pubblicate nel 1554, quelle relative al geloso

<sup>4</sup> Cf. anche Menetti 2006.

<sup>5</sup> Sull'argomento, cf. anche Fiorato 1985.

cavaliere napoletano Angravalle (I, 5) e all'anonimo geloso provenzale (II, 25).<sup>6</sup> Non è difficile costatare che, nonostante gli accresciuti viluppi delle situazioni narrative, in entrambe le novelle la passione gelosa dei mariti non diviene oggetto di un qualche approfondimento, né tanto meno subisce alcun processo di problematizzazione. Nella prima delle due novelle, difatti, il lettore è subito informato che, dopo due anni di matrimonio, Angravalle divenne geloso di sua moglie, Bindoccia, alla quale impone il consueto regime di segregazione; poi, l'intero racconto si concentra sulla doppia beffa che la donna ordisce per realizzare e mascherare il suo tradimento con il giovane Niceno. Né manca la degradazione bestiale del geloso marito, assimilato due volte al montone, una a un «sozzo cane»,<sup>7</sup> e sul quale pesa il seguente e iniziale giudizio della moglie: «senza ragione è divenuto geloso, adesso non geloso, ma farnetico e scimmonito mi pare» (ivi: I, 70). Preceduta da una prolissa riflessione sulla gelosia, la breve seconda novella si esaurisce ancora una volta nel racconto della beffa con la quale l'adultera pone rimedio al piano che il geloso marito nette in opera per verificare la fedeltà della moglie. Un piano che, come sentenzia il narratore, è frutto del «suo sciocco pensiero» (ivi: I, 924), e di cui egli stesso sarà vittima, pagando con una morte risibile la sua insana passione. Né, in verità, l'autore riesce a collegare saldamente la vicenda narrata con il lungo discorso preliminare,<sup>8</sup> dal momento che uno degli spunti teorici della premessa: che la gelosia sia il frutto del senso d'inferiorità nei confronti del rivale in amore, non trova poi riscontro nella narrazione, se non nel fuggevole giudizio della donna, secondo la quale la gelosia del marito «da altro non nasceva se

<sup>6</sup> Per la segnalazione della novella II, 25 di Bandello, cf. Cervantes (Schevill y Bonilla): III, 391-2; per quella della novella I, 5, cf. Zimic 1996: 225-7. Per Menéndez Pelayo, Bandello fu il «novelista más leído y estimado por los españoles después de Boccaccio» (1943: I, 34). Sulla diffusione delle novelle di Bandello in Spagna e, in particolare, nell'opera cervantina, il lettore può consultare Carrascón 2013 e 2014, a cui può aggiungere Arredondo 1989, Bermúdez 2015, Menetti 2015.

<sup>7</sup> Bandello, *Novelle* (Flora): I, 84. Tutte le citazioni delle novelle di Bandello sono tratte da questa edizione.

<sup>8</sup> Secondo Menetti (2005: 169) si tratta di «un lunghissimo preambolo sulla gelosia: un vero e proprio trattato morale», ma il discorso risulta davvero «complesso e articolato, al punto da comprimere lo spazio della novella» (p. 170). Sulla «coincidenza tra le parole del Bandello e le riflessioni che l'Equicola riserva alla gelosia nel suo *De natura d'amore*» si veda ivi: 171-2.

non da una dappocaggine che in lui era, perché nei servigi de le donne nulla valeva» (ivi: I, 923), ma senza che tale opinione abbia la minima rispondenza nella rappresentazione del personaggio del geloso marito. La netta separazione che Bandello opera, a partire dal tema della gelosia, tra narrazioni comiche e storie tragiche, è una soluzione narrativa che risulta ben lontana da quella adottata da Cervantes, il quale, nella novella de *El celoso extremeño*, come subito vedremo, rende serio e problematico un personaggio che era e rimane comico.

Torniamo ora definitivamente alla novella cervantina, dove – a differenza di quanto accadeva nelle storie menzionate – ad occupare il centro dello spazio testuale non è la beffa grazie alla quale il naturale desiderio femminile trionfava sulla repressiva gelosia maritale, ma a svolgere tale funzione di nucleo o principio ispiratore della narrazione è la passione gelosa del vecchio, ricco e impotente Felipe Carrizales, per cui è inevitabile che l'antico motivo muti carattere e significato, trasformandosi in qualcosa di terribilmente serio e problematico – se non ancora tragico –, rispetto alla comica gelosia dei numerosi personaggi della passata tradizione novellistica, che la nostra storia, pur essendone l'erede, si lascia alle spalle, rinnovandola profondamente.<sup>9</sup>

Protagonista sin dal titolo della novella, il vecchio marito geloso acquista un ruolo dall'inedito spessore e dalla complessa valenza di significato, di cui il lettore si avvede, appena entrato nel testo, quando apprende che la smodata inclinazione morbosa del personaggio, da un lato, preesiste alla scelta dell'oggetto amoroso e, dall'altro, è messa in relazione con un analogo sentimento nei confronti dell'oro accumulato in America. Che, insomma, nel testo si dà uno stretto legame tra universo affettivo e universo economico, tra matrimonio e patrimonio, tra il timore geloso di perdere l'immaginario oggetto d'amore e il terrore che gli venga sottratto l'oro reale, che peraltro il vecchio scopre con sgoimento di non sapere come impiegare.

Leggiamo due passi assai significativi che, all'inizio della storia e a poca distanza l'uno dall'altro, mettono in evidenza il legame tra matrimonio e patrimonio, che il protagonista istituisce nelle sue solipsistiche riflessioni, arzigogolando in entrambe le occasioni su un analogo timore

<sup>9</sup> Per una prima visione della ricca bibliografia su *El celoso extremeño*, il lettore può consultare la «Nota bibliográfica» che l'editore delle *Novelas ejemplares* dedica alla novella, in Cervantes, *Novelas ejemplares* (García López): 975-96.

di sottrazione. Nel primo, Felipe Carrizales, tornato dal Perù, «lleno de años como de riquezas» («tanto carico d'anni come di ricchezze»),<sup>10</sup> considera la possibilità di prendere moglie, prima di abbandonare repentinamente l'idea:

Quisiera tener a quien dejar sus bienes después de sus días, y con este deseo tomaba el pulso a su fortaleza, y pareciale que aún podía llevar la carga del matrimonio. Y en viniéndole este pensamiento, le sobresaltaba un tan gran miedo, que así se le desbarataba y deshacía como hace a la niebla el viento, porque de su natural condición era el más celoso hombre del mundo, aun sin estar casado, pues con sólo la imaginación de serlo le comenzaban a ofender los celos, a fatigar las sospechas y a sobresaltar las imaginaciones y esto con tanta eficacia y vehemencia, que de todo en todo propuso de no casarse (p. 330).

(Avrebbe voluto aver qualcuno a cui lasciare i suoi beni al termine dei suoi giorni; questo desiderio gli faceva misurare le sue forze, e gli sembrava che ancora avrebbe potuto portare il carico del matrimonio. E quando gli veniva quest'idea, lo sgomentava un così gran terrore, che gliela sconvolgeva e dissipava come fa con la nebbia il vento; perché di natura era il più geloso uomo del mondo, anche senz'essere sposato: soltanto a immaginare d'esserlo cominciavano a molestarlo la gelosia, a travagliarlo i sospetti e a spaventarlo le immaginazioni, e ciò con tanta forza e veemenza, che assolutamente fece proponimento di non sposarsi [p. 286]).

Si noti come la gelosia faccia sentire i suoi effetti, ancor più se «con tanta eficacia y vehemencia», prima che Carrizales abbia compiuto la scelta dell'oggetto d'amore: ha paura di perdere ciò che ama, prima di sapere cosa o chi concretamente ami. Col suo riferimento iniziale all'universo economico («Quisiera tener a quien dejar sus bienes después de sus días»), il brano citato suggerisce che la scelta del matrimonio abbia molto a che vedere con la questione del patrimonio, di cui Carrizales sa di essere – una volta ancora – geloso possessore, come ben testimonia il secondo passo:

Contemplaba Carrizales en sus barras, no por miserable, porque en algunos años que fue soldado aprendió a ser liberal, sino en lo que había de hacer

<sup>10</sup> Per la traduzione dei passi citati della novella cervantina, ho utilizzato Cervantes, *Novelle esemplari* (Martinengo), con i cambi che ho ritenuto necessari. Per la citazione, p. 285.

dellas, a causa que tenerlas en ser era cosa infrutuosa, y tenerlas en casa, cebo para los codiciosos y despertador para los ladrones (p. 329).

(Meditava Carrizales sui suoi lingotti; non per avarizia (perché, avendo fatto per qualche anno il militare, aveva allora imparato a esser generoso), ma rimuginando cosa dovesse farne. Tenerli come erano era cosa infrutuosa, e tenerli a casa, esca alla cupidigia e stimolo ai ladri [p. 286]).

In entrambi i passi, assistiamo al turbamento che genera in Carrizales il 'desiderio dell'altro', sia all'interno dell'universo economico, per la preoccupazione con cui reagisce al solo pensiero che l'oro accumulato costituisca «cebo para los codiciosos y despertador para los ladrones», sia all'interno dell'universo affettivo, per lo sgomento che gli suscita il solo sospetto dell'infedeltà dell'immaginaria persona amata. Perché tutto ciò abbia un senso, è necessario che il lettore della novella sia disposto a rovesciare nel suo contrario questo doppio timore di sottrazione che affligge il protagonista e sia, pertanto, propenso a interpretare la gelosia del vecchio e la sua ansia per i ladri come il fascino o l'invidia che egli prova per il desiderio dell'altro. In altri termini, sostengo che la logica che soggiace alla formazione e al significato del personaggio di Felipe Carrizales sia quella del desiderio mimetico o triangolare, che è al centro dell'ormai classico libro di René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, dove - com'è noto - l'autore elabora un'articolata casistica del desiderio alienato, grazie alla definizione di varie categorie di mediazione (Girard 1981). Per questa via, il tema del triangolo amoroso che costituisce il nucleo narrativo di tanta produzione novellistica, da Boccaccio in poi, nella novella cervantina appare rivisitato alla luce della logica del desiderio mimetico, nella quale, come vedremo brevemente, risultano implicati, pur se con forme o modalità diverse, tutti e tre i protagonisti della vicenda: non solo il vecchio marito geloso, ma anche la casta sposa, Leonora, e il bel giovane sivigliano, Loaysa.

Tuttavia, prima di rivolgere l'attenzione a questi ultimi due personaggi, c'è ancora qualcosa di essenziale da precisare su quello del marito, poiché la sua sconsiderata gelosia presenta una duplice valenza.

In un articolo sulla nostra novella alquanto trascurato dagli studiosi, Leo Spitzer partiva dal primo dei due passi da me anteriormente citati e, dopo aver constatato che la gelosia costituisce «der Störenfried des Ruhebedürfnisses in dem Alternden» («il guastafeste del bisogno di pace o di tranquillità nella vecchiaia») di Carrizales, si chiedeva: «Und doch heiratet er- warum?» («tuttavia si sposa, perché?»; Spitzer 1931: 198).

All'interrogativo che si poneva il grande filologo si potrebbe rispondere con l'affermazione che don Giovanni rivolge a Sganarello, in una delle scene iniziali dell'opera di Molière, quando gli confessa ciò che è all'origine del suo primo innamoramento: «mon amour – dice il grande seduttore – commença par la jalousie» («il mio amore cominciò con la gelosia», a. I, sc. II), sancendo così il primato della gelosia e, con esso, stabilendo l'equivalenza tra desiderio e gelosia. In altri termini, secondo quanto ho proposto, alla domanda di Spitzer si potrebbe replicare che Carrizales si sposa non *benché* sia geloso, ma *perché* lo è.

Il fatto è che, scegliendo Leonora come sposa, la natura mimetica del desiderio di Carrizales assume – come dicevo – una duplice valenza, perché la sua gelosia si esercita non solo nei confronti di Leonora in quanto oggetto desiderato da un immaginario rivale, stando almeno alla sua turbata fantasia, ma anche nei confronti di lei, in quanto essa stessa soggetto di desiderio. Si tratterebbe, dunque, di una gelosia doppiamente «proiettiva», che si spiega, cioè, con la proiezione sull'altro del proprio desiderio inibito o represso, da parte di un vecchio e impotente marito, tornato in patria dopo il ventennio americano, «tan lleno de años como de riquezas», e perciò apparentemente incline a passare il tempo che gli resta «dando a Dios lo que podía, pues había dado al mundo más de lo que debía» (p. 330) (dando a Dio quel che avrebbe potuto, giacché aveva dato al mondo più di quel che avrebbe dovuto, p. 286). In questo senso, in quanto proiezione sull'altro del proprio desiderio, «la gelosia è una manifestazione furiosa del desiderio» (Dumoulié 2002: 220), che, in quanto inibito o represso, per esprimersi può farlo solo attraverso il sentimento di timore che gli suscita il desiderio dell'altro. Che si tratti, insomma, del desiderio che Carrizales immagina agire nella persona amata, inducendola al tradimento, o di quello che egli suppone muovere il rivale a godere del proprio oggetto d'amore, ciò che il delirio geloso illumina di viva luce è sempre il desiderio inibito del vecchio protagonista, che si fa riconoscibile proiettandosi nella potenza del desiderio libero dell'Altro.

Il motivo della reclusione trova, nella nostra novella, una superba realizzazione nella presenza della dimora che Carrizales allestisce e nella quale, dopo averla sposata, rinchiude Leonora. Si tratta, come lo stesso vecchio protagonista confessa alla fine della storia, di una casa-convento. Ecco, difatti, come la descrive lo stesso Carrizales, rammarricandosi dell'amaro esito finale della sua deplorabile vicenda:



Alcé las murallas desta casa, quité la vista a las ventanas de la calle, doblé las cerraduras de las puertas, púsele torno como a monasterio, desterré perpetuamente della todo aquello que sombra o nombre de varón tuviese; dile criadas y esclavas que la sirviesen; ni les negué a ellas ni a ella cuanto quisieron pedirme (p. 366).

(Alzai le mura di questa casa, tolsi la vista alle finestre che danno sulla strada, raddoppiai le serrature della porta, vi collocai una ruota come in un monastero; bandii perpetuamente dalla casa tutto quello che avesse sembianza o nome maschile; detti a vostra figlia domestiche e schiave che la servissero; non rifiutai a loro né a lei nulla di quanto vollero chiedermi [p. 318]).

Il ruolo centrale che la casa ha nella novella era stato messo in evidenza fin dai tempi di Calderón, il quale, ne *El escondido y la tapada*, fa dire a Mosquito:

Esta es la casa, sin duda,  
que aquel famoso extremeño  
Carrizales fabricó  
a medidas de sus celos.<sup>11</sup>

(Questa è, senza alcun dubbio, la casa  
che quel famoso estremegno  
Carrizales edificò  
a misura della sua gelosia)

come del resto, in tempi recenti, ha ribadito Casaldueiro (1974: 171), per il quale «En la novela el protagonista es la casa». D'altra parte, il legame di implicita equivalenza che le parole di Mosquito stabilivano tra la casa e la gelosia, è stato formulato in termini più diretti e rigorosi da Spitzer nell'articolo già citato, dove il filologo stabilisce (Spitzer 1931: 199) una relazione simbolica tra il personaggio e la dimora o, più precisamente, tra «Denkgebäude» (struttura mentale di Carrizales) e «Baugebäude» (la struttura e l'organizzazione dell'edificio da Carrizales allestito). Se, da un lato, la casa-convento è il vero protagonista della narrazione e se, d'altro lato, l'equazione simbolica che Spitzer stabilisce tra il personaggio e la dimora risponde a verità, tutto ciò trasferito nella prospettiva interpretativa che ho proposto, vuol dire una sola cosa: che nell'incredibile siste-

<sup>11</sup> Calderón, *El escondido y la tapada* (Larrañaga Donézar): a II, sc. I, vv. 1-4.

ma di assurde e coercitive precauzioni in cui la casa consiste è dato riconoscere l'insieme di misure cautelari con le quali, stando alla lettura della gelosia del vecchio marito come doppiamente proiettiva, in Carrizales si esprime il timore/attrazione nei confronti del desiderio di Leonora, come soggetto, e, al tempo stesso, nei confronti di chi è immaginato come il rivale che concupisce la persona di lui amata, e meglio sarebbe dire: posseduta.

Non a caso in un Carrizales vecchio e ricco – arriva a Siviglia, «tan lleno de años como de riquezas» – la scelta del matrimonio coincide con il casuale incontro di Leonora, della quale lo seducono la gioventù e la povertà, le due qualità che lo inducono a superare il proposito di non sposarsi dovuto alla gelosia, persuadendolo a sceglierla per moglie. Lo si evince da quel «gran montón de discursos (p. 330)», ossia dalle riflessioni che in lui genera la visione che ha per la prima volta della fanciulla, affacciata alla finestra della casa paterna:

Esta muchacha es hermosa, y a lo que muestra la presencia desta casa, no debe de ser rica; ella es niña, sus pocos años pueden asegurar mis sospechas (p. 330).

(Questa ragazza è bella; e, a giudicare dall'aspetto di questa casa, non deve essere ricca, è una bambina: i suoi pochi anni possono rassicurare le mie apprensioni [p. 287]).

Si comprende, allora, come facciano tutt'uno in lui la scelta di sposarla e la decisione di recluderla, due partiti con cui si compie la soluzione compromissoria che consiste nel cedere al fascino del desiderio dell'altro e, al tempo stesso, nel difendersene, imbrigliandolo o tenendolo a freno in modo energico e tirannico:

Casarme he con ella - así si conclude il «gran montón de discursos» -; encerrarela y harelá a mis mañas, y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñare (p. 331).

(Mi sposerò con lei; la terrò chiusa e la farò a mio modo, e così avrà proprio il carattere che io le inculcherò [p. 287]).

e, qualche pagina piú avanti, passato un anno dal matrimonio, il narratore constata che, con grande soddisfazione del geloso marito:

No se desmandaban sus pensamientos [di Leonora, naturalmente] a salir de las paredes de su casa, ni su voluntad deseaba otra cosa más de aquella que la de su marido quería (p. 335).

(Non s'azzardavano i suoi pensieri a uscire dalle pareti della casa, né la sua volontà desiderava altra cosa più di quello che suo marito voleva [p. 291]).

dove il potere di seduzione che il desiderio della giovane donna esercita sul vecchio e impotente marito ben si sposa – è il caso di dire – con la volontà di lui di reprimerlo, provocata dalla fobia che quello stesso desiderio opera su di lui.

Ma, alla stregua della grande ricchezza accumulata e non investita, proprio come quell'enorme quantità di lingotti d'oro portati con sé dalle Indie e che tanto preoccupa Carrizales, perché «tenerlas en ser era cosa infructuosa y tenerlas en casa, celo para los codiciosos y despertador de los ladrones»; come l'oro ammassato e reso improduttivo – ripeto – anche la bella reclusa in casa ecciterà presto i libidinosi desideri altrui.

In effetti, se nella casa come insieme di maniacali misure difensive è da ravvisare la reificazione della gelosia, intesa come timore/attrazione che Carrizales prova per il desiderio dell'altro, nell'impresa che il giovane sivigliano realizza con la penetrazione nella casa per godere della bella malmaritata c'è il compimento di quanto è insito nella patologia gelosa del vecchio marito, nel senso che con l'introduzione del rivale si concretizza ciò che Carrizales ha sempre temuto e, al tempo stesso, ha agognato.

Narrativamente, il racconto della penetrazione nella casa e della seduzione della giovane sposa da parte di Loaysa si sviluppa nel corso di ben quattro notti, occupando la maggior parte dell'estensione della novella, per cui – per ovvie ragioni di spazio – non posso farvi riferimento. Irrinunciabile, comunque, per la mia proposta di lettura, è che mi soffermi, seppur brevemente, sul movente che sollecita all'azione l'audace Loaysa, il quale, presentato come appartenente a quel «genero de gente ociosa y holgazana» (p. 336) («genere di gente oziosa e sfaccendata» [p. 291]), che pullula nei ceti facoltosi della città di Siviglia, viene descritto così nell'atto di mettersi all'opera, d'intraprendere, cioè, la «dificultosa hazaña» (p. 336), dopo essersi incuriosito per la casa «siempre cerrada» (p. 336):

Supo la condición del viejo, la hermosura de su esposa y el modo que tenía en guardarla; todo lo cual le encendió el deseo de ver si sería posible expunar, por fuerza o por industria, fortaleza tan guardada. (p. 336).

(Apprese il carattere del vecchio, la bellezza della sua sposa e le misure ch'egli prendeva per custodirla; tutte cose che gli accesero il desiderio di veder se fosse possibile espugnare, con forza o con astuzia, una fortaleza così vigilata [pp. 291-2]).

Loaysa non conosce né ha mai visto Leonora, che accende il suo desiderio solo per la fama della sua bellezza e, soprattutto, per essere l'oggetto posseduto e tanto gelosamente custodito dal vecchio marito in una sorta di fortaleza apparentemente inespugnabile. Senza alcun dubbio, ci troviamo di fronte a un caso esemplare del carattere reciproco della mediazione che René Girard chiama «doppia», o anche «reciproca», con la quale, nelle parole di colui che per primo l'ha congetturata: «due triangoli identici e di senso inverso si sovrapporranno l'uno all'altro»,<sup>12</sup> per cui, nella nostra novella, Loaysa, come immaginato rivale di Carrizales, funge da mediatore del desiderio del vecchio marito, ma quest'ultimo compie l'identica funzione nei riguardi del giovane e improvvisato spasimante, Loaysa.

Il finale della novella somiglia a quello di un dramma. Il marito muore di crepacuore, astenendosi dalla vendetta che ne avrebbe riscattato l'onore, perché - come egli stesso confessa in punto di morte ai genitori di lei - «Yo mismo haya sido el fabricador del veneno que me ha quitado la vida» (p. 366) («Io stesso sia stato l'artefice del veleno che mi sta togliendo la vita» [p. 318]); e, difatti, dice la verità, nel senso che si è verificato esattamente ciò a cui aspirava con il suo desiderio mimetico o triangolare. Quanto a Loaysa, il giovane che agogna di godere dell'oggetto posseduto dal vecchio, non può che essere destinato a seguire le orme dell'uomo nelle cui vesti (e nel cui letto) aveva anelato collocarsi, replicando così la vicenda esistenziale che era stata di Carrizales: si recherà, difatti, nelle Indie occidentali, come il vecchio prima di divenire tale, il che finirà per conferire alla trama e alla struttura della novella lo stesso marchio claustrale che ne caratterizza la tematica centrale. Quanto alla protagonista femminile, la sua è la sorte più dolorosamente com-

<sup>12</sup> Sul concetto di «mediazione doppia» o «reciproca», cf. il cap. IV, «Il padrone e lo schiavo», in Girard 1981: 85-99, la citazione è a p. 88.

plicata. Diciamo subito che, alla fine della storia, su Leonora incombe il poco benigno destino di scivolare dalla clausura della maritale casa-convento a quella di un convento vero e proprio, dal momento che «entró monja en uno de los más recogidos monasterios de la ciudad» (p. 368) («entrò monaca in uno dei piú rigidi monasteri della città» [p. 320]). Il fatto è che, nel corso della vicenda, Leonora cede al fascino del giovane seduttore: «Leonora se rindió, Leonora se engañó y Leonora se perdió» (p. 361) («Leonora si arrese, Leonora s'ingannò e Leonora si perse» [p. 314]), ma, al tempo stesso, gli resiste e lo rifiuta, perché, già tra le braccia di Loaysa, «el valor de Leonora fue tal, que en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora, y entrambos dormidos» (p. 362) («La virtù di Leonora fu tale che al momento del maggior bisogno la mostrò contra le forze villane del suo astuto seduttore, poiché queste non furono bastanti a vincerla, e costui si stancò in vano, ed ella restò vincitrice ed entrambi s'addormentarono» [p. 315]). Strano destino quello della donna, che funge da vertice passivo di un doppio triangolo del desiderio che tende ad annullarla come persona nel momento in cui assolve al ruolo di motore e fine della competizione maschile. Per potersi affermare come persona e far sentire la propria individualità, deve potersi negare sia al geloso marito che al tiepido amante: imponendo, cioè, la propria soggettività, nel mostrarsi al marito geloso come autonomo soggetto di desiderio, e rivelando la propria specificità, nel sottrarsi all'amplesso dello svogliato amante.

Concludo con un paio di rapide considerazioni generali. Riferendosi all'universo della mediazione interna che genera desideri concorrenti, e con esplicito richiamo ai temi hegeliani della «coscienza infelice» e della «dialettica del padrone e dello schiavo», nel libro citato, Girard aveva sostenuto che «l'eroe della mediazione interna è una coscienza infelice che rivive la lotta primordiale fuori di ogni minaccia fisica e che si gioca la libertà nel piú piccolo dei desideri» (Girard 1981: 98). Ebbene, spero di aver mostrato come, catturati nelle maglie della rete mimetica e, in particolare, in quella della mediazione interna, i personaggi della novella cervantina siano anch'essi delle coscienze infelici che nell'impossibilità di essere liberi, soccombono ai malefici del desiderio geloso e della concorrenza invidiosa, finendo per rivelarsi vittime di un male morale, il quale, nelle circostanze storiche della Spagna d'inizio Seicento, sembra

avere molto a che vedere con la condizione dei cosiddetti «indiani», il cetto dei nuovi ricchi che avevano fatto la loro fortuna nelle Indie occidentali, e, piú in generale, con la crisi economica e sociale di una Spagna che, al tempo delle *Novelas ejemplares*, stava conoscendo il rovinoso effetto sterilizzante determinato dall'accumulo improduttivo dell'oro americano.

Ma il discorso ci porterebbe molto lontano e conviene porre fine a queste note, tornando alla tematica della novella. Se la natura patologica del desiderio mimetico consiste nello staccarsi poco a poco dall'oggetto per attaccarsi sempre piú al modello mediatore, la pura follia alligna nell'amore, quando tutto si riduce ai rapporti tra i rivali mimetici, il che – stando al Girard *Delle cose nascoste* – comporta «c'est se laisser accaparer complètement par le modèles du désir, c'est donc accomplir la vocation de ce désir, c'est pousser jusqu'à ses conséquences ultimes ce qui le distingue [...], c'est s'abandonner à la fascination pour le modèle en tant qu'il nous résiste, en tant qu'il nous fait violence» (lasciarsi catturare completamente dai modelli del desiderio, realizzare dunque la vocazione di questo desiderio, spingere alle estreme conseguenze ciò che lo distingue [...], abbandonarsi alla fascinazione per il modello in quanto ci resiste, in quanto ci fa violenza).<sup>13</sup>

Antonio Gargano  
(Università degli Studi di Napoli Federico II)

<sup>13</sup> Girard 1978: 335 (trad. it. 1983: 382-3).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Bandello, *Novelle* (Flora) = Matteo Bandello, *Tutte le opere*, a c. di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1952, 2 voll.
- Boccaccio, *Decameron* (Quondam-Fiorilla-Alfano) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, BUR - Rizzoli, 2013.
- Calderón, *El escondido y la tapada* (Larrañaga Donézar) = Pedro Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, ed. por Maravillas Larrañaga Donézar, Barcelona, PPU, 1989.
- Cervantes, *Novelas ejemplares* (García López) = Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. por Jorge García López, Madrid, Real Academia Española, 2013.
- Cervantes, *Novelle esemplari* (Martinengo) = Miguel de Cervantes, *Novelle esemplari*, a c. di Alessandro Martinengo, Milano, TEA, 1989.
- Cervantes, *Obras completas* (Schevill y Bonilla) = Miguel de Cervantes, *Obras completas*, ed. por Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Gráficas Reunidas, 1922-1925, 6 voll.
- Maria di Francia, *Lais* (Angeli) = Maria di Francia, *Lais*, a c. di Giovanna Angeli, Milano - Trento, Luni Editrice, 1999.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Arredondo 1989 = María Soledad Arredondo, *Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol*, in Francisco Lafarga (ed. por), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, PPU, 1989: 217-28.
- Battistini 2004 = Andrea Battistini, *Il «triangolo amoroso» nella settima giornata*, in Michelangelo Picone e Margherita Mesirca (a c. di), *Introduzione al «Decameron»*. *Lectura Boccaccii Turicensis*, Firenze, Franco Cesati, 2004: 187-201.
- Bermúdez 2015 = Luana Bermúdez, *Bandello y Cervantes*. *Novelle, Histoires tragiques, Historias trágicas ejemplares: hacia La fuerza de la sangre de Miguel de Cervantes*, in Guillermo Carrascón, Chiara Simbolotti (a. c. di), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Torino, Accademia University Press, 2015: 432-43.
- Carrascón 2013 = Guillermo Carrascón, *Oneste o «ejemplares»: Bandello y Cervantes*, «Artifara» 13 bis (2013): 285-505.
- Carrascón 2014 = Guillermo Carrascón, *Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII*, «Edad de Oro» 33 (2014): 53-67.

- Casalduero 1974 = Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Madrid, Gredos, 1974.
- Dumoulié 2002 = Camille Dumoulié, *Il desiderio. Storia e analisi di un concetto*, Torino, Einaudi, 2002.
- Fiorato 1985 = Adelin Ch. Fiorato, *Scrittura narrativa e patologia nelle «Novelle» del Bandello*, in Ugo Rozzo (a. c. di), *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello. Il Convegno Internazionale di Studi* (Torino - Tortona - Alessandria - Castelnuovo Scrivia, 8 - 11 novembre 1984), Tortona, Cassa di Risparmio, 1985: 301-20.
- Girard 1978 = René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset&Fasquelle, 1978 (trad. it., *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Milano, Adelphi, 1983).
- Girard 1981 = René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Milano, Bompiani, 1981.
- Menéndez Pelayo 1943 = Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943, 4 voll.
- Menetti 2005 = Elisabetta Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005.
- Menetti 2006 = Elisabetta Menetti, *Il «Decameron» e le novelle di Matteo Bandello: riusi e variazioni*, «Studi sul Boccaccio» 34 (2006): 245-72.
- Menetti 2015 = Elisabetta Menetti, *La novella italiana in Europa tra Bandello, Yver e Cervantes*, in Guillermo Carrascón, Chiara Simbolotti (a. c. di), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Torino, Accademia University Press, 2015: 726-47.
- Olsen 1976 = Michel Olsen, *Les transformations du triangle érotique*, København, Akademisk Forlag, 1976.
- Rando 2016 = Federica Rando, *La «gelosia irragionevole» da Boccaccio a Bandello, «Peloro» 1/1 (2016): 41-57.*
- Segre 1974 = Cesare Segre, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del «Decameron»*, in Id., *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974: 117-43.
- Spitzer 1931 = Leo Spitzer, *Das Gefüge einer cervantinischen Novelle (El celoso extremeño)*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 51 (1931): 196-225.
- Ugolini 2010 = Paola Ugolini, *L'adulterio e la rappresentazione della donna nelle Novelle di Matteo Bandello*, in *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 175-200.
- Zimic 1996 = Stanislav Zimic, *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI, 1996.





# MALINCONIA E ALIENAZIONE AMOROSA IN QUATTRO NOVELLE ESEMPLARI DI CERVANTES

## 1. PREMESSA

Marsilio Ficino, commentando le parole di Diotima secondo cui «L'Amore è arido, magro e squalido», indaga sui processi fisiologici dell'*amor hereos*, che deriva dalla «assidua cogitatione della persona amata»: l'attrazione dell'oggetto del desiderio, la cui «immagine [...] è nella fantasia scolpita», provoca l'incessante moto degli «spiriti» dell'amante, fino a contaminare il sangue e ad alterare gli umori, sfociando o nella collera o nella malinconia.<sup>1</sup> Queste riflessioni, consolidando la vitalità delle teorie platoniche e ippocratiche, non solo alimentano la trattatistica posteriore,<sup>2</sup> ma forniscono anche un insieme di motivi fecondi nei vari generi letterari. Nella narrativa cervantina, gli echi delle speculazioni neoplatoniche si infiltrano fra le pieghe dell'intreccio, dando consistenza all'analisi delle passioni, sebbene non sempre sfuggano a un velo di sottile ironia, che manifesta la reazione critica dell'autore.

Secondo Casaldueiro (1974: 12), il filo conduttore delle *Novelas ejemplares* è proprio la tematica amorosa, affrontata da diverse prospettive e con una diversa valenza funzionale. In queste pagine limiterò l'indagine a *La gitanilla* (G), *El amante liberal* [«Il generoso innamorato»] (AL), *La española inglesa* (EI) e *La ilustre fregona* [«La sguattera illustre»] (IF), che discendono da un modello narrativo comune<sup>3</sup> e presentano il faticoso cammino dell'amante per raggiungere l'oggetto del desiderio. Le quattro novelle rispondono alla tipologia denominata “romance structure” (cf. Murillo 1988) e il loro schema attanziale è costituito da un triangolo amoroso (amante-amata-rivale) – che può complicarsi quando intervengono ulteriori pretendenti a turbare la relazione della coppia –, ma, an-

<sup>1</sup> Ficino, *El libro dell'amore* (Niccoli), VI, 9: 135-7.

<sup>2</sup> Per i dibattiti dei Secoli d'Oro sulla malinconia, rinvio a Gambin 2008.

<sup>3</sup> Ossia, secondo la definizione di Segre (1979: 11), una «struttura immanente, ridotta ad invariabili risalenti a un paradigma valido per un dato *corpus* di testi».

ziché sfociare in una storia adulterina, si sviluppa in un percorso ‘esemplare’, nel quale l’amante deve affrontare una serie di prove, prima che la vicenda si concluda con il lieto fine, coronato dal matrimonio. Le loro protagoniste, tutte caratterizzate dagli attributi «hermosa y discreta», sono dotate non solo di un’eccezionale bellezza, ma anche delle virtù morali (buon senso, prudenza e senso dell’onore) che costituiscono i requisiti imprescindibili per guidare l’amante lungo la scala di perfezione e aiutarlo a superare le scorie dell’*amor hereos*, oltre che gli ostacoli esterni.

## 2. LA GITANILLA E L’«AMARA PESTILENZA» DELLA GELOSIA

Mentre le donne delle quattro novelle rispettano la gerarchia familiare, dichiarandosi sottomesse alla volontà dei genitori, alcuni personaggi maschili la trasgrediscono per fuggire verso altre mete. In G, don Juan de Cárcamo, per seguire il richiamo dell’amore, rinuncia ai privilegi del suo stato sociale e assume l’identità del gitano Andrés Caballero, senza esitare a ingannare la propria famiglia. Di fronte a una condotta contraria ai principi della *discreción* e alle norme del decoro, interviene la voce del narratore per ponderare gli strani effetti della passione:

¡Oh poderosa fuerza deste que llaman dulce dios de la amargura (título que le ha dado la ociosidad y el descuido nuestro), y con qué veras nos avasallas, y cuán sin respecto nos tratas!<sup>4</sup>

Sullo sfondo di questa «intrusione soggettiva»<sup>5</sup>, percepiamo l’eco di Equicola, il quale – commentando la frase di Boccaccio «dolcissima radice del quale produce fructo amarissimo: gelosia» (*Filocolo*, III.27.1) – osserva:

<sup>4</sup> Cervantes, *Novelas ejemplares* (García López): 77. Tutte le citazioni dalle *Novelas ejemplares* (d’ora in poi limitate alla sigla della novella e all’indicazione delle pagine) provveranno da questa edizione [«Oh poderosa forza di colui che chiamano dolce dio dell’amarezza (titolo che gli hanno dato la nostra oziosità e negligenza), con quale fermezza ci soggioghi e come ci tratti senza riguardi!»].

<sup>5</sup> È la denominazione di Hatzfeld (1972: 209).

[la gelosia] fa aver in odio chi se ama, perché le legi di amore son variate da quelle della natura. Tale affecto con piacevole dolceza piglian li stolti animi d'ignoranti. Però, molto è cieca la mente di coloro che, di loro folle desio, lo fanno e chiamano dio, ché se sottomettano li altissimi animi a volontà di feminele [...].<sup>6</sup>

Il narratore, facendosi portavoce di questo principio, prende criticamente le distanze dal suo personaggio; tuttavia, l'esito della vicenda, pur censurando gli effetti dell'«amara pestilenza», smentisce il pernicioso ascendente delle «femminelle», sempre che la donna sia dotata dei valori ideali incarnati in Preciosa.

Quando si presenta alla *gitanilla*, don Juan de Cárcamo dichiara di essersi innamorato della sua «discreción y belleza» (G: 52) – ossia, antepone le qualità dell'intelletto a quelle dell'aspetto esteriore – e descrive la profondità del suo sentimento ricorrendo a due metafore di memoria ariostesca, la «cera» e il «marmo»,<sup>7</sup> emblemi della docile sottomissione alla volontà dell'amata e delle solide radici dell'amore scolpito nell'anima:

Para con ella es de cera mi alma, donde podrá imprimir lo que quisiere; y para conservarlo y guardarlo no será como impreso en cera, sino como esculpido en mármoles, cuya dureza se o pone a la duración de los tiempos (G: 53).<sup>8</sup>

Per quanto sia colpita favorevolmente dal discorso e dall'aspetto del giovane, Preciosa non si lascia abbagliare dalle apparenze e la sua reazione dimostra che in lei la «discreción» consiste in un'arte del vivere orientata dalla ragione, che la induce a frenare le irruenze passionali;<sup>9</sup> in-

<sup>6</sup> Equicola, *Libro de Natura de Amore* (Musacchio): 82-83.

<sup>7</sup> Cf. *Orlando furioso*, XLIV, 65-66, dove Bradamante dice a Ruggiero «che 'l cor non ho di cera, è fatto prova», perché ha la «natura / del marmo» e «prima esser può che tutto Amor lo spezze, / che lo possa sculpir d'altre bellezze» (Ariosto, *Orlando furioso* [Ceserani-Zatti]: 1536-7).

<sup>8</sup> «Con lei la mia anima è di cera, dove potrà stampare ciò che vuole; però, per il modo in cui verrà conservato e custodito, non sarà stampato nella cera, ma scolpito nel marmo, la cui durezza contrasta la durata del tempo». Cervantes elabora le stesse immagini in un sonetto della *Galatea* cantato da Damón, dove però la durezza del marmo si riferisce alla crudeltà dell'amata (Cervantes, *Galatea* [Montero]: 106).

<sup>9</sup> Come ha dimostrato Aurora Egido, i riferimenti alla *discreción* ricorrono nell'opera cervantina con varie connotazioni, «dependiendo de la acción, de los

fatti, la sua prudente risposta manifesta l'innata saggezza che le permette di analizzare le alienazioni amorose, nonostante la sua giovane età:

[...] sé que las pasiones amorosas en los recién enamorados son como ímpetus indiscretos que hacen salir a la voluntad de sus quicios; la cual, atropellando inconvenientes, desatinadamente se arroja tras su deseo, y, pensando dar con la gloria de sus ojos, da con el infierno de sus pesadumbres (G: 54).<sup>10</sup>

Poco dopo, mentre Preciosa si esibisce come ballerina, i fatti confermano la sua diagnosi, perché don Juan passa all'improvviso dal «paradiso» all'«inferno» della gelosia:

[...] tras los pies se llevaban los ojos de cuantos las miraban, especialmente los de Andrés, que así se iban entre los pies de Preciosa, como si allí tuvieran el centro de su *gloria*. Pero turbósela la suerte de manera que se la volvió en *infierno*; y fue el caso que en la fuga del baile se le cayó a Preciosa el papel que le había dado el paje (G: 65; i corsivi sono miei).<sup>11</sup>

Il biglietto caduto a terra contiene un sonetto del paggio-poeta, ispirato dalle grazie della *gitanilla*, e questo basta per suscitare nel giovane «mil celosas imaginaciones», tanto che il narratore interviene per ammonire la protagonista, che ha incautamente elogiato il presunto rivale di don Juan, ricordandole che le lodi rivolte ad altri uomini sono «dance che trafiggono il cuore» dello spasimante. La fanciulla imparerà a misurarsi con le reazioni emotive del suo innamorato,<sup>12</sup> ma innanzitutto deve insegnargli a non tralasciare un'equa condotta sull'onda delle impressioni morbose suscitate dalla fantasia. Quando il paggio-poeta torna a turbare

personajes y de las circunstancias», e risultano indissolubilmente vincolati a «dos valores de la invención, la disposición y la elocución» (Egido 2011: 11 e 34).

<sup>10</sup> «So che le passioni amorose, negli innamorati agli inizi, sono come impeti insensati che scardinano la volontà; e così, travolgendo gli ostacoli, essa rincorre sventatamente il suo desiderio e, pensando di raggiungere il paradiso apparso ai suoi occhi, precipita nell'inferno dei suoi affanni».

<sup>11</sup> «[...] dai piedi erano attirati gli occhi di quanti le guardavano, soprattutto quelli di Andrés, che andavano fra i piedi di Preciosa, come se lì ci fosse il centro del suo paradiso. Ma la sorte glielo sconvolse e lo trasformò in un inferno; infatti, avvenne che nel movimento del ballo a Preciosa cadde il foglio che le aveva dato il paggio».

<sup>12</sup> Infatti, più avanti si dirà che «jamás dio ocasión a que Andrés tuviese della celos» (G: 90).

l'animo di don Juan – ormai nei panni di Andrés Caballero –, Preciosa rimprovera il futuro sposo che così facilmente si arrende alla «dura espada de los celos» e aggiunge: «Mira, Andrés, no me pesa a mí de verte celoso, pero pesarme ha mucho si te veo indiscreto» (G: 82);<sup>13</sup> traccia così un preciso confine tra il naturale timore di perdere la persona amata<sup>14</sup> e le azioni sconsiderate di chi non sa controllare razionalmente i propri istinti. È questo uno dei brani cervantini in cui si dipinge la psicologia del geloso,<sup>15</sup> affidando alle parole della *gitanilla* il richiamo alla giusta misura:

Nunca los celos [...] dejan el entendimiento libre para que pueda juzgar las cosas como ellas son. Siempre miran los celosos con antojos de allende, que hacen las cosas pequeñas, grandes; los enanos, gigantes, y las sospechas, verdades (*ibidem*).<sup>16</sup>

Nel discorso in cui illustra le consuetudini del proprio gruppo sociale, il vecchio gitano afferma che essi vivono liberi dalla «amara pestilenza della gelosia», perché rispettano inflessibilmente la «legge dell'amicizia» e «ninguno solicita la prenda del otro» (G: 71).<sup>17</sup> Il campo semantico del termine *prenda* – riferibile sia ai beni materiali sia alla sfera affettiva – connota un vincolo sociale basato sul rispetto della proprietà maschile, che implica l'assoggettamento delle donne, sotto la minaccia di un atroce castigo:

Entre nosotros, aunque hay muchos incestos, no hay ningún adulterio; y, cuando le hay en la mujer propia, o alguna bellaquería en la amiga, no vamos a la justicia a pedir castigo: nosotros somos los jueces y los verdugos

<sup>13</sup> «Bada, Andrés, che a me non piace di vederti geloso, però mi spiacerà molto se ti vedrò avventato».

<sup>14</sup> Come dice Periandro nel *Persiles* (III.19), «no hay ningún amante que esté en posesión de la cosa amada, que no tema el perderla», per cui «puede haber amor sin celos, pero no sin temores» (Cervantes [Fernández]: 363).

<sup>15</sup> Il rapporto fra amore e gelosia è un motivo ricorrente nell'opera di Cervantes, che riprende una questione dibattuta nella filografia dell'epoca, senza ignorare gli apporti di Benedetto Varchi (1545) e Michelangelo Serafini (1550); cf. Rosso 2017: 143-5.

<sup>16</sup> «La gelosia non lascia mai l'intelletto libero di valutare le cose come sono. I gelosi guardano sempre con le lenti di ingrandimento, che fanno diventare enormi le cose piccole, giganti i nani e verità i sospetti».

<sup>17</sup> «Nessuno cerca di impadronirsi della proprietà di un altro».

de nuestras esposas o amigas; con la misma facilidad las matamos, y las enterramos por las montañas y desiertos, como si fueran animales nocivos; no hay pariente que las venga, ni padres que nos pidan su muerte. Con este temor y miedo ellas procuran ser castas, y nosotros, como ya he dicho, vivimos seguros (G: 71).<sup>18</sup>

Ben diverso è l'antidoto contro la «*infernal enfermedad celosa*» che si prefigge Preciosa come meta della formazione del suo innamorato, cercando di costruire un rapporto basato sulla reciproca fiducia. La sua indole attiva e indipendente non si adegua al ruolo di oggetto di possesso e la induce a reagire fieramente quando il vecchio gitano la concede ad Andrés:

Puesto que estos señores legisladores han hallado por sus leyes que soy tuya, y que por tuya te me han entregado, yo he hallado por la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas, que no quiero serlo si no es con las condiciones que antes que aquí vinieses entre los dos concertamos. [...] Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo; pero no mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere (G: 74).<sup>19</sup>

Sa che «los ímpetus amorosos corren a rienda suelta, hasta que encuentran con la razón o con el desengaño» (*ibidem*)<sup>20</sup> e non vuole essere la preda del cacciatore che «en alcanzado la liebre que sigue, la coge y la deja por correr tras otra que le huye» (*ibidem*).<sup>21</sup> La lezione

<sup>18</sup> «Tra noi, sebbene ci siano molti incesti, non c'è nessun adulterio; se dovesse commetterlo la nostra donna, o la nostra amica facesse uno sgarro, non ricorremmo alla giustizia per chiedere il castigo: siamo noi stessi i giudici ed i carnefici delle nostre spose o amiche; senza scrupoli le ammazziamo e le sotterriamo tra le montagne o in luoghi deserti, come se fossero animali nocivi, e non c'è nessun parente che le vendichi, né un padre che ci chieda conto della loro morte. Con il timore e la paura, esse fanno in modo di essere caste e noi, come ho detto, viviamo tranquilli».

<sup>19</sup> «Anche se questi signori legislatori hanno disposto secondo le loro leggi che io sono tua e mi hanno consegnata a te come tua, io ho disposto, secondo la legge della mia volontà, che è la più forte di tutte, che non voglio esserlo, se non rispettando le condizioni che precedentemente abbiamo stabilito fra noi [...] Questi signori possono anche concederti il mio corpo, ma non la mia anima che è libera, è nata libera, e deve restare libera fino a quando lo vorrò io».

<sup>20</sup> «gli slanci amorosi corrono a briglia sciolta fino a che non si scontrano con la ragione o il disinganno».

<sup>21</sup> «una volta raggiunta la lepre inseguita, la prende e la lascia per correre dietro ad un'altra che fugge».

“esemplare” di Preciosa si fonda su questi capisaldi, che danno avvio alla formazione sentimentale dell’innamorato. Il presunto rivale diviene un efficace strumento per raggiungere l’obiettivo: infatti, Andrés impara a non dar credito a sospetti infondati, perché constata che il paggio-poeta non è giunto all’accampamento gitano per ragioni amorose, ma per sfuggire alla giustizia; e il duello, in cui è intervenuto Clemente per aiutare un familiare e che si è concluso con la morte degli avversari, offre un ulteriore insegnamento sulle fatali conseguenze della gelosia.

Tuttavia, Andrés deve ancora superare una prova, «una desgracia» che mette a repentaglio la sua vita: la provoca l’insana passione di Juana Carducha, che si invaghisce di lui e, per vendicarsi del suo rifiuto, lo accusa di furto. In uno schema attanziale basato su dualità differenziali, la Carducha rappresenta la *indiscreción* in opposizione a Preciosa (cf. Resina 1991: 272). Come nota Aylward (1999: 59-60), nella caratterizzazione delle due donne ricorre l’attributo della *desenvoltura*, tuttavia non ci sfugge la diversa connotazione, che sottolinea il divario fra uno stile di vita irreprensibile e il capriccioso abbandono agli istinti della lussuria. Se Preciosa difende il valore della verginità,<sup>22</sup> al contrario la Carducha si mostra disposta a concedersi senza remore ad Andrés, che resiste facilmente alle tentazioni del «demonio» incarnato nella figlia della locandiera,<sup>23</sup> ma deve affrontare le conseguenze della calunnia, che ricade sul gruppo socialmente emarginato dei gitani. Quando si vede esposto al pubblico ludibrio e viene schiaffeggiato da un soldato, si ricorda della sua vera identità («que no era Andrés Caballero, sino don Juan, y caballero» [G: 97]) e reagisce all’oltraggio uccidendo l’aggressore.

Sul piano dell’intreccio, l’episodio ha la funzione dinamica di incrementare la rottura dell’equilibrio, prima di giungere al momento culminante dell’agnizione, che reintegra la coppia nella propria sfera sociale. Il processo di miglioramento passa per la via dell’amore depurato

<sup>22</sup> «Una sola joya tengo, que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad» (G: 54). [«Posseggo un unico gioiello, che per me vale più della vita, ed è la mia verginità»].

<sup>23</sup> «Ésta [Juana Carducha] [...] la tomó el diablo, y se enamoró de Andrés tan fuertemente que propuso de decírselo y tomarle por marido»; «Andrés, como discreto, determinó de poner tierra en medio y desviarse de aquella ocasión que el diablo le ofrecía» (G: 94-5). [«... se ne impossessò il diavolo e si innamorò di Andrés così intensamente che decise di dirglielo e prenderlo per marito»; «Andrés, con buon senso, decise di prendere il largo e allontanarsi da quella occasione che gli offriva il diavolo»].



dall'aberrante senso di possesso e vi contribuisce la vecchia gitana, che, per garantire la felicità di Preciosa, confessa il proprio misfatto, esponendosi al rischio del castigo. Ma il felice epilogo della novella si svolge nello spirito del perdono: «en la alegría del hallazgo de los desposados se enterró la venganza y resucitó la clemencia» (G: 108).<sup>24</sup> Tuttavia, nel percorso esemplare del racconto si insinua un'implicita nota critica sui valori sociali, perché l'omicidio di Andrés Caballero resta impunito grazie alla «promesa de dos mil ducados» allo zio del morto e al riconoscimento dell'identità di don Juan de Cárcamo: la misericordia trionfa solo quando i personaggi vengono ricondotti nei confini della classe egemonica.

### 3. LA MALINCONIA DELL'AMANTE LIBERAL

Anche le prove che deve affrontare Ricardo, il protagonista di AL, contribuiranno al suo processo di formazione, facendogli superare il senso di possesso, sebbene la lezione non gli venga impartita dall'amata, ma da una dolorosa esperienza di vita.

L'accorato monologo dell'esordio attualizza il motivo delle rovine, ormai tipico nella poesia dell'epoca. Il personaggio, che è ancora un «segno vuoto» – per usare l'espressione di Hamon (1977: 96) –, si va connotando attraverso il lessico del suo discorso, «un diálogo imposible» – come scrive D'Onofrio (2016: 209) – rivolto ai resti di Nicosia, in cui ricorrono termini come «desgracias», «tormento», «desdichado», «sin ventura», indizi della profonda prostrazione del locutore. L'intervento del narratore chiarisce il suo *status* di «cautivo cristiano», uno schiavo che insensatamente parla con un confidente fittizio, perché vive la «propia condición de afligidos, que, llevados de sus imaginaciones, hacen y dicen cosas ajenas de toda razón y buen discurso» (AL: 110).<sup>25</sup>

<sup>24</sup> «Nell'allegria del ritrovamento dei promessi sposi, si seppellì la vendetta e resuscitò la clemenza».

<sup>25</sup> «la condizione propria degli infelici che, spinti dalla forza dell'immaginazione, fanno e dicono cose prive d'ogni ragione e buonsenso». Casaldueiro (1969: 94n.) nota che «el dirigirse a las ruinas, a los objetos inanimados, es [...] en el Barroco, signo de anormalidad producida por una pasión», ma non dobbiamo dimenticare che il dialogo con le rovine era un diffuso tema poetico (cf. Maxey 2016), per cui, nel commento del

Altri dettagli si offrono al lettore quando lo stesso Ricardo narra al rinnegato Mahamut le circostanze della sua prigionia: innamorato della bellissima Leonisa, ma non contraccambiato, un giorno, lasciandosi trascinare dal furore della gelosia contro il suo rivale, era finito in una rissa, diventando una facile preda per i corsari turchi, i quali, durante un'improvvisa scorreria, l'avevano catturato insieme alla donna, che ritiene morta in un naufragio.

La sua profonda malinconia si qualifica come un sintomo del mal d'amore, piú che come effetto della perdita libertà. Nel suo racconto affiora la coscienza di apparire «pazzo» agli occhi degli altri, sia dalla prospettiva del suo attuale interlocutore («ésa es por quien tú me has juzgado por loco o, por lo menos, por de poco valor y menos ánimo» [AL: 114]),<sup>26</sup> sia retrospettivamente dal punto di vista dei suoi aggressori il giorno della disgrazia («no te sabré decir si los muchos que me acometieron atendían no más de a defenderse, como quien se defiende de un loco furioso» [AL: 118]).<sup>27</sup> La sua memoria conserva meticolosamente i dettagli cronologici degli eventi («un día del mes pasado de mayo, que éste de hoy hace un año, tres días y cinco horas» [AL: 115])<sup>28</sup> e l'ossessivo calendario interiore sembra essere la bussola che l'orienta «en el confuso laberinto» della sventura. Nella distanza temporale computata con tanta precisione, ricostruisce il processo psicologico che l'ha spinto a compiere un'azione avventata, delineando la fisiologia delle passioni sfuggite alle redini della ragione: la malattia interiore nasce da due «mortales pestes», la frustrazione per il rifiuto e la «cruel rabia de los celos», che si ripercuotono a catena sugli umori temperamentali del soggetto: «Pero no tardó mucho en despertar el enojo a la cólera, y la cólera a la sangre del corazón, y la sangre a la ira, y la ira a las manos y a la lengua» (AL: 116).<sup>29</sup>

narratore sulla follia di chi si rivolge a un interlocutore che non può ascoltarlo, possiamo anche percepire una sottile ironia metaletteraria.

<sup>26</sup> «È lei la causa per cui mi hai giudicato pazzo o, almeno, vile e poco coraggioso».

<sup>27</sup> «Non saprei dire se le molte persone che mi assalirono cercassero soltanto di difendersi, come ci si difende da un pazzo furioso».

<sup>28</sup> «Un giorno dello scorso mese di maggio, oggi sono trascorsi un anno, tre giorni e cinque ore».

<sup>29</sup> «Il dispiacere non ci mise molto a risvegliare la collera, la collera il sangue del cuore, il sangue l'ira e l'ira le mani e la lingua».

Ricardo, nel suo eccesso d'amore, ha subordinato la propria vita al raggiungimento dell'oggetto del desiderio e non può elaborare il lutto dell'insuccesso, a tal punto che il naturale istinto di conservazione cede alle pulsioni di morte: confessa che avrebbe preferito morire per il disprezzo della donna, piuttosto di vederla attratta dal rivale Cornelio<sup>30</sup>; quando i turchi lo separano dalla «mitad de [su] alma» invoca «a la muerte a voces»; e durante una tempesta marina, a differenza degli altri, spera di annegare per rivedere l'amata almeno nell'al di là<sup>31</sup>. Mahamut gli fa notare che il suo sentimento è una forma di idolatria amorosa e lo ammonisce: «Paso, no más [...]; detente, amigo Ricardo, que a cada paso temo que has de pasar tanto la raya en las alabanzas de tu bella Leonisa que, dejando de parecer cristiano, parezcas gentil» (AL: 137).<sup>32</sup>

Come osserva D'Onofrio (2016: 208 e 211), ricordando le proposte terapeutiche di Oliva Sabuco de Nantes, la cura della malinconia passa attraverso la parola, ossia l'apertura all'altro nel dialogo, e Mahamut svolge il ruolo di «medico dell'anima e maestro dell'inganno». Infatti, l'amico e confidente permette al protagonista di superare lo stato di alienazione iniziale, non solo offrendosi come interlocutore concreto, ma assumendo la regia degli eventi. Gli effetti benefici della parola diventano effettivi quando si traducono in una reazione concreta di fron-

<sup>30</sup> «Y a tanto llegó el extremo de amarla, que tomara por partido dichoso que me acabara a pura fuerza de desdenes y desagradecimientos, con que no diera descubiertos, aunque honestos, favores a Cornelio» (AL: 115). [«A tal punto giunse il mio eccesso d'amore per lei, che avrei considerato una fortuna se mi avesse fatto morire a forza di sdegni e rifiuti, purché non mostrasse apertamente di favorire Cornelio, sia pure in modo onesto»].

<sup>31</sup> «Y, aunque el miedo de morir era general en todos, en mí era muy al contrario, porque con la esperanza engañosa de ver en el otro mundo a la que había tan poco que déste se había partido, cada punto que la galeota tardaba en anegarse o en embestir en las peñas, era para mí un siglo de más penosa muerte» (AL: 123). [«E sebbene in tutti dilagasse la paura della morte, in me succedeva il contrario, perché, nella speranza illusoria di vedere nell'altro mondo colei che da poco aveva lasciato questo, ogni istante che la nave tardava ad affondare o a schiantarsi sulle rocce era un secolo di morte ancor più penosa»].

<sup>32</sup> «Basta, non dire altro [...]; fermati, amico Ricardo, perché ad ogni passo temo che finirai per andare oltre ai limiti degli elogi della tua bella Leonisa, tanto da non sembrare più un cristiano, ma un pagano».

te ai rovesci della fortuna e la vittima si fa artefice della propria sorte.<sup>33</sup> Mahamut non è tanto maestro “d’inganno”, quanto una guida nell’arte della *discreción*, che aiuta a destreggiarsi nella difficile situazione del *cautiverio* e, grazie alla sua abilità verbale, prepara il ricongiungimento di Ricardo e Leonisa. Una fase importante della guarigione è rappresentata dal recupero di quella “parte dell’anima” mutilata dalla presunta morte della donna.

Nella scena dell’incontro, Leonisa appare a sua volta immersa in una profonda malinconia e viene ritratta in una postura emblematica: «Tenía la cabeza inclinada sobre la palma de la mano derecha y el brazo sobre las rodillas». Lerner (2016: 256-9), oltre a rilevare i vincoli con una consolidata tradizione visuale,<sup>34</sup> sottolinea che Cervantes crea «un momento icónico» mediante la voce descrittiva del narratore, che invece tace nel lamento iniziale di Ricardo, affidato alla voce del personaggio. Sono da notare, inoltre, gli effetti della focalizzazione, nel calcolato gioco di sguardi che rallenta il momento dell’agnizione: l’uomo (ora sotto il falso nome di Mario), entrando «paseó toda la casa con los ojos, y no vio en toda ella sino un mudo y sosegado silencio, hasta que paró la vista donde Leonisa estaba» (AL: 141);<sup>35</sup> la donna, assorta nei suoi pensieri, «dos ojos a la parte contraria», tarda a scorgerlo, ma infine – «cuando la vista de los dos se encontraron» – è il linguaggio gestuale a esprimere le emozioni dell’animo.

Riuniti dopo tante peripezie, dovranno cercare insieme una via d’uscita dal comune «labirinto», ricorrendo prudentemente al «fingimiento y engaño», unico scudo di difesa contro i desideri lussuriosi de loro padroni. L’amara esperienza ha aperto gli occhi di Leonisa, che dà prova del suo cambiamento: confessa la sua passata antipatia per Ricardo («siempre te tuve por desabrido y arrogante, y que presumías de ti algo más de lo que debías [AL: 145]»),<sup>36</sup> ma ora è contenta di vederlo, a

<sup>33</sup> Come nota Egido (2011: 36), «quizás lo más notable, en este caso, no sería el parco léxico prudencial, sino el obrar de Mahamut, que tanta descripción muestra en sus actos, apuntando a unos usos novelísticos que darían abundantes frutos en toda la obra cervantina, y que confirmarían que la prudencia se verifica sobre todo con los hechos».

<sup>34</sup> Sul motivo della “mano en la mejilla”, cf. anche Gambin 2017.

<sup>35</sup> «con lo sguardo percorse tutta la casa, ma non vide altro che un muto e quieto silenzio, finché posò gli occhi sul punto dove c’era Leonisa».

<sup>36</sup> «ti ho sempre considerato antipatico e arrogante, piú presuntuoso del dovuto».

patto che non avanzi pretese amorose; infatti, la schiavitù non ha scalfito i suoi valori e le prove che deve affrontare sono per lei un processo di purificazione («como el oro tengo de ser [...], que mientras más se acrisola, queda con más pureza y más limpio» [*ibidem*]).<sup>37</sup> Sebbene non menzioni lo spasimante Cornelio, non può avere dimenticato il suo comportamento vile ed egoista, imparando dalla dura esperienza a non fidarsi delle apparenze esteriori.

Nella sequenza finale, si manifesta la maturazione di Ricardo, ormai capace di agire e parlare con *discreción*, senza lasciarsi trascinare dall'irruenza delle passioni, come avvenne il giorno del rapimento. Nel suo esemplare discorso, innanzitutto si dichiara disposto a cedere Leonisa a Cornelio, insieme a tutti i suoi beni, ma poi lascia la decisione finale alla donna, riconoscendo che solo lei può disporre di sé stessa.

La scena, com'è noto, ha ricevuto diverse interpretazioni critiche: da un lato, per Casaldueiro (1969: 78 e 97), l'intreccio avventuroso accompagna la liberazione interiore e il felice epilogo premia l'uomo «de sentir heroico»; e, secondo Avalle-Arce (1992: 32), la trama rappresenta il travagliato percorso della coppia cristiana, che deve superare varie prove, prima di giungere al matrimonio. Un altro filone critico, invece, evidenzia piuttosto i motivi della finzione e dell'inganno, sulla scia di Díaz Migoyo (1987: 145-9), che considera il ritorno a Trapani uno spettacolo nel quale i personaggi sono «actores de sí mismos» e «la antonomástica liberalidad del amante no es sino una ficción irónica». Güntert (2007: 250) ritiene che in questa novella l'ambiguità cervantina raggiunga il massimo livello, «proponiéndonos –en una misma construcción narrativa– el simulacro de la ejemplaridad y su desconstrucción».

A mio avviso, l'esemplarità non va ricercata nella rigida adesione a un sistema di valori, come quello neoplatonico-cristiano, ma deve intendersi come una rivisitazione dei tipici motivi amorosi, incarnati nei discorsi e nelle azioni dei personaggi, portatori di un loro peculiare punto di vista. Ciò che è costante è il richiamo alla ragione, l'arte di vivere basata sulla *discreción*, che consiste nel dominio delle passioni e delle circostanze avverse, utilizzando i mezzi adeguati per superarle. Come nota Güntert (2007: 260), quando Ricardo lascia l'ultima parola a Leonisa, «le restituisce il ruolo di soggetto». In effetti, questa è l'*ars amandi* già illu-

<sup>37</sup> «devo essere come l'oro [...], che più passa per il crogiolo, tanto più diventa puro e perfetto».

strata in G e che mostra la via terapeutica piú efficace contro il mal d'amore: superare la dipendenza dal possesso e rispettare la libertà dell'altro. Leonisa, che è stata venduta come schiava, diventando merce di scambio e oggetto di contesa, è cosciente di sé come Preciosa e risponde: «siempre fui mía, sin estar sujeta a otro que a mis padres» (AL: 158).<sup>38</sup> Il matrimonio suggella un atto di libera scelta e il narratore conclude dicendo che «todos, en fin, quedaron contentos, libres y satisfechos» (AL: 159):<sup>39</sup> la via della felicità passa per la libertà.

#### 4. MAL D'AMORE E VENDETTA IN *LA ESPAÑOLA INGLESA*

Ricaredo, l'innamorato di EI, fin dall'inizio è dotato di tutte le virtù che caratterizzano il cavaliere impeccabile e l'amante perfetto, per cui i suoi attributi restano costanti lungo tutta la novella e le prove che deve affrontare non hanno il fine di provocare un'evoluzione psicologica, bensì quello di esaltare l'esemplarità della coppia idealizzata. L'unione dei protagonisti, infatti, viene rallentata da una serie di ostacoli esterni, in cui svolge un ruolo importante la passione insana dell'antagonista.

Rapita da Clotaldo durante l'assedio di Cadice, Isabel viene cresciuta in Inghilterra con il figlio del suo sequestratore, ma, poco a poco, l'affetto fraterno di Ricaredo si trasforma in un sentimento piú profondo:

Al principio le saltó amor con un modo de agradarse y complacerse de ver la sin igual belleza de Isabel, y de considerar sus infinitas virtudes y gracias, amándola como si fuera su hermana, sin que sus deseos saliesen de los términos honrados y virtuosos. Pero, como fue creciendo Isabel, que ya cuando Ricaredo ardía tenía doce años, aquella benevolencia primera y aquella complacencia y agrado de mirarla se volvió en ardentísimos deseos de gozarla y de poseerla (EI: 219).<sup>40</sup>

<sup>38</sup> «sono sempre stata mia, senza dipendere da nessun altro, all'infuori dei miei genitori».

<sup>39</sup> «tutti, alla fine, rimasero contenti, liberi e soddisfatti».

<sup>40</sup> «Al principio, l'amore si impadroní di lui come una sensazione di gioia e piacere quando vedeva l'incomparabile bellezza di Isabel e notava le sue infinite qualità e grazie, però l'amava come una sorella, senza che i suoi desideri superassero i limiti dell'onore e della virtù. Ma poi, man mano che Isabel cresceva – e aveva ormai dodici

Il processo di innamoramento inizia dalla vista ed è alimentato non solo dalla bellezza esteriore, ma anche dalle qualità spirituali dell'amata; quando poi si risveglia il desiderio fisico, allora iniziano i tormenti dell'amante. I principi morali di Ricaredo escludono ogni altra via di unione all'infuori del matrimonio, ma i primi ostacoli che si frappongono (l'inferiorità sociale della «sclava» Isabel e il fatto che la sua famiglia l'abbia già promesso a una dama scozzese) originano l'infermità che minaccia la sua vita e sfugge alla diagnosi dei medici.

Come ricorda Equicola,<sup>41</sup> l'amore «naturale» di «chi, per affinità de la complexione (o celeste potenza) se inamora» è particolarmente intenso: anche se «nel primo nascimete, è di poca forza», crescendo acquisisce «tanta potenza [...], perché tutto 'l sangue excita, e commove li altri umori»; e non «pò medicina sanar[lo]», ma l'unico rimedio deriva dall'amata, «se in lei [si trova] certa umanità, vera calamita de virtuosì» o «se sopporta pazientemente esser amata». Infatti, Ricaredo guarisce quando trova il coraggio di comunicare i suoi sentimenti a Isabel e ottiene innanzitutto il consenso dell'amata e poi quello della propria famiglia. La felice corrispondenza lo anima per affrontare le prove imposte dalla regina e trionfa non solo per il suo naturale valore, ma anche per la *discreción* con cui sa misurare le parole e gestire un'azione militare senza tradire la propria fede cattolica (cf. Egido 2011: 46-7). Con il ricco bottino che porta in Inghilterra, si accattiva il favore della sovrana, che gli concede la mano di Isabel; e con il momento dell'agnizione, che ricomponne la famiglia spagnola spezzata dal rapimento della figlia, sembra ormai scontato il lieto fine. Ma un grave ostacolo viene a turbare la felicità della coppia e provocherà una lunga separazione.

L'antagonista è l'arrogante conte Arnesto, in cui si incarnano le passioni negative dell'amante incapace di elaborare la frustrazione del rifiuto: «puesto que la repugnancia y los desdenes en los principios de los amores suelen hacer desistir de la empresa a los enamorados, en Arnesto obraron lo contrario» (EI: 242).<sup>42</sup> Dopo aver meditato l'idea del

anni quando Ricaredo se ne innamorò —, quella benevolenza iniziale, quel compiacimento e gioia di guardarla, divennero un intenso desiderio di possederla e farla sua».

<sup>41</sup> Equicola, *Libro de Natura de Amore* (Musacchio): 466 ss., 484, 488.

<sup>42</sup> «sebbene all'inizio dell'amore l'avversione e i rifiuti inducano normalmente gli innamorati a desistere dalla conquista, in Arnaldo produssero l'effetto contrario».

suicidio, rivolge la sua rabbia distruttiva contro il rivale e la madre – «como conocía la aspereza de su arrojada condición y la tenacidad con que se le pegaban los deseos en el alma» (EI: 243) –<sup>43</sup> e assume il ruolo di aiutante, temendo le conseguenze degli impulsi del figlio. Risultate inutili le pressioni sulla regina, la donna decide di eliminare Isabel e le somministra un potente veleno. La spagnola sopravvive, ma resta sfigurata: «Finalmente, quedó tan fea que, como hasta allí había parecido un milagro de hermosura, entonces parecía un monstruo de fealdad» (EI: 247).<sup>44</sup>

La temporanea mostruosità non scalfisce la tenacia del promesso sposo; e, in questo difficile frangente, Ricaredo – simile a Periandro, l'eroe del *Persiles* – dimostra l'alto grado di perfezione raggiunto dal suo sentimento, secondo l'ideale neoplatonico per cui l'amore è «desiderio di bellezza», ma raggiunge il massimo livello quando anche «l'animo» ne è coinvolto, perché, se si limita al corpo, il suo oggetto è «come ombra e caduca imagine» (Ficino [Niccoli] I, IV: 18-19). Egli, infatti, dice alla regina che «el amor que la tenía pasaba del cuerpo al alma; y que si Isabela había perdido su belleza, no podía haber perdido sus infinitas virtudes» (*ibidem*);<sup>45</sup> e si promette all'amata con queste parole:

Yo, Isabela, desde el punto que te quise fue con otro amor de aquel que tiene su fin y paradero en el cumplimiento del sensual apetito; que, puesto que tu corporal hermosura me cautivó los sentidos, tus infinitas virtudes me aprisionaron el alma, de manera que, si hermosa te quise, fea te adoro; y, para confirmar esta verdad, dame esa mano (EI: 248).<sup>46</sup>

La celebrazione degli sponsali non mette fine alle prove: perseguitato dalla furia dell'antagonista, Ricaredo viene ferito gravemente durante il

<sup>43</sup> «poiché conosceva il suo carattere aspro ed impetuoso e la tenacia con cui i desideri gli si radicavano nell'anima».

<sup>44</sup> «Infine divenne così brutta che, se fino a quel momento era parsa un miracolo per la bellezza, ora sembrava un mostro per la bruttezza».

<sup>45</sup> [«l'amore che provava per lei, dal corpo passava all'anima; e se Isabela aveva perduto la sua bellezza, non poteva aver perso le sue infinite virtù».

<sup>46</sup> «fin dal momento in cui mi sono innamorato di te, ho provato un amore diverso da quello che ha come unico fine il soddisfacimento dell'appetito sensuale; anche se la tua bellezza fisica catturò i miei sensi, le tue infinite virtù imprigionarono la mia anima e, quindi, se ti amavo quand'eri bella, ora che sei brutta, ti adoro. Come prova di questa verità, concedimi la tua mano».



suo pellegrinaggio a Roma e poi viene catturato dai corsari turchi, mentre Isabel, tornata in Spagna, riceve la falsa notizia della sua morte e decide di entrare in convento. La trama si arricchisce così di ulteriori motivi – come quello del *cantiverio* – che garantiscono la *suspense*, prima di giungere al felice epilogo. E il narratore conclude sottolineando l'esemplarità della vicenda:

Esta novela nos podría enseñar cuánto puede la virtud, y cuánto la hermosura, pues son bastantes juntas, y cada una de por sí, a enamorar aun hasta los mismos enemigos; y de cómo sabe el cielo sacar, de las mayores adversidades nuestras, nuestros mayores provechos (EI: 263).<sup>47</sup>

### 5. LA ILUSTRE FREGONA E I PARADOSSI DELL'AMOR PLATONICO

I presupposti dell'amor platonico, esaltati in EI, vengono rivisitati criticamente in IF dalla doppia prospettiva di Diego de Carriazo e Tomás de Avendaño. I due personaggi abbandonano gli agi della casa paterna per trasferirsi ai margini della società, spinti dal desiderio di vivere l'avventura picaresca, già sperimentata dal primo, che ha affascinato l'amico con il suo entusiastico racconto; tuttavia il loro viaggio si interrompe in una locanda toledana, dove Tomás, abbagliato dalla bellezza della sguattera Costanza, viene «herido de la amorosa pestilencia» (IF: 385).

In questa novella, il ruolo dell'innamorato non è che una delle tessere che compongono il variegato mosaico del contesto, intessuto – come dice Febres (1994: 138) – da «una serie de contradicciones y paradojas», dove si sfiora sia «la zona de lo picaresco», sia «el mundo idealizado del amor platónico». Nel *pastiche* di elementi attinti da diversi generi letterari e dalla tradizione folclorica (cf. Darnis 2014), affiora il dialogo parodico, intriso di umorismo, che maschera i dardi scagliati con-

<sup>47</sup> «Questa novella potrebbe insegnarci quanto possano la virtù e la bellezza, perché tutte e due insieme, e anche ognuna da sola, bastano per fare innamorare persino i nemici; e come il cielo sappia ottenere il nostro massimo profitto dalle peggiori avversità».

tro Lope de Vega e l'inverosimiglianza di certe situazioni teatrali (cf. Montero Reguera 1993).<sup>48</sup>

Il narratore – rinunciando alla propria “autorità autenticatrice”, secondo la terminologia di Doležel (1997: 102-3) – affida al dialogo dei personaggi una visione duale e contrastante del mondo e dei *topoi* amorosi, senza esprimere un giudizio di valore esplicito, per quanto gli sviluppi della vicenda sembrino dar ragione piú all'innamorato che al pica-ro.

Avendaño, entrato al servizio del locandiere sotto il falso nome di Tomás Pedro, confida all'amico di essere stato sedotto sia della bellezza sia della virtù di Costanza: «tal es su honestidad y su recato, que no menos enamora con su recogimiento que con su hermosura» (IF: 399).<sup>49</sup> La sua analisi introspettiva ricorda la distinzione di Equicola fra amore «naturale» (o per «celeste potenza») e amore «voluntario» (o «per elezione»),<sup>50</sup> ma la neutralizza, riconoscendo entrambi i fattori nel suo sentimento, che è nato per influsso del destino, ma, allo stesso tempo, è frutto della libera volontà: «¿qué puedo yo hacer, si me parece que el destino con oculta fuerza me inclina, y la elección con claro discurso me mueve a que la adore?» (IF: 400).<sup>51</sup> Il giovane dichiara che non prova «aquel amor vulgar» suscitato da altre donne, ma «un amor tan limpio» che mira soltanto a servire la dama e risvegliare un'onesta corrispondenza; e, anziché offuscare la sua ragione, lo eleva al di sopra apparenze esteriori, facendogli percepire il tesoro nascosto che la donna racchiude in sé: «...debajo de aquella rústica corteza, debe de estar encerrada y escondida alguna mina de gran valor y de merecimiento grande» (*ibidem*).<sup>52</sup>

<sup>48</sup> Sulla possibile relazione della novella con le commedie di Lope de Vega *El mesón de la corte* y *La noche toledana*, cf. anche Presotto 2012. E per l'associazione fra il nome di Lope Asturiano, assunto da Carriazo, e quello del noto drammaturgo, cf. Kartchner (2005: 88).

<sup>49</sup> «sono tali la sua onestà e la sua riservatezza che innamora con il suo riserbo non meno che con la sua bellezza».

<sup>50</sup> Equicola, *Libro de Natura de Amore* (Musacchio): 466-7.

<sup>51</sup> «Ma che ci posso fare, se mi sembra che il destino con una forza occulta mi inclini verso di lei e la volontà con chiaro discernimento mi spinga ad amarla?».

<sup>52</sup> «sotto quella rustica corteccia, deve custodire e nascondere una miniera di grande valore e merito immenso».

Carriazo (alias Lope Asturiano), assai piú attratto dalle avventure dei bassifondi che dalle grazie femminili, frena l'entusiasmo dell'amico e lo mette in guardia contro gli elogi eccessivi («si no quiere que, como le tengo por loco, le tenga por hereje» [IF: 399]),<sup>53</sup> reagendo con un'ironica esclamazione:

–¡Oh amor platónico! ¡Oh fregona ilustre! ¡Oh felicísimos tiempos los nuestros, donde vemos que la belleza enamora sin malicia, la honestidad enciende sin que abrase, el donaire da gusto sin que incite, la bajeza del estado humilde obliga y fuerza a que le suban sobre la rueda de la que llaman Fortuna! (IF: 400-1).<sup>54</sup>

La prospettiva del *pícaro*, che evidenzia i paradossi dell'amor platonico, fa parte dei giochi di contrasto incrementati dalle composizioni poetiche della novella, dove si presenta un significativo campionario di differenti registri e modalità letterarie nell'alternanza fra i versi che celebrano il sentimento idealizzato e quelli connotati da allusioni lascive in accompagnamento ai balli (cf. Joly 1992: 16-7). D'altro lato, sul piano dell'intreccio, alla bellezza sublime di Costanza si contrappone il ritratto grottesco della Argüello, incarnazione della topica locandiera dissoluta, che ostenta il suo desiderio lussurioso al riluttante Carriazo.

Dopo la rappresentazione carnevalesca dell'eros, nella parte conclusiva della novella il motivo dell'agnizione si associa a quello dello stupro. L'autore della violenza carnale fu don Diego Carriazo, padre non solo del *pícaro* ribelle, ma anche della virtuosa Costanza, il cui temperamento schivo e silenzioso sembra riflettere le circostanze della sua nascita illegittima. È lo stesso anziano a narrare la vicenda, quando ricorda come si lasciò trascinare da «un deseo más atrevido que honesto» (IF: 434)<sup>55</sup> e, approfittando del «silencio, la soledad, la ocasión», abusò di una bellissima dama addormentata, sotto la minaccia della macchia che avrebbe infangato il suo onore se mai avesse osato reagire, date le circostanze ambigue per la sua reputazione. Per quanto l'uomo

<sup>53</sup> «se non vuole che, oltre a considerarla pazzo, la consideri eretico».

<sup>54</sup> «Oh, amor platónico! Oh, nobile sguattera! Oh, felicissimi tempi i nostri, nei quali vediamo che la bellezza innamora senz'ombra di malizia, l'onestà accende senza bruciare, la grazia piace senza stuzzicare, e la bassezza d'un umile stato induce e costringe a innalzarlo sulla ruota della cosiddetta Fortuna!».

<sup>55</sup> «un desiderio piú sfrontato che onesto».

confessi «yo la gocé contra su voluntad y a pura fuerza mía» (IF: 435),<sup>56</sup> il suo racconto non tradisce alcun rimorso; semplicemente è venuto a recuperare una *prenda* che gli appartiene (IF: 433), il frutto di una battuta di caccia che si era trasformata in un'avventura erotica, senza sconvolgere la sua rispettabile vita. L'epilogo è coronato da un triplice matrimonio combinato, che restituisce l'identità a Costanza, premia l'amore platonico di Avendaño, offre una consolazione al rivale sconfitto (il figlio del *corregidor*) e riconduce il picaro Carriazo nel seno della società codificata.

Il convenzionale lieto fine apparentemente ricomponde l'equilibrio, ma non ha mancato di suscitare qualche interrogativo sull'esemplarità della trama. Alcuni critici seguono la pista sociale, come Olid Guerrero (2015: 164-165) che, notando la sinonimia contestuale di *silenciar*, *ocultar* e *disfrazar* («silenziare», «nascondere» e «mascherare»), sottolinea lo smascheramento dell'abuso e la denuncia dell'ingiustizia. D'altro lato, però, non ci sfugge la dimensione metaletteraria della novella, in cui Cervantes, come un abile prestigiatore, si appropria dei motivi topici, li smonta giocando sui contrasti, per ricomporli in un insieme unitario. La sfida alle norme di genere coinvolge il lettore, chiamato a immergersi nel coro polifonico e a confrontarsi con i *cliché* letterari, incarnati nelle voci dei diversi personaggi.

## 6. LA «MESA DE TRUCOS» CERVANTINA

Nel *Prólogo al lector*, Cervantes definisce la sua raccolta una «*mesa de trucos*» (un tavolo da gioco, simile al bigliardo), destinata al sano intrattenimento, perché «no hay ninguna [novela] de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso», però l'autore non offre ulteriori dettagli «por no alargar este sujeto».<sup>57</sup> Queste dichiarazioni si richiamano al noto principio oraziano del *miscere utile dulci*,<sup>58</sup> ma il riferimento alla *mesa de*

<sup>56</sup> «l'ho posseduta contro la sua volontà e solo con la forza».

<sup>57</sup> Cervantes, *Novelas ejemplares* (García López): 18. [«non c'è nessuna (novella) da cui non si possa estrarre qualche esempio utile»; «per non dilungarmi su questo tema»].

<sup>58</sup> Non posso, in questa sede, recensire l'ampia bibliografia critica dedicata alla controversa *esemplarità* delle novelle cervantine; mi limito a rinviare ai recenti e docu-

*trucos* possiede una doppia connotazione, perché, se da un lato sottolinea l'obiettivo di intrattenere i lettori, dall'altro evoca gli artifici, o i trucchi, di chi conduce il gioco; e, inoltre, come ricorda Pedrosa (2011), l'espressione designa anche il locale dello svago, che godeva di una pessima reputazione. Fin dai preliminari scatta la trappola che cattura il destinatario nei meandri delle ambiguità, delle reticenze e dell'ironia, lasciandolo solo a decifrare il valore esemplare delle novelle.

In una terzina del *Viaje del Parnaso* (IV, 25-27), lo scrittore condensa la propria teoria, tracciando gli obiettivi e i risultati del suo percorso innovativo:

Yo he abierto en mis *Novelas* un camino  
por do la lengua castellana puede  
mostrar con propiedad un desatino.<sup>59</sup>

La combinazione dei termini *propiedad* e *desatino* ('errore, sproposito, pazzia') crea delle risonanze contestuali ambigue, che non sono sfuggite alla critica: riformulando, a grandi linee, le interpretazioni di Riley<sup>60</sup> e Close,<sup>61</sup> Cervantes pare riferirsi, in primo luogo, alle convenzioni di un genere non sempre ligio alle norme del decoro e della verosimiglianza, e spesso poco edificante negli argomenti, ma riscattabile sul piano dell'*elocutio* grazie alla "proprietà" della lingua. Accanto alle fonti di questi versi segnalate da Gargano (2014: 37-9) – in particolare l'*Ars poetica* oraziana e le *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio – credo che affiori anche una reminiscenza di Torquato Tasso, il quale, a proposito del concetto aristotelico di imitazione, osserva «ch'ogni lingua ha alcune particolari proprietà» e – pensando non alle «parole», bensì alle «azioni» – definisce «proprio d'una lingua quelle materie le quali meglio da lei che da altra sono trattate, come è la guerra dalla latina e l'amore dalla tosca-

mentati studi di Rubio Áquez (2013 e 2014), Darnis (2013 e 2015), Martín Morán (2015 e 2016), Gómez Canseco (2017) e González Ramírez (2017).

<sup>59</sup> Cervantes, *Viaje del Parnaso* (Montero Reguera-Romo): 61. [«Nelle *Novelle* ho aperto una via / dove la lingua castigliana può / mostrar con proprietà una stoltezza»].

<sup>60</sup> «... sólo la determinación racional del artista, llevada a cabo de manera amena y oportuna, o humorística, puede transformar un desatino en algo agradable y, por consiguiente, artísticamente aceptable» (Riley 1966: 46).

<sup>61</sup> «Está diciendo [...] que ha encontrado una forma de describir con buen tino artístico el tipo de bromas, chanzas y engaños, a menudo indecentes o inmorales, asociados a la tradición del *Decamerón* de Boccaccio» (Close 2007: 35).

na»<sup>62</sup>. In questa direzione, sfruttando la bisemia di *propiedad* (“correttezza” e “possesso”), Cervantes potrebbe alludere alla maestria con cui seppe ‘appropriarsi’ del modello per adeguarlo all’ambito culturale e ideologico corrispondente alla lingua castigliana, depurandolo dagli elementi ‘impropri’ nel nuovo orizzonte idiomatico.

Gargano (2013: 104 e 111) riconosce che «il libro cervantino costituisce una vera e propria ricodificazione del genere» e segnala un aspetto particolarmente innovativo, evidente soprattutto nel *Celoso extremeño*:

troviamo realizzata un’inedita prossimità – certo, non ancora la coincidenza – dei due registri tenuti distinti dalla tradizione letteraria, l’alto e il basso, il comico e l’epico; una prossimità da intendere [...] come «penetrazione nel problematico o nel tragico» – per dirla con Auerbach – ottenuta grazie a una rappresentazione della realtà che non di meno identifica il suo oggetto nei *communia*, i fatti o le vicende comuni o – in modo ancor più significativo – nei *desatinos*, quegli spropositi o errori che da sempre costituivano l’oggetto privilegiato della tradizione letteraria comica.

Nelle quattro novelle che abbiamo analizzato emerge la tensione fra il polo idealizzante della vicenda amorosa e quello smitizzato della cornice ambientale, spesso connotata dalle necessità materiali e dalla corruzione. Infatti, i protagonisti si muovono conflittualmente in un mondo in cui «todo se compra y todo se vende»,<sup>63</sup> sia che si tratti della capitale spagnola, dove si esibisce la Preciosa (G), sia che lo scenario si sposti nel mondo dominato dai turchi, dove si trovano in schiavitù Ricardo e Leonisa (AL). E anche in una novella dove l’idealizzazione raggiunge il massimo grado, come EI, troviamo minuziosi riferimenti all’economia, con dettagli bancari che – secondo Sieber (1980: 30) – hanno la funzione di evidenziare «lo irreal de la historia de amor de Isabel y Ricaredo al ligarla fijamente con unas realidades económicas concretas».

Nel clima ideologico della Spagna post-tridentina, Cervantes ricodifica il modello eliminando le licenziosità della novella italiana, per descrivere il percorso esemplare di amanti che trionfano su sé stessi e sulle avversità esterne. Raccogliendo le istanze culturali dei suoi tempi, lo scrittore tende all’ibridismo dei generi letterari, che gli permette di fondere il tragico con il comico, mescolare diversi registri e analizzare le in-

<sup>62</sup> Tasso, *Discorsi* (Poma): 29 (*Arte poetica*, Discorso Secondo).

<sup>63</sup> Cervantes, *Novelas ejemplares* (García López): 30 e 113.

fermità amorose da differenti prospettive. Ma sotto la scorza rassicurante delle avventure ideali, affiora lo sguardo che si posa criticamente non solo sulle convenzioni poetiche, ma anche sui vincoli sociali. Al lettore viene lasciata la libertà di affrontare la «*mesa de trucos*» cervantina fidandosi della promessa di trovarci una sana evasione, o di addentrarsi consapevolmente nei complessi meandri di un mondo problematico.

Maria Rosso  
(Università degli Studi di Milano)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Ariosto, *Orlando furioso* (Ceserani-Zatti) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso e cinque canti*, a c. di Remo Ceserani e Sergio Zatti, Torino, UTET, 2006.
- Cervantes, *Persiles* (Fernández) = Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, texto crítico de Laura Fernández, notas a pie de página de Ignacio García Aguilar, notas complementarias de Carlos Romero Muñoz, estudio de Isabel Lozano-Renieblas y Laura Fernández, Madrid, Real Academia Española, 2017.
- Cervantes, *Novelas ejemplares* (García López) = Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. por Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg · Círculo de Lectores, 2005.
- Cervantes, *Galatea* (Montero) = Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. por Juan Montero en colaboración con Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- Cervantes, *Viaje del Parnaso* (Montero Reguera-Romo) = Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. por José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Real Academia Española, Madrid, 2016.
- Equicola, *Libro de Natura de Amore* (Musacchio) = Mario Equicola, *Libro de Natura de Amore*, a c. di Enrico Musacchio, Roma, Aracne, 2018.
- Ficino, *El libro dell'amore* (Niccoli) = Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, a c. di Sandra Niccoli, Firenze, Leo S. Olschki, 1987.
- Serafini, *Sopra un sonetto* 1550 = Michelangelo Serafini, *Sopra un sonetto della gelosia di M. Giovanbatista Strozzi*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550.
- Tasso, *Discorsi* (Poma) = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a c. di Luigi Poma, Bari, Giu. Laterza & Figli, 1964.
- Varchi, *Sopra un sonetto*, 1545 = Benedetto Varchi, *Lettura sopra un Sonetto della gelosia di Mons. dalla Casa fatta nella celebratissima Academia de gl'Infiammati a Padova*, Mantova, [Venturino Ruffinelli], 1545.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Avalle-Arce 1992 = Juan Bautista Avalle-Arce, *Introducción a Miguel de Cervantes, Novelas ejemplares*, I, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Clásicos Castalia, Madrid, Castalia, 1992.
- Aylward 1999 = Edward T. Aylward, *The Crucible Concept. Thematic and Narrative Patterns in Cervantes' Novelas ejemplares*, Madison-London, Fairleigh Dickinson University Press, 1999.



- Casalduero 1969 = Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de las "Novelas Ejemplares"*, Madrid, Gredos, 1969<sup>2</sup>.
- Close 2007 = Antony Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Darnis 2013 = Pierre Darnis, *¿Por qué y cómo son ejemplares las Novelas ejemplares? (I) Una vuelta a los conceptos de mimesis y ética*, «Artifara» 13bis (2013): 7-32.
- Darnis 2014 = Pierre Darnis, «*La fuerza de la sangre*», «*La ilustre fregona*» y «*Las dos doncellas*»: *¿tres tipos folclóricos?*, «*Edad de Oro*» 33 (2014): 151-62.
- Darnis 2015 = Pierre Darnis, *¿Por qué y cómo son ejemplares las Novelas ejemplares? (II). El licenciado Vidriera, El celoso extremeño, El casamiento engañoso y la novella trágica cervantina*, in Carlos Mata, Hugo Hernán (ed.), *Cervantes creador y Cervantes recreado*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2015: 31-62.
- Díaz Migoyo 1987 = Gonzalo Díaz Migoyo, *La ficción cordial de «El Amante liberal»*, «*Nueva Revista de Filología Hispánica*» 35 (1987): 129-50.
- Doležel 1997 = Lubomir Doležel, *Truth and Authenticity in Narrative*, «*Poetics Today*» 1/3 (1980): 7-25; trad. spagn. *Verdad y autenticidad en la narrativa*, in Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997: 95-122.
- D'Onofrio 2016 = Julia D'Onofrio, *La enfermedad como monólogo, la salud como diálogo. Melancolía, arrogancia y experiencia del otro en «El amante liberal» de Cervantes*, in Leonardo Funes (coord.), *Hispanismo del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Miño y Dávila, Buenos Aires, 2016: 207-17.
- Egido 2011 = Aurora Egido, *El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.
- Febres 1994 = Eleodoro J. Febres, «*La ilustre fregona*»: *configuración de la balanza en su forma y contenido*, «*Anales Cervantinos*» 32 (1994): 137-55.
- Gambin 2008 = Felice Gambin, *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*, presentación de Aurora Egido, prólogo de Giulia Poggi, traducción de Pilar Sánchez Otín, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- Gambin 2017 = Felice Gambin, *Un mar de tinta: el bufete de Cervantes y la mano en la mejilla de los escritores de los Siglos de Oro*, «*Artifara*» 17 (2017) : 201-29.
- Gargano 2013 = Antonio Gargano, «*Yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana*»: *Cervantes e le «Novelas ejemplares»*, in Loretta Innocenti (a c. di), *La forma breve del narrare: novelle, contes, short stories*, Pisa, I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Pacini, 2013: 103-19.
- Gargano 2014 = Antonio Gargano, «*Difficile est proprie communia dicere*»: *el género de la «novella» entre Boccaccio y Cervantes*, «*Edad de Oro*» 33 (2014): 35-51.
- Gómez Canseco 2017 = Luis Gómez Canseco, *Imitación y ejemplaridad: Bandello, Cervantes y Avellaneda*, «*Critica del testo*» 20/3 (2017): 107-20.
- González Ramírez 2017 = David González Ramírez, *La novela corta del Siglo de Oro en tela de juicio: la ejemplaridad y su función retórica (a propósito de la tradición*

- medieval, los «novellieri» y las «Novelas ejemplares» de Cervantes*), «eHumanista/Cervantes» 6 (2017): 56-92.
- Güntert 2007 = Georges Güntert, *Cervantes: Narrador de un mundo desintegrado*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.
- Hamon 1977 = Philippe Hamon, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977.
- Hatzfeld 1972 = Helmut Hatzfeld, *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid, Anejo 83 de la «Revista de Filología Española», 1972.
- Joly 1992 = Monique Joly, *Erotismo y marginación social en la novela cervantina*, «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America» 12.2 (1992): 7-19.
- Kartchner 2005 = Eric J. Kartchner, *Unhappily ever after: deceptive idealism in Cervante's marriage tales*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2005.
- Lerner 2016 = Isaías Lerner, *Aspectos de la representación en «El amante liberal»* (1987), in Id., *Estudios sobre Cervantes*, ed. Juan Diego Vila y Celia Burgos, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá · Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2016: 254-6.
- Martín Morán 2015 = José Manuel Martín Morán, *La ejemplaridad de las novelas cervantinas a la luz de la teoría de la «novella» del «Cinquecento»*, «Críticón» 124 (2015): 65-78.
- Martín Morán 2016 = José Manuel Martín Morán, *Ejemplaridad y retórica del silencio en el prólogo de las «Novelas ejemplares»*, «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo», 92 (2016): 301-10.
- Maxey 2016 = Bryce Maxey, *De Nicosia a Roma: Las ruinas en «El amante liberal» y «El licenciado Vidriera»*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 790 (2016): 10-30.
- Montero Reguera 1993 = José Montero Reguera, *Cervantes y la verosimilitud: «La ilustre fregona»*, «Revista de Filología Románica» 10 (1993): 337-59.
- Murillo 1988 = Luis Andrés Murillo, *Narrative Structures in the «Novelas Ejemplares»: An Outline*, «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America» 8/2 (1988): 231-50.
- Olid Guerrero 2015 = Eduardo Olid Guerrero, *Del teatro a la novela: el ritual del disfraz en las Novelas Ejemplares de Cervantes*, Universidad de Alcalá de Henares, Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2015.
- Pedrosa 2011 = José Manuel Pedrosa, *Mesa de trucos, billar, flipper*, «Rinconete» (2011), consultabile online all'url:  
[https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/septiembre\\_11/07092011\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/septiembre_11/07092011_01.htm).
- Presotto 2012 = Marco Presotto, *La antología poética de «La ilustre fregona» y una comedia atribuida a Lope*, in Eugenia Fosalba Vela, Gonzalo Pon-

- tón (coord.), *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecuá*, Madrid, Castalia, 2012: 369-83.
- Resina 1991 = Joan Ramón Resina, *Laissez faire y reflexividad erótica en «La gitanilla»*, «MLN» 106/2 (1991): 257-78.
- Riley 1966 = Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.
- Rosso 2017 = Maria Rosso, *Los viajes intertextuales de Cervantes, entre Milán y Lucca (Persiles, III, 19-21)*, «Humanista/Cervantes» 6 (2017): 142-54.
- Rubio Áquez 2013 = Marcial Rubio Áquez, *Los «novellieri» en las «Novelas ejemplares» de Cervantes: la ejemplaridad*, «Artifara» 13bis (2013): 33-58.
- Rubio Áquez 2014 = Marcial Rubio Áquez, *La contribución de Cervantes a la novela barroca: la ejemplaridad*, «Edad de Oro» 33 (2014): 125-50.
- Segre 1979 = Cesare Segre, *Semiotica filologica. Testi e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979.
- Sieber 1980 = Harry Sieber, *Introducción a Miguel de Cervantes, Novelas ejemplares, I*, Madrid, Cátedra, 1980.

## INDICE GENERALE

Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino, <i>Presentazione</i>	3
Claude Cazalé Bérard, <i>Il Libro delle delizie di Yosef Ibn Zabara</i>	11
Luca Sacchi, <i>A denti stretti: le tenebre del desiderio di Jean Paulus</i>	37
Cristina Zampese, « <i>In tanta mattezza</i> ». <i>Semantica delle alterazioni mentali nel Decameron</i>	55
Beatrice Barbiellini Amidei, <i>Boccaccio e la «matta bestialità»</i>	73
Johannes Bartuschat, <i>Magia, illusione e follia nelle novelle sugli artisti (dal Boccaccio al Cinquecento)</i>	91
Anna Maria Cabrini, « <i>Una gabbia di pazzi</i> ». <i>Deliri d'amore e altra follia nelle novelle di Matteo Bandello</i>	109
Giuseppe Polimeni, <i>Conche, conchette, secchie, secchiette, mastelle, mastellette</i> . <i>La pazzia e i suoi discorsi nelle Piacevoli notti di Straparola</i>	133
Sandra Carapezza, <i>L'amore furioso negli scritti sul Decameron di Sansovino</i>	153
Antonio Gargano, <i>Amore e follia nella novella cervantina El celoso extremeño</i>	173
Maria Rosso, <i>Malinconia e alienazione amorosa in quattro Novelle esemplari di Cervantes</i>	193



# BIBLIOTECA DI CARTE ROMANZE

## Direzione

Anna Cornagliotti, Università degli studi di Torino  
Alfonso D'Agostino, Università degli studi di Milano  
Matteo Milani, Università degli studi di Torino

## Comitato scientifico

Paola Bianchi De Vecchi, Università per stranieri di Perugia  
Pietro Boitani, Sapienza Università di Roma  
Brigitte Horiot, Université de Lyon III  
Pier Vincenzo Mengaldo, Università degli studi di Padova  
† Max Pfister, Universität Romanistik Saarbrücken  
Francisco Rico Manrique, Universidad Autónoma de Barcelona  
Sandra Ripeanu Alteni, 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  
Maria Colombo Timelli, Università degli studi di Milano  
Frédéric Duval, Université de Metz  
Maria Grossmann, Università degli studi dell'Aquila  
Pilar Lorenzo Gradín, Universitade de Santiago de Compostela  
Luca Sacchi, Università degli studi di Milano  
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