

NOVELLIERI ITALIANI IN EUROPA
testi e studi

ISSN 2421-2040

collana diretta da

Aldo Ruffinatto, Guillermo Carrascón

comitato scientifico

**Pierangela Adinolfi, Erminia Ardissino, Daniela Capra,
Davide Dalmas, Marina Giaveri, David González Ramírez,
José Manuel Martín Morán, Juan Ramón Muñoz Sánchez,
Consolata Pangallo, Monica Pavesio, Patrizia Pellizzari,
Laura Rescia, Roberto Rosselli del Turco, Iole Scamuzzi,
Chiara Simbolotti, Carla Vaglio**

**I novellieri italiani
e la loro presenza
nella cultura
europea: rizomi
e palinsesti
rinascimentali**

**a cura di
Guillermo Carrascón
e
Chiara Simbolotti**

**I novellieri italiani
e la loro presenza
nella cultura europea:
rizomi e palinsesti
rinascimentali**

Questa miscellanea di studi si colloca tra i risultati del Progetto di Ricerca “Italian Novellieri and Their Influence on Renaissance and Baroque European Literature: Editions, Translations, Adaptations” dei **Dipartimenti di Studi Umanistici** e di **Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne** dell’**Università degli Studi di Torino**, finanziato dalla **Compagnia di San Paolo** attraverso l’accordo con l’Università per lo sviluppo della ricerca scientifica.

The articles included in this volume have been selected by means of a peer review process.

IV

Volume stampato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell’Università degli Studi di Torino

aA

© 2015
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@accademia.it

prima edizione dicembre 2015
isbn 978-88-99200-65-7
edizione digitale: www.accademia.it/novellieri4

book design boffetta.com

I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali

Francia e Germania

Perrault et Basile:

Les Fées est-il un palimpseste? Patricia Eichel-Lojkine 5

La «*Vie désordonnée*» di Bianca Maria di Challant:
dalla IV novella di Bandello all'*histoire tragique*
di Belleforest

Monica Pavesio 28

L'Amour en son throne: appunti su una traduzione francese
secentesca delle *Novelle Amoroze*
di Giovan Francesco Loredano

Laura Rescia 40

La storia di Donna Francesca che umilia i suoi spasimanti
(*Dec. IX, 1*) nelle versioni tedesche
di Arigo e Hans Sachs

Maria Grazia Cammarota 56

Ammonire divertendo: Sachs, Boccaccio e un *Decameron*
(apparentemente) moralizzato

Raffaele Cioffi 74

The King and the Countess, or:
Bandello at the Baltic Coast

Manfred Pfister 87

La ricezione delle novelle del Boccaccio in Germania
nella seconda metà del XV secolo

Maria Grazia Saibene 110

Il Calandrino tedesco di Arigo

Chiara Simbolotti 126

Inghilterra

Ricezione europea del *Cunto de li Cunti* di Basile:
la traduzione inglese di John Edward Taylor

Angela Albanese 143

«Fu già in Venezia un moro molto valoroso».
Giraldi Cinzio e Shakespeare

Massimo Colella 158

«This noble and godlye woman»:

Caterina d'Aragona e *The Historie of Grisilde the Seconde*
di William Forrest

Omar Khalaf 173

Boccaccio e Shakespeare. La IV giornata del *Decameron*,
l'amore e il tragico sulla scena

Chiara Lombardi 188

Barnabe Riche e la novella italiana. Traduzione e reinvenzione
nel *Farewell to Military Profession*

Luigi Marfè 204

**'Scenari' europei del Rinascimento italiano:
dagl'inganni di Nicuola (già Lelia) a Viola
ne *La dodicesima notte*** Eva Marinai 217

***La moral filosofia* di Doni:
l'iconografia della traduzione inglese** Patrizia Pellizzari 234

Italia

***La Posilecheata, una still life* fiabesca** Clara Allasia 255

***Iter gratia itineris: il valore delle peripezie mediterranee
nel Decameron*** Marcello Bolpagni 268

**Dalla novella alle scene: Giletta di Narbona
nella *Virginia* di Bernardo Accolti** Matteo Bosio 285

**La transmisión de motivos novelescos a través
de la comedia nueva: *Don Gastone di Moncada*
de Giacinto Andrea Cicognini** Guillermo Carrascón 298

**La funzione Alatiel. False vergini
in Pietro Fortini** Nicolò M. Fracasso 312

**La raccolta delle *Cento novelle amoroze
de' Signori Accademici Incogniti*** Tiziana Giuggia 324

**Indicazioni per curare la malinconia nella novellistica italiana.
Lezioni per il «ben vivere»** Béatrice Jakobs 339

**Riscrivere e rileggere Bandello.
Il destino del paratesto tra *Histoires tragiques* (1559)
ed edizione milanese (1560)** Nicola Ignazio Loi 350

***Griselda, tragicommedia* del bali Galeotto Oddi,
un manoscritto torinese del sec. XVII** Jean-Luc Nardone 364

**«Bisogna scriver de' romanzi, chi vuol encomi»:
Francesco Pona e la costruzione
della «macchina meravigliosa»** Laura Nay 381

***La Griselda: recreaciones musicales de un argumento
boccacciano en el siglo XVIII*** Juan José Pastor Comín 395

Spagna

**Palabras en fuga o silencios en la *Primera parte
de las novelas* de Giraldi Cinzio** Mireia Aldomà García 413

**Bandello y Cervantes. *Novelle, Histoires tragiques,
Historias trágicas exemplares: hacia La fuerza de la sangre*
de Miguel de Cervantes** Luana Bermúdez 432

Educare e divertire: <i>La Zucca del Doni en Español</i> e la creazione di un nuovo destinatario	Daniela Capra	444
Lorenzo Selva en el origen del <i>Para algunos</i> de Matías de los Reyes	Alba Gómez Moral	459
<i>Materias deshonestas y de mal ejemplo:</i> programa ideológico y diseño retórico en la narrativa italiana del siglo XVI en España	David González Ramírez	473
El motivo del marido celoso: de la <i>novella</i> italiana a la novela corta española del siglo XVII. Imitación y reescritura en Cervantes, Castillo Solórzano y Juan de Piña	Christelle Grouzis Demory	491
Teoria e pratica dell'utilità della novella. Bonciani, Bargagli, Sansovino e Cervantes	José Manuel Martín Morán	506
La teatralización del mito de Griselda en <i>El ejemplo</i> de casadas y prueba de la paciencia: a propósito de los personajes	María Muñoz Benítez	522
La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el <i>Decamerón</i> de Lope de Vega	Juan Ramón Muñoz Sánchez	539
De Italia a España: la búsqueda y la creación del marco en <i>Los cigarrales de Toledo</i>, de Tirso de Molina	Manuel Piqueras Flores	556
Política de la amistad en <i>De la juventud</i>, de Francisco de Lugo y Dávila	Carmen Rabell	569
Bandello frente a la comedia del Siglo de Oro: el caso de <i>Linajes hace el amor</i>	Ilaria Resta	585
La tradición griseldiana y las innovaciones en la segunda patraña de Timoneda	Francisco José Rodríguez Mesa	604
El <i>Fabulario</i> de Mey y los <i>novellieri</i> italianos	Maria Rosso	619
Los <i>novellieri</i> en Mateo Alemán: las novelas en el <i>Guzmán de Alfarache</i> (1599-1604)	Marcial Rubio Árbuez	633
Le novelle 'italiane' del <i>Guzmán de Alfarache</i>	Edoardo Ventura	646
Europa		
Del <i>exemplum</i> a la <i>novella</i>	Carlos Alvar	657
Masuccio Salernitano en Europa	Diana Berrueto-Sánchez	674
Sulla presenza del <i>Decameron</i> nella letteratura polacca: la novella di Zinevra (II, 9) nelle traduzioni anonime cinquecentesche	Anna Gallewicz	689

Indice

Le rôle du <i>Décameron</i> dans l'épanouissement de la nouvelle roumaine	Eleonora Hotineanu	705
Dalla prosa alla poesia. Le prime traduzioni ungheresi del <i>Decameron</i>	Norbert Mátyus	717
La novella italiana in Europa tra Bandello, Yver e Cervantes	Elisabetta Menetti	726

«si este nesçio trujera ala memoria
el probervio que se suele dezir, por
ventura uviera mirado muy bien y
corregido la obra antes que la diera
a estampar»

A.F. Doni, *La Zucca del Doni
en Spañol*, cicalamento XVI

Introduzione

Guillermo Carrascón e Chiara Simbolotti

aA

Le scienze sperimentali, come la chimica o la fisica, tra i loro assiomi basilari annoverano enunciati come quello di Lavoisier, secondo cui, in una reazione chimica, la materia rimane costante sicché la massa totale dei reagenti è uguale alla massa totale dei prodotti; o come la legge di conservazione di Joule che afferma qualcosa di simile alla precedente per ciò che concerne l'energia, stabilendo che, in un sistema isolato, questa non si crea né si distrugge, semplicemente si trasforma.

La critica letteraria non ha formulato un principio simile, ma a nessuno che si occupi di letteratura sfugge che, al di là del mito romantico dell'originalità del creatore, la materia letteraria non si crea né si distrugge, si trasforma. Infatti se analizziamo bene il prodotto letterario vedremo che la sua massa non è altro che la somma dei reagenti intervenuti nella sua formazione. Questo principio teorico, piuttosto elementare in questa enunciazione, ma assai complesso se si considera l'enorme quantità di riflessioni cui lo studio dell'intertestualità ha dato vita nelle ultime decadi, da Genette a Kristeva, è uno degli assunti su cui si basa il progetto di ricerca di cui questo volume è il risultato conclusivo.

XI

Come scrive Maria Grazia Cammarota nel suo contributo al presente volume, «il rapporto che intercorre tra un'opera e i testi da cui essa in qualche modo deriva è da molto tempo al centro di un intenso dibattito teorico che permette di osservare il fenomeno da punti di vista molto diversi. Tra i numerosi termini impiegati per indicare tale relazione intertestuale quello che ricorre con maggiore frequenza è 'riscrittura', sebbene non si sia ancora pervenuti a una definizione condivisa e a una delimitazione di tale termine rispetto a 'rielaborazione', 'riuso', 'trasposizione', 'ricezione' e altre espressioni ancora».

Uno dei fattori che interviene grandemente nella configurazione dei prodotti letterari europei a partire dalla prima Età Moderna è proprio la novella italiana.

L'influsso dei novellieri, da Giovanni Boccaccio a Giambattista Basile, si manifesta attraverso l'Europa informando di sé le varie letterature nazionali – sebbene in modo più o meno sensibile e più o meno rapidamente – soprattutto durante il Rinascimento e il Barocco, a significativa dimostrazione del grande prestigio raggiunto in Europa dalla cultura italiana rinascimentale all'apice del suo fiorire. Dalla narrativa medievale di Chaucer, alla versione di Arigo, l'umanista tedesco traduttore di Boccaccio, e alle riscritture di Hans Sachs, fino alla prosa barocca di Quevedo e alle Accademie francesi del XVII secolo, dalla scuola teatrale valenciana nel cui seno germina la drammaturgia moderna di Lope de Vega fino ai grandi capolavori di Shakespeare o Corneille, il nuovo sottogenere narrativo della novella rinascimentale contribuisce in buona parte a lanciare la 'moda italiana' e, malgrado la diffidenza e il sospetto suscitati in qualche caso, come testimonia ad esempio *The Schoolmaster* di Robert Ascham (si vedano i contributi di Chiara Lombardi e Luigi Marfè), caratterizza coi propri temi, i motivi, le trame e le sequenze, le tendenze culturali sia popolari sia dotte e, in concreto, informa di sé forme letterarie che si permarranno attive nella cultura europea fino al Secolo dei Lumi e, in alcuni casi, fino ai nostri giorni.

Citando le parole di Edoardo Ventura, tratte dalle sue pagine in questo volume, «la riscrittura, [a volte] fondata su materiali plagati e mascherati, diviene un altro canale di circolazione – che definirei sotterraneo – della novellistica, sia in Italia che, parzialmente, in Europa. Come se l'insieme dei novellieri italiani fosse, rivestito e travestito, un unico pa-

trimonio letterario ricollocabile, incastonabile, riadattabile, scombinabile arbitrariamente. E di fatto, lo è».

La novella diviene ricca vena e efficace vettrice di motivi, trame, personaggi, primieramente grazie all'attività traduttorica, iniziata emblematicamente da Petrarca con la sua latinizzazione moralizzante dell'ultima novella decameroniana, madre di numerosa progenie come emerge dagli studi di Khalaf, Nardone, Rodríguez Mesa, Muñoz Benítez, Pastor Comín. Questa non fu, però, la sola via di diffusione della materia novellistica: accanto ad essa fungono da veicolo i vari adattamenti, riscritture o in generale la riappropriazione di un tema narrativo, frequentemente già di origine folclorica o popolare, posto che, in realtà, la narrazione o, più in generale, la forma breve: l'aneddoto, la facezia, la massima, il motto di spirito, il proverbio, la sentenza, altro non sono che il vario manifestarsi di una *forma mentis* specificamente umana, di un meccanismo cognitivo volto a codificare la realtà e a memorizzare le nostre conoscenze riguardo ad essa. Se, come ha scritto qualche anno fa il critico inglese Warren Boucher, «as such, European literary culture presented itself not as the possibility of separate relations with Greek, with Latin, or with Italian, French and Spanish models, but as the promise of a single, varied cultural tradition working with the same themes and the same encyclopedia of knowledge»¹, la forma breve e, all'interno di questa categoria, la novella ebbero molto a che vedere con la riformulazione dell'enciclopedia europea tra il 1400 e il 1650.

Tali meccanismi di riscrittura e di diffusione sotterranea della materia novellistica italiana, che si conserva, perpetua e propaga attraverso le letterature europee, sono proprio ciò cui abbiamo voluto alludere nel titolo di questa miscellanea di studi per mezzo delle due metafore, già ben radicate in ambito critico, poetico e intertestuale, del 'rizoma' e del 'palinsesto' che vi campeggiano. Il modello rizomatico, invocato da Manfred Pfister nel proprio saggio, opposto a quello arboreo, gerarchicamente organizzato, sembra particolarmente adatto, per le sue caratteristiche fisiche e spaziali, a rappresentare sintagmaticamente una diffusione di temi, motivi e trame, co-

1. W. BOUTCHER, «Who Taught Thee Rhetoricke to Deceive a Maid?»: Christopher Marlowe's *Hero and Leander*, Juan Boscán's *Leandro*, and Renaissance Vernacular Humanism, «Comparative Literature», LI (2000), n. 1, pp. 11-52 [p. 12].

me quella veicolata dalla novella, una diffusione segreta nei suoi ricorsi, che si presentano ai nostri occhi come privi persino di una ragione logica a guidarli, soggetti all'azzardo di un caso che, qui o là, o in due luoghi contemporaneamente, permetta loro di trovare terreno fertile in cui far spuntare rigoglioso un nuovo germoglio sotto forma di una *pièce* teatrale, una novella o anche solo un episodio all'interno di un'opera più ampia. Il 'palinsesto', proposto da Genette e rievocato sia nelle sopraccitate parole di Maria Grazia Cammarota sia nel bel contributo di Patricia Eichel-Lojkine quale paradigma di riscrittura sulla traccia di un testo precedente, delinea una forma di transtestualità, che ben esemplifica questo tipo di propagazione che caratterizzò particolarmente la fortunata ricezione della novella nell'Europa rinascimentale e barocca.

Il punto di osservazione che offre la combinazione di 'rizoma' e 'palinsesto' o il loro uso alternato fornisce uno strumento ben rappresentato negli studi qui raccolti.

Questo volume, frutto del Convegno Internazionale di Studi *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco: dall'eredità classica all'immaginario razionalista* (Torino, 13-15 maggio 2015), riunisce in sé i risultati di buona parte delle comunicazioni presentate – e dei dibattiti da queste scaturiti – durante quei giorni primaverili. Tale incontro scientifico si poneva a conclusione delle attività di ricerca di un gruppo di studiosi dell'Università di Torino (Dipartimenti di Studi Umanistici e di Lingue Straniere) i cui nomi compongono il comitato scientifico della collana di cui il presente volume fa parte.

Nell'arco di tre anni, questo gruppo di ricerca, col patrocinio e il sostegno finanziario della Compagnia di San Paolo, si è dedicato ad esplorare vari ambiti del tema ben sintetizzato nel titolo del Convegno. L'idea del progetto di ricerca fu inizialmente concepita in ambito ispanistico, ambito in cui le traduzioni dei novellieri italiani e i loro effetti sono divenuti oggetto di indagine che ha meritato una notevole attenzione di critica, grazie sia al lavoro del gruppo torinese e dei suoi collaboratori sia a quello di altri gruppi affini, come quelli diretti in Spagna da Rafael Bonilla Cerezo e Isabel Colón Calderón e all'impegno costante di ricercatori quali Juan Ramón Muñoz Sánchez, David González Ramírez, Diana Berruezo e Ilaria Resta. Dal nucleo ispanistico iniziale il progetto è stato poi esteso alla partecipazione di colleghi rappresentanti gli

studi di altre culture dell'Europa Occidentale: studiosi dell'area francese, inglese, italiana, tedesca, che hanno collaborato promuovendo varie attività accademiche e scientifiche tra il 2012 e il 2015. Un caso, a nostro giudizio, di felice lungimiranza e fruttuosa interdisciplinarietà, qualità massimamente favorevoli al prosperare delle nostre materie, specie in questi tempi difficilissimi per le scienze umane.

Riguardo i quarantotto saggi che costituiscono questo volume avremmo voluto ordinarli seguendo un criterio per autore, facendo capo ai vari novellisti italiani di epoca rinascimentale, così da seguire, quanto più fedelmente possibile, l'approccio comparativo e trasversale che in larga parte ha ispirato la nostra ricerca. Ben presto, tuttavia, abbiamo dovuto constatare che l'ampia costellazione di autori presa in considerazione dai relatori non permetteva di utilizzare proficuamente una struttura di questo tipo, risolvendoci dunque ad adottare una più semplice suddivisione geografica. Una scelta che potrebbe anche apparire scontata, persino banale, ma che, secondo noi, ha il pregio di porre immediatamente in risalto l'ampia diffusione europea della materia novellistica in esame.

aA

Al lettore certamente non sfuggirà che l'impronta ispanistica originaria mantiene un ruolo centrale, che si manifesta tangibilmente in una maggiore quantità di contributi riguardanti quest'ambito, riuniti nella relativa sezione *Spagna*. A seguire da presso, per numero di relazioni, si pone il gruppo di studi dedicati alla ricezione della novella in Inghilterra. Alle sezioni intitolate secondo le varie nazioni europee, ne segue un'ultima, *Europa*, che accoglie i saggi riguardanti le promanzioni della novella italiana in varie zone dell'Europa Orientale e pochi altri che, per la loro portata, sopravanzano i limiti di un'unica cultura nazionale. Così il volume si chiude con l'ottimo articolo in tre parti (Italia, Francia, Spagna) di Elisabetta Menetti, fine studiosa di Bandello.

**I novellieri italiani
e la loro presenza
nella cultura
europea: rizomi
e palinsesti
rinascimentali**

aA

Francia e Germania

aA

Perrault et Basile: *Les Fées* est-il un palimpseste?

Patricia Eichel-Lojkine

Université du Maine, Le Mans – 3L.AM

aA

Le devenir des contes littéraires est indissociable de la circulation, du réemploi et du recyclage des récits. Mais la vitalité du processus tient à l'émergence de créations artistiques inventives, dont les choix en terme de réagencement de motifs ou de schémas narratifs apparaissent, *a posteriori*, comme particulièrement judicieux et aptes à assurer aux histoires le sort enviable d'être de nouveau reprises et reconfigurées à la génération suivante. Nous nous étions demandée, dans *Contes en réseaux*, comment prendre en considération à la fois la fixité de textes littéraires et le processus de variation et de mutation qui les rattachent à d'autres textes auxquels ils font écho ou parfois sur lesquels ils font silence¹. Le texte des *Fées* de Perrault amène à reprendre la question sur nouveaux frais, en examinant un processus d'interférences double: un jeu de propositions et de contre-propositions avec Mlle Lhéritier², dans le cadre d'une compétition mondaine, et un

5

1. P. EICHEL-LOJKINE, *Contes en réseaux. L'émergence des contes sur la scène littéraire européenne*, Droz, Genève 2013, p. 13.

2. Mlle LHÉRITIER, *Les Enchantements de l'éloquence*, en *Œuvres mêlées* (Jean Guignard, Paris 1696); reproduit dans C. PERRAULT, *Les Contes de Perrault*, G. Rouger (éd.), Classiques Garnier-Bordas, Paris 1991, «Dossier de l'œuvre», pp. 265 sq.

transfert de séquences et de motifs «italiens», sur lequel Perrault fait silence, mais que rendent directement perceptibles des constructions hypertextuelles – de type wiki – auxquelles l’enseignant peut avoir recours pour ses démonstrations³. C’est ce second type d’interférences, proprement interculturelles, dont nous tenterons de percevoir les traces fantomatiques ici.

Derrière un texte lisse, homogène, unifié, d’une simplicité déconcertante, «enfantine» comme *Les Fées*, un texte qui s’offre à une saisie immédiate, nous supposons donc qu’il y a des strates d’histoires ré-agencées, reformulées, re-contextualisées. Mais le résultat est bien un texte lisse, homogène, unifié, et non un palimpseste ostensible, un bricolage bariolé, un montage de sources. Au terme de l’opération, les traces sont effacées, le texte littéraire peut se présenter comme l’équivalent d’un conte de nourrice, avec sa «scénographie pseudo-naïve» – selon l’expression de Ute Heidmann⁴.

Ce type de reconfiguration issu d’un lissage joue un rôle essentiel dans la chaîne de transmission du conte: le palimpseste réalisé est tellement simple et élégant qu’il va pouvoir être recyclé dans la bibliothèque bleue, dans l’imagerie populaire, dans les livres éducatifs, et jusque dans les contes de Grimm.

Par le terme de ‘palimpseste’, nous désignons la fonction d’‘écran’ d’un texte A (Perrault) par rapport à un texte, ou à un ensemble de textes, B (Basile par exemple), au sens où le texte A est un texte second du point de vue de sa genèse, qui fait écran au texte B dont il manifeste en même temps l’existence – comme le ferait un écran de cheminée pour le feu qu’il dissimule et révèle par transparence⁵. Ce texte

3. Pour un exemple en ligne: P. EICHEL-LOJKINE, *Wiki Les Fées: figuration d’un palimpseste* «Publize 4», In Vivo, e-revue de critique littéraire, <http://publize.univ-lemans.fr/publize-test/index.php?id=338>, dernière consultation 30/09/2015.

4. Voir U. HEIDMANN et J.-M. ADAM, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L’héritier* [...], Classiques Garnier, Lire le XVII^e siècle, Paris 2010. Le terme «naïf» revient sans cesse sous la plume des auteurs de contes français: «Vous nous dites en abondance / Certains Contes naïfs pleins des plus jolis tours», dit par exemple Mlle L’héritier à Mme de Murat (Mlle LHÉRITIER, *Œuvres mêlées*, Jean Guignard, Paris 1696, «A Madame la Comtesse de M.», p. 340, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62376r/fl.item.zoom>, dernière consultation 30/09/2015).

5. Sur l’écran ambivalent qui cache et révèle à la fois, voir S. Lojkine (dir.), *L’Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVI^e au XX^e siècle*, L’Harmattan, Paris

A, texte en superposition, attise la curiosité en direction du texte B pour peu qu'on ait une âme de paléographe. Mais il apparaît cependant, du point de vue de sa réception courante, non érudite, comme seul texte lisible, sans précédent (si ce n'est oral), écran efficace ayant évincé toute écriture préalable, monopolisant l'attention du lecteur, et propre à servir de base à de nouveaux dérivés.

Les Fées réalise à la perfection cette fonction d'écran. Il fait oublier ses «modèles» tout en revendiquant une place centrale dans le recueil des *Contes ou Histoires du temps passé*: c'est le cinquième des huit contes en prose. Perrault lui-même cite son argument en exemple, dans sa préface aux *Contes en vers* (1695), pour l'opposer à la Fable de Psyché à la morale inconsistante:

Tantôt ce sont des Fées qui donnent pour don à une jeune fille qui leur aura répondu avec civilité, qu'à chaque parole qu'elle dira, il lui sortira de la bouche un diamant ou une perle; et à une autre fille qui leur aura répondu brutalement, qu'à chaque parole il lui sortira de la bouche une grenouille ou un crapaud⁶.

aA

Du point de vue de l'histoire littéraire, ce conte mérite particulièrement d'être cité en exemple pour deux raisons:

1- *Les Fées* conjugue de manière exemplaire une optique morale qui le rattache au répertoire traditionnel des contes d'avertissement⁷ et un langage allégorique – avec les diamants et les grenouilles qui sortent respectivement de la bouche des deux filles – qui compense le déficit de prestige de ce genre nouveau par rapport à la fable et aux autres formes héritées de l'Antiquité. *Les Fées* apparaît donc comme un conte d'avertissement ennobli, compatible avec le monde

7

2001, en particulier C. LORENTE, La Femme à la voilette: *la question du féminin dans Henri Matisse*, roman de Louis Aragon, p. 171 et S. LOJKINE, Introduction, pp. 18 et 29.

6. PERRAULT, *Les Contes de Perrault* cit., Préface aux *Contes en vers*, pp. 5-6.

7. Le récit n'invite pas seulement à être poli et bien élevé, mais à prendre garde à la présence de l'autre, à ne pas passer son chemin, obnubilé par ses propres préoccupations, devant une personne qui vous parle et vous fait une requête: «Le personnage poursuit un but, tout à son intérêt. Il rencontre en chemin un objet, un animal ou une personne qui lui parle mais il ne lui prête pas attention. En conséquence de quoi, il passe à côté d'une rencontre qui lui aurait été profitable s'il avait fait preuve de disponibilité et n'atteint pas le but qu'il poursuivait. On trouve ce motif dans *Les Fées* de Perrault et dans de nombreux contes européens du même genre», J. COURTÈS, *La parole du mort*, dans A. Petitat (dir.), *Contes: l'universel et le singulier*, Payot, Lausanne 2002, pp. 111-120, ici p. 113.

des salons. Mlle Lhéritier apprécie justement dans les contes le fait qu'«On y sait à la fin moraliser toujours / Et quelquefois même d'avance», comme elle en fait compliment à Mme de Murat⁸.

2- Le titre du conte lui-même (*Les Fées*) est devenu emblématique du nouveau genre qui, revisitant le modèle des *fiabe italiane*, prend son essor à la toute fin du siècle à Paris. Comme chacun sait, le genre des contes merveilleux ou contes de fées est alors en train de se définir et de se différencier des autres groupements de contes ou de nouvelles⁹. Si la terminologie est encore flottante pour désigner ces histoires féeriques dont le système des personnages et la structure sont assez codifiés (conte merveilleux, conte des fées, conte de fées), le terme de «fées» revient fréquemment dans les titres des œuvres¹⁰. Un siècle plus tard, dans le premier tome du *Cabinet des Fées* du chevalier de Mayer¹¹, *Les Fées* de Perrault est placé en tête du recueil, juste après *Le Petit Chaperon rouge*.

1. La problématique de la variance

Que les textes considérés dérivent les uns des autres de manière assurée ou que la documentation fasse défaut pour reconstituer des points de contact et des chaînons intermédiaires qui peuvent également appartenir à ce continent enseveli pour le chercheur qu'est la circulation orale, de fait,

8. Mlle LHÉRITIER, *Œuvres mêlées* cit., «A Madame la Comtesse de M.» p. 340. Le modèle de la fable est évident: «quelle morale puis-je inférer de ce fait? / Sans cela toute fable est un œuvre imparfait» (La Fontaine, *Fables, Le Chat et les deux moineaux*, XII, 2).

9. «Je me trouvay, il y a quelques jours, Mademoiselle, dans une compagnie de personne d'un mérite distingué, où la conversation tomba sur les Poèmes, les Contes, & les Nouvelles» (Mlle LHÉRITIER, *Œuvres mêlées* cit., p. 2: dédicace «A Mademoiselle Perrault» qui ouvre *Marmoisson ou l'Innocente Tromperie*).

10. *Les Contes des fées* (Chez Claude Barbin, Paris 1697, date du privilège; frontispice: 1698; édition très rare) et *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* (Veuve de T. Girard, Paris 1698) de Mme d'Aulnoy; *Les Illustres Fées, contes galants* (Médard-Michel Brunet, Paris 1698) du Chevalier de Mailly; *Les Contes de fées* et *Les Nouveaux Contes des fées* (Chez Claude Barbin, Paris 1698) de Mme de Murat; *Les Fées ou Les Contes de ma mère l'Oye* (s.n., s.l. 1697), comédie de Charles Dufresny, en N. Rizzoni (éd.), *La Fée bienfaisante et autres comédies*, dans ead., J. Boch, N. Jasmin, *L'âge d'or du conte de fées: de la comédie à la critique (1690-1709)*, Champion, [Bibliothèque des génies et des fées, 5], Paris 2007.

11. Le tome premier réunit «*Les Contes de Fées* par Charles Perrault, de l'Académie française» et «*Les Nouveaux Contes des Fées* par Madame la Comtesse de Murat»: *Le Cabinet des Fées, ou Collection choisie des contes des fées ou autres contes merveilleux. Ornés de figures. Tome premier*, A Amsterdam et se trouve à Paris, rue et hôtel Serpente, Paris 1785. J'ai utilisé l'édition de Genève: A Genève, chez Barde, Manget & Compagnie, et à Paris, Chez Cuchet, 1785, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65804141>, dernière consultation 30/09/2015.

des canevas narratifs, des séquences et des motifs (unités narratives minimales à composante imagée) se retrouvent dans des textes de différentes natures (conte merveilleux ou nouvelle «réaliste»), de différentes provenances (Venise, Naples, Paris), de différents auteurs (Straparola, Basile, Perrault, Mlle Lhéritier). La méthode de la comparaison différentielle ne consiste pas à amoindrir les différences entre des textes provenant d'aires culturelles aussi éloignées que la Naples sous domination espagnole où vivait Basile et le Paris des salons lettrés fréquentés par Perrault, pas plus qu'elle ne conduit à réduire les écarts entre la poétique baroque du premier¹² et le style classique du second. La comparaison différentielle invite au contraire à travailler sur ces hiatus et ces superpositions imparfaites.

Si le terme critique de 'palimpseste' s'impose à nous à ce propos, c'est que des phénomènes de résonances, de réseaux, de stratification nous sautent aux yeux aujourd'hui, alors qu'ils passaient inaperçus hier. Il est clair que le geste interprétatif a déplacé un texte, *Les Fées*, qui correspondait à une certaine esthétique «lisse», vers un nouveau contexte défini par des paradigmes propres à l'ère numérique comme l'hypertextualité. Mais déjà bien avant cette mutation médiatique, on pourrait citer certains facteurs déterminants dans notre tendance actuelle à voir dans les histoires simples et courtes de Perrault des textes stratifiés, comme l'attention que les Grimm portèrent à Basile¹³ et les premières recherches sur *Les Contes de ma mère l'Oye avant Perrault*¹⁴ au XIX^e siècle. Ainsi, avant même toute proposition de lecture du texte de Perrault, ce geste

aA

9

12. Sur la poétique du *Pentamerone*, voir l'Introduction de M. Rak à son édition: G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, M. Rak (éd., trad. it.), Garzanti, Milano 2007 [1^{re} éd. 1986]. Voir aussi les travaux de N.L. CANEPA: *From Court to Forest. Giambattista Basile's Lo Cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale*, Wayne State University Press, Detroit 1999 et EAD., "Entertainment for Little Ones?" *Basile's Lo Cunto de li cunti and the Childhood of the Literary Fairy Tale*, «Marvels and Tales. Journal of Fairy-Tale Studies», 17 (2003), n. 1, pp. 37-54.

13. Dans la droite ligne de l'hommage rendu dans la première préface des *Märchen* (Realschulbuchhandlung, Berlin 1812), ils prévoyaient d'inclure une traduction du *Pentamerone* dans leur deuxième tome (comme en atteste la préface de 1815) avant de se raviser pour privilégier les «contes du pays»: trente ans plus tard, la traduction allemande de Basile par Felix Liebrecht paraît avec une préface signée Grimm (J. Max, Breslau 1846). Voir EICHEL-LOJKINE, *Contes en réseaux* cit., p. 14.

14. C. DEULIN, *Les Contes de ma mère l'Oye avant Perrault*, E. Dentu, Paris 1878, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5805750s>, dernière consultation 30/09/2015.

de «transduction» (Y. Citton¹⁵) amène à voir dans ce texte souvent jugé plat un texte stratifié, multi-échelles. Il ne faut pas craindre cette recontextualisation inévitable, inséparable du geste critique en littérature, mais il faut en être pleinement conscient. Yves Citton nous invite au contraire à nous méfier de la pseudo-scientificité positiviste qui imaginerait nous transporter à l'époque de Perrault: «se borner à juger la valeur d'une interprétation de Diderot [ou de Perrault] à l'aune de ce que signifiaient ses écrits à l'époque de leur rédaction me semble trahir profondément la dynamique propre à l'aventure littéraire»¹⁶. C'est à partager cette aventure littéraire que la question du palimpseste nous convie.

On pressent déjà que ce n'est pas un hasard si les notions de rémanence et de variance, jadis réservées à la textualité médiévale¹⁷, se répandent désormais pour s'appliquer même à des textes classiques français. Mais il ne suffit pas de dire que «ça circule» dans l'espace européen, encore faut-il préciser où et comment s'opère la migration, le cas échéant.

En ce qui concerne les pratiques intertextuelles à l'œuvre dans *Les Fées*, nous avons affaire à deux types d'interférences repérables. Comme chacun sait, *Les Fées* de Perrault et *Les enchantements de l'éloquence ou Les effets de la douceur* de Mlle Lhéritier (1697) se répondent. Ils se font écho à la manière de créations partagées au sein d'une même famille (dans tous les sens du terme), produisant des effets de transparence et de superposition.

Les échos perceptibles entre *Les Fées* et deux *cunti* de Basile (Gian Alesio Abbatuttis¹⁸) – *Le tre fate* (III, 10) et *Le doie*

15. Y. Citton définit ainsi la transduction, geste premier de l'interprétation: «Ce jeu consiste à sélectionner un élément textuel, à le sortir de son contexte original, à le déplacer pour le faire entrer dans la résonance d'un contexte nouveau, et à laisser se propager les résonances nouvelles qu'il induit, de proche en proche, dans ce nouveau contexte». Y. CITTON, *La compétence littéraire: apprendre à (dé)jouer la maîtrise*, en F. Quet (éd.) *Enseignement de la littérature: L'approche par compétences a-t-elle un sens?*, Institut National de Recherche Pédagogique (INRP), p. 2 du pdf en ligne, Institut Français de l'Éducation (IFÉ), <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/discussions/enseignement-de-la-litterature-12019ap-proche-par-competences-a-t-elle-un-sens/yves-citton-la-competence-litteraire-apprendre-a-de-jouer-la-maitrise/view>, dernière consultation 30/09/2015.

16. *Ibid.*

17. B. CERQUILIGNI, *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*, Seuil, Paris 1989.

18. G. BASILE (G.A. ABBATUTTIS pseudonyme anagrammatique), *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenimento de' peccerille*, publication progressive des Cinq Journées, Ottavio Beltramo: 1^{re}, 2^e, 5^e journées, Lazzaro Scoriggio: 3^e, 4^e journées, Naples 1634-1636. Le titre de *Il Pentamerone* s'impose à partir de l'édition Antonio Bulifon (Naples 1674).

pizzelle (IV, 7)¹⁹ – répondent à une autre dynamique, faite de transferts culturels, de déplacements et d’occultation. On ne sait avec certitude si Perrault lisait le dialecte napolitain et s’il a entendu de quiconque certains des *Cunti*, ou eu en main un exemplaire (rapporté par Jean Mabillon?) d’un ouvrage qui fut plusieurs fois réédité en napolitain entre 1636 et 1728²⁰ – mais traduit seulement au XVIII^e siècle en dialecte bolonais (1712), en italien ensuite (1754), avant que le succès européen ne vienne avec les traductions allemandes et anglaises et les éditions illustrées du XIX^e siècle²¹.

Quoi qu’il en soit, le texte des *Fées* fait écran aux matériaux supposément hérités du *Pentamerone*, des matériaux hétérogènes, difficilement assimilables, qu’il recouvre et supprime. Avant de revenir en détail sur ces analogies, il convient de noter d’emblée une différence importante dans le traitement du thème des ‘Deux Filles’²². Chez Basile, il n’est utilisé que

aA

19. Les citations sont extraites de l’édition citée de M. Rak, texte de la première édition napolitaine de 1634-1636, avec traduction italienne et notes. Le texte de ces deux contes cités est également disponible en version bilingue dans la compilation de M. Lavagetto (éd.), *Racconti di orchii, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, Mondadori, Milano 2008. Édition et traduction française: G. BASILE, *Le conte des contes ou Le divertissement des petits*, F. Decroisette (éd.), Circé, Strasbourg 2002 [1^{re} éd. 1995].

20. Selon S. Magnanini, un exemplaire du *Pentamerone* (éd. Bulifon de 1674) a pu être importé en France par Jean Mabillon dans les années 1685-1687 au moment de la vogue des contes de fées dans les salons parisiens, ce qui expliquerait qu’on trouve des échos de ces histoires chez Mlle de la Force (*Persinette* et *Petrosinella*), Mlle Lhéritier, Perrault et d’autres. Mais cela suppose que ces auteurs aient été capables de lire le dialecte napolitain (à moins qu’il y ait eu un intermédiaire?). Voir S. MAGNANINI, *Postulated Routes from Naples to Paris: the Printer Antonio Bulifon and Giambattista Basile’s Fairy Tales in Seventeenth Century France*, «Marvels and Tales», 21 (2007), n. 1, pp. 78-92.

21. Voir l’introduction à l’édition citée de M. Rak, qui récapitule l’historique de ces traductions et adaptations et renvoie notamment à G. BASILE, *Stories from the Pentamerone*, E.F. Strange (éd.), W. Globe (ill.), Macmillan, London 1911.

22. Sur ce type, outre la classification Arne-Thompson-Uther (H.-J. Uther, *The Types of Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Arne and Stith Thompson*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 2004), on consultera W.E. ROBERTS, *The Tale of the Kind and Unkind Girls: AA-TT 480 and related titles*, Wayne State University Press, Detroit 1994 [1^{re} éd. Walter de Gruyter, Berlin 1958]. Roberts relève les éléments principaux du type, suit sa diffusion dans les pays d’Europe du sud, au Moyen Orient et en Extrême Orient et ailleurs dans le monde, tout en différenciant deux grands sous-types: (1) *The following the river subtype* qui comprend lui-même *The Drink of Water Group* auquel on peut rattacher *Les Fées* et les nombreuses versions orales que le texte de Perrault a contaminées via les livres de colportage; (2) *The Encounters en route subtype*, avec les motifs de la chute dans le puits et de la demande d’aide des objets ou des animaux qu’on trouve dans *Frau Holle* de Grimm par exemple. L’histoire est une des plus répandues au monde, particulièrement en Afrique occidentale (vingt-trois versions recensées) où elle entre en conso-

comme introduction à des histoires de ‘Fiancée substituée’ (ATU. 403C). S’ajoute à cela une différence quantitative dans les «emprunts», plus nombreux en ce qui concerne *Le doie pizzelle* qu’en ce qui touche aux *Tre fate*, comme en témoignent les résumés suivants.

Les trois fées (*Le tre fate* III, 10), première partie:

Deux demi-sœurs, Grannizia la laide et Cicella la belle ne sont pas traitées sur un pied d’égalité par Caradonia, mère de Grannizia. Exploitée et persécutée, Cicella est envoyée loin du foyer vider les ordures dans un panier. Elle fait tomber par mégarde le panier dans un ravin et se retrouve face à un ogre. Cicella s’adresse à lui poliment pour qu’il lui rende le panier. Il n’accède pas à sa demande mais lui demande au contraire de descendre, ce qu’elle parvient à faire.

Arrivée en bas, elle trouve trois belles fées qui lui demandent de les peigner, ce dont elle s’acquitte avec délicatesse et sans répugnance pour les petites lentes et les petits poux trouvés sur leurs têtes. Pour la remercier de sa courtoisie, les fées l’invitent à entrer dans une garde-robe somptueuse et à choisir un vêtement; Cicella choisit une petite guenille parmi les robes magnifiques. Elles lui demandent par quelle porte elle veut sortir et elle choisit la porte de l’écurie. Il lui tombe sur le front une étoile d’or quand elle passe la porte. De retour chez sa belle-mère, elle reçoit une rossée de bois vert. Elle doit indiquer l’endroit où elle a vu les fées pour que Grannizia puisse également y être envoyée.

Cela débouche sur une contre-épreuve symétrique: série de tests, impudence de Grannizia, retour à la maison avec un testicule d’âne sur la tête.

Les Deux petites pizzas (*Le doie pizzelle* IV, 7), première partie:

Luceta a besoin d’eau pour sa cuisine et envoie sa fille à la fontaine, avec une petite pizza en poche. À la fontaine, une vieille demande à Marziella un morceau de la pizza qu’elle s’apprêtait à mordre. Elle la donne tout entière, avec des paroles aimables. Elle est récompensée par le souhait que des roses et des jasmins sortent de sa bouche, que de

perles et des grenats tombent de sa chevelure, que des lys et de violettes éclosent sous ses pas. Puis elle rentre chez elle pour le dîner.

Le lendemain, en se peignant, elle voit tomber des perles et des grenats et appelle sa mère. Elles remettent une partie des trésors dans un coffret et sa mère va vendre l'autre partie à un changeur. La tante Troccola, de passage, demande à sa nièce d'où viennent les perles qu'elle est en train de ranger et Marziella lui conte son aventure.

Troccola envoie sa fille sur les lieux, avec pour conséquence une contre-performance et une punition: des bêtes répugnantes s'échappent de la chevelure de Puccia, de l'écume sort de sa bouche, des fougères poussent sous ses pas.

De facture différente, l'histoire des Fées, quant à elle, se présente comme un récit à la polarisation manichéenne, qui met en valeur un avertissement clair et qui est servi par un style sans apprêt. Le caractère très schématique d'une diégèse fondée sur un strict parallélisme entre les deux sœurs a suscité bien des commentaires, depuis *Le Cabinet des Fées* jusqu'à Jean-Paul Sermain:

Il s'agit de deux jeunes filles inégalement partagées du côté du caractère. L'une est douce et officieuse, l'autre est fière et désobligeante. Leur humeur influe sur leurs procédés. Elles trouvent toutes deux le prix qui est dû à leur différente manière d'agir, dans la même circonstance²³.

Ainsi dans un conte assez négligé de Perrault, *Les Fées*, chacune des deux sœurs agit selon les qualités qui lui sont échues dans la famille, et celles-ci ne valent que dans une opposition qui structure leur histoire et conduit l'une à la cour et au trône, et l'autre à une mort de brute abandonnée dans la forêt²⁴.

23. *Le Cabinet des Fées* cit., Précis de la vie et des ouvrages de Charles Perrault, avec l'analyse de ses contes, p. v.

24. J.-P. SERMAIN, *Ce que les contes doivent aux fées. Liaisons anthropologiques*, «Féeries», 7 (2010), pp. 193-201, ici p. 195. En ligne, <http://feeries.revues.org/768?file=1>, dernière consultation 30/09/2015.

L'histoire sert manifestement à habiller une leçon sur «l'honnesteté»²⁵, déjà présente dans *Le doie pizzelle*²⁶, avec cette incitation appuyée à l'endroit des jeunes filles – chez Perrault comme chez Mlle Lhéritier – à adopter une conduite civile, courtoise, polie: le sens du mot 'honnête' en français classique²⁷.

Pour le critique, le parti pris d'une écriture de «la naïveté» – de la sécheresse ou de la pauvreté si l'on veut – apparaît comme le résultat de deux opérations combinées:

1- un filtrage du langage allégorique des *Enchantements de l'éloquence*, de manière à rendre cette allégorisation compatible avec un conte «imitant le style et la simplicité des nourrices » (selon les termes de l'abbé de Villiers²⁸);

2- un filtrage de l'imaginaire de Basile dans ce qu'il peut avoir de grotesque, d'incongru, de malséant. Car si ces éléments ont bien leur place réservée dans l'esthétique classique et ce jusque dans les réjouissances royales, comme l'a mon-

25. On relève sept occurrences du terme «honneste» ou de ses dérivés – «honnestement, honnesteté, malhonnesteté» – dans ce texte court (*Les Fées*, éd. 1697). Texte de référence: C. PERRAULT, *Histoires ou Contes du temps passé*, C. Barbin, Paris 1697, disponible sous forme numérisée Munich, BSB, Res/P.o.gall. 1656 mz, <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10924279.html>, dernière consultation 30/09/2015.

26. Récit cadre dit par la conteuse Ciulla: «Donne-moi, je te donnerai. Celui qui n'appâte pas l'amour avec la courtoisie, ne prend aucun bienfait au bout de sa canne», «damme e dotte; chi non mette l'esca de la cortesia all'amo dell'affrezzione non piglia mai pesce de beneficio». S'ajoute dans ce conte de Basile un thème secondaire – qui n'a pitié, pitié ne trouve – qui fournit la matière de la conclusion: «elle s'en fut, ruminant en elle-même que, pour n'avoir pas semé un peu de pizza, elle allait rester en grande disette de farine, puisque le Ciel veut que qui n'a pitié, pitié ne trouve», «e Puccia, cacciata da chillo regno, iette sempre pezzeno, e pe n'aver semmenato 'no poccorillo de pizza appe sempre carestia de pane: essenno volontà de lo cielo Che chi non ha pietà, pietà non trova» (*Les deux petites pizzas*, pp. 356 et 362; *Le doie pizzelle*, pp. 772 et 784). L'italique est du texte.

27. Voir M. FUMAROLI, *Les Fées de Perrault ou De la littérature*, dans id. (éd.), *Le Statut de la littérature. Mélanges P. Bénichou*, Droz, Genève 1982, pp. 159-186; repris sous le titre *Les Contes de Perrault ou l'éducation de la douceur*, dans id., *La Diplomatie de l'esprit*, Hermann, Paris 1994, pp. 441-478.

28. Dans les *Entretiens sur les contes de fées* de l'abbé de Villiers (J. Collombat, Paris 1699), le conte est associé à l'art suprême de la simplicité qui est censé être le fait des nourrices: «car la simplicité et le naturel de la narration, est ce qui fait le principal mérite d'un conte». Les contes de Perrault sont alors cités en modèles: «Cependant vous m'avouerez que les meilleurs contes que nous ayons, sont ceux qui imitent le plus le style et la simplicité des nourrices, et c'est pour cette seule raison que je vous ai vu assez content de ceux que l'on attribue au fils d'un célèbre académicien [Pierre Perrault Darmancour]», J. Boch (éd.), *Le conte en débat: textes critiques de Perrault, Mademoiselle Lhéritier, Villiers, Madame Durand, Madame de Murat, Faydit, Morvan de Bellegarde*, dans N. Rizzoni (éd.), *Les Fées entrent en scène*, Champion, Paris 2007, pp. 398-400.

tré Michel Jeanneret²⁹, ils ne peuvent apparaître que pour être conjurés, sublimés, exorcisés, domestiqués. Dans le cas contraire, ce serait la voie ouverte à des associations d'idées incontrôlables dont Mme de Murat a bien senti la menace quand elle parle de l'invention triviale de servantes et de nourrices qui imaginaient des fées «basses et puérides» à leur image: des fées aux préoccupations et aux pouvoirs limités, dont tout le «soin consistait à bien ballayer la maison [...]», et les effets les plus considérables de leur Art se terminaient à faire pleurer des perles et des diamans, moucher des émeraudes, et cracher des rubis»³⁰.

2. Faire écran à la trivialité: l'imaginaire de Basile et la migration des motifs

Ce témoignage indirect de la réception des *Fées* deux ans après sa publication atteste la gêne occasionnée par l'image mentale de déjection suscitée par le texte («en disant ces mots il luy sortit de la bouche deux Roses, trois Perles, & deux gros Diamants»), et ce malgré la lecture allégorique programmée. Manifestement, le registre symbolique ne suffit pas à racheter aux yeux de Mme de Murat l'image du corps féminin ici évoquée. C'est l'occasion d'enquêter sur ce que Perrault doit à Basile pour ce qui touche à ce motif nodal.

2.1. L'inquiétante étrangeté des images importées

Pour comprendre à quel défi Perrault était confronté face aux histoires de Basile, il faut commencer par prendre la mesure du potentiel obscène des images présentes dans les contes à dimension théâtrale et comique de Basile³¹.

2.1.1. Le testicule d'âne de Grannizia

Dans *Le tre fate*, le résultat des actions respectives des deux filles était un don des fées: une «étoile d'or» pour la serviable Cicella, un «testicule d'âne» pour la mauvaise Grannizia:

29. M. JEANNERET, *Versailles, ordre et chaos*, Gallimard, [Bibliothèque illustrée des histoires], Paris 2012 et ID., *Versailles, sublime et grotesque*, dans J. Miernowski (dir.), *Le sublime et le grotesque*, Droz, Genève 2014, pp. 125-152.

30. Mme de MURAT, *Histoires sublimes et allégoriques par Madame D** dédiées aux fées modernes*, Florentin et Pierre Delaulne, Paris 1699, «Epistre aux fées modernes», n.p. (nous soulignons), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k742138>, dernière consultation 30/09/2015.

31. Voir à ce sujet RAK, Introduction à BASILE, *Lo cunto de li cunti* cit., p. xxxv.

Alors les fées, devant la présomption de cette péronnelle, ne lui prêtèrent plus aucune attention et la renvoyèrent en lui disant: «Quand tu seras à la porte de l'écurie, lève la tête, et tu verras ce qui t'arrivera». Grannizia traversa donc le fumier, leva la tête, et reçut sur le front un testicule d'âne qui s'attacha à sa peau comme une envie que sa mère aurait eue quand elle était grosse. Et lestée de ce beau cadeau, Grannizia s'en retourna, tout lentement, tout doucement, chez sa maman. (*Les trois fées*, p. 293)

Ma le fate, visto la presenzione de sta pettolella, no le dezero manco sale e ne la mannaro decennole: «Comme si sotto la porta de la stalla, auza la facce 'n cielo e vide che te venne». La quale, sciuta fore pe mezo la lotamma, auzaie la capo e le cascatte 'n fronte 'no testicolo d'aseno, c'aferratosse a la pella pareva golio venuto a la mamma quando era prena, e co sto bello guadagno, adasillo adasillo, tornaie a Caradonia. (*Le tre fate*, p. 622)

Ce testicule d'âne vient se coller au visage de la jeune fille qui retourne finalement vers Caradonia, sa mère; cet appendice est comparé à une «envie» («golio»), cette marque qui apparaît sur le visage de l'enfant par suite de l'appétit déréglé de sa mère durant la grossesse³², si l'on en croit non seulement les croyances populaires, mais les textes d'éminents penseurs comme Erasme³³ et les traités savants de Della Porta que connaissait Basile³⁴.

Non seulement cette image réactive indirectement le terme qui donne le thème central des *Tre fate*, à savoir l'en-

32. Selon le *Dictionnaire de l'Académie* (1694), «On appelle, *Envie de femme grosse*, Le desir dereglé & desordonné que quelques femmes grosses ont de manger de certaines choses. On appelle aussi de cette sorte, la marque que les enfants apportent du ventre de leurs meres quand elles ont eu de ces sortes d'appetits dereglez durant leur grossesse. *Qu'a-t-il au visage? c'est une envie*» (ATILF-Dictionnaires d'autrefois, en ligne).

33. «Tandis que le fœtus est encore en train de se fabriquer dans l'officine de la nature [...], que, dans ces conditions, la première recommandation pour la femme enceinte soit de conserver une conscience pure et sereine [...]. Qu'elle se garde ensuite de toutes passions colériques, haineuses, envieuses, et des autres inclinations qui, prenant leur source dans un mal psychique, finissent par infecter le corps», ERASME, *Christianum matrimonium institutio*, ASD V-6 (*Opera omnia*, Amsterdam), pp. 226, 868; traduction de J.-C. Margolin dans ÉRASME, *Éloge de la Folie et autres écrits*, Gallimard, [Folio Classique, 5059], Paris 2010, p. 377.

34. G. DELLA PORTA corrobore cette idée dans ses traités latins, rapidement traduits en italien: *Della Fisionomia dell'huomo libri iv*, Naples 1598 et *Della celesta fisionomia libri vi*, Naples 1614. Sur Basile et Della Porta, voir l'édition Rak, Notes à la Première Journée, p. 30, note 27.

vie³⁵, mais, au niveau fantasmatique, le testicule d'âne de Grannizia fait surgir l'image mentale d'un phallus dévissé et greffé sur une tête de femme. Or il est évident qu'une telle image a davantage sa place dans un conte du type fabledieu comme *Les Souhairs ridicules* – «Au nez de l'épouse irritée / L'aune de boudin s'attacha»³⁶ – ou dans une comédie-ballet de Molière³⁷, que dans un conte galant. Si Perrault a bien publié *Les Souhairs ridicules* sous son nom dans le *Mercur galant* en 1693 et si la réception en fut bonne, si l'on en croit un propos de Mlle Lhéritier de 1696³⁸, *Les Fées* n'est pas prêt à accueillir le même type d'images et d'associations.

Il est cependant des cas où la comparaison différentielle ne montre pas une censure aussi totale, comme on va le voir avec le motif de la bouche de laquelle sortent des objets inattendus.

2.1.2. De l'haleine fétide à la déjection orale

La bouche féminine exhalant une haleine fétide semble être une des figurations les plus obscènes qui soit dans la culture occidentale. Or c'est une figuration qu'on retrouve aussi bien dans *Le tre fate* que dans *Le doie pizzelle*. Ainsi de Grannizia, la fiancée substituée imposée au seigneur Cuosemo, dont l'haleine est repoussante:

mais nécessité faisant force de loi, il [Cuosemo] fut pourtant biser Grannizia: ce fut comme baiser un vieux pot, il hésita trois fois avant d'approcher ses lèvres de la bouche de sa fiancée; et quand il l'eut fait, il lui sembla être sur la Chiaia, le soir, quand les femmes vont offrir aux flots des tributs moins odorants que les parfums de l'Orient³⁹. (*Les trois fées*, p. 295)

35. Récit cadre dit par la conteuse Iacova: «sur le châtement d'une femme envieuse qui, voulant faire trébucher sa belle-fille, ne réussit qu'à la porter au firmament». Prolongement dans le proverbe conclusif, sur le suicide de la marâtre: «elle se rompit le cou, démontrant par là la vérité de cette maxime: *Qui crache en l'air, le crachat récupère*», «se rompe lo cuollo, monstrando quanto sia vera chella settenza: 'chi sputa 'n cielo le retorna 'n facce'» (*Les Trois fées*, p. 289 et 297; *Le tre fate*, p. 630). L'italique est dans le texte de la traduction (proverbe).

36. PERRAULT, *Les Contes de Perrault*, G. Rouger (éd.) cit., p. 84.

37. M. Jeanneret donne l'exemple de *Monsieur de Pourceaugnac* en JEANNERET, *Versailles, sublime et grotesque* cit., pp. 147-149.

38. «& le naïf enjouement des Souhairs ridicules y eut aussi grand nombre de Partisans», Mlle LHÉRITIER, *Œuvres mêlées* cit., Marmoisan, «A Mademoiselle Perrault», pp. 2-3.

39. La Plage (la Chiaia) et le Port de Naples, au pied de Castel dell'Ovo, étaient les lieux où les femmes allaient vider les seaux le soir.

costritto da la necessitate, dette 'no vaso a Grannizia, ma, comme vasasse 'no vaso antico, che avvecinaie ed arrassaie chiù de tre vote le labra primma che toccasse la vocca de la zita, a la quale accostato le parze de trovarse a la marina de Chiaia la sera, quando chelle magne femmene portano lo tributo a lo maro d'altro che d'adure d'Arabia. (*Le tre fate*, p. 626)

De même, dans *Le doie pizzelle*, Puccia (substituée à Marziella) révulse le roi de Chiunzo: «Puis, en la regardant de plus près, il s'aperçut que de sa bouche qui ahanait sous la fatigue du voyage sortait, comme d'un moulin à foulon, une écume savonneuse»⁴⁰, «e, puostole mente 'n facce, vedde che, pe la fatica de lo cammino reshiatanno fore de muodo, aveva fatto na 'nsaponata a la vocca che pareva varchera de panne»⁴¹.

De l'haleine féminine putride au crachat de crapauds qu'on trouve chez Perrault, il n'y a qu'un pas si l'on en croit la psychanalyste Claude de la Genardière. Une telle image de «dévoilement métaphorique de l'intime» fait de nous, lecteurs, «presque des voyeurs» et «nous convie à transgresser toutes les frontières corporelles». Elle y voit une transgression du point de vue de la structuration psychique: «nous voyons quelque chose que nous ne devrions pas voir. Et dans cette perspective, les fleurs ou les diamants qui sortent de la bouche peuvent apparaître aussi obscènes que les crapauds et les serpents»⁴².

Le processus de déjection est troublant par essence quel que soit l'orifice d'origine, même si la substance rejetée est noble. Il n'y a donc qu'une différence de degré, et non de nature, entre l'image «des perles, des rubis, des émeraudes, des saphirs, et des diamants» régurgités par l'âne magique⁴³

40. *Les deux petites pizzas*, p. 359.

41. *Le doie pizzelle*, p. 778. Cette bouche écumante, qui résulte du don de la vieille, s'allie en l'occurrence à deux autres malédictions impliquant la chevelure et les pieds.

42. C. DE LA GENARDIÈRE, *Raconter les frontières psychiques. Énigmes de l'autre monde*, en J. Perrot (éd.), *Les métamorphoses du conte*, P.I.E.-Peter Lang, Bruxelles 2004, pp. 315-324, ici pp. 317-318. Elle poursuit: «Derrière une histoire de bonne ou de mauvaise conduite est interrogé le statut du corps, entre animalité, végétalité, minéralité et humanité, sa constitution avec un dehors et un dedans et une peau-frontière».

43. Dans *Lo cuento dell'uerco*, le baudet vomit des pierres précieuses (nous soulignons les parallèles avec *Les Fées*): «“Hue donc, Cacad'or”. *À peine avait-il [Antuono] ouvert la bouche que le baudet commença à démouler des perles, des rubis, des émeraudes, des saphirs, et des diamants gros comme une noix. Antuono, la bouche béante d'un empan, fixait ces beaux étrons, ces superbes diarrhées, ces riches excrétiens du bourriquet et, tout guilleret, il remplit sa besace avec ces*

dans *Le conte de l'ogre*, le premier conte raconté dans le *Pentamerone* et celle des roses et des jasmins sortant de la bouche de Marziella. Corrélativement, quand la substance est ignoble (haleine fétide), le rapprochement ne tarde pas à être fait avec un autre type de déjection. De telles séquences centrées sur des déjections (nobles ou ignobles) et sur des orifices plus ou moins équivalents transportent un fonds rabelaisien comique et expressif de toute façon peu compatible avec le goût classique. Le filtrage est donc de mise lorsqu'on passe du registre farcesque au registre de l'avertissement dont le sérieux n'est compatible qu'avec un humour, une ironie pince-sans-rire.

Du reste, avec cette expulsion buccale de diamants, on se retrouve, sous l'aspect de la correction et de la bienséance, assez loin de l'image des pierres précieuses sortant non pas d'un orifice, mais tombant dignement de la chevelure de l'héroïne, telle qu'on la trouvait convoquée dans l'histoire de Biancabella de Straparola (*Le piacevoli notti* III, 3⁴⁴).

Cette histoire, connue de Perrault comme de Basile très probablement, avait circulé en proportion du succès de librairie qu'avait connu, dans la seconde moitié du xvi^e siècle, le bestseller *Le piacevoli notti* puis *Les facétieuses nuits*, sa traduction française donnée par Jean Louveau et Pierre de Larivey.

Seules la chevelure de Biancabella (pour les pierres précieuses) et ses mains (pour les fleurs parfumées) étaient impliquées dans le processus, et donc en aucun cas sa bouche – contrairement au dispositif qui sera mis en place dans *Le doie pizzelle*.

joyaux» (*Le conte de l'ogre*, p. 41, nous soulignons); «“arre, cacare” e aperze a pena la vocca che lo sardagnuolo commenzaie a cacare perne, rubine, smeraude, zaffire e diamante quanto ‘na noce l’uno. Antuono, co ‘no parmo di canna aperta, teneva mente a le belle sciute de cuerpo, a li superbe curze e a li ricche vesentierie de l’aseniello e co ‘no prieveo granne, chiena ‘na vertola de chelle gioie» (*Lo cunto dell’uerco*, p. 38).

44. *Biancabella* raconte l'histoire de deux sœurs, toutes deux belles et bonnes, dont l'une naît couleuvre et l'autre humaine, car elles furent engendrées par la semence d'une couleuvre qui remédie à la stérilité du couple du marquis et de la marquise de Monferrato. Samaritana, la sœur couleuvre qui prendra forme humaine à la fin de l'histoire, purifie et embellit sa sœur – qui doit garder le secret sur cette expérience – en la plongeant nue dans une vase plein de lait et un autre plein d'eau de rose. Elle la dote ainsi de la beauté et la gentillesse, qui s'expriment matériellement par les pierres précieuses et les fleurs qu'émet désormais son corps. L'histoire, sans rapport avec le cycle de 'la Bonne et de la Mauvaise Fille', relève des contes types ATU. 706 ('La fille aux mains coupées') et 709 ('Blanche Neige').

L'émission fabuleuse provenant de la pure Blanchebelle n'impliquait donc pas un trajet de l'intérieur du corps vers l'extérieur: elle avait quelque chose d'éthéré. Les perles et les bagues se mêlaient aux fleurs et l'accent était mis sur l'odeur suave et paradisiaque:

Alors la mère prit un peigne pour la peigner, et en accoustrant ses blonds cheveux, les perles et bagues précieuses luy tombaient de la teste; et en luy lavant les mains, les roses en sortoient avecques les violettes et fleurs de diverses couleurs, avecques une si bonne odeur, qu'il sembloit bien qu'il y eust en ce lieu un petit paradis terrestre⁴⁵.

Tolse allora la madre il pettine per pettinarla e per conciarle le bionde trezze, e perle e preziose gioie le cadevano dal capo; e lavateglie le mani, uscivano rose, viole e ridenti fiori di vari colori con tanta soavità de odori che pareva che ivi fusse il paradiso terrestre⁴⁶.

L'image évolue donc nettement dans *Le doie pizzelle*. La bouche est maintenant au centre, avec l'haleine putride de Puccia, qui a pour symétrique l'haleine fleurie de Marziella, mentionnée à deux reprises sur quatre pages. Mais la bouche n'est pas la seule mentionnée: le processus continue à impliquer en même temps la chevelure et les membres supérieurs ou inférieurs (mains dans *Biancabella*, pieds dans *Le doie pizzelle*). Cette triade se manifeste avec la malédiction de Puccia, dont les effets ne se font sentir pas moins de trois fois dans le récit⁴⁷. Elle se manifeste aussi, symétriquement, avec la bénédiction de Marziella, également évoquée à trois reprises⁴⁸.

Il en résulte que, quantitativement, le motif de la chevelure aux perles (premier élément de la triade héritée de Straparola) est toujours très présent dans l'histoire de Marziella et, à un degré moindre, dans celle de Cicella (où il concerne non pas l'héroïne, mais les trois fées⁴⁹). Ce motif de la chevelure

45. G.F. STRAPAROLA, *Les Facétieuses Nuits de Straparole traduites par Jean Louveau et Pierre de Larivey*, P. Jannet, Paris 1857 [Reprod. en facsim. Kraus reprints & Co, Millwook, New York 1982], tome 1, p. 194.

46. *Biancabella*, III, 3. G.F. STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, D. Pirovano (éd.), Salerno Editrice, Roma 2000, tome 1, p. 203.

47. *Les deux petites pizzas*, pp. 358-359; *Le doie pizzelle*, pp. 776-778.

48. *Les deux petites pizzas*, pp. 357-360; *Le doie pizzelle*, pp. 774-780.

49. Cicella décrit la chevelure des fées comme pleine de grenats au lieu de poux: «les fées lui demandèrent: Ma belle enfant, que trouves-tu donc sur cette jolie tête? Et Cicella

émittant des pierres précieuses a une face pécuniaire qu'a su exploiter Basile, et à laquelle Perrault⁵⁰ ne sera pas indifférent non plus.

Dans ces conditions, l'innovation de Perrault consiste à opérer une sélection des motifs privilégiant la bouche (*exit* chevelure et pieds) et une synthèse efficace entre les grenats (issus de la chevelure dans *Biancabella* et *Le doie pizzelle*) et l'haleine fleurie. L'effet pervers de cette superposition astucieuse qui a l'avantage de connoter à la fois la richesse et le beau parler est que plus rien (ni chevelure, ni pas, ni souffle) ne vient désormais divertir l'attention du lecteur de l'orifice buccal et de la déjection figurés.

2.2. Conjurer des images fantasmatiques

Résumons. Dans l'intertexte des *Piacevoli Notti* de Straparola, le motif central de la déjection n'existait pas, seuls la chevelure et les mains étaient impliqués dans l'enchantement. En revanche, il apparaissait dans *Le doie pizzelle*, dans le cadre d'une répartition de l'enchantement entre la bouche, la chevelure et les pieds (substitués aux bras). Il est présent, et même seul présent dans *Les Fées* et reste dérangeant même lorsqu'il est question de roses et de pierres précieuses rejetées par la bouche parce qu'il suppose une interrogation de ce type: «Qu'est-ce qui peut bien sortir du corps d'une femme?»⁵¹. Si Perrault

répondit courtoisement: Je vois de jolies petites lentes, de jolis petits poux, des perles et des grenats» (*Les trois fées*, p. 291), «le demannavano le fate: Bella figliola mia, che 'nce truove a sta capozzella? Ed essa co 'no bello procedere responneva: Ce trovo lennienelle, pedocchielle e perne e granatelle!» (*Le tre fate*, p. 620).

50. Rappelons le tour facétieux que donne Perrault à son texte en faisant que le don des fleurs, mentionné au départ, laisse bientôt la place à celui de la production de pierres précieuses si bien que dans la Moralité (unique dans le texte de 1695), des «pistoles» toutes triviales sont associées aux diamants: «Les Diamants et les Pistoles, / Peuvent beaucoup sur les esprits» (*Les Fées*, éd. 1697, p. 116). Louis Marin, à ce propos, souligne l'ambiguïté du terme «don» (don magique des fées/dot/faculté productive ou *dynamis*) dans *L'or de la parole (essai d'analyse structurale d'un conte de Perrault: Les Fées)*, en «IDE (Istituto Dantesco Europeo)», 1 (1970), n. 3, pp. 87-109 [p. 108], <http://www.louismarin.fr/spip.php?article25>, dernière consultation 30/09/2015.

On peut noter en outre que chez Grimm, le regard polarisé sur la valeur monétaire du don (les pièces d'or) se traduit par l'évacuation de toute mention de fleurs: «Lorsqu'elle entra et dit *Bonsoir*, une pièce d'or tomba aussitôt de sa bouche. Puis elle raconta ce qui lui était arrivé dans la forêt, mais à chaque mot qu'elle prononçait, il lui tombait une pièce d'or de la bouche, si bien que tout le sol de la pièce en fut bientôt recouvert». J. et W. Grimm, *Contes pour les enfants et la maison*, N. Rimasson-Fertin (éd. et trad.), J. Corti, Paris 2009, *Les trois petits hommes dans la forêt* (KHM 13), tome 1, pp. 87-88.

51. DE LA GENARDIÈRE, *Raconter les frontières psychiques* cit., p. 318.

reconduit ce motif, c'est peut-être parce que la violence d'une image fortement répulsive paraissait apte à servir la fonction éducative, dissuasive de l'avertissement – selon un principe qui court du *Cabinet des fées*⁵² jusqu'à l'imagerie enfantine du XIX^e siècle (une imagerie façon image d'Épinal que moque Flaubert dans une *ekphrasis* savoureuse du dernier chapitre de *Bouvard et Pécuchet*⁵³). On pense en effet à cette remarque d'Annie Renonciat: «la violence du conte [...] y prend un singulier relief par le biais de l'image qui, loin d'en édulcorer les contenus, tend à souligner ses aspects effrayants dans le but 'éducatif' de dispenser un message clair, exemplaire ou dissuasif»⁵⁴.

Mais Perrault devait bien percevoir dans le même temps, à l'instar de Mme de Murat, l'irréductibilité de cette image centrée sur la bouche à l'esthétique galante. Autre signe d'une gêne ressentie: ce n'est pas sur ce motif que l'illustrateur choisit de se concentrer, mais sur la rencontre à la fontaine⁵⁵.

Perrault doit donc s'appliquer à atténuer l'inquiétante étrangeté de ce motif. Un jeu entre sens propre et sens figuré peut aider à faire oublier le trajet matériel du «crachat» et à recentrer l'attention sur le fruit de l'opération – de douces paroles-fleurs, de précieuses paroles-trésors – ce qui rejoint le propos de Mlle Lhéritier sur l'éloquence naturelle opposée au laid parler.

52. Cette fonction dissuasive du tableau apparaît explicitement dans la présentation de *La Barbe-bleue* qui suit immédiatement celle des *Fées*: «Voulez-vous connoître la trempe de l'âme du tendre objet que vous élevez? Présentez-lui le spectacle du supplice que va éprouver l'imprudente [...]. Si l'enfant babille, s'il n'est pas effrayé, [...] c'est du marbre que vous formez», *Le Cabinet des fées* cit., *Précis* [...], p. VIII.

53. «Pour frapper son imagination, Pécuchet suspendit aux murs de sa chambre des images exposant la vie du Bon Sujet, et celle du Mauvais Sujet. [...] Le mauvais, Eugène, commençait par désobéir à son père, avait une querelle dans un café, battait son épouse, tombait ivre-mort, fracturait une armoire – et un dernier tableau le montrait au bain [...]. G. FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet* [1880], Gallimard, [Folio classique, 3252], Paris 1999, chap. x, p. 389.

54. A. RENONCIAT, *Et l'image, en fin de conte? Suites, fantaisies et variations sur les contes de Perrault dans l'imagerie*, «Romantisme», 22 (1992), n. 78, pp. 103-126, ici p. 107. En ligne, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1992_num_22_78_6082, dernière consultation 30/09/2015.

55. *Les Fées*, manuscrit de 1695, figures (anon.). Sur le site Utpictura18, <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A3006>; *Les Fées*, édition de 1697, gravures d'Antoine Clouzier, <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A3024>, dernière consultation 30/09/2015. La même figuration est reprise au XVIII^e siècle (C. PERRAULT, *Histoires, ou Contes du temps passé*, Bassompierre, La Haye-Liège 1777) et jusque chez Gustave Doré: <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A5009>, dernière consultation 30/09/2015.

Perrault
et Basile:
Les Fées
est-il
un palimpseste?



Par quelle advantage
Esopereceut le don de
bien parler.

Un rapprochement avec un autre récit, en l'occurrence un épisode clé de la *Vie d'Esop* s'impose ici. Cette *Vie* était bien connue des contemporains de Perrault, ne serait-ce que par *La Vie d'Esop le Phrygien* de La Fontaine (1666). Elle était également disponible en français dans des fabliers d'Esop illustrés, qu'ils soient français (Baudoin, Ballestdens⁵⁶) ou anglais (Ogilby⁵⁷). Or qu'apprend-on en lisant cette *Vie* de l'esclave et futur fabuliste Esop? On y apprend notamment que le don de l'éloquence est la sanction d'un geste de courtoisie. Car Esop avait la langue embarrassée⁵⁸, jusqu'à ce qu'il remette sur le bon chemin des prêtres de Diane égarés.

23

56. Plusieurs livres en proposaient en effet une traduction française: une traduction anonyme de 1547, la traduction de Jean Baudoin de 1631, la traduction de Jean Ballestdens de 1645. Sur ces différentes traductions et reprises de la *Vie d'Esop*, voir la mise au point d'A. BISCÉRÉ dans J. BALLESDENS, *Les Fables d'Esop Phrygien* (G. le Bé, Paris 1645), édition critique établie sous la direction de B. Teyssandier, EPURE, Héritages critiques, Reims 2011, pp. 521 sq.

57. Les fabliers illustrés de John Ogilby (*Aesop Paraphra'd*, plusieurs rééditions de 1651 à 1673) ont traversé la Manche et influencé La Fontaine. Voir P.J. SMITH, *La Fontaine et Ogilby, Chauveau et Hollar: imitations poétiques et picturales*, «Le Fablier», 16 (2004), pp. 19-25 et ID., *Les fabliers de John Ogilby, texte et illustration*, «Le Fablier», 24 (2013), pp. 89-97.

58. «Mais ce qu'il y avoit de pire en luy, c'estoit sa parole lente, sa voix cassée, & la peine

À la suite du service rendu, il reçoit pendant son sommeil le don de la parole aisée et la science des fables:

Alors Esope les ayant premierement fait asseoir à l'ombre d'un arbre, leur donna dequoy manger sobrement, puis il leur servit de guide, & les remit dans le chemin qu'ils luy demandoient. Eux doncques se sentans extrêmement obligez à la *courtoisie* d'un si bon hoste, leverent les mains au Ciel, & recompenserent leur bienfaicteur par des prieres qu'ils firent en sa faveur. [...] Durant qu'il dormoit, il luy sembla voir que la Fortune se presentoit devant luy, & qu'elle mesme luy deslioit la langue, luy donnant non seulement *la grace et la facilité du discours*, mais aussi la science des Fables⁵⁹.

L'image de l'honnête fille crachant des roses et des diamants n'apparaît donc pas incongrue au regard de cette tradition. Mais sans conteste, l'image la plus déplaisante et difficile à domestiquer est celle-ci: «il vous sortira de la bouche ou un serpent ou un crapaud», «en jettant deux vipères et deux crapauds»⁶⁰. Le serpent apparaît comme l'équivalent phallique et le prolongement de la langue, une langue qui pourrait se détacher de sa fixation. Ses connotations sexuelles ne peuvent guère être éludées, en lien avec ce qu'on appellerait aujourd'hui le féminin phallique, le complexe de castration, la castration symbolique liée à la maîtrise du langage⁶¹.

Le caractère dérangent de ce signifiant peut néanmoins être atténué par le rapprochement avec des images symboliques traditionnelles, comme la symbolique de l'envie (thème majeur des *Tre fate*) représentée par une vieille hideuse à la langue de serpent démesurée, chez Giotto⁶².

qu'il avait à se faire entendre», BALLESDENS, *La Vie d'Esope Phrygien tirée du grec de Maximus Planudes* cit., chap. 1, p. 6.

59. BALLESDENS, *La Vie d'Esope Phrygien* cit., chap. III, p. 12 (nous soulignons); bois gravé, p. 11.

60. *Les Fées* (éd. 1697) cit., p. 113.

61. Rappelons que l'histoire des *Fées* tourne autour de la parole et que Lacan a théorisé la relation entre castration symbolique et accès au langage dans le séminaire sur le transfert: «Le rapport innommé, parce qu'innommable, parce que indicible, du sujet avec *le signifiant pur du désir* se projette sur l'organe localisable, précis, situable quelque part dans l'ensemble de l'édifice corporel. D'où ce conflit proprement imaginaire, qui consiste à se voir soi-même comme privé, ou non privé, de cet appendice», J. LACAN, *Le séminaire*, Seuil, Paris 2001, livre VIII: *Le transfert* (1960-1961), chap. XVII: Le symbole ϕ , p. 292.

62. Dans la célèbre série en grisaille des sept vices et des sept vertus, le peintre a figuré l'Envie sous la forme d'une vieille serrant un sac dans sa main gauche et dont les pieds brûlent dans les flammes; la vue de profil met en valeur une oreille démesurée, des cornes

Ce type de représentation visuelle à valeur symbolique se retrouve aussi dans la culture picturale flamande (Bosch, Cranach) et la poésie satirique n'est pas en reste. L'image des langues humaines calomnieuses, fricassées dans une eau pleine de crapauds, serpents et grenouilles, circule ainsi d'Eustache Deschamps⁶³ à François Villon, un poète toujours lu et apprécié au XVII^e siècle:

En eau où rats plongent groins et museaux,
Grenouilles, crapauds et bêtes dangereuses,
Serpents, lézards et telles nobles espèces,
Que soient frites ces langues malfaisantes!⁶⁴

Dans ce contexte, le sens figuré des crapauds et des serpents atténue la crudité de l'image présente dans les *Fées* et fait même oublier la figuration d'un vomissement.

En ce sens, la fiction des *Fées* fait figure d'habillage revêtant une armature allégorique. Le conte se rapproche en cela de *Riquet à la Houpppe*, un récit sur la métamorphose de l'amour⁶⁵, mais aussi d'un autre texte moins connu de Perrault, le *Dialogue de l'Amour et de l'Amitié*, qui est précédé d'une Lettre à l'abbé d'Aubignac contenant l'amorce d'un conte sur deux sœurs: «La Beauté et la Bonté étaient deux sœurs si accomplies et si charmantes, qu'on ne pouvait les voir, ni les

aA

25

recourbées sortant de la coiffe et, symétriquement, une autre courbe, celle que forme le serpent qui sort de la bouche de la vieille pour atteindre le bas de son front: Allégories des vices et des vertus, *Invidia*, Padoue, Église de l'Arena, Chapelle Scrovegni (peinture à fresque, vers 1300). Voir le site Utpictura18, <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0397>, dernière consultation 30/09/2015.

63. Ballade xxv attribuée à E. DESCHAMPS, *Œuvres complètes*, G. Raynaud (éd.), Paris 1878-1903, tome 10, p. xxxi: le poète imagine les plats qui devraient être servis aux calomnieux venimeux (refrain: «Soient servis au disner mesdisans»). Les médisants ont le droit à «foison de chair de basilique» (v. 7), «serpents farcis» (v. 15), «laissardes, tirs [sorte de vipères], couleuvres d'abondant» (v. 22).

64. «En eue ou ratz plungent groins et museaux, / Regnes, crappaulx et bestes dangereuses, / Serpents, laissars et telz nobles oiseaux, / Soient frictes ces langues ennuyeuses!», F. VILLON, *Œuvres complètes*, J. Cerquiglini-Toulet (éd.), Gallimard, [Bibliothèque de la Pléiade, 598], Paris 2014: Ballade pp. 123-129 (texte et traduction); cf. aussi Ballade, note 1, p. 790.

65. «La Princesse n'eut pas plus tôt prononcé ces paroles [d'amour], que Riquet à la houpppe parut à ses yeux l'homme du monde le plus beau, le mieux fait et le plus aimable qu'elle eût jamais vu. Quelques-uns assurent que ce ne furent point les charmes de la fée qui opérèrent, mais que l'amour seul fit cette métamorphose», C. PERRAULT, *Contes de Perrault*, G. Rouger (éd.) cit., p. 180.

connaître, sans les aimer»⁶⁶. Comme le note Marc Escola, la bonne fille des *Fées* semble bien avoir hérité de Bonté «son humeur douce, complaisante et officieuse»⁶⁷. Dans le même ordre d'idées, on pourrait évoquer, avec Michel Jeanneret, la fable de Mégano et de Myrtis insérée dans les *Amours de Psyché* de La Fontaine (1669), où les deux figures féminines représentent respectivement la Beauté froide et la Grâce piquante⁶⁸.

Cette recherche d'une coloration allégorique et galante se traduit, dans *Les Fées*, par des aménagements qui l'éloignent des contes de Basile et qui n'ont pas toujours eu la faveur de la critique. Celle-ci a surtout constaté un élagage par rapport au riche matériau narratif et symbolique dont témoignaient aussi bien les histoires de Basile que *Frau Holle* de Grimm. Ainsi, Joseph Courtès qualifie *Les Fées* de «récit désémantisé»⁶⁹ par rapport à un conte folklorique comme *Étoile-d'or*, bien plus suggestif au niveau fantasmagorique. Marc Soriano, Michèle Simonsen, Geneviève Calame-Griaule se livrent à leur tour des comparaisons entre *Les Fées* et le conte de Grimm (et des contes dogons) qui ne sont pas à la faveur de Perrault⁷⁰. Le processus d'élagage à l'œuvre a été rendu possible sans doute parce que le sens du conte populaire, la valeur de ses motifs n'étaient plus perceptibles, à la suite de l'effacement de la mémoire historique⁷¹. Mais il a sans doute aussi été

66. «Lettre à Monsieur d'abbé d'Aubignac en lui envoyant le Dialogue de l'Amour et de l'Amitié», PERRAULT, *Contes de Perrault* cit., «Dossier de l'œuvre», p. 207; M. ESCOLA, *Contes de Charles Perrault, essai et dossier*, Gallimard, [Collection Foliothèque, 131], Paris 2005, p. 165.

67. *Ivi*, p. 167. «Officieuse» signifie courtoise, prompte à rendre service.

68. J. DE LA FONTAINE, *Œuvres complètes II*, P. Clarac (éd.), Gallimard, [Bibliothèque de la Pléiade, 62], Paris 1958, *Les Amours de Psyché*, pp. 224-226.

69. COURTÈS, *La parole du mort* cit., p. 136.

70. G. ROHEIM (*Dame Holle: Dream and Folktale* [1953], dans *Fire in the Dragon and Other Psychoanalytic Essays on Folklore*, A. Dundes (éd.), Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 181-192) et à sa suite H. NEEMANN (*Piercing the Magic Veil. Toward a Theory of the Conte*, Gunter Narr, Tübingen 1999, chap. 5, pp. 143 sq.) reviennent sur le puits (*Frau Holle*) comme fantôme de retour vers la matrice. M. SIMONSEN (*Perrault, Contes*, PUF, Études littéraires, Paris 1992, p. 82) et M. SORIANO (*Les Contes de Perrault*, Flammarion, Paris 1989, p. 137) déplorent la sécheresse des *Fées*. G. Calame-Griaule (EAD., *La calebasse brisée* cit.) s'attache à la richesse imaginaire de contes dogons à caractère initiatique qui peuvent être rapprochés de *Frau Holle* (ATU. 480) parce qu'ils mettent en valeur l'élément aquatique sous la forme d'une descente sous l'eau, un motif absent des *Fées*.

71. Cf. A. PETITAT, Introduction à *Contes: l'universel et le singulier* cit., p. 8: «Par diffusion et aussi par effacement progressif de la mémoire historique, nous pouvons donc perdre les

voulu par un auteur conscient du trouble que les images mentales suggérées pouvait provoquer.

En conclusion, il nous revient plutôt de rendre justice à Perrault en considérant le processus de palimpseste, dont a résulté un objet neuf, inédit, immédiatement prêt pour un réemploi éducatif – ce qui n’a pas manqué de se produire, comme semble en témoigner déjà *Le Cabinet des Fées*: «L’auteur a cru qu’une action surnaturelle, racontée d’une manière naïve, entroit plus utilement dans l’esprit, qu’une aventure ordinaire»⁷².

D’un point de vue méthodologique, on aura constaté que les mots «emprunt» ou «dérivation» ont été évités ici pour décrire la dynamique transformationnelle parce qu’ils risquaient d’induire un raisonnement en termes de causalité mécanique et d’«influence».

Les termes de dissémination, de palimpseste et d’écran paraissent préférables pour se représenter comment deux économies textuelles radicalement différentes comme celles de Perrault et de Basile sont articulées. Si des analogies sont repérables entre les deux séries de textes, si réécriture il y a, celle-ci va de pair avec le retournement, le détournement de modèles et l’occultation. C’est là une des modalités de la rémanence et de l’interférence qui oblige à penser ensemble l’articulation et la rupture, la récurrence et la variation créatrice, la résurgence et la discontinuité.

clefs interprétatives singulières d’un récit et utiliser des interprétations propres à la culture réceptrice pour donner du sens à ce qui n’en a plus».

72. *Le Cabinet des Fées* (1785) cit., *Précis* [...], p. vi.

La «*vie désordonnée*» di Bianca Maria di Challant: dalla IV novella di Bandello all'*histoire tragique* di Belleforest

Monica Pavesio
Università di Torino

Com'è risaputo, Bandello ebbe in Francia un grande successo e, tramite la Francia, le novelle del narratore italiano acquistarono fama europea. Furono adattate in francese, molto presto, nel 1559, quando il loro autore era ancora vivo, e conobbero nel Cinquecento e nel primo Seicento più di quaranta edizioni, senza contare le contraffazioni¹.

Come ha illustrato Lionello Sozzi, nel suo sempre fondamentale *La nouvelle française de la Renaissance*², i primi adattatori francesi, Boiastuau e Belleforest³, estrassero dal *Novelliere* alcune novelle con tema tragico, chiamate dal primo adattatore *Histoires tragiques*, e tralasciarono quelle più

1. Un narratore francese, Jacques Yver, nella dedica alla sua raccolta di novelle, intitolata *Le Printemps d'Yver*, pubblicata postuma nel 1572, ricorda come le novelle dell'italiano Bandello abbiano avuto in Francia una così grande fortuna che è una vergogna non conoscerle. Si veda J. YVER, *Le Printemps d'Yver*, in P. Lacroix (a c. di), *Les vieux conteurs français*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 520. Si veda R. STUREL, *Bandello en France au XVI^e siècle*, Slatkine Reprints, Genève 1970 e il contributo di E. MENETTI in questo volume.

2. L. SOZZI, *La nouvelle française de la Renaissance. Vol. 2. L'histoire tragique dans la deuxième moitié du seizième siècle: choix de textes*, Giappichelli, Torino 1977, pp. 11-13.

3. Sui rapporti tra i due creatori francesi del genere dell'*histoire tragique* si veda l'interessante articolo di J.C. ARNOULD, *De Pierre Boiastuau à François de Belleforest, la rupture dans la Continuation*, «Réforme, Humanisme, Renaissance», 73 (2011), pp. 73-87.

corte e più marcatamente volgari o comiche, per rispondere alle richieste del pubblico colto francese. Fecero delle loro antologie di novelle bandelliane, rivisitate e rimaneggiate, uno strumento utile a confortare la monarchia e un'impresa retorica d'illustrazione della lingua e della prosa francese, allineandosi ai poeti della Pléiade⁴. Insomma un buon prodotto di consumo che, sfruttando i codici retorici, morali e sociali di una nobiltà idealizzata, riuscì a far ottenere alle novelle di Bandello un successo maggiore in Francia, rispetto a quello riscosso in Italia nel XVI secolo. Riuscirono anche, senza rendersene conto, a creare un genere letterario nuovo, quello dell'*histoire tragique*, che si sviluppò tra il 1559, anno della prima raccolta di Boaistuau e la metà del secolo successivo, quando furono pubblicate le ultime *Histoires tragiques*, firmate da Jean-Pierre Camus⁵.

La novella di cui ci occuperemo, per illustrare il lavoro di rifacimento e reinterpretazione francese dell'opera bandelliana, *La Contessa di Cellant fa ammazzare il conte di Masino e a lei è mozzo il capo*⁶, è una storia tragica condita d'amore, passione, vendetta sanguinaria e supplizio, che ha la particolarità di avere come protagonista una donna ricca e bella, ammaliatrice di uomini, una Fedra o Circe piemontese, come venne chiamata dal primo traduttore, o meglio adattatore francese, François de Belleforest, che ne ripropose la vicenda nel secondo volume delle sue *Histoires tragiques*, con il titolo di *Vie désordonnée de la comtesse de Cellant et comme ayant fait meurtrir le comte de Mussine, elle fut décapitée à Milan*.

Uno strano caso giudiziario, quello di Bianca Maria Gasparone: figlia di un facoltoso mercante di Casale Monferato e di una dama delle più illustri famiglie di Alessandria,

4. Si veda A.C. FIORATO, *Le «Bandel», une illustration de la langue française*, in M. Diaz-Rozzotto (a c. di), *Hommage à Jacqueline Brunet*, [Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté (Besançon)], Littérature et histoire des pays de langues européennes], Les Belles Lettres, Paris 1997, vol. I, pp. 555-561.

5. Sul genere francese dell'*histoire tragique* si veda l'antologia di S. POLI, *Histoire(s) tragique(s). Anthologie/Typologie d'un genre littéraire*, Schena-Nizet, Fasano-Paris 1991. Si veda anche T. PECH, *Contre le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme: Les histoires tragiques (1559-1664)*, Champion, Paris 2000.

6. Edizione utilizzata: M. BANDELLO, *La prima parte de le Novelle*, D. Maestri (a c. di), Edizioni dell'Orso, Alessandria 1992. Per il confronto con l'adattamento francese, si veda anche l'edizione bilingue: M. BANDELLO, *Nouvelles/Novelle. Tome I. (Première partie I-XXVI)*, A.C. Fiorato, D. Maestri (a c. di), D. Aron (trad. fr.), Les Belles Lettres, Paris 2008.

fu sposa di Ermes Visconti, in giovane età, e in seconde nozze di Renato di Challant; la vicenda si concluse con la decollazione della donna, rea d'aver istigato il suo ultimo amante, il giovane spagnolo Pietro di Cardona ad assassinare uno dei suoi precedenti spasimanti, il conte di Masino.

Molto conosciuta per la sua bellezza e la sua irrequietezza, oltre che per le notevoli fortune lasciatele dal padre, Bianca Maria mal sopportò il soggiorno nei castelli valdostani degli Challant, e decise di lasciare il secondo marito, trasferendosi a Pavia, dove condusse una vita sentimentalmente inquieta, allacciando e rompendo varie relazioni, tra le quali quella con Ardizzino Valperga, conte di Masino. Rientrata a Casale, conobbe Roberto Sanseverino, conte di Caiazzo – o Gaiazza come troviamo nei testi antichi – nobile napoletano al servizio dell'Imperatore Carlo V, e troncò per lui il suo precedente legame con il conte di Masino. Quest'ultimo, offeso, ingiuriò pubblicamente la contessa presso gli ambienti della corte di Milano, città in cui la Challant si era trasferita con il nuovo amante. Bianca Maria tentò più volte, senza successo, di istigare il Sanseverino a uccidere il conte di Masino, quindi, iniziata una nuova relazione con lo spagnolo Pietro di Cardona, volendo porre fine ai continui insulti del nobile di Masino nei suoi confronti, riuscì a convincere il nuovo amante a farsi suo vendicatore. Cardona, con alcuni complici, tese un agguato al conte, uccidendo lui e suo fratello, ma il conte di Caiazzo rivelò i suoi sospetti a Carlo di Borbone, governatore di Milano, spingendolo a far arrestare la nobile mandante e l'assassino. Nell'imminenza della liberazione dei due, per mancanza di prove concrete, fu però Bianca Maria stessa a scrivere una lettera al governatore, rivelando la sua colpevolezza. Il Cardona riuscì a scappare, mentre la contessa fu giustiziata a Milano il 20 ottobre 1526, davanti al Castello Sforzesco.

Strano caso giudiziario, dicevamo, storicamente poco documentato⁷ – mancano gli atti del processo – in cui venne lasciato fuggire l'esecutore del delitto e messo a morte il mandante, senza alcuna prova, se non una lettera di confessione.

7. Esiste una cronaca del 1526 di Antonio Grumello, cronista di Pavia, testimone oculare degli avvenimenti, intitolata *Memoria di la morte di Madama di Cellan*, pubblicata per la prima volta nel 1856 da Giuseppe Müller nella *Cronaca di Antonio Grumello Pavese*, e poi da G.B. Adriani, nella *Miscellanea di Storia Italiana*, Torino, Stamperia Reale, 1868, vol. v, serie 1.

Il conte di Challant, marito abbandonato e ripetutamente tradito, ricomparve alla fine della vicenda, quando impugnò il testamento della moglie, ottenendo buona parte dei beni della defunta.

Un fatto di cronaca con protagonisti illustri, che aveva destato scalpore nella società milanese del tempo e fu utilizzato da Bandello per la quarta novella della prima parte del suo novelliere.

Com'è risaputo, la macrostruttura di tale opera bandelliana si regge sulla successione di 214 dittici narrativi ciascuno composto di una lettera dedicatoria a un personaggio del mondo cortigiano dell'epoca e di una novella⁸. Le lettere di dedica sono ancorate alla narrazione vera e propria, perché è la dimensione spazio-temporale a fare da struttura portante all'insieme della narrazione; la dedica sottolinea il carattere della novella come testimonianza e cronaca di fatti, per lo più realmente accaduti, dei quali il gruppo cortigiano conserverebbe la memoria.

In particolare, nella dedica a Isabella d'Este, Bandello afferma di aver conosciuto personalmente nel salotto d'Ippolita Bentivoglio, Ermes Visconti, primo marito della contessa di Challant, il di lei amante, conte di Gaiazzo, e forse la nobildonna stessa. Narra poi che Ermes Visconti, conoscendo il carattere vivace della giovane moglie, era solito trattenerla in casa e non farle frequentare i salotti milanesi, perché conosceva bene «il trotto e l'andar del suo poledro» (p. 60). Un atteggiamento, quello del Visconti, attribuito da Bandello, inizialmente, alla gelosia, poi, dopo «la fine che la sfortunata ha fatto, e la vita ch'ella dopo la morte del signor Ermes viveva» (*ibid.*), reputato necessario, perché la giovine, mentre il Visconti era in vita, fu «una delle stimate e oneste donne di Milano» (*ibid.*).

Più in generale, il fatto di cronaca nera è assunto da Bandello come aneddoto ammonitorio rivolto alla nobiltà ed è inserito all'interno di una legge, atta a ribadire come il matrimonio tra persone di diversa condizione sociale possa causare delle tragedie. Ermes Visconti, cito dalla novella,

8. Si veda E. MENETTI, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Carocci, Roma 2005 e G.M. Anselmi, E. Menetti (a c. di), *Storie mirabili. Studi sulle novelle di Matteo Bandello*, il Mulino, Bologna 2012.

sendo, come si sa, uno dei primi gentiluomini di questa città, nobilissimo e ricchissimo, doveva prender per moglie donna nobile e ben nata e in casa nobile nobilmente nodrita, e non pigliar una che in conto alcuno di sangue non se gli agguagliava, tratto solamente da la grandezza de la roba tutta fatta d'usura. (p. 61)

Bandello degrada Bianca Maria a figlia di un plebeo di «basso sangue e di legnaggio non molto stimato» (p. 63), dedito «ad usura pubblicamente con sí larghi interessi» (*ibid.*) e di una donna greca molto giovane, per contrapporla nettamente ai suoi mariti e amanti, nobili appartenenti alla migliore aristocrazia della Lombardia.

L'esito tragico potrebbe quindi sembrare il frutto di un conflitto legato a pregiudizi di casta e alla volontà di chiarire in modo esemplare le conseguenze nefaste di un matrimonio tra persone di diversa condizione sociale⁹, ma solo nella dedica emerge con forza questa premessa, per il resto la vicenda si presenta come un serrato avvicendamento di funzioni, una densa e asciutta catena funzionale, come sottolinea Sozzi¹⁰, in cui la protagonista, con lucida deliberazione, di volta in volta, conquista gli uomini (Ermes Visconti, il conte di Challant, il conte di Masino, il conte di Gaiazzo, poi di nuovo il Masino e infine Don Pietro di Cardona), per poi tentare di tramutare due di loro, il Sanseverino e il giovane spagnolo, in intermediari della propria vendetta¹¹. Chi si presterà all'attuazione del piano assassino, sarà comunque un figlio bastardo, non un nobile di sangue.

Bandello non si sofferma sul primo matrimonio della contessa, quello con Ermes Visconti, che dura sei anni, ma sottolinea che, alla morte di quest'ultimo, Bianca Maria, rientrata a Casale, sua città natale, «ricca e libera, cominciò a vivere molto allegramente e a far a l'amore con questo e con quello» (p. 64). Anche il corteggiamento da parte del suo futuro secondo marito, il conte di Challant, «che ha il suo stato ne la valle d'Agosta e v'ha molte castella con bonissima rendida»

9. Cfr. A.C. FIORATO, *L'image et la condition de la femme dans les Nouvelles de Bandello*, in A. Rochon (a c. di), *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles: Castiglione, Piccolomini, Bandello*, Université de la Sorbonne, Paris 1980, pp. 169-286.

10. SOZZI, *La Nouvelle française de la Renaissance* cit., p. 24.

11. *Ivi*, p. 48.

(*ibid.*) viene velocemente descritto: il conte «seppe si ben vagheggiarla e dirle si fattamente i casi suoi, che celatamente si sposarono e consumarono anco il matrimonio» (*ibid.*). La fine del matrimonio è narrata ancora più celermente:

Parve bene esser vero il proverbio che volgarmente fra noi si dice, che chi si piglia d'amore, di rabbia si lascia, perciò che non stettero molto insieme che nacque una discordia tra loro la più fiera del mondo, di modo, che se ne fosse cagione, ella se ne fuggì dal marito furtivamente e in Pavia si ridusse, ove condusse una buona ed agiata casa, menando una vita troppo libera e poco onesta. (p. 65)

Qui il conte di Masino s'innamora di lei e «in pochi giorni venne de la donna possessore» (*ibid.*), poi Bianca Maria nota il conte di Gaiazzo e «giudicatolo migliore e più gagliardo macinatore che non era il suo amante, del quale, forse, ella si trovava sazia, deliberò procacciarselo per nuovo amante» (*ibid.*). Fin qui una catena di amori, possessi carnali e abbandoni. Entriamo quindi nella parte centrale della novella, il momento della provocazione del delitto: Masino s'infuria e «le diede più volte della putta sfacciata, de la bagascia e de la villana» (*ibid.*). Commenta Bandello: «da grandissimo amore scaturì grandissimo odio» (*ibid.*). La contessa cerca vendetta e «essendo un dì sui piaceri amorosi [con Gaiazzo], e mostrando il conte tutto struggersi per lei, gli chiese la singolarissima grazia che volesse far ammazzare Masino» (p. 66). Gaiazzo non accetta e parte per Milano, mentre la contessa: «tornò a cangiar l'odio in amore o forse meglio a cambiar appetito con il Masino» (p. 67). Stettero insieme qualche tempo, finché «cadde nell'animo della donna di far ammazzare il Conte di Gaiazzo» (*ibid.*). Da questo momento in poi, una follia omicida s'impadronisce di Bianca Maria, non si tratta più di un rancore verso l'uomo che l'ha offesa, ma di una sete infinita di sangue, come sottolinea Bandello: «Chi le avesse chiesto la cagione, dubito assai forte che non avrebbe saputo trovarne alcuna, se non che come donna di poco cervello, e a cui ogni gran scelleratezza pareva nulla, avrebbe adduti i suoi disordinati e disonestissimi appetiti» (p. 68). La richiesta avviene ancora una volta durante un incontro sessuale e, per la prima volta, il narratore utilizza il discorso diretto. Masino ne parla con il Gaiazzo e entrambi «ne dissero quel male che di rea e disonesta femmina si possa

dire, facendola divenire favola del popolo» (p. 69). Alla fine, la contessa seduce il giovane cavaliere Pietro di Cardona e ne arma la mano contro entrambi. Morirà solo Masino, essendo Gaiazzo fuori Milano. Cardona, arrestato, accusa la sua amante; lei potrebbe fuggire, ma rimane e confessa. Arrivata al patibolo, «si cominciò piangendo a disperare e a domandare di grazia che, se volevano morisse contenta, le lasciassero vedere il suo Don Pietro» (p. 70). Ma Cardona è stato fatto fuggire e Bianca Maria morirà da sola.

La massima conclusiva – «Così la misera fu decapitata. E questo fin ebbe ella de le sue sfrenate voglie» (p. 71) – non lascia dubbi sulla posizione morale di Bandello. Le passioni sono condannate con forza, ma alla fine, una sorta di pietà sembra emergere per quest'eroina, che avrebbe potuto fuggire ma, non lo fece. Più volte la contessa viene chiamata «la disgraziata giovane», «la poveretta», «la misera», «donna di poco cervello». Bianca Maria è un personaggio negativo come ben sottolinea Mario Pozzi¹², quasi un caso limite fra le donne crudeli delle *Novelle*, perché non cerca e non ha giustificazioni, ma permane nella descrizione che ne fa Bandello una certa indulgenza per le sue debolezze, causate da un forte appetito sessuale. La chiusa finale, in cui Bandello annuncia la presenza del ritratto di Bianca Maria in una chiesa: «chi bramasse di veder il volto suo ritratto dal vivo, vada ne la Chiesa del Monistero maggiore e là dentro la vedrà dipinta» (*ibid.*), potrebbe persino alludere ad un possibile perdono, magari anche divino, per la povera contessa, colpevole di aver amato troppi uomini o di aver abusato delle sue doti di seduzione.

Nel passaggio in Francia, la novella della contessa di Chalcant subisce delle profonde modifiche dovute, com'è ovvio, al cambiamento del destinatario, ma anche alla nascita di un nuovo genere prettamente francese, quello dell'*histoire tragique*, che in queste prime novelle di Boaistuau e Belleforest, forma i suoi tratti distintivi che manterrà inalterati per tutto il Cinquecento e buona parte del Seicento. Un genere articolato in tre momenti chiave: la legge, la trasgressione e la punizione, creato intorno a temi tragici, come l'amore,

12. M. POZZI, *Bandello e la concezione rinascimentale del tragico*, in D. Maestri, L. Pradiu (a c. di), *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2007, pp. 19-50.

la violenza, l'ambizione, inseriti in una seppur superficiale analisi psicologica, all'interno di una struttura che prevede un'introduzione e una conclusione moraleggiante¹³.

Come abbiamo detto in apertura, Boaistuau e Belleforest non proposero il novelliere bandelliano nella sua integrità, ma scelsero solo le novelle che meglio rispondevano ai loro scopi; i racconti selezionati, inoltre, non vennero sistemati nell'ordine originario, ma riposizionati all'interno dei volumi delle *Histoires tragiques* che si succedettero dal 1559 in poi. Gli autori francesi distrussero, dunque, l'architettura che legava tra loro le novelle italiane, creando degli organismi narrativi del tutto indipendenti.

Alla base della scelta dei testi vi è, com'è stato più volte sottolineato¹⁴, un intento morale, sociale e pedagogico. Belleforest, che continua il lavoro di Boaistuau, dedica a Charles d'Orléans, figlio di Caterina de Medici e futuro Carlo IX, il primo volume delle sue *Histoires tragiques*, rendendo il sovrano franco-italiano un protolettore, un mediatore simbolico fra il traduttore e il suo pubblico. Belleforest esalta, con insistenza, le virtù francesi, e adatta le novelle che possono «inciter la jeunesse à se façonner selon la vertu¹⁵» (Épître).

Ossia, come specifica meglio, in un'altra introduzione, traduce le novelle «non pour chatouiller les désirs à suivre les inclinations du sensuel, mais à fin que la jeunesse française, comme elle a l'esprit gentil e bon, voie et juge de la bonté et du vice, et prenne égard à la fin de l'un et de l'autre» (Épître).

Belleforest, percependo che le *Istorie vere e mirabili* di Bandello devono stupire e far riflettere chi legge, sceglie quelle che meglio possono servire a tale scopo e le ripropone, con

13. Si veda S. POLI, *Storia di storie. Considerazioni sull'evoluzione della storia tragica in Francia dalla fine delle guerre civili alla morte di Luigi XIII*, Piovan, Abano Terme 1985.

14. Si veda M. SIMONIN, *François de Belleforest traducteur de Bandel dans le premier volume des Histoires tragiques*, in U. ROZZO (a c. di), *Matteo Bandello, novelliere europeo. Atti del Convegno Internazionale di Studi, 7-9 novembre 1980*, Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 1982, pp. 455-471; A.C. FIORATO, *Le «Bandel» ou la moralisation d'un conteur de la Renaissance italienne en France*, in M. COLIN (a c. di), *Heurs et malheurs de la littérature italienne en France. Actes du Colloque de Caen (25-26 mars 1994)*, Presses Universitaires de Caen, Caen 1995, pp. 109-123.

15. Le citazioni sono tratte da: *Le Second Tome des Histoires tragiques extraites de l'italien de Bandel contenant encore dix-huit histoires traduites et enrichies outre l'invention de l'auteur par François de Belleforest*, Le Magnier, Paris 1566; Épître, cc. 1r-9v, *Vie désordonnée de la comtesse de Cellant et comme ayant fait meurtrir le comte de Mussine, elle fut décapitée à Milan*, cc. 51v-85r. La grafia è stata modernizzata.

un maggior impegno moralistico e pedagogico. Storie tragiche, straordinarie, ma verosimili e a volte vere, e quindi, moralmente utili per ammaestrare i lettori, come la novella della contessa di Challant che viene inserita come ventesima *histoire* del secondo libro. L'accresciuto interesse per la portata morale della vicenda è presente fin dal titolo: *La Contessa di Cellant fa ammazzare il conte di Masino e a lei è mozzo il capo* viene tradotto in francese con *Vie désordonnée de la comtesse de Cellant et comme ayant fait meurtrir le comte de Mussine, elle fut décapitée à Milan*. Con quel «vie désordonnée», Belleforest inserisce un giudizio morale negativo sul comportamento sessualmente libero della contessa, che la porterà alla colpa e alla punizione finale.

L'autore francese elimina poi la dedica, incentrata sui rapporti personali che legavano tra loro l'autore, il narratore, il dedicatario, i protagonisti e la sostituisce con un'introduzione che stabilisce la portata sociale della novella: le giovani figlie e spose devono essere sorvegliate, perché possono cadere nell'errore e nella perdizione. Per «entrer en propos», ossia per illustrare questa norma, Belleforest introduce la vicenda di una «Dame italienne», che finché rimase sotto la custodia del suo primo marito, visse in maniera onorevole, ma appena la morte di quest'ultimo la liberò dalla schiavitù, «Dieu sait quelles forces elle joua et comme elle souilla et son renom et l'honneur de celui qui l'épousa en secondes noces» (c. 53r).

Una deviazione separa, dunque, l'ipotesto italiano dal paratesto francese: non vi è traccia nell'introduzione di Belleforest della condanna bandellina dei matrimoni tra persone di rango differente, mentre viene esaltata la portata sociologica e la vicenda viene inserita all'interno di un evidente pregiudizio antifemministico: alla base della sventura vi è l'eccessiva libertà concessa a Bianca Maria dal conte di Challant, che non seppe controllare la moglie.

Bandello si sofferma, nella lettera dedicatoria, sull'atteggiamento utilizzato da Ermes Visconti per tutelarsi dai possibili rischi che il carattere vivace e sensuale della moglie avrebbe potuto creargli. L'attenzione eccessiva con cui Ermes custodisce in casa la giovane consorte non ha, però, una funzione all'interno della novella italiana. La conclusione di Bandello è chiara: la contessa fu punita per le «sue sfrenate voglie» (p. 71), non per essere stata lasciata libera dal conte di Challant, semmai velatamente accusato di aver

pensato troppo alle sue imprese militari e troppo poco alla bella moglie.

Belleforest costruisce invece la sua *histoire* come un racconto sulle tragiche conseguenze che possono derivare dal dare troppa libertà alle fanciulle e alle giovani spose. L'intreccio, pur non differendo da quello italiano, è strutturato con un esempio (il primo matrimonio con Ermes Visconti) contrapposto a un contro esempio (il secondo con lo Challant), al fine di mettere in guardia sulle conseguenze alle quali può portare l'indulgenza dei mariti nei confronti delle proprie mogli¹⁶. Le donne prive del controllo del marito sono incapaci di dominare la propria instabile natura e pertanto si abbandonano alle passioni.

La figura del conte di Challant, appena abbozzata da Bandello, diventa centrale nella prima parte dell'*histoire* francese. Il corteggiamento è narrato dettagliatamente, con l'introduzione di un *Harangue du Comte à sa Dame*, in cui Challant cerca di sedurre la ricca vedova, promettendole, data la sua origine francese, una vita più libera di quella condotta con il suo precedente marito. Il matrimonio è costellato da presagi negativi, tutti aggiunti dall'adattatore, che porta avanti con grande determinazione la sua interpretazione degli avvenimenti, intervenendo a più riprese nella narrazione. L'attenzione non è più focalizzata su quel serrato avvicendamento di funzioni, su quella densa e asciutta catena funzionale che caratterizzava la novella italiana, ma sull'edificazione. La vicenda diventa un «beau exemple pour toute la jeunesse du temps présent» (c. 83v).

Belleforest non lascia la morale al *récit*, come faceva Bandello, ma interviene con numerose riflessioni e giudizi morali. L'adattamento diventa un modo personale d'interpretazione del testo fonte, con rielaborazioni, spiegazioni, cospicue aggiunte, che quadruplicano la lunghezza del testo italiano. Sono cambiati i destinatari, come dicevamo, e per questo nuovo pubblico Belleforest crea un genere nuovo: inserisce ampie parti dialogate, *harangues* sapientemente costruite,

16. «Ce n'a point été sans cause si de tout temps les hommes plus accorts et sages ont tenu l'œil et sur leurs filles et sur celles qu'ils avaient prises pour épouses, non à fin de les tenir comme serves et esclaves, et leur ôter toute liberté, ainsi pour éviter le murmure d'un peuple et les occasions qui se présentent à la jeunesse pour la corrompre et infecter» (c. 51v).

composizioni poetiche, dotti riferimenti e allusioni a un codice consono con la natura aristocratica delle protagoniste, alle quali si rivolge spesso, chiamandole «filles» o «jeunes filles».

Con la rivalutazione della figura del conte di Challant vengono inseriti nella riscrittura i temi dell'ipocrisia e dell'adulterio, completamente assenti nella novella italiana. Il conte cerca di convincere la moglie della necessità che la donna ubbidisca all'uomo, ma Bianca Maria, a causa di un'educazione troppo libera, non vuole sottomettersi. La donna viene considerata un bene materiale e quando la contessa capisce che «avec son Comte il lui était impossible de faire arroser son jardin par un autre jardinier que celui qui en était le vrai usufruitaire et possesseur» (c. 60v), decide di fuggire.

L'adattatore francese ricorre a una metafora giuridica, in cui il matrimonio e in particolare la sessualità suggellata dal matrimonio, è comparata al godimento lecito di un terreno. La donna sposata è un bene immobiliare e il marito è l'usufruttuario legale¹⁷.

La protagonista dell'*histoire* francese acquisisce una serie di difetti non presenti nel personaggio italiano. Belleforest si sofferma con gusto nel descrivere: «à quoi tendait l'intention de cette fausse femelle et quel échec elle voulait donner et à son mari e à son honneur» (c. 61v). Il conte, invece, è buono, saggio, virtuoso e di nobile famiglia, e la ama onestamente e ingenuamente.

L'indulgenza e l'ambiguità di Bandello nei confronti della contessa e degli altri personaggi scompaiono, trasformandosi in un moralismo in cui le passioni sono condannate senza appello, spesso con denunce ironiche, giochi di parole, ricorso al comico concepito come supremo meccanismo del tragico. Non vi è più pietà per Bianca Maria che viene paragonata alle peggiori eroine mitologiche e storiche: è folle e crudele come Medea, traditrice come Messalina, sleale come Alcina, come Circe tiene gli uomini in prigionia, nuova Megera, ingannatrice come Fedra. Alla fine sarà condannata anche da Dio, che impedirà la sua fuga, per evitare che «ses méchanchetés s'étendissent plus loin» (c. 84r). La donna è

17. Si veda A.E. DUGGAN, *L'adultère dans l'histoire tragique*, in F. Lavocat (a c. di), *Le mariage et la loi dans la fiction narrative avant 1800. Actes du XX^e Colloque de la Sator, Université Paris VII 'Denis Diderot' (27-30 juin 2007)*, Éditions Peeters, Louvain-Paris-Walpole (MA) 2014, pp. 659-670.

ormai il capro espiatorio dei peccati degli uomini: la contessa di Challant si è trasformata in una mantide, in una spietata adescatrice che soggioga le sue prede a tal punto da spingerle a uccidersi tra loro, e come tale passerà alla storia¹⁸.

Com'è risaputo, le riscritture francesi diffusero in Europa, e in particolare nell'Inghilterra elisabettiana, la conoscenza delle più celebri trame bandelliane. La nostra novella fu pubblicata in Inghilterra da William Painter nel secondo volume del suo *Palace of Pleasure* del 1567, ma non ottenne successo¹⁹. Pur presentando, come le altre trame più celebri, una forte teatralità, non fu oggetto di adattamenti teatrali né in Francia né in Europa – se si esclude il dramma marginale di Martson del 1613 – fino alla metà dell'Ottocento²⁰. Questa donna anticonformista, troppo emancipata e ambigua, punita per essersi abbandonata alle passioni più violente e perverse, subì un ostracismo durato per ben tre secoli, un ostracismo determinato, almeno parzialmente, dalla riscrittura francese di Belleforest.

18. In un capitolo a lei dedicato, viene definita «la mantide di Milano» in A. ACCORSI, D. FERRO, *I personaggi più malvagi della storia di Milano*, Newton Compton, Roma 2013 e in A. ACCORSI, D. FERRO, *I 100 delitti di Milano*, Newton Compton, Roma 2014.

19. Si veda F.S. Hook (a c. di), *The French Bandello, a Selection. The original Text of four of Belleforest's Histoires tragiques translated by Geoffrey Fenton and William Painter anno 1567*, University of Missouri, Columbia 1948. Per il successo delle novelle di Bandello, grazie all'intermediazione francese cfr: L. MARFÈ, «In English Clothes». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Accademia University Press, Torino 2015.

20. La pubblicazione della *Memoria di la morte di Madama di Cellan*, scritta nel 1526 da Grumello diede origine in Italia ad una fioritura di testi drammatici e narrativi, il più famoso dei quali, il dramma *La contessa di Challant* di Giuseppe Giacosa fu rappresentato al teatro Carignano di Torino il 14 ottobre 1891.

***L'Amour en son throne*: appunti su una traduzione
francese secentesca delle *Novelle amoroze* di Giovan
Francesco Loredano**

Laura Rescia

Università di Torino

Mentre la ricezione francese della novella italiana cinquecentesca è un capitolo importante ma già ben esplorato, poco note sono le traduzioni e gli adattamenti francesi dei novellieri italiani secenteschi, tra i quali assume particolare rilevanza la produzione di autori che gravitano intorno all'Accademia degli Incogniti di Venezia e al suo fondatore Giovan Francesco Loredano. La diffusione europea delle opere di letterati riconducibili a tale Accademia ha cominciato solo recentemente ad essere esaminata¹ e lo è stata in special modo per quanto riguarda il romanzo e il dramma per musica, ovvero quei generi che, godendo della maggior libertà derivante dall'assenza di confronto con i modelli antichi, ben rispondevano al gusto avanguardista dell'Accademia.

La novella tuttavia è assai praticata dagli Incogniti e dal Loredano in particolare: nelle *Cento novelle amoroze*, pubbli-

1. Cfr. M. MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredano. Venezia (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1998; D. Conrieri (a c. di), *Gli Incogniti e l'Europa*, I libri di Emil, Bologna 2011; si veda anche il recente J.F. LATTARICO, *Venise Incognita. Essai sur l'académie libertine au XVII^e siècle*, Champion, Paris 2012. Per la bibliografia delle opere di Loredano, cfr. T. MENEGATTI, «Ex ignoto notus». *Bibliografia delle opere a stampa del Principe degli Incogniti: Giovan Francesco Loredano*, Il Poligrafo, Padova 2000.

cate in tre parti dal 1641 al 1651, e mai tradotte in Francia, confluiscono alcune delle *Novelle amoroze* del Loredano, la cui prima parte, apparsa in Italia nel 1643², viene tradotta e pubblicata in Francia nel 1646 con il titolo *L'Amour en son throne ou les Nouvelles amoureuses*³. Ci siamo dunque focalizzati sullo studio di questa raccolta italiana, e della sua ricezione francese, proponendoci di far emergere elementi e riflessioni utili a valutare se e quanto, a livello ideologico, sia possibile identificare delle corrispondenze tra il libertinaggio italiano così come praticato da Loredano e dalla sua Accademia e quello francese, in modo particolare per quanto riguarda la concezione dell'eros. Abbiamo inoltre inteso individuare, attraverso lo studio degli aspetti storico-filologici della traduzione, i possibili motivi di questo passaggio in terra francese, analizzando in ultimo la modalità traduttiva adottata, per comprendere se il *passseur* francese abbia identificato strutture e stilemi propri del testo di partenza.

aA

Gli anni Quaranta del XVII secolo francese sono, ricordiamolo, una terra di mezzo, un periodo di passaggio per il genere novellistico, che si trova confrontato a tensioni diverse. Il modello italiano, che fino al XVI secolo aveva esercitato una fortissima influenza sui novellieri d'oltralpe, tende ora a smorzare la propria forza, fatta eccezione per Bandello, che sopravvive come noto nella continuazione delle *Histoires tragiques*, soprattutto nella produzione moralizzante di Jean-Pierre Camus. Una buona parte della narrazione breve in prosa nella prima metà del secolo non ha ancora una sua autonomia, trovandosi inserita come narrazione secondaria all'interno del romanzo barocco, basti pensare all'*Astrée* di Honoré d'Urfé; un nuovo modello tende ad imporsi progressivamente in Francia, quello cervantino, grazie alla traduzione francese delle *Novelas ejemplares*, apparsa nel 1615⁴.

41

2. G.F. LOREDANO, *Novelle amoroze di Gio. Francesco Loredano. Nobile Veneto*, ad istanza dell'Accademia con licenza de' Superiori, in Venetia MDCXXXIII, http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10025926_00001.html, ultima consultazione 30/09/2015.

3. G.F. LOREDANO, *L'Amour en son throne ou les nouvelles amoureuses du Loredan gentilhomme Venitien*, chez Anthoine Robinot en sa Boutique sur le Pont-neuf, avec Priuilege du Roy, à Paris MDCXLVI.

4. M. DE CERVANTES, *Les Nouvelles de Migvel de Cervantes Saavedra* [...], J. Richer, Paris 1615.

La critica ha ben sottolineato quali sono gli elementi derivanti dall'influsso spagnolo: la scelta del quadro geografico locale, la struttura che prevede l'inizio in *medias res*, il ricorso a lunghe inserzioni autobiografiche e soprattutto quella tendenza a un certo tipo di realismo che pervade tutto un filone di narrazione prosastica, dando origine alle *histoires comiques*, vero nucleo d'avvio della forma romanzesca moderna in Francia. La forma narrativa breve stenta a trovare una propria configurazione nazionale prima della seconda metà del secolo, quando con le *Nouvelles françoises* di Jean Segrais⁵, narrazioni di tipo galante, e con lo sviluppo della novella storica, il genere si rinnoverà, per approdare alla realizzazione delle novelle e dei celeberrimi romanzi di introspezione psicologica di Mme de Lafayette. Anche la lingua è, in questi anni, esitante a questo riguardo, nell'incertezza tra i termini definitivi di *nouvelle* e *conte* e tra *nouvelle* e *roman*; il signifiante *conte* attrarrà nel corso del secolo progressivamente i connotati del meraviglioso e del comico o ricreativo, lasciando a *nouvelle* tutto lo spazio del rapporto con la realtà, come attesta il lemma *conte* all'interno del *Dictionnaire de l'Académie* (1694): «récit de quelque adventure, soit vraye, soit fabuleuse, soit serieuse soit plaisante. Il est plus ordinaire pour les fabuleuses & les plaisantes»⁶.

Il lemma *nouvelle*, nella sua accezione di romanzo breve, entrerà nella lessicografia francese soltanto nel 1835, con la sesta edizione del *Dictionnaire de l'Académie*; tuttavia, una definizione secentesca del genere si trova nella *Bibliothèque françoise* di Charles Sorel: «on commençoit aussi de connoistre ce que c'estoit des choses Vray-semblables par de petites Narrations dont la mode vint, qui s'appelloient des *Nouvelles*: On les pouvoit comparer aux Histoires veritables de quelques accidents particuliers des Hommes»⁷. Le *Novelle amoroze* del Loredano, dunque, si inseriscono in questa cangiante prospettiva letteraria mentre, dal punto di vista ideologico, a no-

5. J. SEGRAIS, *Les nouvelles françoises, ou les divertissemens de la Princesse Aurélie*, Antoine de Sommerville, Paris 1656-1657.

6. Cfr. <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdicollook.pl?strippedhw=conte>, ultima consultazione 30/09/2015.

7. M.C. SOREL, *La Bibliothèque françoise*, Compagnie des Libraires du Palais, Paris 1667 [Slatkine Reprints, Genève 1970], pp. 178-179.

stro parere, ben si inquadrano in un dialogo tra libertinaggi di orizzonte geografico diverso.

Nel 1640 Gabriel Naudé, libertino erudito, già medico di Luigi XIII e bibliotecario di Richelieu, venne incaricato dal Cardinal Mazzarino di un'importante missione, un lungo viaggio attraverso l'Europa, volto a individuare e acquistare il primo fondo librario – che conterà di 40.000 volumi – di quella che sarebbe poi diventata la Bibliothèque Mazarine.

In una lettera al suo corrispondente Jacques Dupuy, erudito e bibliotecario, scritta il 24 aprile 1640 per aggiornarlo sulle novità editoriali che trova sul territorio italiano, Naudé precisa: «nous devons dire que les Mancini et Lauredani continuent toujours d'écrire en leur style entrecoupé et palpitant, mais ce serait fort mal connaître combien vous avez le goût éloigné de semblables ravauderies»⁸. Il giudizio di Naudé, già orientato a quell'*esprit de clarté* che contraddistingue il Classicismo francese, fustiga uno stile percepito come discontinuo, sregolato o quantomeno irregolare: è nota la predilezione del Loredano per il marinismo, anche se il suo gusto per la «maraviglia» disdegna l'amplificazione dell'ornato, coniugandosi in modo peculiare con la ricerca della *brevitas*. Naudé esprimerà peraltro una condanna generalizzata delle Accademie italiane, i cui membri appaiono ai suoi occhi più interessati alla mondanità che all'acquisizione della conoscenza: «ces nouvelles Academies, où les bons esprits vont comme les belles femmes au Bal, c'est à dire, sans en chercher autre profit que d'y passer le temps agreablement, & de s'y faire voir & admirer; cela en bon Latin s'appelle *nugis addere pondus*»⁹. Nel suo viaggio italiano egli non sembra aver acquisito alcuna opera degli Incogniti e questa recisa condanna, che esprime lo sdegno dell'intellettuale di casta, potrebbe costituire uno dei motivi di tale disinteresse.

Tuttavia, è oggi possibile constatare la presenza di un gran numero di esemplari delle opere di Loredano nei fondi delle maggiori biblioteche francesi e in particolare del testo di cui

8. G. NAUDÉ, *Lettres de G. Naudé à J. Dupuy (1632-1652)*, P. Wolfe (a c. di), Lealta/Alta Press, Edmonton (Alberta) 1982, p. 93.

9. G. NAUDÉ, *Jugement de tout ce qui a été imprimé contre le cardinal Mazarin, depuis le sixième janvier jusques à la déclaration du premier avril mil six cent quarante-neuf* (s.e.), [Paris 1650], p. 152, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57698w>, ultima consultazione 30/09/2015.

ci occupiamo, le sue *Novelle amoroze* nell'edizione del 1643: a fronte di diciassette esemplari sicuramente presenti attualmente sul territorio italiano, ne reperiamo infatti almeno tredici nelle biblioteche francesi, la maggior parte dei quali acquisiti durante il periodo rivoluzionario; ciò attesta sicuramente la presenza di questa raccolta nelle biblioteche dei nobili, forse per un interesse bibliofilo, anche se non è da escludersi una specifica attenzione ai contenuti dell'opera. Se a questo dato aggiungiamo le traduzioni in lingua francese dei suoi testi – oltre alle *Novelle amoroze*, l'opera d'esordio *Gli scherzi geniali*¹⁰, i romanzi *La Dianea*¹¹ e l'*Adamo*¹², il testo storico *Le historie dei re Lusignani*¹³ e le *Lettere*, tradotte con grande successo nel 1695 da Veneroni¹⁴ – tutte apparse tra il 1642 e il 1732, è possibile comprovare l'interesse della Francia secentesca e settecentesca per le esperienze intellettuali e letterarie del Principe degli Incogniti, elemento assai rilevante rispetto al problema del libertinismo e della sua diffusione europea.

Il disinteresse di Naudé, che abbiamo poco fa evocato, potrebbe dunque rispecchiare solo una parte dell'opinione dell'élite intellettuale francese degli anni Quaranta del XVII secolo, di quella galassia libertina – in cui Naudé e Dupuy sono da annoverarsi – che tanto deve ai circoli italiani, e a Cesare Cremonini in particolare, anch'egli membro dell'Accademia degli Incogniti e di cui sicuramente Naudé era stato allievo: «J'ai été trois mois durant dans la conversation de Cremonin [...] un esprit vif & capable de tout, un homme deniaisé & guéri du sot»¹⁵.

È stato recentemente proposto¹⁶ di assumere proprio il termine *deniaisé* 'disincantato', 'smaliziato' per sostituire

10. G.F. LOREDANO, *Caprices héroïques du Loredano* [traduit par F. de Grenaille, sieur de Chatounière], A. Robinot, Paris 1644.

11. G.F. LOREDANO, *La Dianée à M. le mareschal de Schomberg*, A. de Sommaville et A. Courbé, Paris 1642.

12. G.F. LOREDANO, *La Vie d'Adam, avec des réflexions, traduite de l'Italien de Loredano* [par le chevalier de Mailly], E. Couterot, Paris 1695.

13. G.F. LOREDANO, *Histoire des rois de Chypre de la maison de Lusignan* [...] traduit de l'Italien du chevalier Henri Giblet, Cypriot, A. Cailleau, Paris 1732.

14. G.F. LOREDANO, *Lettres de Loredano*, [...] Traduites en François avec l'Italien à costé Par le Sieur de Veneroni [...], D. Donati, Amsterdam 1695.

15. G. NAUDÉ, *Naudeana et patiniana, ou singularités remarquables prises des conversations de Mess. Naudé et Patin*, F. van der Plaats, Amsterdam 1703, p. 55.

16. J.P. CAVAILLÉ, *Les Déniésés. Irréligion et libertinage au début de l'époque moderne*, Classiques Garnier, Paris 2013, p. 10, *passim*.

quello di *libertin*, per meglio designare e dare risalto al tratto fondamentale e costitutivo di tutta la variegata costellazione libertina della Francia del Seicento, composta di molte e diverse sfaccettature; il termine ne mette in evidenza il principale denominatore comune, ovvero la volontà di allontanarsi dalle false credenze, dall'ingenuità, dalla *naïveté* che conduce a credere nelle superstizioni, nelle favole; l'impostura può agire a livello morale, politico o religioso. Guarire dagli errori popolari è l'esperienza fondamentale dei libertini italiani come francesi, insieme all'elitarismo (gli *esprits forts* sono un circolo aristocratico) e alla pratica della dissimulazione, in relazione alla pericolosità di un'aperta dissidenza. La cultura dell'anonimato e la rivendicazione della liceità della menzogna sono per altro anche alla base di gran parte della produzione e dell'attività degli Incogniti, fin dalla scelta del nome e del motto dell'Accademia «ex ignoto notus». Sono note poi le consuetudini di indossare una maschera durante le riunioni e il frequente utilizzo di pseudonimi, atteggiamenti questi che rivelano una certa prudenza espressiva, e ciò nonostante il clima di relativa libertà di circolazione delle idee della Repubblica veneta¹⁷, ben diverso da quello che, a partire dal 1623 con la condanna di Théophile de Viau, dominerà durante l'*Ancien Régime* francese.

Come ricordava recentemente Carlo Ossola, non esiste a tutt'oggi uno studio organico e approfondito sul libertinismo dell'Accademia¹⁸; la qualifica di libertino è stata attribuita a Loredano dal dibattito critico, senza però giungere a una visione univoca sulla serietà del suo orizzonte intellettuale¹⁹; libertino è stato inteso essere soprattutto in relazione all'amicizia con Ferrante Pallavicino, per alcuni contenuti fortemente antipapali diffusi nella sua produzione letteraria, per il suo operato nell'editoria veneziana in materia di libri clandestini e per la sua condotta morale (fu noto come seduttore

17. Cfr. F. BARBIERATO, *Politici e ateisti. Percorsi della miscredenza a Venezia fra Sei e Settecento*, Unicopli, Milano 2006; ID., *Dissensi espliciti e dissimulazioni mancate. Miscredenza e forme del discorso eterodosso in età moderna*, «Les Dossiers du Grihl», 2009, n. 2: *Dissidence et dissimulation*, <http://dossiersgrihl.revues.org/3691>, ultima consultazione 30/09/2015.

18. C. OSSOLA, Introduzione a id. (a c. di), *Le antiche memorie del nulla*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1997; p. XIII, nota 16.

19. Cfr. G. SPINI, *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura della religione nel Seicento italiano*, La Nuova Italia, Firenze 1983 e A.L. MANGINI *La narrativa libertina degli Incogniti. Tipologia e forme*, «Forum Italicum», 16 (1982), n. 3, pp. 203-229.

di monache); ma una gran parte dei critici ha sottolineato la vacuità dei contenuti etici della sua Accademia, atteggiamento che non permetterebbe di annoverarne il fondatore tra i pensatori libertini²⁰. Il Loredano non è stato un ideologo, un filosofo *stricto sensu* del libertinaggio. Tuttavia, la distinzione tra libertinaggio di costume e libertinaggio di idee, come noto proposta con molta fortuna da Pintard²¹ nella sua opera fondatrice degli anni Quaranta, viene rivista dal dibattito critico attuale, che individua una maggiore permeabilità delle due dimensioni. Alcuni aspetti della concezione dell'amore contenuti nelle *Novelle* appaiono più chiaramente quando posti in rapporto alla produzione letteraria dei libertini francesi. Le *Novelle* ci sembrano testi privilegiati in tal senso, rispetto invece alle *Bizzarrie accademiche* dove il tema amoroso è sì esplorato in tutte le sue dimensioni, ma all'interno di un gioco accademico, il divertimento consistendo precisamente nell'affrontare un argomento e trattarlo da una pluralità di punti di vista, citando il pantheon degli *auctores*, classici e contemporanei, che lo avevano affrontato. La forma novellistica permette invece al Loredano di evocare una serie di *topoi* sull'amore ben sperimentati dalla tradizione europea, offrendone talvolta delle varianti ideologiche significative, non dissimili da quelle elaborate in Francia dalla generazione di Théophile de Viau e Charles Sorel e più tardi da Cyrano.

Le *Novelle amoroze* (parte prima) appaiono, abbiamo detto, nel 1643 e conosceranno, in questa forma ridotta a sette novelle, una ristampa italiana (Valvasense, Venezia 1646); saranno successivamente ampliate fino ad arrivare alla versione definitiva di ventiquattro novelle (Guerigli, Venezia 1661), condannata all'Indice nel 1683 e, a nostra conoscenza, mai tradotta in francese. A soli tre anni di distanza dall'*editio princeps* del 1643, invece, questo *corpus* di sette novelle viene tradotto da Antoine Du Breton²² e pubblicato per i tipi di

20. «La voie du libertinage est explorée trop brièvement et trop prudemment pour que le dérangement soit salutaire», A. MORINI, *Sous le signe de l'inconstance. La vie et l'œuvre de Giovan Francesco Loredano*, Thèse de doctorat d'État, Paris 4 – Sorbonne, Paris 1994, Atelier National de Reproduction des Thèses, Lille 1995, p. 402.

21. R. PINTARD, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Bovin, Paris 1943.

22. A questo traduttore dedica alcune pagine R. ZUBER, *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique*, Colin, Paris 1968, pp. 65-72, definendolo «un artisan du progrès de la prose française», p. 72.

Antoine Robinot, con il titolo *L'Amour en son throne*, è già stato notato²³ a proposito delle scandalose opere di un altro accademico incognito, Ferrante Pallavicino, che le versioni francesi appaiono praticamente in simultanea con l'originale italiano e nello stesso giro d'anni in cui si situa la pubblicazione e la successiva traduzione di nostro interesse (1643-1644 per Pallavicino, 1643-1646 per Loredano). Galli Pellegrini ipotizza che la fama dello scandalo di Pallavicino – accusato di aver scritto libelli antipapisti e decapitato ad Avignone nel 1644 – abbia fatto da traino alla curiosità francese riguardo alle sue opere: non è da escludersi che anche le traduzioni delle opere di Loredano abbiano risentito della stessa influenza. Ricorderemo altresì che gli anni Quaranta segnano in Francia una particolare fortuna delle traduzioni dalle lingue classiche e dalle altre lingue europee, in particolare della traduzione in prosa, il che rappresenta dunque un ulteriore elemento che può aver inciso sulla realizzazione della versione. Ancor più, rileveremo che Du Breton è traduttore di raccolte epistolari classiche e moderne, ammiratore di Guez de Balzac le cui epistole inaugurano la lunga teoria di raccolte in prosa che apriranno la via del romanzo epistolare: nelle *Novelle amoroze* la lettera, come già ben messo in luce da Getto²⁴ è un tratto distintivo peculiare, che non si limita a un esercizio di retorica, ma diviene elemento fondamentale nello sviluppo della vicenda, talvolta talmente centrale da oscurare la parte narrativa, che si riduce a elemento di connessione tra le diverse lettere. Altri indizi di sicuro interesse sulla storia di questa traduzione sono poi da individuarsi nel paratesto della raccolta e nell'epistolario del Loredano. Due degli esemplari dell'*Amour en son throne*²⁵, dei tre che abbiamo potuto consultare, sono preceduti da una lettera di dedica del traduttore Du Breton a Battista Nani, ambascia-

23. R. GALLI PELLEGRINI, *Les traductions françaises des oeuvres de Ferrante Pallavicino*, in J. Serroy (a c. di), *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Presses Universitaires, Grenoble 1985, pp. 109-115.

24. G. GETTO, *La novella*, in ID., *Barocco in prosa e poesia*, Rizzoli, Milano 1969, pp. 359-360; si veda inoltre M.G. STASSI, *Narrazione e rappresentazione nelle Novelle amoroze di Giovan Francesco Loredano*, in G. Barberi Squarotti (a c. di), *Metamorfozi della novella*, Bastogi, Foggia 1985, pp. 179-212.

25. Entrambi conservati presso la Bibliothèque Nationale de France di Parigi con le segnature: 8° B 29126 (2) e 8° B 29057. Il terzo esemplare consultato, presso la stessa biblioteca, è identificato dalla segnatura: 8° B 18669.

tore della Serenissima a Parigi, città in cui rimase venticinque anni, dal 1643 al 1669. La dedica autorizza a intendere la versione come omaggio all'ambasciatore che proprio in quell'anno si insediava a Parigi. Della traduzione troviamo poi traccia in una lettera, contenuta nella prima parte dell'epistolario del Loredano, che testimonia la sua conoscenza del testo tradotto²⁶. Purtroppo non datata, come la maggior parte delle altre lettere, in essa Loredano ringrazia Nani per avergli inviato una copia dell'*Amour en son throne* annunciando poi di voler egli stesso scrivere al traduttore. Nello stesso epistolario troviamo la lettera di Loredano a Du Breton nella quale egli esprime «il piacere di veder le mie Compositioni da V.S. comunicate alla Francia» e lo ringrazia perché «per rendere meno sprezzabile la povertà delle mie compositioni hà voluto arricchirle con addobi forastieri»²⁷. Si tratta certo *in primis* di una formula di cortesia, ma non è da escludersi una immediata valutazione della postura traduttiva del professore francese da parte del Loredano. Il Principe degli Incogniti infatti non disprezza l'esercizio traduttivo – che egli stesso praticherà volgendo in italiano una novella di Jean Pierre Camus²⁸ – come emerge dalla lettura di un'altra sua lettera, scritta dopo aver ricevuto una traduzione italiana dell'*Astrée*. «Mi rido di coloro, che paragonano le Opere tradotte al vino navigato, che perde il piccante. [...] Devonsi biasimare le traduttione de' Pedanti, non le trasportationi d'una lingua peregrina»²⁹.

L'Amour en son throne è dunque un testo che ha potuto essere occasionato da ragioni di tipo diplomatico, ma altresì dall'interesse per la forma epistolare, vera chiave di volta stilistica di queste novelle – genere che comincerà

26. «Al sig. Cavalier Battista Nani Ambasciator in Francia. Ricevo il Libro inviati da V.E. non solo come motivo della gentilezza del sig. Dubreton, ma come eccesso della sua benignità; con la quale hà sempre honorato di stima l'imperfettione de' miei scritti. Corrispondo per hora con quel Sig. con un semplice tratto di penna, riserbando nel cuore l'obligationi verso V.E. mentre per la loro grandezza mi contendono l'espressione. In tanto con l'honore di qualche comando faccia capitale d'uno, che si gloria d'essere, &c. Venetia», G.F. LOREDANO, *Lettere del Signor Gio. Francesco Loredano nobile veneto, divise in cinquantadue capi e Raccolte da Henrico Giblet cavalier. Parte prima*, decimanona impressione, in Bologna, per il Longhi, s.d., p. 94.

27. *Ivi*, p. 104.

28. Si tratta della traduzione di *Hyacinthe, histoire catalane*, intitolata *Historia catalana* e pubblicata a Venezia da Guerigli nel 1653.

29. LOREDANO, *Lettere cit.*, p. 104.

ad assumere una grandissima rilevanza nella Francia della seconda metà del secolo; ed è in qualche modo un 'testo autorizzato' da Loredano, che lo ha posseduto e ne ha rilevato gli «addobbi forastieri» introdotti da Du Breton, e che possiamo noi stessi valutare.

Qual è il testo base del traduttore? Egli aveva a disposizione due edizioni di queste sette novelle, una del 1643 e una del 1646. In queste, le narrazioni sono numerate e non titolate: constatiamo invece che nell'*Amour en son throne* le prime tre novelle portano un titolo (*La force de la jalousie*, *Les effets de la reconnaissance*, *Les tromperies d'un masque*); inoltre, in prima posizione troviamo la novella che nella raccolta del Loredano si trova soltanto in quinta. Queste varianti trovano in parte una spiegazione con l'esame di un altro testo dell'autore veneziano, le *Bizzarrie accademiche*, apparse nel 1638, che contiene le tre novelle intitolate: *La forza della gelosia*, *Gli effetti della gratitudine*, *Gli Inganni della maschera*, che corrispondono alla quinta, prima e seconda della raccolta *Novelle amoroze*. I titoli non sono dunque un'invenzione del traduttore, che aveva a sua disposizione anche i testi contenuti nelle *Bizzarrie accademiche*; tuttavia anche in questa raccolta, come nelle *Novelle amoroze*, *La forza della gelosia* è isolata, facendo seguito, a distanza di molte pagine, alle altre due, che sono invece contigue³⁰. È Du Breton a decidere la nuova *dispositio*, scelta che ci induce a soffermarci con particolare attenzione proprio su *La forza della gelosia*, posta a prologo in apertura della versione francese³¹, forse perché percepita come esemplare dell'intera raccolta. La condanna della gelosia, il contenuto più evidente di questa narrazione, frequentemente ricorrente nelle altre novelle degli Incogniti, cela un altro significato, che il confronto con gli altri due racconti fa emergere.

Essa si presenta come la classica trama degli equivoci, trattando di un errore da parte del Conte di Villafranca che crede adultera la moglie sulla base di un'errata interpretazione della realtà: la calligrafia della lettera d'amore, che egli trova casualmente, gli pare essere quella della consorte Felicia e subito viene colto da «tumultuazioni d'affetti che assalisco-

30. Nell'edizione delle *Bizzarrie accademiche* apparsa a Venezia per i tipi di Taddeo Pavoni nel 1642 le prime due si trovano rispettivamente alle pp. 163 e 176, mentre *La forza della gelosia* è situata a p. 317.

31. *L'Amour en son throne* cit., pp. 1-32.

no un'anima, che sia dominata dall'honore e dall'amore»³². Scorto poi il nome di Felicia, a firma della lettera, sigillata con il marchio della casata, il furore s'accresce; così chiosa il narratore «Il dubbio e l'incertezza non potevano introdursi in quell'animo, che dalla sottoscrizione, dal sigillo e dal carattere era pur troppo reso certo dell'impudicizia della moglie»³³. Assiste poi ad un convegno amoroso e la testimonianza oculare lo inganna nuovamente, credendo egli che la figura femminile sia la sua consorte; scoppia allora la sua collera e ne consegue il tentativo di uccidere la donna e l'amante, che sfuggono tuttavia ai suoi colpi. Questa tematica, così cara alla novellistica tradizionale, viene qui arricchita da un ulteriore sviluppo: la scena di stampo teatrale in cui il Conte mostra alla moglie, che non comprende la ragione della sua forsennata ira, la lettera che l'accuserebbe. Felicia afferma: «Oh Dio anche i miei occhi s'ingannano in creder mia una cosa, che non hà di mio altro che la somiglianza»³⁴. Si tratta quindi di un'ulteriore sottolineatura della difficoltà ad accedere alla verità, alla conoscenza dei fatti, a partire da un elemento visivo; l'equivoco si risolverà poi grazie alla providenziale consegna di una lettera del cugino del Conte che svela come l'autrice dell'epistola amorosa sia una cugina, anch'essa di nome Felicia, che avendo avuto il medesimo Maestro, vergava lettere con simile calligrafia. Nella breve morale finale, che sempre conclude le novelle, Loredano ammonisce: «Questo serve d'esempio a coloro, che prendono l'ombra per i corpi»³⁵. Due elementi presenti in questo testo ci sembrano distanziarlo da una semplice variante della novella degli equivoci e sono contenuti nella voce del narratore (la *metalessi*, pur non frequente, è presente nelle *Novelle*): nel primo intervento che abbiamo citato si sottolinea la mancanza di dubbio a fronte dell'impressione fornita dai dati sensoriali – atteggiamento di miopia accresciuto certo dalla gelosia – che impedisce di giungere al vero; nel secondo, la difficoltà a cogliere la realtà, la conoscenza tramite la vista non garantendo l'accesso alla verità (tematica ripresa massic-

32. *Novelle amorse* cit., p. 62.

33. *Ivi*, p. 63.

34. *Ivi*, p. 73.

35. *Ivi*, pp. 74-75.

ciamente nella seconda parte delle *Novelle*³⁶, e in particolare nell'ottavo racconto, dominato dall'incapacità di distinzione tra immaginazione e realtà che porta a tragici epiloghi). Si coglierà qui un possibile influsso della lezione del Cremonini, neoristotelico e notoriamente avversario del metodo galileiano.

Anche nelle due novelle successive il problema della conoscenza riemerge, collegato al tema dell'innamoramento, in relazione all'impressione sensoriale, sviluppando due varianti di questo stesso motivo. Come già messo in evidenza da Porcelli, gli Incogniti fanno funzionare il principio dell'accoppiamento dei diversi o dei contrari o del raddoppiamento: la struttura diadica serve sia a dimostrare la grandezza dell'ingegno, sia a far risaltare le diverse caratteristiche degli oggetti accostati³⁷.

Ne *Gli effetti della gratitudine* una nobile vicentina non viene mossa all'amore dal marchese suo pretendente, che pure vede, conosce e frequenta, se non quando i meriti di questo vengono decantati dal marito. Egli così esordisce nel suo sperticato elogio: «Non avete avuto occhi per conoscere i meriti d'un tanto Cavaliere»³⁸, inducendola a riflettere e a ritenere il marchese meritevole di affetti; il narratore commenta: «Quel cuore, che non poté cader vinto per gli occhi si vidde tradito dall'orecchio»³⁹. Nella seconda novella, *Gli inganni della maschera*, un borghese si innamora incautamente di una donna mascherata; l'innamoramento si consolida poi con la conversazione e il narratore commenta: «Gli addobbi, e 'l portamento d'una Maschera rappresentarono tanti fantasimi alla propria immaginazione, che si confessò amante d'una faccia prima, che potesse vederla»⁴⁰.

I trattati d'amore cinque e secenteschi, che raccolgono tutta la tradizione occidentale sul fenomeno amoroso, riprendendo la linea ficiniana, riconoscono nella vista, *in primis*, e poi nell'udito i due sensi privilegiati in amore. Per alcuni trattatisti esiste poi l'innamoramento per fama, ovvero quel-

36. Pubblicate a Venezia nel 1651 per i tipi di Guerigli.

37. B. PORCELLI, *Le novelle degli Incogniti: un esempio di «dispositio» barocca*, «Studi secenteschi», xxvi (1985), pp. 101-139.

38. *Novelle amorse* cit., p. 8.

39. *Ivi*, p. 10.

40. *Ivi*, p. 15.

lo che avviene quando si sente elogiare la donna e dunque quando l'amore sopravviene in assenza della persona – come noto, questo meccanismo è strettamente legato *all'amor de lohn*, alla lirica provenzale ed è presente anche in tre novelle del Boccaccio: quelle di Anichino (*Dec.* VII, 7), di re Filippo e la marchesana di Monferrato (*Dec.* I, 5), di Gerbino e la figlia del re di Tunisi (*Dec.* IV, 4)⁴¹. L'innamoramento per fama è per altro un elemento centrale nella *Dianeia*, dove numerosi sono i personaggi innamorati dei ritratti di belle principesse; uno di essi, Celardo, viene così ammonito da un eremita:

Possibile, che 'l senso così vi tiranneggi la ragione! Possibile, ch'un parto dell'arte, tanto più vile, quanto più comune a tutti, possa tormentar gli effetti d'un cuore, ch'è maggiore dell'arte e della natura! Io non biasimo la pittura, che sa eternare coloro, che non vivrebbero alla memoria nonchè agli occhi. Biasimo l'intemperanza delle nostre compiacenze, la pazzia de i nostri pensieri, la cecità del nostro intelletto, che riceve alterazione da fantasimi imaginari, da larve finte, da sembianze o imitate o adulate⁴².

È su questa casistica amorosa che si esercita il Loredano nelle sue *Novelle*, elaborando per la prima un originalissimo innamoramento per fama a generi rovesciati rispetto alla tradizione, e *in praesentia* anziché *in absentia*; nella seconda, invece, l'innamoramento avviene per errore, presupponendo l'amante una bellezza ancor prima di averla constatata, con il solo intermediario dell'immaginazione.

Nella triade novellistica che abbiamo evocato, ci sembra emergere una costante: il meccanismo che inganna la percezione della realtà è l'amplificazione di un dato immaginativo, che genera una passione (gelosia o desiderio), foriera di errore, come pure è foriera d'errore la mancanza di dubbio a fronte di un'evidenza sensoriale, atteggiamento mentale recisamente biasimato da Loredano.

La condanna delle chimere d'amore, attraverso la ripresa e il rovesciamento del modello neo-petrarchista, sembra qui alludere ad un'impostura, un'inganno che lo spirito disincantato/disingannato di Loredano sente il dovere di denuncia-

41. M. FAVARO, «L'ospite preziosa». *Presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento e del primo Seicento*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2012, pp. 142-143.

42. G.F. LOREDANO, *La Dianeia*, Sarzina, Venezia 1635, pp. 177-178.

re. Che il desiderio sia un errore, non permettendo l'accesso alla verità, e perciò stesso sia legittimo allontanarsene, così come non fissarsi in un solo oggetto d'amore, è una costante della letteratura libertina secentesca francese, che elabora talvolta in maniera più esplicita lo stesso orizzonte *deniaisé* di Loredano. Basterà qui citare due opere di Charles Sorel, che al problema del rapporto tra realtà e finzione dedica un intero romanzo, *Le berger extravagant*, e che nell'*Histoire comique de Francion* fustiga l'idealizzazione della bellezza a favore di un più naturale e spontaneo esercizio delle pulsioni sessuali⁴³. La condanna dell'illusione delle apparenze, tema barocco per eccellenza, e la condanna dell'immaginazione sono il logico presupposto della concezione naturalistica dell'amore, che castiga il desiderio come costruzione dell'immaginario a favore del piacere, in una decisa sovversione della concezione amorosa rinascimentale. L'esaltazione del piacere è peraltro ampiamente presente nelle *Novelle* del Loredano: ci sembra dunque che in filigrana vi si possa scorgere un'uguale prospettiva filosofica, che, pur non spingendosi fino alle estreme conseguenze a cui è portata da altri Incogniti – si pensi ad Antonio Rocco – si allontana dal semplice gioco accademico e permette di ipotizzare concordanze con l'orizzonte filosofico del libertinaggio francese di secondo Seicento, più allusivo e meno evidente di quello di primo Seicento. L'anticipazione della quinta novella da parte di Du Breton traduttore potrebbe dunque rappresentare un segnale di ricezione da parte della cultura francese di questo sfondo tematico della novellistica di Loredano, dove la verità è sottoposta al continuo beneficio del dubbio.

Resta da considerare quale sia stata la postura traduttiva di Du Breton, quegli «addobbi forestieri» rilevati dal Loredano. In generale, tutti i passaggi strutturali di ogni novella vengono ripresi (e sarebbe interessante analizzare come le lettere vengano tradotte e se sussistano contatti con gli epistolari francesi dell'epoca). Egli ha inteso rispettare la lettera del testo, operazione che talvolta ha comportato la perdita di alcuni stilemi del Loredano. La *brevitas* viene spes-

43. Ch. SOREL, *Le berger extravagant*, Toussaint Du Bray, Paris 1627-1628 (2ª ed. *L'Anti-Roman ou l'histoire du berger Lysis*, Toussaint Du Bray, Paris 1633); ID., *L'Histoire comique de Francion*, Pierre Billaine, Paris 1623 (2ª ed. 1626; 3ª ed. 1633).

so annullata dalla necessità di chiarificazione⁴⁴; la teatralità, che tanto connota queste novelle, viene almeno in un caso (nella VII novella) fortemente diminuita dalle omissioni traduttive. Ma le scelte di Du Breton non annullano l'ideologia di fondo se non in un caso specifico, quello della VI novella, l'unica di tutta la raccolta interessata diffusamente da tradimenti: qui si tratta di Eudisia, madre di Dercella, vedova di un marito già vecchio al momento delle nozze, che si sostituisce alla figlia per godere del di lei giovane amante Assirido; ma questi, a sua volta, viene sostituito da un Conte che pensa però di trovarsi a convegno amoroso con Dercella. In un gioco incrociato di sostituzioni, madre e figlia si ritroveranno sotto lo stesso tetto a consumare incontri amorosi, l'una all'insaputa dell'altra. Questo tripudio erotico viene descritto senza reticenze da Loredano, e ripreso dal traduttore, con alcune lievi modifiche che spengono parte dell'arditezza del testo di partenza. Ma soprattutto egli inserisce una variante fondamentale: la passione amorosa viene, come nel testo originario, consumata più volte, ma sempre preceduta – e solo nel testo francese – dalla promessa di matrimonio⁴⁵. Lo spirito *grivois* di cui è pervasa questa novella sembra dunque al traduttore troppo lontano dall'arte dell'allusione che permea la letteratura francese a partire dagli anni Trenta del Seicento, quando il linguaggio dell'eros si fa molto più implicito, e la trasgressione più cauta, rispetto ai primi anni del secolo.

44. A titolo di esempio, mettiamo a confronto due passaggi: «Il conte di Villafranca ingannato nel ritrovar una Lettera crede Adultera la moglie» (*Novelle amoroze* cit., p. 60) viene reso con: «Le Comte de Villefranche trompé par une lettre qu'il trouve, laquelle croit être de sa femme, la soupçonne d'adultère» (*L'Amour en son throne* cit., p. 6); «L'indagare la moglie per trucidarla difficile, il trovare il drudo per vendicarsi pericoloso, e 'l coprire il suo dishonore impossibile» (*Novelle amoroze* cit., p. 68) diventa nella traduzione francese: «Il iugeoit extremement difficile d'attraper sa feme [*sic*] pour la faire mourir, connoissant qu'il étoit dangereux de se vanger sur son Amant, & tenait pour impossible de cacher son des-honneur» (*L'Amour en son throne* cit., p. 17).

45. Si veda «[gli amanti] sopra d'un ricchiusissimo origliere diedero campo a' sensi di godere de' frutti d'Amore» (*Novelle amoroze* cit., p. 87); «& sous la parole qu'il se donnerent du Mariage, ils en vindrent bien tost aux effects» (*L'Amour en son throne* cit., p. 187); «Quivi dopo alcuni finti sdegni con ripulse, che invitavano, si contentò Dercella, che cogliesse qui frutti che desiderano maggiormente gli amanti» (*Novelle amoroze* cit., p. 90); «après quelques resistances, & quelques refus qui ne faisoient qu'accroître l'amour d'Arside, elle luy permit sous la promesse de leur mariage de contenter ses desirs» (*L'Amour en son throne* cit., p. 191).

*L'Amour
en son throne:*
appunti
su una traduzione
francese secentesca

Così commenterà La Fontaine questa nuova esigenza:

On m'engage à conter d'une manière honnête
Le sujet d'un de ces tableaux
Sur lesquels on met des rideaux⁴⁶.

L'Amour en son throne è un ritratto quasi fedele delle *Novelle amoroze* che hanno suscitato interesse oltralpe, nella loro versione originale come nella traduzione; che sono consonanti con il nascente gusto della letteratura epistolare, con la sensibilità barocca, e con una declinazione del libertinaggio nella sua accezione di *deniisement*, indispensabile a forgiare quello sguardo disincantato destinato ad aprire le porte alla prima modernità.

La storia di Donna Francesca che umilia i suoi spasimanti (*Dec. IX, 1*) nelle versioni tedesche di Arigo e Hans Sachs

Maria Grazia Cammarota

Università di Bergamo

Il rapporto che intercorre tra un'opera e i testi da cui essa in qualche modo deriva è da molto tempo al centro di un intenso dibattito teorico che permette di osservare il fenomeno da punti di vista molto diversi. Tra i numerosi termini impiegati per indicare tale relazione intertestuale quello che ricorre con maggiore frequenza è 'riscrittura', sebbene non si sia ancora pervenuti a una definizione condivisa e a una delimitazione di tale termine rispetto a 'rielaborazione', 'riuso', 'trasposizione', 'ricezione' e altre espressioni ancora. Sufficientemente ampio da includere una vasta gamma di pratiche trasformative esercitate su un testo preesistente, il termine 'riscrittura' ha il vantaggio, a mio parere, di mettere in primo piano il processo attivo e creativo del testo d'arrivo, teso in genere alla risemantizzazione, più o meno ampia, del testo di partenza. Un elemento comune a tutte le possibili forme di riscrittura è infatti l'atto interpretativo, che può essere minimo o inconsapevole, ma che non è mai del tutto assente.

Su questo fattore ineludibile della letteratura di secondo grado richiama l'attenzione, tra i tanti, anche Genette, che alla fine di una articolata tassonomia di tutte le forme che mettono un testo in relazione «manifesta o segreta» con altri

testi, precisa che «non esistono trasposizioni *innocenti* – che non modifichino cioè in un modo o nell’altro il significato dell’ipotesto»¹. L’enfasi sul ruolo dell’interpretazione nel diversificato universo delle operazioni di riuso caratterizza anche la classificazione elaborata da Umberto Eco, che adotta proprio «interpretazione» come iperonimo di tutti i possibili tipi di relazione tra un testo di partenza e un testo d’arrivo². Non è forse superfluo precisare che questo vale anche per l’operazione traduttiva, dal momento che alcuni critici ritengono invece che la traduzione possa – o addirittura debba – essere disgiunta dal processo interpretativo³. Nell’analisi della catena di riscritture generata dalla novella di Donna Francesca cercheremo dunque di mettere a fuoco soprattutto le strategie testuali che portano ogni opera nuova a caricare di significati inediti una materia narrativa che rimane immutata nella sue linee essenziali.

La novella del *Decameron* che Filomena racconta nella nona giornata, il cui tema è libero, ha una protagonista femminile, come segnala l’*incipit* della rubrica: «Madonna Francesca, amata da un Rinuccio e da uno Alessandro e niuno amandone»⁴. Madonna de’ Lazzari è una nobile vedova di Pistoia che non solo è «bellissima» e «gentile», ma è anche «valorosa» e «savvia» (Dec. IX, 1, 4-6 e 28-30). Due gentiluomini esiliati da Firenze, Rinuccio Palermini e Alessandro Chiaromontesi, la corteggiano in maniera insistente e, alla lunga, insopportabile. Per liberarsi di entrambi in un colpo solo, la scaltra vedova impone a ciascuno una prova d’amore che, nelle sue intenzioni, è talmente raccapricciante da risultare

aA

57

1. G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982, [ed. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, R. Novità (trad.), Einaudi, Torino 1997, p. 352].

2. Lo schema di classificazione dei diversi tipi di interpretazione prevede, in sintesi, tre punti: 1. Interpretazione per trascrizione; 2. Interpretazione intrasistemica; 3. Interpretazione intersistemica. U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003, p. 236.

3. La contrapposizione concettuale tra traduzione e interpretazione, piuttosto diffusa, emerge per esempio dalla raccomandazione che viene spesso rivolta ai traduttori di non lasciarsi andare alla interpretazione, come pure dalle critiche mosse a traduzioni che non si mantengono aderenti al dettato della fonte. Un esempio lampante di questo orientamento è l’affermazione di L.J. RODRÍGUEZ – *Some reflections on poetry in translation and its criticism*, «Babel», 51 (2005), p. 85 – secondo il quale la responsabilità del traduttore «is not to ‘interpret’ but to ‘translate’».

4. Dec. IX, 1, 1. L’edizione di riferimento è G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Einaudi, Torino 1992³.

inaccettabile: all'insaputa l'uno dell'altro, Alessandro deve introdursi nottetempo nel sepolcro di un turpe criminale morto quello stesso giorno, tale Scannadio, prendere il posto del cadavere indossandone la veste, fingersi morto e aspettare che lo vengano a prelevare; e Rinuccio ha il compito di trasportare a casa di Donna Francesca il presunto cadavere del malfattore. Vinta ogni comprensibile paura, gli aspiranti amanti trovano il coraggio di confrontarsi con l'orrore della morte e riescono quasi a portare a buon fine l'impresa, senonché il caso vuole che proprio sotto casa della donna amata Rinuccio sia scambiato da alcune guardie per un pericoloso bandito. Francesca, che assiste alla scena dalla finestra, prima si meraviglia dell'inaspettato ardire dei suoi spasimanti, poi può tirare un sospiro di sollievo, allorché Rinuccio scappa a gambe levate dopo aver lasciato rovinare a terra il povero Alessandro, il quale è costretto ad alzarsi in tutta fretta e a sfuggire goffamente agli inseguitori, intralciato com'è dai lunghi abiti da sepoltura.

La prima interpretazione di questa novella è fornita dalla lieta brigata del *Decameron*. Filomena introduce il racconto come ulteriore esempio di quello che può operare la forza dell'amore: «Molte volte s'è, o vezzose donne, ne' nostri ragionamenti mostrato quante e quali sieno le forze d'amore; né però credo che pienamente se ne sia detto» (*Dec.* IX, 1, 3); tuttavia fermarsi a questa affermazione, come fanno vari commentatori⁵, vuol dire sorvolare sul fatto che la narratrice prepara al registro comico presentando la vicenda come una parodia di uno dei temi più alti della tradizione cavalleresca, la morte per amore. Nel caso illustrato dalla novella, infatti, l'innamorato non muore, ma entra nella tomba da vivo per poi uscirne al pari di un morto: un punto ben chiarito da Filomena, la quale precisa che l'amore non solo conduce

5. Che la novella illustri un nuovo esempio della forza dell'amore è opinione ad esempio di J. ISENRING, *Der Einfluß des Decameron auf die Spruchgedichte des Hans Sachs*, Impr. du Courrier, Genève 1962, p. 60, e di K. GRUBMÜLLER, *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle*, Niemeyer, Tübingen 2006, p. 328. A proposito del coraggio di affrontare la morte pur di ottenere l'amore scrive G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Decameron: Lidia, Francesca, Dianora e le prove d'amore*, «Italianistica», XLII (2013), n. 2, pp. 39-53 [p. 47]: «È, nel modo più straordinario, la dimostrazione della potenza dell'amore e del desiderio; ed è l'aspetto più significativo della novella».

gli amanti a morire, «ma quegli ancora a entrare nelle case de' morti per morti tira» (*Dec. ix, 1, 4*). Inoltre Filomena aggiunge che la novella non mostra solo «la potenza dell'amore» (*ibid.*), ma permette anche di comprendere «il senno da una valorosa donna usato a torsi da dosso due, che contro il suo piacere l'amavan» (*ibid.*). Infine non possiamo ignorare il ragionamento dei giovani fiorentini al termine della narrazione: «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 tutti l'ardita presunzion degli amanti» (*Dec. ix, 2, 2*). È l'antitesi tra senno e follia il fulcro esclusivo di questa comune riflessione dei novellatori, i quali alla fine del racconto convengono sul fatto che il motore dell'azione non è veramente la potenza dell'amore, superiore persino all'orrore della morte: a spingere Rinuccio e Alessandro ad accettare una prova assurda e pericolosa che li porta a compiere azioni tanto sconsiderate pur di entrare nelle grazie della giovane vedova è piuttosto la follia, unita per giunta a presunzione. A questa passione cieca, sciocca e infruttuosa – che si configura come una caricatura del servizio d'amore del superato mondo cortese – i novellatori riservano il loro biasimo; quello che invece merita elogio è la capacità di risolvere un problema grazie all'ingegno. Peraltro anche la sorte, la terza grande forza che agisce nelle novelle del Boccaccio, interviene a favore di Francesca e a svantaggio dei due giovani scellerati.

Stupisce che qualche interprete ritenga che il rifiuto degli spasimanti non abbia nella novella una motivazione⁶, dato che già la rubrica specifica che Francesca non amava nessuno dei due – «niuno amandone» – e ripetutamente nella narrazione il corteggiamento è definito una «seccaggine», un «impaccio», una «noia» (*Dec. ix, 1, 7, 10-11 e 33*). E stupisce pure che Francesca sia definita fredda e calcolatrice, o addirittura sessualmente repressa⁷, giudizi che si basano evidentemente

6. Così per esempio C. BOLSINGER, *Das Decameron in Deutschland. Wege der Literaturrezeption im 15. und 16. Jahrhundert*, Peter Lang, Frankfurt/Main 1998, p. 149.

7. Di questa opinione sono per esempio ISENING, *Der Einfluß* cit., p. 61: «In der Novelle bleibt uns vielmehr der Eindruck von einer klugen, fast kalt berechnenden Frau, die sich nicht zur Liebe zwingen läßt», e H. KÖLSCH, *Boccaccio Decameron, Erotische Novellen, Interpretation*, Books on Demand, Norderstedt 2012, p. 116, che definisce Francesca una donna povera di sentimenti, che si sottrae alla sessualità con dei trucchi e il cui comportamento è

sul presupposto che un corteggiamento debba risultare di per sé gradito. Gli indizi testuali non lasciano emergere una donna insensibile all'amore; anzi, nel testo leggiamo che in un primo momento Donna Francesca, pur essendo savia, aveva «men saviamente più volte gli orecchi porti» (*Dec.* ix, 1, 6) alle ambasciate amoroze di Rinuccio e Alessandro. Come altri personaggi del variegato universo ritratto da Boccaccio, Francesca ha le sue debolezze e le sue umanissime contraddizioni; e per questo, mossa dal desiderio sessuale o semplicemente dalla vanità, non disdegna il corteggiamento *a priori*. Quando però si accorge di non amare nessuno dei due e che le loro insistenti attenzioni le procurano fastidio anziché piacere, allora mette a frutto il proprio ingegno per orchestrare uno stratagemma che le permetta di ridare ordine alle cose e di recuperare la propria tranquillità. La protagonista della novella è dunque una donna saggia e intelligente, che non subisce l'iniziativa maschile e compie liberamente la scelta di respingere gli spasimanti, smentendo alcuni tenaci luoghi comuni della misoginia, come la fragilità femminile di fronte alle tentazioni, l'incapacità di distinguere il vero dal falso amore, nonché l'insaziabilità sessuale delle giovani vedove, rimaste prive della compagnia maschile e, soprattutto, della vigilanza di un uomo. Rinuccio e Alessandro, invece, sono spinti ad agire solo dalla forza dell'istinto – che è altro rispetto all'amore – e non sono supportati dall'intelletto, incapaci come sono di valutare correttamente le reazioni della donna vagheggiata e di intuire l'inganno che si cela nel «gran servizio» (*Dec.* ix, 1, 16) che viene loro richiesto. E per la loro stoltezza non possono che meritare l'umiliazione della beffa.

Migrata in Germania, questa novella è sottoposta a una prima riscrittura da parte di Arigo, all'interno della sua traduzione in tedesco dell'intero *Decameron*⁸. Nonostante i notevoli costi di produzione di un'opera tanto vasta, il libro deve aver avuto un discreto successo, se la prima edizione, pubblicata a Ulm

dettato da sessualità repressa: «gefühlssarme Frau, die sich der Sexualität mit Tricks erwehrt [...] in ihrer verdrängten Sexualität».

8. Per una panoramica delle questioni relative all'autore e all'opera si rimanda a J.-D. MÜLLER, *Arigo*, in W. Stammerl *et al.* (a c. di), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2004, vol. 11, coll. 125-130.

da Johann Zainer intorno al 1476/1477, è stata seguita da ulteriori stampe, arricchite peraltro di silografie⁹.

Selezionando all'interno di questa operazione traduttiva alcune caratteristiche che appaiono rilevanti anche per le successive rivisitazioni della novella, non ci soffermeremo sul cospicuo numero di aggiunte e sostituzioni con finalità principalmente esplicative, per sottolineare piuttosto l'eliminazione, la modifica o la semplificazione di elementi che, appartenendo all'universo culturale dell'ipotesto, sono giudicati ininfluenti per i nuovi destinatari. Osserviamo per esempio l'espunzione del riferimento al bando che costringe i due uomini a lasciare Firenze, dettaglio che nella novella italiana giustifica, sul piano narrativo, la presenza dei due fiorentini a Pistoia e che al contempo rievoca le contese politiche tra fazioni e comuni. La modifica più evidente investe la costellazione di nomi: tra i toponimi rimane solo 'Pistoia', che serve come indicatore dell'ambientazione italiana della vicenda; il nome della protagonista compare un'unica volta e nella forma «Fransceho» e quelli dei gentiluomini fiorentini sono adattati alla lingua tedesca («Rinuczo» e «Alexander»), con alcune varianti grafiche nelle successive edizioni; sono del tutto omessi i cognomi, che rinviano a famiglie di parte guelfa (de' Lazzari) o ghibellina (Palermini e Chiarmontesi).

Diverso è il caso del nome Scannadio, che nella stampa di Ulm compare la prima volta come «Schanadio» e poi sempre come «Stanadio», forma che si imporrà in tutte le successive edizioni a stampa e che verrà ripresa nelle altre operazioni di riscrittura. Che il significato di questo nome parlante non possa essere sfuggito ad Arigo è dimostrato dalla traduzione del verbo «scannare» (Dec. ix, 1, 26), che ricorre proprio accanto al nome del turpe omicida nel passo in cui Alessandro è nel sepolcro e teme per la propria vita e che Arigo rende

9. Contro l'opinione di uno scarso successo dell'opera si esprimono J. THEISEN, *Arigos Decameron. Übersetzungsstrategie und poetologisches Konzept*, Francke, Tübingen-Basel 1996, pp. 4 sgg., e J.L. FLOOD, *Early Editions of Arigo's Translation of Boccaccio's Decameron*, in C. Fahy et al. (a c. di), *Book Production and Letters in the Western European Renaissance*, Modern Humanities Research Association, London 1986, pp. 64-88 [pp. 77 sgg.]. Le edizioni a stampa sono consultabili online al sito del Münchner Digitalisierungszentrum, Digitale Bibliothek, <http://www.digitale-sammlungen.de/index.html?&l=it>, ultima consultazione 30/09/2015. L'edizione di riferimento è di A. von Keller (a c. di), *Decameron von Heinrich Steinhöwel*, Literarischer Verein, Stuttgart 1860, pp. 545-550, basata sulla stampa di Ulm.

con «würgen» (‘strangolare, soffocare’)¹⁰, un verbo che risulta abbastanza vicino al senso di ‘scannare’.

L’alterazione dell’allusivo epiteto non può rientrare nella strategia addomesticante che ha portato alla modifica degli altri nomi, poiché «Stanadio» è un nome altrettanto opaco per il nuovo pubblico tedesco, privo com’è di elementi linguistici riconoscibili nella lingua d’arrivo; e non può derivare da una preoccupazione tabuistica, visto che il nuovo composto non è molto meno irriverente di quello originario. La prima e isolata ricorrenza della forma «Schanadio» testimonia a mio giudizio il tentativo di mantenere il nome italiano nella sua forma estraniante per il pubblico tedesco; la deformazione in «Stanadio» a partire dalla seconda ricorrenza del nome potrebbe allora essere attribuita a una incomprensione del manoscritto di Arigo da parte del primo stampatore. Le edizioni successive avranno poi ripreso passivamente la forma più frequente¹¹.

Un’altra modifica rispetto all’ipotesto che verrà adottata in quasi tutte le successive riscritture della novella riguarda la traduzione di «una sua fante» (*Dec.* IX, 1, 10) in riferimento alla cameriera di Donna Francesca, che nel testo tedesco compare nella forma maschile («*einem iren knecht*», p. 547, 7). Difficilmente possiamo imputare tale sostituzione a una carente padronanza dell’italiano, specialmente se teniamo conto del fatto che nella traduzione della novella VIII, 7 la medesima espressione «una sua fante» (*Dec.* VIII, 7, 4) è resa con l’equivalente femminile tedesco: «*eyner irer meyd*» (p. 495, 21). È possibile che in questo caso Arigo abbia inizialmente considerato il termine «fante» come un maschile, fraintendendo l’articolo e il possessivo che lo precedono a causa di una lettura frettolosa o incerta del modello italiano a sua disposizione (che peraltro non è stato ancora individuato con assoluta certezza¹²); successivamente, pur avendo ricono-

10. «Tutti i peli gli s’incominciarono a arricciare addosso, e parevagli tratto tratto che Scannadio si dovesse levar ritto e quivi scannar lui», «*im alle sine hare geperge stunden, in stäcz daucht Stanadio auf stünde vnd in würgen wölt*» (*Dec.* IX, 1, 25-26).

11. THEISEN, *Arigos Decameron* cit., pp. 648-650 suppone che il manoscritto sia andato in stampa prima di una accurata revisione finale.

12. La tesi di THEISEN, *Arigos Decameron* cit., secondo il quale Arigo avrebbe realizzato la sua traduzione a partire dalla cosiddetta edizione a stampa *Deo gratias*, pubblicata probabilmente a Napoli nel 1470, è stata messa in discussione a favore di una fonte manoscritta da Ch. BERTELSMEIER-KIERST, nella sua recensione al volume di Theisen pubblicata sulla

sciuto i pronomi femminili che nella novella si riferiscono alla serva di Francesca, potrebbe aver deciso di non intervenire sulla parte già tradotta e di continuare quindi con il termine maschile. Che in qualche caso le soluzioni traduttive di Arigo denuncino una incomprensione dell'italiano è comunque innegabile. Un fraintendimento linguistico sarà infatti all'origine della scelta di «ein pöse man» ('un uomo malvagio', p. 549, 12) per la traduzione della parola «malioso» (Dec. ix, 1, 27), ovvero 'stregone', che Arigo deve aver inteso come un derivato di «male» anziché di «malia». Si tratta ad ogni modo di casi isolati, che non giustificano i giudizi severi emessi da alcuni critici sulla traduzione di Arigo¹³.

Le alterazioni capaci di originare un nuovo circuito di senso sono particolarmente evidenti all'inizio e al termine della storia riformulata da Arigo, con ulteriori indizi sparsi nel corso della narrazione. Nella traduzione della rubrica la protagonista non compare nella sua individualità come «Madonna Francesca», ma come 'una donna onorata': «Wie ein erbere frawe» (p. 545, 27). Sin dall'esordio, dunque, la giovane vedova, il cui nome non a caso compare una sola volta in tutta la traduzione, rappresenta l'incarnazione di un fondamentale principio etico: l'onore. Parecchi dettagli disseminati nella traduzione contribuiscono a rafforzare questo slittamento di senso del racconto. Il breve accenno di Boccaccio all'iniziale disponibilità di Francesca a prestare ascolto alle ambasciate amorose prende una piega diversa nella riscrittura di Arigo: «villeicht zû etlicher fart nich sere weyßlich ir oren sölcher potschafft verlichen het, des sy ir gewissen straffen warde» (p. 546, 26-28) 'forse qualche volta non molto saggiamente aveva prestato orecchio a tali ambasciate, per la qual cosa la sua coscienza cominciò a punirla'. Arigo ridimensiona mediante il dubitativo 'forse' il peso del comportamento arrendevole di Francesca, attenuando quindi la potenziale propensione al peccato di questo esempio di donna virtuosa; ma a questo sia pur minimo vacillamento

«Zeitschrift für deutsches Altertum», 126 (1997), pp. 476-488. Che Arigo avesse avuto come modello anche un manoscritto del *Decameron* è l'opinione oggi prevalente. Sulla questione cfr. MÜLLER, *Arigo* cit., p. 127, e L. RUBINI MESSERLI, *Boccaccio deutsch. Die Dekameron-Rezeption in der deutschen Literatur (15.-17. Jahrhundert)*, Rodopi, Amsterdam-New York 2012, vol. 2, pp. 337-353.

13. Tra questi, soprattutto G. BAESECKE, *Arigo*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», XLVII (1904), p. 245.

segue comunque un senso di colpa che è del tutto estraneo all'ipotesto¹⁴. Anche la riformulazione di una parte del messaggio che la fantesca porta ad Alessandro e che riguarda l'ambito premio previsto per il superamento della prova d'amore rivela il diverso punto di vista. Rispetto al laconico «ella ti riceverà, e con lei poi ti starai» (*Dec.* ix, 1, 14), nella versione tedesca leggiamo: «do sy dich lieplich enpfahen wirt, vnnnd also die ganczen nacht mit ir dein freüde haben macht» ('ti accoglierà amorevolmente e per tutta la notte potrai avere con lei la tua gioia', p. 547, 30-31). Qui non siamo in presenza di un ampliamento finalizzato semplicemente a una maggiore chiarezza rispetto alla suggestiva ed efficace reticenza della fonte: questa esplicitazione del piacere che attende l'innamorato ha il duplice effetto di aumentare la motivazione del giovane a compiere il servizio d'amore che gli è stato richiesto e di non lasciare dubbi sulla potenziale condotta peccaminosa di una donna che ceda alla tentazione di un amore che nella prospettiva di Arigo non può che essere illecito. E se nel testo originale il corteggiamento è vissuto da Francesca come una «seccaggine», nella versione tedesca è marchiato come «sölch unerlichen sache» ('una faccenda disonorevole', p. 546, 29). La riflessione finale aggiunta da Arigo rispetto alla fonte e in sostituzione del ragionamento della lieta brigata si riaggancia all'*incipit*, insistendo sul concetto di onore (*erber – eren*) e chiarendo al destinatario, in modo senz'altro inequivocabile, quale sia il significato da ricavare dal racconto: «also die erber fraw mit gütem gelimpffe irer püler ledig warde hinfür in grosser zucht vnd eren mit fride vnd rüe lebet» 'e così l'onesta donna si liberò convenientemente dei suoi spasimanti e da quel momento visse con grande onore e disciplina, in pace e tranquillità' (p. 550, 37-38).

L'interpretazione della novella messa per iscritto da Arigo diventa l'ipotesto di ulteriori riscritture nel nuovo sistema letterario. Tra le versioni proposte da Arigo e da Hans Sachs si colloca un'opera in prosa pressoché sconosciuta: una rielaborazione anonima pubblicata a Norimberga come testo

14. Interessante è notare che questa aggiunta non ci sarà più nell'edizione Straßburg 1535 pubblicata da Jacob Cammerlander.

singolo dallo stampatore Georg Wachter, databile tra il 1530 e il 1540 e priva di riferimenti alla novella italiana. Come si evince già dal titolo *Ein seer lustig vñ kurtzweylige Histori / von zweyen gesellen / die beyd vmb ein Edle frawen wurben / vnd sie jr doch keynen nit wolt*¹⁵, l'interesse è per l'aspetto divertente del racconto, con al centro i due spasimanti respinti dalla donna amata. La dipendenza di questa riscrittura dalla traduzione di Arigo è evidente a più livelli, a cominciare dalla silografia collocata sotto il titolo, che ritrae i due giovani, uno in spalla all'altro, e Francesca che li osserva dalla finestra: la scelta di raffigurare questa scena coincide con quella della silografia che accompagna il *Decameron* di Arigo nelle stampe di Augsburg (1490) e specialmente di Strasburgo (1519 e 1540), come rivelano alcuni dettagli iconografici. Il nome «Stanadio» al posto di «Scannadio» non può che avere la versione di Arigo come origine; e lo stesso si può affermare per ulteriori elementi testuali, come la sostituzione della figura femminile «fante» con quella di un servitore «knecht» e l'immagine – aggiunta da Arigo – del corpo di Alessandro lasciato cadere da Rinuccio «als ein mülsacke», 'come un sacco di farina' (p. 550, 11).

aA

Al di là di questi evidenti punti di contatto, la nuova versione del racconto non cerca di mantenere visibili i legami con il proprio ipotesto, ma si propone come testo indipendente. Appariscente è la sostituzione del nome «Rinuccio» con «Reinhard», che rivela una tendenza addomesticante coerente con l'obiettivo di rendere il racconto facilmente comprensibile al nuovo pubblico mediante ripetizioni, precisazioni o aggiunte¹⁶. Modifiche significative riguardano la caratterizzazione dei personaggi, ridefiniti dal punto di vista sociale in funzione di un nuovo pubblico interessato al mondo dei commercianti e al loro rapporto con il mondo dei nobili. Osserviamo per esempio che la ragione della presenza dei due fiorentini a Pistoia (omessa, lo ricordiamo, da Arigo e dovuta al bando nel testo di Boccaccio) è qui ricondotta agli affari commerciali di entrambi anche in questa città:

65

15. Il testo, conservato alla British Library di Londra (12314.a.52), è citato dall'edizione di RUBINI MESSERLI, *Boccaccio deutsch* cit., vol. 2, pp. 548 sgg.

16. Il rielaboratore sente per esempio la necessità di ricordare che Reinhard preleva Alessandro pensando che fosse Stanadio («den er meynet Stanadio zûo sein» p. 556, righe 323-324), sebbene a questo punto della vicenda lo scambio dei corpi sia stato più volte ribadito.

«die auch in diser Stadt jr gewerb vnd handtierung hetten» (pp. 548-549, righe 19-21). A rivelare il nuovo fulcro di interesse è soprattutto Stanadio, che diventa l'occasione per un attacco pungente alla nobiltà: al posto del pericoloso criminale troviamo qui un ricco nobile («Edel vnd reich») dall'aspetto deforme e spaventoso e 'considerato da tutti un tiranno e un malvagio' («ward er doch für eynen Tyrannen vnnnd bösen man von yedermeniglich gehalten», p. 550, righe 68-70). Si allontana molto dalla versione di Arigo anche la rappresentazione della giovane vedova: Francesca è sì definita in esordio come «ein gar schöne und erbare Fraw» 'una donna molto bella e onorata' (p. 548, righe 12-13), ma la sua onorabilità non ha alcun peso in questa riscrittura, in cui la beffa a danno degli spasimanti deriva unicamente dal fastidio provocato dal loro corteggiamento, come nella novella italiana. Il finale è del tutto indipendente dai suoi antecedenti: Francesca decide infatti di risposarsi «mit eynem reichen vnd tugentsamen man» 'con un uomo ricco e virtuoso', ma soprattutto «der jr gefiel / vnd den sie auch lieb het» 'che le piaceva e che lei amava' (p. 561, righe 504-506). A parte il riferimento alla ricchezza del nuovo marito, sono due gli aspetti interessanti di questa conclusione: la capacità di amare riconosciuta a Francesca e la rilevanza assegnata all'istituzione matrimoniale, su cui ritorneremo tra poco.

È difficile pensare che questa rielaborazione fosse sconosciuta al prolifico poeta di Norimberga, Hans Sachs (1494-1576), che all'officina di Wachter aveva affidato parecchie opere e che proprio nel 1540 cominciò a proporre le proprie interpretazioni della medesima materia narrativa. Tuttavia è chiaro che Hans Sachs non intende intrattenere un dialogo intertestuale con questo immediato antecedente, ma cerca piuttosto un aggancio con Arigo. Va ricordato in primo luogo che l'inventario dei libri redatto da Hans Sachs nel 1562 non comprende né il *Decameron* in italiano né il testo uscito dalla stamperia di Wachter, bensì un volume intitolato *Cento Nouella Johannis Bocacii*, che non può che riferirsi alla versione di Arigo¹⁷. In secondo luogo, anche un minimo dettaglio come

17. L'inventario è riportato in H. SACHS, *Hans Sachs. Werke*, A. von Keller, E. Goetze (a c. di), Literarischer Verein, Tübingen 1870-1908, vol. 26, pp. 151 sgg. Non si sa con esattezza su quale edizione si sia basato Sachs. Oggi la critica propende per l'edizione del 1509 o del 1519, entrambe pubblicate a Straßburg da Grüninger. Il titolo di questa edizione, *Cento*

la scelta del nome «Rinūczo» invece di «Reinhard» rivela la volontà di creare una continuità con la traduzione quattrocentesca. Intenzionalmente o meno, comunque, taluni elementi delle riscritture di Sachs trovano corrispondenza, come vedremo, nell'anonima rielaborazione di Norimberga.

Che Hans Sachs abbia trovato particolarmente stimolante la storia di Donna Francesca è dimostrato dalla quadruplicata presenza di questo racconto nel registro generale delle sue opere¹⁸: lo si ritrova prima come *Spruchgedicht* e come *Meistergesang* con la medesima data (23.6.1540); poi nel 1558 come *Schwank*; infine nel 1560 come *Fastnachtspiel*¹⁹. Di fatto, però, come è già stato precisato dalla critica, ci troviamo in presenza di tre differenti redazioni della novella, visto che i testi del 1540 sono pressoché identici, differenziandosi per elementi minimi che pertengono al piano metrico e lessicale; neppure la diversa indicazione del genere è significativa, perché non è ancora del tutto chiaro quali siano i criteri che legittimano l'uso di una denominazione rispetto ad altre²⁰.

aA

Nouella, si avvicina infatti di più a quello che compare nell'inventario di Sachs rispetto all'*incipit* della prima edizione: *Decameron daz ist cento nouelle in welsch* (Ulm 1476/1477). La questione però non può dirsi definitivamente risolta, né contribuisce a chiarirla la verifica, che ho condotto sulle varie edizioni, di alcuni dettagli inseriti da Arigo nella novella ix, 1 e ripresi da Sachs: infatti in tutte le stampe troviamo per esempio il nome «Stanadio», come pure l'immagine del corpo di Alessandro lasciato cadere da Rinuccio «als ein mülsacke» 'come un sacco di farina' e ulteriori particolari.

18. Molte novelle del *Decameron* hanno avuto più di una riscrittura, ma solo altre tre sono presenti in quattro versioni: iv, 5; v, 7; x, 8. Tra i commenti delle rielaborazioni di Dec. ix, 1 ricordiamo quelli contenuti in: ISENRING, *Der Einfluß* cit., pp. 59-61 e 131-133; M. DALLAPIAZZA, *Hans Sachs und Boccaccio. Überlegungen zu einer rezeptionsgeschichtlichen Systematik*, in A. Noe, H.-G. Roloff (a c. di), *Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400-1750)*, Peter Lang, Bern 2012, pp. 85-118 [pp. 101-104]; R. CIOFFI, *Vedove, ostesse e contadine: la metamorfosi dei personaggi femminili del Decameron nelle opere di Hans Sachs*, in «Umana cosa è aver compassione degli afflitti...». *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 12-14 dicembre 2013)*, «Levia Gravia», xv-xvi (2013-2014), pp. 299-311, che si sofferma su Francesca come esempio della tipica vedova di una corporazione artigianale o mercantile, che con prudenza e saggezza si deve occupare degli affari.

19. I testi sono citati dalle seguenti edizioni: (*Spruchgedicht*): E. Goetze, C. Drescher (a c. di), *Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs*, Niemeyer, Halle/S. 1893, vol. 1, n. 63, pp. 188-190; (*Meistergesang*) *ibid.*, vol. 3, n. 119, pp. 252-254; (*Schwank*) *ibid.*, vol. 2, pp. 60-66; (*Fastnachtspiel*): Keller, Goetze, *Hans Sachs* cit., vol. 20, pp. 47-63.

20. Su questo punto si veda DALLAPIAZZA, *Hans Sachs* cit., pp. 101 sgg. Per le differenze tra *Meisterlied*, dalla forma rigidamente codificata, e le altre tipologie testuali, i cui caratteri non sono ancora chiaramente definiti, si rinvia inoltre a M. DALLAPIAZZA, *In Cento nouella man list. Boccaccio's Decamerone in den Fabeln und Schwänken des Hans Sachs*, in D. Klein (a c. di), *Vom Verstehen deutscher Texte des Mittelalters aus der europäischen Kultur*.

Ciascuna di queste operazioni di riscrittura, realizzate da Sachs nell'arco di vent'anni, mette in rilievo determinati punti focali. La versione del 1540, nella sua duplice forma, ripropone in sessanta versi solo gli elementi essenziali dell'intraccio. Come però rivela il titolo, *Die zwen petrognen püeler* ('I due corteggiatori ingannati'), gli spasimanti sono elevati al rango di protagonisti della storia e l'inganno diventa il perno della vicenda, proprio come nella rielaborazione pubblicata da Wachter. Francesca conserva nel complesso i principali tratti che la caratterizzano nei testi antecedenti: è una vedova giovane, bella e ingegnosa. Tuttavia diventa chiara la consonanza con Arigo nella scelta di mettere in risalto la rettitudine della protagonista («früm und eren vest», 'giusta e salda nell'onore' v. 10). Sachs ritorna su questa virtù femminile nei versi finali, in cui riprende la considerazione conclusiva di Arigo trasformandola però in un esplicito insegnamento morale, evidenziato dal modale «sol» 'deve': «Also ein fraw in zuecht und scham / All pueler sol von ir abtreiben, / Thüet Johann Bocacius schreiben» ('Così una donna che ha disciplina e pudore / deve respingere ogni spasimante / Questo scrive Giovanni Boccaccio' vv. 58-60)²¹. L'ultimo verso del *Meistergesang*, che nomina Boccaccio come fonte della materia narrativa, si presenta nello *Spruchgedicht* con una variazione, che costituisce l'unica discordanza significativa tra le due opere del 1540: «So mag sie wol pey eren pleiben» ('Così può conservare l'onore' v. 60). Questa riformulazione segnala, nella sua ulteriore accentuazione dell'onore, il nucleo principale dell'interesse di Sachs per questa novella.

Le due versioni del 1558 e del 1560, molto più lunghe delle precedenti, risultano più debolmente correlate al testo di partenza, anche se restituiscono alla figura femminile la sua centralità, come rivelano i rispettivi titoli: *Die jung erbar witfraw Francisca, so zweyer buler mit listen abkam* ('La giovane e onesta vedova Francesca, che si liberò con l'astuzia di due corteggiatori', 1588) e *Ein comedi mit siben personen: Die jung witfraw Francisca* ('Una commedia con sette persone: La giovane vedova Francesca', 1560). Seguendo il modello di Arigo, nello *Schwank* Francesca è da subito qualificata come «erbar»

Hommage à Elisabeth Schmid, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, pp. 467-476 [pp. 470 sgg.].

21. Cfr. GRUBMÜLLER, *Die Ordnung* cit., p. 325.

‘onesta’, una virtù su cui comunque, al di là del titolo, insiste anche il *Fastnachtspiel*. È interessante notare come invece la bellezza diventi in entrambi i testi una qualità difficilmente compatibile con la rettitudine, come suggerisce la congiunzione «doch»: «War schön, doch erbar, ehren frumb» (‘era bella, eppure onesta e valente’)²².

Il testo rielaborato per la scena riprende molto da vicino lo *Schwank*, ma è arricchito di particolari ed è adattato alle esigenze della nuova tipologia testuale, che comporta la necessità di esplicitare le reticenze del testo narrativo e le parti che negli antecedenti erano affidate alla voce narrante. Nella *comedi* questa funzione è svolta principalmente da due figure. La prima è l’araldo, che apre e chiude la rappresentazione teatrale. Nei venticinque versi del prologo – che, in modo amplificato, equivale alla rubrica – l’araldo annuncia il tema della vicenda e informa che la storia è stata composta da «Bocatio» nel libro «Cento Novella», evocando in tal modo un contesto culturale d’origine esterno al mondo tedesco. La relazione diretta istituita con la fonte italiana ha lo scopo di stimolare l’interesse del pubblico con l’implicita promessa di una novità narrativa e può, almeno per la parte più erudita degli spettatori, funzionare come garanzia di qualità. L’araldo, come vedremo, ritornerà in scena alla fine per svolgere il compito, fondamentale nel teatro dell’epoca, di spiegare agli astanti gli insegnamenti ricavabili dalla storia.

La seconda figura che nella *comedi* acquista una rilevanza del tutto nuova è la cameriera di Francesca, che nelle due ultime riscritture di Sachs torna ad essere un personaggio femminile. Non è possibile stabilire quanto di consapevole e quanto di casuale ci sia in questa scelta di Sachs, che lo porta di fatto ad avvicinarsi al testo italiano²³. Ad ogni modo, per la sua rappresentazione teatrale Sachs ridisegna completamente questa figura che diventa la spalla della protagonista e

22. La formulazione del *Fastnachtspiel* è pressoché identica: «Schön, doch ehrber und ehrenfrumb».

23. Va inoltre notato che, al pari della novella italiana, la cameriera è presente nella camera della padrona nell’ultima scena, mentre nella traduzione di Arigo Francesca è sola, probabilmente perché la presenza di un servitore, introdotto al posto della fantesca, poteva apparire inopportuna in un ambiente privato. In assenza di ulteriori indizi, comunque, il sospetto che Sachs avesse avuto accesso anche alla versione italiana del *Decameron*, mediante qualcuno in grado di leggere l’opera nella sua lingua originaria, non può che rimanere tale.

garantisce l'efficacia dialogica dell'opera scenica. Ben diversa dall'anonima latrice di messaggi, Hulda – questo il nome scelto per lei da Sachs – è una donna brillante che interagisce in modo confidenziale con la sua padrona, della quale esterna i pensieri con le sue domande e i suoi commenti, a vantaggio anche dello spettatore meno attento e perspicace, che può comprendere gradualmente e senza fraintendimenti la logica del piano escogitato²⁴.

Tra i molti particolari che troviamo solo in questa versione teatrale della vicenda possiamo menzionare le parole iniziali della giovane vedova che entra in scena vestita di nero, in segno di lutto, e rimpiangere l'amato marito che da poco l'ha lasciata sola. Queste parole non hanno certo l'effetto di intonare una nota melanconica e di nobilitare la protagonista, a giudicare dalla rapidità con cui il suo pensiero si sposta dal marito ai due corteggiatori. Solo apparentemente secondario è un dettaglio relativo a Stanadio, che in realtà diventa per noi la spia di una preoccupazione acutamente avvertita da Sachs. Nella novella italiana, come pure nella traduzione tedesca di Arigo, questo personaggio è un pericoloso criminale, orribile tanto fisicamente quanto moralmente, mentre nell'anonima rielaborazione di Norimberga è rappresentato come un tiranno, ricco e nobile. Nella sua opera teatrale Sachs sceglie di sintetizzare la malvagità di Stanadio nella parola 'usuraio'. Il convinto sostenitore di Lutero decide così di incuneare nel testo un messaggio quasi subliminale in grado di indurre il pubblico a riconoscere come peccato grave e riprovevole il prestito ad interesse, che il Riformatore tra il 1519 e il 1540 aveva fustigato in svariati scritti²⁵. L'autore accoglie pertanto la raccomandazione di Lutero di combattere con ogni mezzo una pratica che va contro la parola di Dio e danneggia le attività commerciali e artigianali.

La parte dello *Schwank* e del *Fastnachtspiel* che segna la più notevole distanza rispetto alla novella italiana è costituita dagli ultimi quarantadue versi, uguali in entrambi i testi:

24. Si vedano ad esempio le seguenti battute di Hulda: «Was soll der schöne jünclin than? / Dasselbig zeigt mir deutlich an» 'Che cosa deve fare il bel giovanotto? Spiegate-melo bene' (49, 15-16); «Ja fraw, die sach ich erst versteh» 'Sì, signora, ora capisco come stanno le cose' (52, 25), a cui segue una nuova spiegazione dello stratagemma.

25. Ci limitiamo a ricordare il primo, *Eyn Sermon vom Wucher* del 1519, e l'ammonimento ai predicatori *An die Pfarherren, wider den wucher zu predigen* del 1540.

si tratta di una lunga conclusione, recitata dall'araldo nella *comedi*, attraverso la quale Sachs fornisce al pubblico un duplice insegnamento. Il primo esorta le donne a preservare il proprio onore 'come il tesoro più prezioso' («Erstlich ein biderweib ir ehr / Bewar als iren höchsten schatz») e ad evitare in ogni modo le occasioni che possano indurle in tentazione. Non c'è più traccia, come si vede, della libertà di scelta di Donna Francesca, che respinge i corteggiatori non in nome della propria rispettabilità, ma perché non hanno saputo suscitare il suo amore. Il secondo insegnamento è rivolto ai giovani, che non devono perdersi nella facile avventura, ma devono pensare unicamente all'amore sponsale: «spar dein lieb in die eh» ('riserva l'amore per il matrimonio'). L'attenzione è indirizzata sul matrimonio, un tema da sempre al centro delle riflessioni teologiche e delle narrazioni letterarie, ma che proprio nel Cinquecento assume una rilevanza del tutto speciale. Come è noto, il dibattito intorno al matrimonio si intensifica in seguito al distacco di Lutero dalla chiesa e diventa uno dei cardini della controversia tra cattolici e protestanti. Già nell'anonima riscrittura del 1530-1540 abbiamo osservato l'introduzione di questo tema come lieto fine della vicenda. Nelle opere del mastro cantore il matrimonio diventa una raccomandazione rivolta al largo pubblico. Anche in questo caso Sachs coglie l'occasione per farsi portavoce del pensiero di Lutero, il quale riconosce la legittimità degli istinti sessuali, che non possono e non devono essere repressi perché derivano dall'esplicito comando divino di procreare («crescite e moltiplicatevi»), ma che vanno incanalati verso l'unione coniugale. Il luterano Sachs richiama dunque l'attenzione sull'importanza del matrimonio: una istituzione da difendere e nobilitare, perché è il fondamento del vivere comune e pertanto riguarda non solo la sfera privata, ma la società intera. A ben vedere, però, l'insegnamento che Sachs indirizza ai giovani si configura al tempo stesso come una critica alle donne: «Wann die frawen sind wunderber; / Dann sie können in gutem schein / Wol falsch und darzu freundlich sein, / Füren oft ein am narrenseil, / Der oft hofft auff sein glück und heil, / Setzen im auff die eselohrn», 'perché le donne sono straordinarie, / infatti con la bella apparenza sanno essere falsamente gentili. / Spesso portano in giro con la corda del folle chi spera di avere fortuna e gli mettono le orecchie d'asino'. Per

rendere più concretamente comprensibile e più facilmente accettabile attraverso il riso la stigmatizzazione degli ingenui che cascano nelle trame delle donne, l'autore si avvale della popolarissima immagine del folle, con i tipici attributi che servono per connotarlo, come la corda e le orecchie d'asino. Ma al di là di questo adattamento della rappresentazione della stoltezza all'orizzonte d'attesa dei nuovi fruitori, quello che ci interessa osservare è che la responsabilità del comportamento disdicevole dei giovani finisce per essere addossata alle donne. È colpa loro se gli sprovveduti non sanno distinguere il vero dal falso amore e inseguono un capriccio invece di tendere verso la vita matrimoniale. Le donne sono infide e ingannatrici e con i loro modi falsamente amorevoli fanno perdere la testa agli uomini. In sostanza assistiamo al rovesciamento della figura femminile delineata da Boccaccio: alla saggia e ingegnosa Francesca della novella italiana subentra infatti un modello che si avvicina a quello di Eva tentatrice.

Nel percorso che abbiamo tracciato, dunque, la novella creata da Boccaccio è stata sottoposta a processi di riscrittura che scaturiscono da esigenze di volta in volta diverse: in rapporto al mutato contesto culturale, ai nuovi destinatari, a ciascuna tipologia testuale. Arigo ha scelto una forma che rende manifesta la propria relazione con l'ipotesto, come emerge già dal titolo: *Decameron daz ist cento nouelle in welsch* (Ulm 1476/1477). Per le ragioni esposte in esordio, però, la traduzione in tedesco della novella italiana contiene elementi che – parafrasando le parole di Genette – modificano in un modo o nell'altro il significato dell'ipotesto. La strategia traduttiva messa in atto da Arigo prevede numerosi interventi che orientano il racconto verso nuovi orizzonti di senso: la traduzione tedesca imprime infatti alla vicenda una curvatura ideologica nuova, trasformando Donna Francesca in un esempio di donna onesta che solo temporaneamente rischia di trovarsi in una situazione sconveniente, ma che alla fine riesce a confermarsi come modello di virtù. In cima alla nuova scala di valori stabilita da Arigo troviamo l'onore, la rispettabilità, mentre l'ingegno è solo funzionale all'obiettivo primario.

Questa prima operazione traduttiva si configura come un momento fondamentale nel dialogo tra la cultura italiana e quella tedesca: grazie ad essa, il testo di Boccaccio inizia a

circolare nel nuovo contesto culturale e può intraprendere il proprio autonomo cammino. Nelle opere generate dalla traduzione quattrocentesca, che possiamo considerare come riscritture di terzo grado, il processo di appropriazione della materia narrativa diventa più forte e radicale, come dimostra, tra le altre cose, l'introduzione di nuovi temi, quali la tirannia, l'usura, il matrimonio. Le opere di Hans Sachs si inseriscono chiaramente nel solco di Arigo per una serie di dettagli testuali e specialmente per l'enfasi posta sull'onore e sull'onestà della donna, che non hanno rilevanza nella novella italiana; ma gli insegnamenti da lui aggiunti alle due ultime riscritture spostano ulteriormente il baricentro della novella, che dal caso specifico dell'ingegnosa Donna Francesca era già passato al modello della donna onesta. Il cantore di Norimberga sfrutta infatti la materia narrativa per dettare agli uomini e alle donne in generale delle norme di comportamento improntate a un'etica di matrice borghese-luterana, che mettono in primo piano l'importanza dell'unione coniugale e dei ruoli che ciascuno deve rispettare. In particolare le critiche, esplicite o velate, rivolte alle donne dimostrano come la rivalutazione del matrimonio da parte di Lutero e dei suoi seguaci non abbia comportato un'effettiva valorizzazione della figura femminile²⁶ e ci allontanano sensibilmente dal punto da cui siamo partiti, vale a dire dall'elogio di Donna Francesca per il suo senno, secondo l'interpretazione della storia espressa dai dieci novellatori nello spazio metatestuale loro riservato nel *Decameron*.

26. Tra i numerosi studi sul matrimonio possiamo ricordare quello di D. LOMBARDI, *Storia del matrimonio. Dal Medioevo a oggi*, il Mulino, Bologna 2008.

Ammonire divertendo: Sachs, Boccaccio e un *Decameron* (apparentemente) moralizzato

Raffaele Cioffi
Università di Torino

Molto è stato scritto, nell'ultimo secolo e mezzo, in merito al rapporto che intercorre fra il più prolifico dei mastri cantori tedeschi, Hans Sachs, e uno dei grandi autori della letteratura italiana del Trecento, Giovanni Boccaccio. Chiunque abbia avuto la ventura di raffrontarsi con il corpo – in verità molto esteso – delle poesie e delle opere teatrali dell'autore tedesco non avrà potuto far altro che constatare come il nome di Boccaccio risuoni spesso negli *incipit* o negli *explicit* dei componimenti di Sachs. Che si tratti di citazioni del *De casibus virorum illustrium*, di rielaborazioni degli *exempla* contenuti nel *De claribus mulieribus*, o ancora di adattamenti delle novelle del *Decameron*, immediato appare agli occhi del lettore – e del critico – il posto del tutto primario occupato da Boccaccio nell'immaginario creativo di Hans Sachs. A voler dare il giusto peso a un dato prettamente numerico, l'insieme delle tre opere boccacciane risulta infatti essere la fonte di argomento non religioso alla quale il poeta si rivolge con maggiore frequenza: solamente la Bibbia sembra occupare infatti un posto di maggiore pregnanza nella quotidiana opera compositiva di Sachs¹.

1. Per quanto concerne tale posto di rilievo occupato dalle opere del Boccaccio, si ve-

Nota comune degli studi riguardanti il rapporto fra il poeta e le sue molte fonti² si è però presto rivelata la costante preminenza attribuita, non solo in tempi passati, alla corposa presenza del *Decameron* all'interno delle opere dell'autore tedesco. Agli occhi di almeno quattro differenti generazioni di studiosi, le novelle del Boccaccio sono così divenute la musa prediletta del poeta. Tale lettura, se ha certamente messo in risalto il legame fra le novelle italiane e un nucleo di testi notevole per quantità e per varietà, ha relegato in secondo piano non tanto il rapporto con la restante parte del corpo delle fonti, quanto quello fra Sachs e due opere latine del Boccaccio: il *De casibus* e il *De mulieribus*. Una mancanza, quest'ultima, che in tutta sincerità tuttora tarda a venire colmata³.

Tornando, però, a quello che è il nucleo principale di questo breve saggio, come detto ricca è la letteratura riguardante il fruttifero rapporto fra il mastro cantore e le novelle italiane: a partire dai primi studi di Drescher e Stiefel⁴, fino a giungere a quelli di Knappe e Hirdt, la critica appare essersi

aA

75

dano: J. KNAPE, *Boccaccio und das Erzählgedicht bei Hans Sachs*, in S. Füssel (a c. di), *Hans Sachs im Schnittpunkt von Antike und Neuzeit*, Hans Carl, Nürnberg 1995 pp. 77-78 e W. HIRDT, *Boccaccio in Deutschland*, in H. Rudiger, W. Hirdt (a c. di), *Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost in der deutschen Literatur*, Winter, Heidelberg 1976, pp. 38-45.

2. Il ricco novero degli autori di riferimento di Sachs comprendeva, infatti, non solamente autori appartenenti all'ambito culturale tedesco (Sebastian Brant, Johannes Pauli, Hans Folz), ma anche italiano (Boccaccio e Petrarca su tutti), greco (Tucidide, Euripide, Omero) e latino (Livio, Ovidio, Orazio); per una breve trattazione della circolazione libraria nella Norimberga della Riforma si veda: H. BRUNNER, *Die Reichsstadt als Raum der Literatur. Skizze einer Literaturgeschichte Nürnbergs im Mittelalter*, in S. Glauch, S. Köbele, U. Störmer-Caysa (a c. di), *Projektion – Reflektion – Ferne: Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter*, Walter de Gruyter, Berlin 2011, pp. 225-238. Per quanto concerne la consistenza libraria della biblioteca personale del poeta si veda W. MILDE, *Das Bücherverzeichnis von Hans Sachs*, in D. Merzbacher (a c. di), *Hans Sachs, Handwerker, Dichter, Stadtbürger*, Harrassowitz, Wiesbaden 1994, pp. 38-55.

3. In tal senso si veda N. HOLZBERG, *Hans Sachs Bibliographie: Schriftenverzeichnis zum 400jährigen Todestag im Jahr 1976*, Selbstverlag der Stadtbibliothek, Nürnberg 1976 e ID., *Hans Sachs Bibliographie: 1977-2013*, <http://www.niklasholzberg.com/Homepage/Bibliographien.html>, ultima consultazione 30/09/2105.

4. Fra i molteplici lavori otto- e novecenteschi sulle opere di Hans Sachs si ricordano in questa sede: K. DRESCHER, *Studien zu Hans Sachs. (Neue Folge)*, N.G. Elwert'sche Verlags-Buchhandlung, Marburg 1891 e A.L. STIEFEL, *Über die Quellen der Fabeln und Schwänke des Hans Sachs*, in A.L. Stiefel (a c. di), *Hans Sachs-Forschungen. Festschrift zur vierhundertsten Geburtsfeier des Dichters*, J.Ph. Raw'schen Buchhandlung, Nürnberg 1894, pp. 33-192 e E. GEIGER, *Hans Sachs als Dichter in seinen Fastnachtspielen im Verhältnis zu seinen Quellen betrachtet: eine literarhistorische Untersuchung*, Max Niemeyer, Halle 1904.

egualmente divisa nello sforzo, da un lato, di analizzare le modalità di rielaborazione del testo boccacciano e dall'altro, di individuare le esatte corrispondenze fra le diverse novelle italiane e le opere del poeta tedesco. Se del primo campo di indagine avremo modo di ragionare in seguito, del tutto indispensabile appare in questa sede spendere alcune parole in merito alla non sempre chiara quantificazione del numero di novelle che, nel corso di più di mezzo secolo di attività poetica, sono state riplasmate da Sachs. Come forse è noto, infatti, non tutto il vastissimo corpo di testi a lui ascrivibili venne effettivamente incluso nelle varie edizioni del *Folioausgabe*⁵: una parte consistente dei *Meisterlieder* e degli *Sprüchgedichte*, originariamente copiati da Sachs all'interno dei trentadue volumi manoscritti contenenti le sue opere⁶, risultano quindi attualmente perduti⁷. Come inevitabile, tale indeterminatezza in merito ai reali confini della tradizione testuale ha per lungo tempo influenzato – e in buona sostanza indirizzato – la percezione del rapporto numerico fra novelle italiane e i componimenti del mastro cantore. Dalla consultazione parallela, non sempre del tutto agevole, dell'edizione Keller-Goetze⁸ e del più recente *Repertorium der*

5. Opera a stampa in cinque volumi, realizzata sotto l'impulso di un Sachs preoccupato del destino del ricco corpo delle sue opere, il *Nürnberger Folioausgabe* raccoglie la sua intera produzione poetica e teatrale, ad eccezione dei *Meisterlieder* e degli *Sprüchgedichte*, generi che per loro stessa natura non erano pensati per avere ampia diffusione scritta. Realizzata in prima edizione fra il 1558 e il 1579, tale raccolta ebbe almeno cinque diverse ristampe, la più nota delle quali certamente è la *Kemptener Ausgabe* del 1612-1616. Fra le altre iniziative adottate dal poeta tedesco in funzione della conservazione delle sue opere vi è anche la stesura di un loro indice dettagliato, il *Generalregister*, conservato all'interno di un manoscritto attualmente custodito presso lo *Stadtarchiv* di Zwickau; per un'edizione di tale indice cfr. H. SACHS, *Das handschriftliche Generalregister des Hans Sachs. Reprintausgabe nach dem Autograph von 1560 des Stadtarchivs Zwickau von Hans Sachs*, R. Hahn (a c. di), Böhlau, Wien-Köln 1986.

6. Alla penna di Hans Sachs si deve, infatti, la stesura di sedici *Meistergesanbücher* (MG) e di diciotto *Spruchbücher* (SG). La raccolta manoscritta delle opere di Sachs, oggi ridotta a soli diciannove volumi, annoverava però trentadue e non trentaquattro codici, in virtù dell'accorpamento in un unico volume, sia di MG 1 e SG 1, sia di MG 16 e SG 14; per un'attenta analisi della storia e dell'attuale consistenza di tale raccolta di manoscritti si veda: M. BEARE, *Hans Sachs MSS.: an Account of Their Discovery and Present Locations*, «Modern Language Review», 52 (1957), pp. 50-64.

7. Allo stato attuale risultano quasi certamente perduti circa un quarto dei 2020 *Meisterlieder* e quasi un ottavo dei 1900 *Spruchgedichte* composti da Sachs.

8. A. von Keller, E. Goetze (a c. di), *Hans Sachs: 26 Bände*, Gedruckt für den Litterarischen Verein, Stuttgart 1870-1908; la corposa edizione curata da Keller e da Goetze costituisce solamente uno dei molti lavori che hanno condotto alla progressiva edizione delle opere di Sachs; ricalcata sul *Folioausgabe*, quest'opera non contempla al suo interno il vasto

*Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhundert*⁹ appare però possibile evincere come, all'interno del novero delle fonti utilizzate da Sachs, sia attestata la rielaborazione di sessantotto differenti novelle del *Decameron*, quantità che si distanzia di una singola unità da quella¹⁰ indicata negli indici redatti, a suo tempo, da Edmund Goetze¹¹. Una presenza che può essere così schematizzata¹²:

I	2°, 3, 6, 8*, 9	II	2, 4, 5, 6, 7°, 9
III	2, 3, 6, 8	IV	1, 2, 3°, 4, 5, 6, 7, 8, 9*, 10
V	1, 3, 4, 5, 6°, 7, 8, 9, 10	VI	1°, 4, 5, 10
VII	1, 4, 5, 6, 7°, 8	VIII	1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10
IX	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9	X	2, 4, 6, 7, 8*, 9, 10

Da una prima lettura dell'elenco delle novelle, non può passare inosservata, da un lato la presenza dell'intera quarta giornata – oltre che di nove decimi della quinta e della nona – e dall'altro la parallela assenza di gran parte della terza e della sesta giornata. Se, per quanto riguarda il caso della

aA

77

corpo dei *Meistergesänge*, la cui edizione completa e ordinata risulta ancora un *vulnus* della ricerca; per un giudizio di massima in merito alle differenti edizioni delle opere di Sachs, cfr. M. BEARE, *Some Hans Sachs Editions: a Critical Evaluation*, «The Moden Language Review», 55 (1960), n. 1, pp. 51-65.

9. H. Brunner, B. Wachinger (a c. di), *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts*, Max Niemeyer-Walter de Gruyter, Tübingen-Berlin 1986-2009.

10. Goetze non riconosce, infatti, come di ascendenza boccacciana il *Meisterlied: Ein riter wonet in Provincia dem lant* (7 ottobre 1543), rielaborazione di *Dec.* iv, 9, un componimento poetico tramandatoci in due distinte copie incomplete del MG 6, ms. Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, ff. 418 e 419. A questo proposito appare necessario segnalare una peculiare discrepanza fra il numero delle novelle desumibile dai lavori di Keller-Gotze e Brunner-Wachinger – 67 e 68 rispettivamente, come detto – e quanto segnalato da Knappe. Nella schematizzazione delle fonti che conclude il suo lavoro, Knappe indica un numero di novelle (79) che, al momento, appare francamente difficile da spiegare in base ai componimenti a noi giunti e, soprattutto, ai risultati del lavoro di Brunner e Wachinger. Come comprensibile, le possibili cause di tale discrepanza meriterebbero ulteriori e attente verifiche.

11. Cfr. Keller, Goetze, *Hans Sachs* cit., vol. 26, pp. 173-176; in tal senso, appare doveroso segnalare come di cinquantanove di queste novelle sia edita almeno una delle attestazione poetiche. Dei *Meistergesänge: Der geizig Erminius* (7 novembre 1540; *Dec.* i, 8), *Ein riter wonet in Provincia dem lant* (7 ottobre 1543; *Dec.* iv, 9) e *Der ritter Torello* (28 novembre 1545; *Dec.* x, 8) a quanto mi risulta non esiste alcuna edizione. Delle rielaborazioni in versi di *Dec.* i, 2; ii, 7; iv, 3; v, 6; vi, 1 e vii, 7 non rimangono che le attestazioni dei versi iniziali e l'indicazione del metro dei diversi *Lieder*, informazioni testimoniateci all'interno del *Generalregister*.

12. Legenda dello schema: * novella attestata in un singolo componimento inedito; ° novella attestata in un singolo componimento perduto.

terza giornata, una ragione potrebbe essere ascritta alla forte carica erotica che caratterizza tale sezione – argomento sul quale torneremo –, di un certo interesse appare l'assenza di ben sei delle novelle contenute nella sesta giornata, come noto dedicata a una tematica, l'esaltazione della finezza di spirito, che occupa un posto non secondario nella produzione di Sachs.

All'interno delle opere del mastro cantore l'acutezza d'ingegno viene così rappresentata dalla sola arguzia di Madonna Oretta (*Dec.* VI, 1), dalla scaltrezza popolana di Chichibio e di Frate Cipolla (*Dec.* VI, 4 e VI, 10) e dall'alacre motteggio di Giotto a Forese Rabatta (*Dec.* VI, 5); di contro, del tutto assenti risultano non solo personaggi quali Cisti e Monna Nonna de' Pulci (*Dec.* VI, 2 e VI, 3), ma anche le vicende che vedono protagonisti Michele Scalza, Guido Cavalcanti e Fresco da Celatico (*Dec.* VI, 6; *Dec.* VI, 8; e *Dec.* VI, 9)¹³. Appartenenti al medesimo filone – e anch'esse assenti – sono poi tre novelle della prima giornata: la quinta, la settima e la decima. Brevi e incisive nella loro forma italiana, queste ultime, così come le sei citate in precedenza, non difficilmente si sarebbero potute prestare alla realizzazione di *Schwänke* o *Meisterlieder*. Una suggestione che però non pare essere colta da un Sachs forse non del tutto interessato al contenuto di tali vicende o, cosa più plausibile, non convinto dalla possibilità di una loro soddisfacente resa poetica.

Di non facile interpretazione è anche l'assenza di alcune novelle che vedono uomini e donne lottare strenuamente per aver ragione dei rovesci di fortuna, tema che, data anche la spiccata attrazione verso il tragico mostrata da Sachs, risulta di fatto meno rappresentato rispetto alle attese. In tal senso, piuttosto significativa è la mancata attestazione sia delle disavventure che vedono protagonisti Martuccio Gomito e Gostanza (*Dec.* V, 3), sia delle traversie del Conte di Anversa (*Dec.* II, 8), vicende che ben si sarebbero prestate a una rielaborazione, non tanto in chiave poetica, quanto teatrale¹⁴.

13. Del tutto particolare è, in tal contesto, il caso della settima novella della sesta giornata, incentrata, sì su un abile detto, ma finalizzata alla maliziosa giustificazione del tradimento coniugale. Un testo che, per tale ragione, deve essere apparso al poeta tedesco non poco sconveniente.

14. Sachs, di contro, include nel novero delle sue fonti, tanto *Dec.* IV, 3, quanto *Dec.* IV, 4 e

A tal proposito, un discorso non dissimile merita l'assenza delle avventure di Tebaldo (*Dec.* III, 7) e di Giletta di Nerbona (*Dec.* III, 9), personaggi portatori di virtù che, almeno apparentemente, avrebbero potuto destare l'interesse del Sachs poeta morale e tragico; così come per i casi citati in precedenza, però, tale attenzione non appare essersi risolta in una qualche forma di rielaborazione poetica o teatrale. Volendo ancora una volta cercare una ragione, possibile e naturalmente non comprovata, di tale dato, forse proprio la complessità e la ricchezza delle trame di queste novelle potrebbero avere costituito ostacoli non di poco conto alla loro rielaborazione in versi così come scenica¹⁵.

Un capitolo a sé stante merita infine il ricco numero di novelle che trattano in maniera esplicita il tema del tradimento coniugale o, ancora, che ricadono nel filone erotico. Così come facilmente percepibile dallo schema fornito poc'anzi, inaspettatamente ampio è il novero dei testi di tal fatta che divengono fonte di uno o più componimenti. Una forte incidenza che va probabilmente ricondotta, in primo luogo, all'operazione di moralizzazione delle vicende narrate nell'originale italiano, fattore che, in virtù della obliterazione di ogni riferimento al tradimento coniugale, trasforma le novelle in divertenti esempi di beffa fra coniugi o di ironico castigo ai danni di mariti gelosi e assenti. Tale espediente narrativo è però ben lontano dall'accomunare tutte le rivisitazioni delle novelle di genere erotico; con apparente semplicità e disincanto, infatti, in alcune occasioni Sachs si cimenta nel narrare tradimenti e infedeltà coniugali, mostrando una certa accondiscendenza nei confronti di amori clandestini che, comicamente, divengono ancora una volta strumento di reprimenda nei confronti di uomini gelosi e iracondi¹⁶.

aA

79

Dec. v, 1.

15. In tal senso è indicativa la rielaborazione in chiave teatrale prodotta da Sachs delle vicende narrate nella sesta novella della seconda giornata del *Decameron*. Si veda *Ein comedi, mit XVII personen zu agieren: Die edel fraw Beritola mit ihrem mannichfeltigen ungelück, und hat VII actus*, cfr. Keller, Gotze, *Hans Sachs* cit., vol. 16, pp. 100-143.

16. Piuttosto noto è l'esempio del duplice trattamento che riceve la vicenda narrata all'interno di *Dec.* VII, 5: se, infatti, la fedeltà coniugale viene mantenuta intatta nel *Fasnachtspiel: Der groß eyfferer, der sein weib beicht höret* – cfr. *ivi*, vol. 17, pp. 29-41 – essa appare comicamente infranta all'interno del *Meisterlied: Der gros eyffrer* – cfr. *ivi*, vol. 22, pp. 303-304 – componimento in cui Sachs non disdegna di mostrare una inattesa ironica benevolenza nei confronti

Un'operazione di ironica rivisitazione, quest'ultima, che in alcuni casi specifici non si è rivelata possibile, o per lo meno produttiva: in tal senso, del tutto evidenti appaiono le ragioni dell'assenza di novelle quali la prima e la decima della terza giornata, la seconda della settimana o, ancora, la decima della nona giornata¹⁷.

Così come mostrato dagli sparuti esempi fin qui portati, appare insomma complesso fornire una qualche forma di rigido criterio di selezione in grado di spiegare le scelte di Sachs¹⁸. Piuttosto misteriose sembrano infatti le ragioni che possano aver spinto il poeta a non prendere in considerazione, fra le altre, tre delle novelle della decima giornata – la prima, la terza e la quinta – testi dal forte significato gnomico e morale, o che ancora lo abbiano convinto a prodigarsi in una rivisitazione di *Dec.* VII, 1¹⁹ e a tralasciare al contempo il contenuto di *Dec.* VII, 3. Del tutto simile appare poi la questione inerente l'assenza, non tanto della prima, quanto dell'undicesima novella del *Decameron*: se per quel che riguarda le sconvenienti avventure di Ciappelletto nulla sembra necessario aggiungere, meno comprensibili potrebbero apparire le ragioni del mancato interesse nei confronti dell'imprudente Martellino,

dei rapporti extraconiugali, specie quelli che vedono inconsapevoli protagonisti gli uomini gelosi e possessivi. Per quanto concerne la presenza di una doppia morale, o quantomeno di un punto di vista ironicamente permissivo, all'interno delle opere in versi di Hans Sachs si vedano: HIRDT, *Boccaccio* cit., pp. 42-45; M. DALLAPIAZZA, *In Cento novella man list. Boccaccio Decamerone in den Fabeln und Schwänken des Hans Sachs*, in D. Klein (a c. di), *Vom Verstehen deutscher Texte des Mittelalters aus der europäischen Kultur. Hommage à Elisabeth Schmid*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, pp. 467-476 e G. BORNET, *Hans Sachs et le Decameron de Boccace: l'exemple du Jeu de Carnaval Der groß Eyferer*, in D. Buschinger, W. Spiewok (a c. di), *Jeu de Carnaval et Fastnachtspiele. Actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne, 14 et 15 janvier 1994*, Reineke, Greifswald 1994, pp. 1-11.

17. Vista la presenza di un *Meisterlied* ispirato al contenuto di *Dec.* IX, 2, inattesa appare l'assenza di un qualche riferimento alle vicende di *Dec.* I, 4; in modo del tutto simile, non può che colpire quella di *Dec.* III, 4, novella non troppo distante per tono e trama da *Dec.* VII, 1. Presente, seppure evidentemente privata di gran parte sua carica erotica, è, infine, la decima novella della quinta giornata.

18. Seppure sia innegabile la presenza di alcuni motivi di esclusione – per esempio la complessità della trama e la presenza di tematiche o contenuti sconvenienti – si rivela, nella sostanza, poco produttivo il tentativo di ingabbiare le scelte compositive di Sachs all'interno di stringenti schemi o di rigide categorie di selezione; per un'ipotesi di schematizzazione, in verità non del tutto calzante, delle cause di esclusione di alcune novelle del *Decameron* cfr. J. ISENRING, *Der Einfluß des Decameron auf die Spruchgedichte des Hans Sachs*, Courier, Genf 1962, pp. 158-166.

19. Le vicende della novella italiana vengono infatti versificate nel *Meisterlied: Das gaist-peschweren*, cfr. Keller, Goetze, *Hans Sachs* cit., vol. 22, pp. 228-229.

fatto salvo voler legare tale dimenticanza a una questione di prudenza – più che sensibilità – in ambito religioso.

Il rapporto fra Sachs e il *Decameron* non appare, dunque, facilmente interpretabile in modo univoco, una sensazione che risulta del tutto confermata dalla lettura del corpo di testi di ascendenza decameroniana ascrivibili al poeta. Le poesie e le opere teatrali ci testimoniano, infatti, di un autore abile sia nel riplasmare eventi e luoghi, sia nel rivisitare i molteplici personaggi che animano le novelle del Boccaccio. Ma se le variazioni di trama rivelano molto delle tecniche di rilettura delle fonti poste in essere da Sachs²⁰, è proprio la rielaborazione dei personaggi a risultare del tutto significativa.

Nella sua versione tedesca, il multiforme universo ideato da Boccaccio appare popolato da nobili, mercanti e contadini che, anche quando italiani, si ergono sovente a portatori di pregi e difetti tedeschi per patria e cinquecenteschi per epoca: sulle fortune e sulle sventure che li vedono protagonisti Sachs indugia solitamente quanto necessario ai suoi fini, morali o comici, non stravolgendone però quasi mai anima e caratteri originari. I membri del clero, poi, incarnano modi e caratteri che parimenti potrebbero essere attribuiti tanto a un italiano del Trecento quanto a un tedesco del Cinquecento. Ad essi il poeta sembra interessarsi in maniera più divertita che polemica, trovando in questo una perfetta corrispondenza nella sua fonte italiana: i vizi – molti – e le virtù – poche – di abati e frati sono infatti evidenziati suscitando spesso un sorriso e, solo molto di rado, lasciando libero sfogo a un attacco nei confronti della cristianità romana²¹.

aA

81

20. Riguardo sia le diverse tipologie di rilettura delle novelle del *Decameron* sia gli espedienti narrativi messi in atto da Sachs cfr. KNAPE, *Boccaccio und das Erzähl lied* cit., pp. 65-71 e J.M. PASTRÉ, *Fastnachtspiel et récit bref: l'interférence de deux genres littéraires en Allemagne aux XV^e et XVI^e siècles*, in D. Buschinger, W. Spiewok (a. c. di), *Le récit bref au Moyen Âge. Actes du Colloque des 8 et 9 mai 1988*, Centre d'Études Médiévales, Amiens 1989, pp. 141-150.

21. Una posizione spiccatamente critica nei confronti della sfera religiosa di ambito cattolico sembra trasparire in soli tre casi, legati nello specifico alle rielaborazioni di *Dec.* I, 6 e di *Dec.* VI, 10, così come facilmente percepibile nel *Fastnachtspiel: Der ketzermeister mit den vil kessel-suppen* e nei *Meisterlieder: Der prueder Zwiëffel e Der münlich Zwiëffel mit sein heythumb*. In questi testi Sachs, abbandonato qualunque intento comico o ironico, lascia libero sfogo a un'accesa e violenta polemica contro i costumi corrotti dei frati. Cfr. Keller, Goetze, *Hans Sachs* cit., vol. 14, pp. 304-319, E. Goetze, C. Drescher (a. c. di), *Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs*, Niemeyer, Halle 1900, vol. 3, pp. 248-249 e Keller, Goetze, *Hans Sachs* cit., vol. 9, pp. 420-423.

Scaltrezza e ingenuità ben poco si vedono sminuite nel passaggio in terra tedesca, così come inganno e beffa trovano nella penna di Sachs un attento estimatore, non di rado in grado di mostrare un'ironica quanto partecipata approvazione: che Calandrino diventi l'ingenuo contadino Dilltap, perseguitato più dalla sua ingenuità che dalla compagnia di dispettosi amici, o che rimanga uno sprovveduto pittore italiano, sembra aver minimo peso negli intenti di un poeta interessato a bersagliare avidi e ingenui, meglio se divertendo²².

Le virtù mercantescche dei personaggi, infine, si distanziano appena da quelle che avevano animato le vicende dei loro antenati fiorentini e italiani, così come in maniera del tutto simile trova spazio una gelosia che, tristemente, si trasforma in strumento di oppressione di mogli, figlie e sorelle: ragion di mercatura e avidità, così come sopruso e violenza non hanno né tempo né patria. Tedesche o italiane, le vicende narrate appaiono avere per Sachs il medesimo valore, quello cioè di essere sprone ed esempio per il pubblico.

A tal proposito, del tutto unico è il peso esercitato dalle figure femminili del *Decameron*: vedove o nobili, donne di corporazione o contadine, così come religiose e regine; alle donne – italiane e tedesche – viene riservato un trattamento in alcuni casi del tutto inatteso. Ingenua e sottomessa, scaltre e avvedute o, ancora, tiranniche e infedeli, le donne del *Decameron* si trovano infatti ad assumere, in molte delle opere di Sachs, un rilievo ben maggiore rispetto ai loro compagni e amanti. La donna, specie se trasformata in membro di una famiglia artigiana e corporativa, diviene spesso strumento di critica nei confronti della società cittadina. Impossibilitate a reagire di fronte al volere dei genitori e del marito²³, alcune delle donne del *Decameron*, in modo particolare le eroine

22. Nelle opere teatrali e in versi di Sachs, così come nelle novelle italiane, a fare da contraltare alla più estrema ingenuità – o avarizia – vi è la scaltrezza, dote che viene però non di rado trasformata in strumento di esaltazione, del tutto ironica, dell'ingenuità dei protagonisti dei *Lieder* o degli *Spiele*. *List* e *Gegenlist* vengono dunque lodati *in absentia*, in virtù proprio della nutrita schiera di personaggi che, per loro sfortuna, non ne sono portatori.

23. In questo senso si veda, fra gli altri, G. BORGNET, *De Boccace à Hans Sachs: la réception en Allemagne de la dernière nouvelle du Décaméron*, in D. Buschinger, W. Spiewok (a c. di), *Die kulturellen Beziehungen zwischen Italien und den anderen Ländern Europas im Mittelalter* (Florenz, 28.-31. Mai 1993), Reineke, Greifswald 1993, pp. 47-55.

tragiche, suscitano non di rado la sincera pietà del poeta²⁴; se l'amore deve essere parimenti consacrato alle regole della corporazione e alle norme della fede cristiana, le giovani non devono però essere private, così come le eroine boccacciane, del diritto di godere di tale sentimento²⁵. Proprio in virtù di questa predominanza della figura femminile quale moglie e compagna fedele, non può che sorprendere sia la già citata presenza di un nutrito numero di giovani fanciulle che, al pari delle loro antecedenti italiane, non si esimono dal tradire i propri compagni, sia l'assenza di una esplicita condanna nei loro confronti. A voler infatti dare seguito alla diffusa identificazione di Hans Sachs quale «poeta della moralità»²⁶ e della rettitudine, il messaggio trasmesso da tali componimenti, così come una parte non trascurabile delle novelle del *Decameron*, ben poco sembra adattarsi a possibili – o presunti – progetti moralizzatori²⁷. Un atteggiamento apparentemente contraddittorio che, forse, trova la sua spiegazione nella biografia di un poeta tanto prolifico quanto complesso.

aA

83

24. Le disavventure che vedono protagoniste alcune delle donne del *Decameron* divengono poi per il poeta motivo di sentito sdegno nei confronti degli uomini che, ciecamente, si trasformano in loro carnefici. Non di rado le eroine tragiche boccacciane divengono emblemi della condizione delle giovani donne di corporazione, così come i loro carnefici appaiono spesso assumere i caratteri di uomini tedeschi accecati, non solo dalla gelosia, ma anche da grette e materiali logiche commerciali.

25. Per una lettura del concetto quasi dicotomico di amore consacrato (*ehlich lieb*) e di amore non regolamentato (*unordentlich lieb*), si vedano: D. KLEIN, *Bildung und Belehrung: Untersuchungen zum Dramenwerk des Hans Sachs*, Heinz, Stuttgart 1988, pp. 192-225, B. KÖNNEKER, *Die Ehemoral in den Fastnachtspielen des Hans Sachs. Zum Funktionswandel des Nürnberger Fastnachtspiels im 16. Jahrhundert*, in H. Brunner, G. Hirschmann, F. Schelbögl (a c. di), *Hans Sachs und Nürnberg: Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1976*, Selbstverlag des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Nürnberg 1976, pp. 219-244 e D. BUSCHINGER, *Hans Sachs et Boccace. Une approche*, in Buschinger, Spiewok, *Die kulturellen* cit., pp. 57-66.

26. Per un'approfondita trattazione della figura di Sachs quale poeta della moralità, definizione spesso abusata, si rimanda a M.E. MÜLLER, *Der Poet der Moralität. Untersuchung zu Hans Sachs*, Peter Lang, Bern 1985.

27. In questo modo Willi Hirdt riassume la sensazione di iniziale smarrimento dello studioso posto al cospetto del fitto rapporto fra Sachs e il *Decameron*: «Wenn man sich vor Augen hält, daß der Dichter der Wittembergich nachtigal einer der engagiertesten Anhänger Luthers und ein durchaus einflußreicher Befürworter seiner dogmatisch-liturgischen Neuerungen ist, so muß auf den ersten Blick verwunden, daß Boccaccios *Decameron* für hin als Stoffquelle mit geistlichen Schriftum, insbesondere der Bibel, in Konkurrenz treten», cfr. HIRDT, *Boccaccio* cit., p. 42. A tal proposito, seppure spesso posta in secondo piano, non va dimenticata la portata numerica stessa dei testi che Sachs desume dal *Decameron*, un corpo di poesie e opere teatrali che supera di poco le 130 unità.

Il rapporto fra Sachs e il *Decameron* è, infatti, relazione di lunga durata che accompagna il poeta per oltre mezzo secolo, dalle passioni giovanili fino all'età matura. Durante tale periodo di tempo egli, non solo affina le sue abilità compositive e narrative, ma mette in evidente risalto i diversi aspetti di una personalità poliedrica. Così come desumibile dalla lettura delle sue opere, accanto allo scrittore dedito all'intrattenere educando, si staglia il *Meistersinger* che rivolge le proprie poesie alla gente di strada, personaggio che a sua volta ben convive con l'autore di liriche di tema politico ed esaltatore della Riforma: una molteplicità di volti che ben si rispecchia nell'ampio numero di generi letterari coltivato dal mastro cantore. A fianco del dialogo religioso e politico, della poesia d'occasione e dell'encomio, uno spazio preponderante occupano generi quali commedia e tragedia, *Faßnachtspiele*, *Meisterlieder* e *Spüchgedichte*, reinventati da Sachs e di ampia circolazione i primi, più strettamente normati gli ultimi due, tutti forniscono al poeta una notevole libertà nella rielaborazione delle sue fonti, non ultimo il *Decameron*. Più che riadattare la propria arte poetica al testo di origine, Sachs spesso adatta la fonte al genere letterario di destinazione, oltre che al pubblico o alla finalità – morale, comica o polemica – che egli si è proposto. Il *Decameron*, per sua stessa natura, è opera dai mille volti, ricca di personaggi dai caratteri più disparati e portatrice di vicende dai toni eterogenei e variegati; proprio in tale modo, a ben vedere, Sachs avvicina e rilegge l'opera del Boccaccio.

Al di là di qualunque possibile schematismo proposto in passato, appare dunque ragionevole considerare l'attenzione del poeta tedesco verso il *Decameron* come il risultato di un lavoro di composizione ininterrotto e del tutto funzionale a quel che il mastro cantore voleva o si sentiva in dovere di comunicare. Se educare e ironizzare costituivano due delle finalità da perseguire con maggiore costanza, una posizione parimenti centrale ricoprivano il divertire, il polemizzare e l'istruire²⁸. Per tale ragione, risulta forse del tutto frettoloso ridurre il lavoro di riscrittura messo in atto dal poeta a una semplice volontà di semplificazione dei differenti nuclei te-

28. Per un quadro piuttosto esaustivo, seppure limitato al solo genere teatrale, dell'ampio spettro di finalità morali ed educative delle opere di Hans Sachs, si rimanda a KLEIN, *Bildung und Belehrung* cit., pp. 137-141 e 243-250.

matici del *Decameron*, o ancora di loro avvicinamento ai costumi tedeschi. Così come probabilmente da circoscrivere è la lettura di un Sachs moralizzante e moralizzatore, tutto concentrato a privare delle ambiguità e criticità le varie novelle italiane, così da renderle funzionali a un determinato messaggio morale o, in alternativa, innocue.

Per concludere, il dialogo fra Sachs e le novelle del Boccaccio si rivela, dunque, processo aperto e libero, un lavoro di rilettura strettamente legato alle necessità compositive di un poeta abituato tanto ad attingere a una singola fonte, quanto alla rielaborazione di materiali provenienti da più opere²⁹. Quello che ci testimonia il ricco corpo di testi di ascendenza decameroniana è, sì, il dialogo fitto fra il poeta e quella che forse è la sua fonte di elezione, ma anche il rapporto stretto e profondo fra Sachs e quell'umanità comica e tragica che anima le novelle del *Decameron*: un legame sincero che ben si esplicita nel trattamento che il poeta tedesco riserva alle eroine tragiche dell'opera italiana. Così come coloro i quali lo hanno preceduto e, in particolare, lo seguiranno, egli appare infatti del tutto conquistato dall'ampio numero di vicende tragiche narrate all'interno delle cento novelle; gli amori contrastati e gli improvvisi rovesci di fortuna, così come la virtù e il contegno delle donne – e, in misura minore, degli uomini – che ne sono protagoniste, forniscono un materiale che il poeta sembra giudicare preziosissimo e verso il quale mostra una predilezione in alcuni casi evidente³⁰. Non a caso, all'interno della sua sconfinata produzione, fra le più note e più pregiate spiccano proprio le opere che vedono protagoniste Lisabetta, Ghismunda, Ginevra, Beritola e Griselda. Eroine, queste ultime, che nella loro tragicità si rivelano quale piccolo, seppure prezioso, esempio di lettura

aA

85

29. A questo proposito, una panoramica sintetica di alcuni aspetti dell'utilizzo in chiave tedesca del *Decameron*, e a latere del *De mulieribus claris* è fornita in M. DALLAPIAZZA, *Hans Sachs und Boccaccio. Überlegungen zu einer rezeptionsgeschichtlichen Systematik*, in A. Noe, H.-G. Roloff (a c. di), *Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400-1750)*, Peter Lang, Bern 2012, pp. 85-118.

30. In tal senso, del tutto significative non sono tanto le due differenti versioni delle vicende che vedono protagoniste Ginevra (*Dec.* II, 9) o Ghismunda (*Dec.* IV, 1) o le tre rivisitazioni delle traversie di Beritola (*Dec.* II, 6), quanto i quattro differenti componimenti che Sachs dedica alla figura di Lisabetta (*Dec.* IV, 5), forse, fra le donne boccacciane, la prediletta del poeta tedesco.

e riadattamento della realtà multiforme che popola il *Decameron*. Un insieme di personaggi, italiani per origine ma bavaresi per modi e costumi, che non possono far altro che suggerire, senza alcuna malizia, l'esistenza un po' peculiare di un piccolo *Decameron* di Hans Sachs, o quantomeno di un suo Boccaccio del tutto personale e, senza dubbio, solo in parte moralizzato.

The King and the Countess, or: Bandello at the Baltic Coast

Manfred Pfister

Freie Universität Berlin

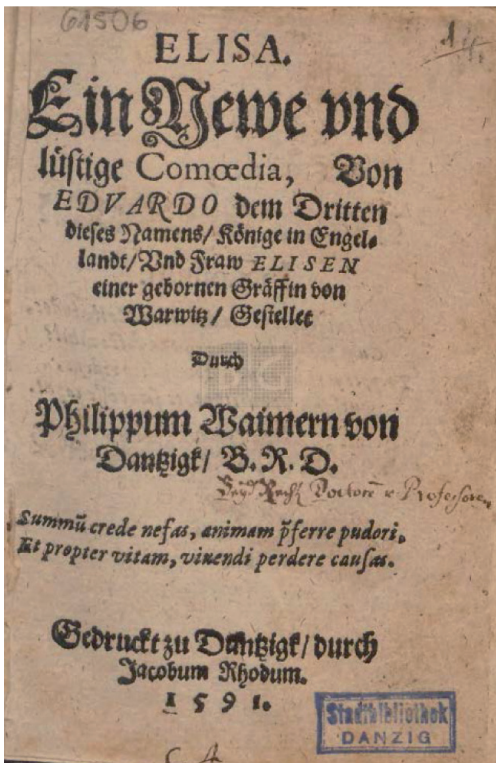
aA

I. Who knows how Bandello's *Novelle* reached the far-away coast of the Baltic sea less than half a century after their first appearance in Italy (1554, 1573)? That they did, though, we know for sure as they triggered a play in 1591, first performed and printed in Gdańsk, Philipp Waimer's *Elisa. Ein neue und lustige comoedia, von Edvardo dem dritten dieses namens Koenige in Engellandt und Fraw Elisen einer gebornen Graeffin von Warwitz*¹, based on novella II, 37, and soon after a German prose version of the story of Timeo and Fenicia (I, 22) by Mauritius Brand(t), published in Gdańsk in 1594 under the title *Phoenicia. Eine schoene, zuechtige, liebliche unnd gedechtnuesswuerdige History, wassmassen ein arragonischer Graffe de Colisan sich in eine edle und tugendreiche sicilianische Jungfraw Phoenicia genandt verliebet*².

87

1. Jakob Rhode, Gdańsk 1591. One of the rare copies of the play is in the Gdańsk Library of the Polish Academy (sign. De 1001 8°; Pomeranian Digital Library 828 8° ad14). I researched this paper during my stay at Gdańsk as Humboldt Honorary Research Fellow for 2004-2005 and wish to thank both the Foundation for Polish Science and the librarians at the BG PAN for their support.

2. See K. GOEDEKE, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen* [2nd edition, Ls. Ehlermann, Dresden 1886; reprinted: Akademie Verlag, Berlin 2011], vol. II, p. 575. The imprint of the first edition states: «Gedruckt zu Dantzig; durch Jacobum Rho-



«Habent sua fata libelli»: Bandello's *Novelle* may have travelled to Gdańsk within a rapidly growing international book trade or in the baggage of travelers to or from Italy, one of them the author of *Elisa*, Philipp Waimern, professor of law at the Gdańsk *Akademische Gymnasium* since 1580 and till his death in 1608, who had been to Italy in the 1570s³. They may have arrived

dum: in Verlegung Diterich Michel Bayer, Buerger und Buchfuehrer in Dantzigk»; a copy of a later edition – Johan Francken, Magdeburg 1601 – is in the Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (sign. Lm 328).

3. See his entry in a *Stammbuch*, dated Naples, 2 May 1579, in L. Kurras (ed.), *Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*. Harrassowitz, Wiesbaden 1988, vol. v, part 1, p. 12. It may have been Waimern who brought back from Italy the earliest edition of selected *novelle* by Bandello in their French translation now in the Gdańsk PAN library (sign. Dk 1774): xviii *Histoires Tragiques: Extraicts des œuvres Italiennes de Bandel, & mise en langue Française*, translated by Pierre Boaistuau and François Belleforest (Cesar Farine, Torino 1582). *Novella* II, 37, on which Waimern's play on the King and Countess, *Elisa*, is based, features prominently as the first in this selection. The link with Waimern, of course, has to remain mere speculation as we do not know when, and how, this edition entered the Gdańsk library.

via French translations and adaptations – Boaistuau’s *Histoires tragiques* (1559) or those of Belleforest (1560-1582) – or English translations of French translations – Painter’s *Palace of Pleasure* (1566, 1575) – or they may have travelled, packaged as a play, with the bands of strolling players from London, who began to visit Gdańsk from the late 1580s on their Baltic route⁴. One of the plays they might have performed, the anonymous *Reign of King Edward III*, dramatizes in its first two acts – those presumably written by Shakespeare – the story of the English King and the Countess, but as this Shakespeare *apocrypha* could not have been written before late 1592, as its most recent editor claims⁵, and was first printed in 1596 (stating on the title page that it «hath bin sundrie times plaied about the Citie of London» before), it could not have been a source for Waimer’s *Elisa*, first performed five years before the first edition⁶. But, who knows, there might have been an earlier version of the English play taken abroad and now lost. And finally, an early Italian print of Bandello’s *Novelle* may have found its way across the continent or along the coasts in the baggage of some other Polish traveler to Italy or Italian traveler to Gdańsk.

This latter possibility is actually a fact, even if this particular fact sounds like a miracle or improbable fiction. On August, 25th 1591, a Neapolitan nobleman, Giovanni Bernardino Bonifacio, Marchese d’Oria, born in 1517, shipwrecked in front of the harbor of Gdańsk together with his library of more than 1200 volumes, which he had collected during his long life and restless journeys across the whole of Europe. He was that *rara* – not too *rara* – *avis*, a Protestant Italian, and it was the flight from the Inquisition and the wish to preserve his

aA

89

4. Cf. J. LIMON, *English Players in Central and Eastern Europe. 1590-1660*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, p. 37.

5. G. MELCHIORI, Introduction to W. SHAKESPEARE, *King Edward III*, in G. Melchiori (ed.), *The New Cambridge Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 5 and 9.

6. To my knowledge, Waimer’s play has never been carefully studied in itself nor in its relations to the part-Shakespearean *Edward III*. What Shakespeare scholars have to say about it is mainly from hearsay. Thus, even the most recent study of apocryphal Shakespeare, according to which the play ist «vermutlich sowohl auf Bandello als auch auf das Drama zurückzuführen» gets it doubly wrong: first, the play is not ‘presumably’ related to Bandello but its author says so explicitly in his preface, and secondly, it cannot be dependent on a play that to our best knowledge did not exist at that time. See C. JAHNSON, *Zweifelhafter Shakespeare. Zur Geschichte der Shakespeare-Apokryphen und ihrer Rezeption von der Renaissance bis zum 20. Jahrhundert*, LIT, Münster 2000, p. 28.

intellectual autonomy, the quest for a congenial habitat for his Melanchthonian or Philippist spirituality and the search for ever new volumes for his fast-growing library of classical and modern, literary, scientific, philosophical and theological books which had driven him across Europe from Southern Italy to the Baltic Sea, from the Balkans to France and England in the long years of his exile from 1557 to this death in Gdańsk in 1597⁷. Half of his books survived the shipwreck, among them three editions of Italian *novelle*. Boccaccio's *Decamerone* (Giovanni Griffio, Venice 1549), Giovanni Fiorentino's *Pecorone* (Domenico Farri, Venice 1565) and Matteo Bandello's *Primo, Secondo e Terzo volume delle novelle* (Camillo Franceschini, Venice 1566)⁸. This three-volume edition is, to my knowledge, the earliest edition of Bandello's *Novelle* in Italian to be found in any Polish library now⁹. Bonifacio himself survived the shipwreck, though destitute and turned blind by the shock, and was taken care of by the magistrate and citizens of Gdańsk until his death in an ex-Franciscan convent next door to the *Akademische Gymnasium*, the recently founded municipal Academic Grammar School, surrounded by his remaining books of some five hundred volumes, which he donated to the city and its school, «damit sich derselben gelehrte Leutte undt die liebe christliche Jugendt dorseibst zu ihren besten gebrauchen möge», 'so that the learned among the citizens and the dear Christian youth may use them to their improvement'¹⁰. An early historian of Gdańsk, Georg Reinhold Curicke, was to emphasize this close nexus between the grammar school and Bonifacio's books for the cultural and academic aspirations of the city some ninety years later:

7. See for the story of his exile M.E. WELTI, *Giovanni Bernardino Bonifacio, Marchese d'Oria im Exil. 1557-1597*, Droz, Genève 1976, and for his earlier life ID., *Dall'Umanesimo alla Riforma. Giovanni Bernardino Bonifacio marchese d'Oria. 1517-1557*, Amici della 'A. de Leo', Brindisi 1986. See also D. CACCAMO's entry on Bonifacio in the *Treccani Dizionario biografico degli italiani* (1971), vol. XII.

8. See the catalogue of Bonifacio's books compiled by M. WELTI, *Die Bibliothek des Giovanni Bernardino Bonifacio, Marchese d'Oria, 1517-1597*, Peter Lang, Bern 1985. See also S. VALERIO, *La biblioteca umanistica di Giovanni Bernardino Bonifacio* in C. Corfiati, M. de Nichilo (eds.), *Biblioteche nel Regno fra Tre e Cinquecento. Atti del Convegno (Bari, 6-7 febbraio 2008)*, Pensa, Lecce 2009, pp. 303-320.

9. Two further French editions of Bandello's *Histoires tragiques* besides the one in PAN (see above note 3) in the Polish National Library arrived considerably later, published in Rouen in 1603 and 1603-1604.

10. Quoted from the city archives of Gdańsk in WELTI, *Giovanni Bernardino Bonifacio* cit., p. 229; my translation.



aA

Then the Right Honorable Council decided to build a library for the ‘Gymnasium’ and soon set to work. Today one can see there a great number of wonderful old and new books, of which some have been bought and others are the legacy of Herr Johannes Bernardinus Roberti, last scion of the house of the Bonifacians, former Margrave of Oria (who for religion’s sake had renounced the honour and glory of his rank)¹¹.

91

11. My translation from G.R. CURICKE, *Der Stadt Dantzig historische Beschreibung* (Amsterdam/Gdańsk 1688), p. 341: «Hernachmals hat E.E. Rath für gutt befunden im Gymnasio eine Bibliothecam einzurichten / welches auch ins Werck gestellet worden / und ist heutiges Tages nicht eine geringe Anzahl schöner herrlicher alter und neuer Bücher darin zu sehen / welche theils gekaufft / theils hinein verehret und legiret worden. In massen der Herr Johannes Bernardinus Roberti, der letzte vom Geschlecht der Bonifaciacier, gewesener Marggraf von Orien (welcher der Religion halber seine Ehre und Stands Herrlichkeit verlassen / und nach dem er hin und wieder im Elende lange Zeit sich kümmerlich gedrückt / und viel außgestanden / endlich anhero nach Dantzig gekommen / da daselbst Anno 1597 gestorben) seine Bibliothec dem Gymnasio beschieden hatt / wie solches aus eben angeführtem Epitaphio, so ihm Herr Bartholomæus Schachtman Gottseliger Gedachtnuß in der Kirchen zur H. Dreyfaltigkeit hat setzen lassen / zu ersehen ist». A more contemporary account of Bonifacio’s life and death and the legacy of his books to the *Akademische Gymnasium* is in the «Oratio de vita et morte I.B. Bonifacii», with which Andreas Welsius, professor at the grammar school, prefaces Bonifacio’s posthumous *Miscellanea Hymnorum, Epigrammatum et Paradoxorum quorundam*, Jakob Rhode, Gdańsk 1599, pp. 1-24.

They now form, though in the meantime sadly reduced to 448 Bonifaciana, the richest treasure of the Gdańsk Library of the Polish Academy of Science (PAN), and his deathbed portrait looks down with blind eyes upon the scholars working in its reading room.

And what also remains is his beautiful epitaph in the Holy Trinity Church, recording his life as if it were a *novella* full of the most surprising events, and, at the same time an emblem of a new Early Modern intellectual unrest and transcultural migrancy¹², indeed a compelling example of what Stephen Greenblatt has called «cultural mobility»¹³.

II. Bonifacio's interest in his three volumes of *novelle* was a limited one. In his predominantly Latin and scholarly library, the fairly small *corpus* of Italian vernacular texts occupies a marginal position and within it these three literary and fictional texts are marginal to the second power. In contrast to the other volumes in his collection, which he has clearly worked through pen in hand, these show very few traces of his having actually read them: his *Pecorone* copy is totally virginal, in the *Decamerone* he only occasionally annotates or under-

12. See the transcription in P. BUXTORF, *Das Epitaph des Giovanni Bernardino Bonifacio*, in «Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde», 48 (1949), pp. 217-223: «Even if Time may destroy this image, as it does everything, it will not be able to destroy the immortal soul. – To Giovanni Bernardino Bonifacio, son of Robert, great-son of Andreas, Marquis d’Oria and Lord of the lands of Francavilla and Castelnuovo, born in the year of Christ 1517 not without premonitory signs – engaged in learned studies in Rome, France and Spain – after the death of his father hereditary judge of the Academy and City of Naples – who soon went however from there, amidst the fury of the Spanish Inquisition and after having discovered in the writings of Melanchthon the light of the Gospel into voluntary exile – first to Venice then, persecuted by the angry Pope, to Switzerland and Germany and to the Disputation at Worms – then travelled full forty years across the whole of Germany, Poland, Lithuania, Hungary, Turkey, England, Scotland, Denmark and Sweden – finally suffered shipwreck here, suddenly struck blind, after a voyage to England – was hosted generously by the High Council, to whom he had bequeathed his library, the consolation of his exile here, six years until his death – among the Italians banished for similar reasons by far the most learned in languages and things – to this renowned scholar Bartholomäus Schachmann, Proconsul of the City, dedicated this last altar both as a monument to his virtue for later generations – and as a token of his (Schachmann’s) gratitude for the kindness of strangers he had met with on his own journeys across Europe, Asia and Africa – this monument erected willingly with his own means. – He died devoutly at the age of 80, after a long life of celibacy and renunciation and thus as the last scion of the Bonifacio family on 24 March of the year of the Lord 1597. – The moral remains of a man driven too long across lands and seas have found their final rest here after all their wanderings»; my translation.

13. S. GREENBLATT *et al.*, *Cultural Mobility. A Manifesto*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.



aA

lines passages with an anti-clerical or moralistic thrust, and in his *Bandello* there are only a few marginal strokes every now and then highlighting what does really appear to be particularly remarkable to us¹⁴. Clearly, Bonifacio’s interests were not aesthetic or literary and he obviously was not aware of the literary quality and potential of the novelistic trilogy he had introduced into the multicultural situation of Gdańsk, the harbor and Hanse town open to the East and West¹⁵, North and South, ruled over by a predominantly German-speaking magistrate and yet maintaining close political and linguistic ties with the Polish kingdom, its old catholic beliefs shaken by religious and ecclesiastical reform movements, of which he himself is an illuminating instance.

93

14. In his copy of the novella *Odoardo Terzo Re d’Inghilterra ama la figliuola d’un suo soggetto e la piglia per moglie* (vol. II, pp. 80-96), for instance, Bonifacio highlighted only two passages with marginal strokes, where the Countess’ father reminds the King of his glorious military victories (p. 86) and where the mother is blamed for considering God as encouraging adultery and fornication (p. 92).

15. An exhibition of the Gdańsk library in 2003 documented the English-Gdańsk cultural exchanges in terms of the books in its holdings; see the catalogue *Magna Britannia. Great Britain in the Collection of the Gdańsk Library of the Polish Academy of Sciences*, S. Sychta (ed.), Bernardinum, Pelplin 2003, which also rubrics Waimer’s *Elisa* (p. 40).

Outside Gdańsk, Poland and Germany¹⁶ Bandello's *Novelle* had already, for a few decades, enjoyed great popularity at that time: in France, the translations of Pierre Boaistuau and François de Belleforest, collected in the seven-volume *Histoires tragiques* (1560-82), were so successful that they soon launched a wave of Bandello translations and adaptations in England as well. William Painter included seven of them, among them the story of King Edward's amours, in his collection of stories, *The Palace of Pleasure* (1566, enlarged in 1575) – translated from Belleforest's French, because he considered Bandello's Lombard Italian too uncouth, as he wrote in his preface «To The Reader»¹⁷ – and Geoffrey Fenton offered thirteen of Bandello's *novelle* under the title *Certaine tragicall discourses written oute of Frenche and Latin* (1567). Through such international channels of mediation Bandello's stories soon found their way into the English theaters in the anonymous *Edward III*, in Shakespeare's *Romeo and Juliet*, *Much Ado About Nothing* or *Twelfth Night* or in Webster's *Duchess of Malfi*. In contrast to this early proliferation of Bandellian texts and motifs in the West of Europe, there are few or no traces of them to be found in Polish or Baltic-German literature before Waimer's and Brandt's Bandello offshoots printed in Gdańsk in the 1590s¹⁸. The author of the first of them, Philipp Waimer, was, as he proudly signs of his dedicatory preface, «extraordinarius Iurium Professor in Gymnasio Dantiscano», in the highly distinguished *Akademische Gymnasium* there, and he had written his play to be performed by his students – literally next door to the ex-Franciscan convent

16. For Bandello's belated reception in Germany see R. KLESCZEWSKI, *Frühe italienische Novellistik in deutschen Übersetzungen*, in B. König, R. Kleszczewski (eds.), *Italienische Literatur in deutscher Sprache. Bilanz und Perspektiven*, Gunter Narr, Tübingen 1990, pp. 123-130, here p. 127. See also A. MARTINO, *Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum*, Chloe 17, Rodopi, Amsterdam 1994.

17. W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, J. Jacobs (ed.), D. Nutt, London 1890, vol. I, p. 11.

18. This cannot have been for want of political, commercial and cultural transactions between Italy and Poland at that time. After all, to mention only a few examples, a member of the powerful Milanese Sforza dynasty, Bona Sforza of Bari was the second wife of King Sigismund I 'the Old' and later succeeded in taking over the Grand Duchy of Lithuania; postal services operated between Venice, Vienna and Cracow from 1558 and ecclesiastical delegations crisscrossed the lands in religious turmoil; Polish students and scientists studied and worked in Italy (as Copernicus did at Bologna and Padua) just as a host of Italian artists were active in Poland, and, for a literary example closer to our immediate concerns, Lukasz Górnicki, who had studied in Italy, adapted Castiglione's *Cortegiano* for his countrymen under the title *Dworzanin polski*, 'The Polish Courtier' (1566).

where Bonifacio resided with his books that were soon to be integrated into the school's library.

III. My concern here is, however, not to prove irrefutably that Bonifacio's three volumes of *novelle*, which he bequeathed to the city of Gdańsk and its *Akademische Gymnasium*, were «the only begetters» of the two Bandello remakes first published there in the late 16th century or to establish once and for all with positivistic fervor a linear genealogy of textual dependence. Such an undertaking would be vain, to begin with, in the face of the many translations and transformations of Bandello's *novelle* which circulated in Europe already at that time. Moreover, even Bandello's derived from other texts which in turn, more often than not, spawned further permutations. What we are confronted with is an intertextual web or a rhizome of texts rather than linear affiliations. This may be true of all texts, as the theory of intertextuality has shown and Gilles Deleuze and Félix Guattari have taught, but it is particularly true of particular texts. Among them are mythological stories and also *novelle*: their very mode of existence is constant permutation; their plots live and survive in ever new versions across cultures, languages, genres and media. Bandello's *novella* II, 37, «Odoardo Terzo Re d'Inghilterra ama la figliuola d'un suo soggetto e la piglia per moglie», is a good case in point here: the Italian *novella* deals with English history and is based in this on French historical sources, the *Vrayes Chroniques de Jean de Bel* (circa 1370) and *Le Chroniques de Froissart* (after 1369); its French translation is translated into English, this translation is integrated into an English collection of stories and used, together with a perusal of at least one of the earlier French historiographical versions, that of Froissart, to mount an anonymous English play, *The Reign of King Edward III*, printed in 1596¹⁹. Who would venture to say with total conviction how exactly Waimer's *German-Polish* or *Gdańsk* school play of *Elisa* is affiliated with this web of versions? And even if its author says explicitly in his dedication to the magistrates of Gdańsk that it was the Italian «Bandelius» who had given him the idea for his play, claiming at the same

aA

95

19. There is also a contemporary ballad, composed by Thomas Deloney, «Of King Edward the third, and the faire Countesse of Salisbury», which appears to be based on the play; MELCHIORI, Introduction cit., p. 9, note 2.

time that he considers the story truly historical in spite of its absence in Polydore Vergil's *Anglica Historia* and referring for this to his colleague, the French law professor and Tacitus commentator Aemilius Ferretus (d. 1552)²⁰, his argument opens up the intertextual web of transmutations and variations to a wider field of textual mediation than Bandello's *novella* alone. Under such circumstances, it seems to be more promising and profitable to focus not on the provenance of story, its source(s), but on what Weimar has done with, and to, it and what kind of wider interests that reflects and serves.

IV. Why, to begin with, should Weimar have chosen a Bandellian *novella* with an English subject matter for his play, or, to be more precise, with a plot that involves England, Scotland and France? This seems a plot closer to an English history play of the period than an Italian *novella*. No wonder, one recent study of this genre considers Weimar's *Elisa*, erroneously, as «the earliest recorded instance of the English history play abroad»²¹! In contrast, Matteo Bandello's motivation for choosing this particular subject is clear from the outset. As the Dominican monk states in his dedication of this tale to Cardinal d'Armignacco, Edward's illicit desire for the Countess serves him, after the recent death of the philandering King Henry VIII (1547), as yet another example of the notorious immorality of so many English kings:

Ma io crederei poter veramente scrivere che in molti dei regi inglesi le sceleraggini loro di gran lunga avanzano quelle poche buone parti che avevano, con ciò sia cosa che alcuni per le azioni loro si sono non rettori, prencipi e regi, ma fieri e crudelissimi tiranni dimostrati.

And he continues in this vein in the first sentences of the tale itself:

Avendo sentito i molti e varii ragionamenti che qui fatti si sono, a me pare che di questi regi d'Inghilterra, o siano della Rosa bianca o siano della rossa, venendo tutti d'un ceppo, si possa dire che quasi a tutti siano piaciute le donne altrui e

20. *Elisa*, A iii-iv.

21. In T. Hoenselaars (ed.), *Shakespeare's History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, p. 18.

tutti piú sete abbiano avuto del sangue umano che non ebbe
Crasso mai de l'oro²².

In the course of the telling of his story though, and particularly at its happy ending, Bandello will, however, lose sight of his initial anti-English fervor inherited – and put to his own anti-Reformation purposes – from French historiography, in particular from de Bel's version of the story, which culminates in the King's rape of the Countess. In Waimer's play, in contrast, such anti-British chauvinism is absent from beginning to end. After all, there was no occasion for such hostile emotions in a Gdańsk which was a thriving English trading post for cloth and other commercial goods, second home to a growing community of British expatriates, and in a vivid cultural exchange with England. From the mid-nineties of the 16th century it was frequently visited by troupes of 'English Comedians', its Academic Grammar School drew students from England, its library collected a notable number of English books, and some of the Gdańsk intellectuals became members of London learned societies, among them, most famously, Samuel Hartlib, son of an Elblag merchant and an Englishwoman from Gdańsk, who had «a great impact on English education by popularizing in England the idea of schools supervised by the government»²³. Moreover, why should a religiously reformed school like the city's grammar school nourish and host a play stimulating hostile feelings against a nation that was, after all, on their own side of the confessional divide?

The same applies to the Scots and Scotland. They do not feature strongly in Bandello's version, but in one English version, the scenes presumably written by Shakespeare for *The Reign of King Edward III*, the Scottish soldiers attacking the Countess' castle are satirized as blustering villains and cowards²⁴. Again: why should Waimer, professor at the grammar school of a city which, since the late middle ages, hosted a highly valued minority of Scottish craftsmen (and till to-

22. M. BANDELLO, *Novelle*, in F. Flora (ed.), *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Mondadori, Milano 1942-1943², http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t77.pdf, last visit 30/09/2015, pp. 1163 and 1168.

23. Sychta, *Magna Britannia* cit.

24. MELCHIORI, Introduction cit., pp. 11-13.

day remembers their presence in the name of two districts, 'Old' and 'New Scots'), have wished to alienate their feelings without any provocation? Accordingly, Waimer's Scots, though playing a far from heroic role, are spared satirical flagellation, and what appears to be a cliché thrasonical Scot, Waimer's aptly named Thraso, eventually proves to be a second Falstaff – and English.

Thus, unlike all previous versions of the story, Waimer's play remains essentially free of all chauvinistic English- or Scots-bashing – as behoves a school play for the grammar school of a city cherishing its international trade connections and proud of its status as a harbor town, indeed a member of the Hanse, open to other nations and their stories, whether they come from England, France, Italy or elsewhere. To mount a play about an English King and Countess with its xenophobic potential defused is in itself an expression of this openness and interest in the other. Moreover, the Gdańsk version does not only not denigrate the English, as other versions did, it actually pays homage to them. The name given to the Countess here – «Elisa» and not «Alis» (as with Jean le Bel), nor «Aelis/Alys» (Froissart), «Aelips» (Bandello), «Alice» (Painter) or the nameless «Countess of Salisbury» of *The Reign of Edward III* – turns its chaste Elisa into an idealized image of the famed and fabled English virgin queen «Eliza», Elizabeth I.

V. All the versions of the story which Bandello narrates as a *novella* share one basic plot: the English King Edward III falls in love with a married Countess and tries to gain her love. The 'zero-version' of this plot makes do with only mentioning the illicit love affair without elaborating on its circumstances or consequences. We find this zero-version in Holinshed's *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1587), where the English historian describes the institution of the Order of the Garter – *Honi soit qui mal y pense* – at a royal feast given by Edward III in Windsor Castle: «K. Edward finding either the garter of the queene, or of some ladie with whom he was in love, being fallen from hir leg». Only in a marginal note does he identify the lady-friend as «the countess of Salisburie», whereas his source here, Polydore Vergil's Latin *Anglica historia* (1555), refrains from naming names, identifying the garter as «reginae seu amicae», «of the queen or of lady-

friend»²⁵. None of the two allusions to the King's amour suggests any serious problems; it remains within the bounds of a courtly game.

Elaborated further, such a plot, however, always involves two kinds of problems: the asymmetry of affection and the feudal disequilibrium between the King's regal authority and the Countess' dependence and obedience. The most important parameter of variance between versions resides in the legal nubility of the two: when the King is unmarried or widowed and the married Countess loses her spouse, she has the option to yield to the King's desire and give herself to him in marriage; when both – or only one of them – are already married a legal wedding is impossible. This latter, the worst-case scenario, rules out a happy ending in wedlock and more often than not results in a rape narrative of the 'Rape of Lucrece' kind. Such a tragic solution we find in the first fully-fledged account of the romance, Le Bel's in chapters 50 and 65 of his historical *Chronique*. It ends drastically in brutal violation and in the final, brutal abandonment of the raped Countess by the King.

aA

99

[...] et au derrain, le poigny si fort l'aguillon d'amours que il en fit telle chose dont il fut amerement blasmè et repris, car quant il ne peut faire sa volenté de la noble dame par amours ne par priere, il l'eut à force, ainsy que vous orrez cy apres.

[...] l'enforcha à telle doulour e à tel martire qu'onques femme ne fu ainsy villainement traittié[e]; et la lascia comme gisant toute pasmée, sanant par nez e par bouche et aultre part. [...] Puis s'en parti l'endemain sans dire mot²⁶.

Even darker versions would conclude in murder – the killing of the King by the victim of his rape or a member of her family, or the killing of the victimized lady to silence her – or the Lucrece-like suicide of the lady. None of the stories about the King and the Countess, however, go as far as that. A softer or softened version of the rape narrative is

25. Both quoted in MELCHIORI, Introduction cit., p. 22. For the 'Garter' context see G. MELCHIORI, *Shakespeare's Garter Plays*. Edward III to Merry Wives of Windsor, University of Delaware Press, Newark 1994.

26. J. LE BEL, *Chronique de Jean le Bel*, J. Viard, E. Déprez (eds.), Renouard, Paris 1904-1905, vol. I, p. 293 and vol. II, p. 31.

an inconclusive ending in which the countess remains determined till the end to resist the King's increasingly urgent suit, with the King eventually refraining from using physical violence. We find such a version in Froissart's *Chronique* (chapters 77 and 89), in which the frustrated King after his failed attempt to win her over at a feast given to her honour turns to higher things, his war against the French, and the Countess just disappears from the tale. The white-washing goes even further in the version put on stage in the first two acts of *The Reign of Edward III* attributed to Shakespeare: here the King abandons his illicit love affair after much heart-searching and the encounter with his son, which reminds him of his wife, and the Countess' bold determination in II, ii, confronting him with the charge of killing both his wife and her husband if he wants to obtain her body, seals his heroic decision to renounce his sinful desire. This victory over his own passions prepares him for his victory over his enemies in France in the following three acts; it is an important step in his formation as ideal king.

The softest version, of course, is that with the happy ending of the marriage of two nubile partners earning and deserving their love for each other. We find it programmatically highlighted in the title of Bandello's *novella* II, 37, the earliest version to turn the horror tale of a rapist King into an *exemplum* of unassailable female chastity and female virtue eventually rewarded by her persecutor's conversion. With the King widowed from the beginning and the Countess' husband conveniently killed off in France in the course of events, her offer of suicide finally persuades the King to make her his wife and queen²⁷. Bandello in the sexual imbroglios of his *novelle* does not in general avoid the tragic outcome of rape; there is, for instance, Giulia da Gazuolo, «per forza violata» in I, 8, Paolina in III, 19, or, the archetype of rape and suicide, Lucrezia, in II, 21. But here, obviously, he saw greater narrative and emotional potential in a happy ending with virtue triumphing on both sides.

27. In this version there is one problem of plotting which neither Bandello nor Waimer really resolve: why doesn't the unmarried King offer marriage to the beloved Countess once she is a widow and available? That would, of course, make the story come to an end before it has become interesting.

It was this version which eventually became the standard, even if some of its followers had qualms about the historical misrepresentation underlying it. William Painter for instance, in his *Palace of Pleasure*, weighs the «grace» of this version against its lack of truth to history:

that the said Edwarde when hee saw that hee could not by loue and other perswasions attaine the Countesse but by force, married the same Countesse, which is altogether vntrue, for that Polydore and other aucthors do remember but one wife that hee had, which was the sayde vertuous Queene Philip, with other like defaults: yet the grace of the historie for all those errours is not diminished²⁸.

And Philipp Waimer, writing from Gdańsk, points out that according to Polydor Vergil, whose official *Anglica historia* of 1534 omits the story of the King and the Countess altogether, Edward III was already more than 50 years old when his Queen Philippa had died and that Vergil, by omitting the story, had avoided to present the King unfavourably as a second old and lusty King David with his Bathseba – as he himself will do with his young actors and school audience in mind²⁹.

aA

101

Further variations in the plotting of the various versions are related to their different spatial arrangements: the historiographical versions (de Bel, Froissart) move freely across Scotland, England and the battlefields of France; the Shakespearean part of *The Reign of King Edward III* makes do with only one setting, the Countess' embattled castle, for the love affair (scenes I, ii to II, ii); Waimer's school drama *Elisa* is spatially bi-partite, acts 1 and 2 set at Countess Salbrick's castle and acts 3 to 5 in London; Bandello's *novella* moves from the Countess' Salberí castle, where the King falls in love with her, to London, where he intensifies his pursuit and the plot thickens, and on to the King's riverside palace up the Thames (Windsor), a *locus amoenus* suitable for the happy ending, and back to London and the public ratification of their union there. This variance in spatial structure is more directly related to generic differences between historiographical, nov-

28. PAINTER, *The Palace of Pleasure* cit., vol. II, p. 336.

29. *Elisa*, iiiii.

elistic and dramatic texts than to differences in the plotting itself.

These latter involve also the difference in number and importance of characters other than the two protagonists of the erotic dyad: husbands and wives, fathers and mothers, councillors and servants. All or some of them play more or less important roles in the erotic scenario as opponents or obstacles, confidants, connivers or supporters to the King's illicit desire. In Le Bel's account, the chamberlains of the King connive with it, silent and without intervening, and the Countess' husband, informed by his wife of the violence done to her, abandons her to her fortunes. Froissart does not bring any third persons into play and focuses entirely on the dialogues between the King and the Countess. It is with Bandello's *novella* that the cast involved in the love affair takes on a new dimension: he introduces a Count Ricciardo, whom the King makes his – unwilling – *mezzano* and he invents a father and a mother for the Countess, upon whom he puts the pressure of threats and promises to achieve his illicit ends. With such additions, the story both in Bandello's and in later versions of Painter and Waimer, unfolds as a series of dialogues between the King and the Countess, the King and his adviser, the King with the Countess' father and mother and as well as the Countess with her parents. Together, these dialogue now make up the greater part of each of the versions and the often extended speeches now allow for elaborate debates and discussion of the values at stake in this scenario: marital truth and female chastity vs. male desire and passion; the King's feudal responsibility to his subjects, particularly those who, like the Countess' family, are ready to sacrifice their lives for him; worldly advantages gained through sin vs. an impeccable life and eternal bliss after death; life in sin vs. suicide to save one's honour and eternal bliss.

VI. It is the semi-dramatic structure of a series of extended monologues and dialogues so typical of Bandello's *novelle* in general and of *novella* II, 37 in particular that recommends the story of the King and the Countess for dramatic and theatrical re-workings. We can see that in the first two acts of *The Reign of Edward III*, where the long dialogues between the King and the Countess (I, ii, 102-165; II, i, 185-277; II, ii,

122-198), between him and her father (II, i, 293-347) and between her father and the Countess (II, i, 368-460) replay the themes and arguments of Bandello's rhetorical set pieces³⁰. Waimer's *Elisa* is even closer to Bandello here in offering theatrical counter-pieces to most of the dialogues and soliloquies in the *novella*: there are four lengthy dialogues between the King and the Countess (in Bandello one), two between the King and her father (as in Bandello), a dialogue each between the Countess and her father and her mother (as in Bandello)³¹, and two soliloquies by the King (in Bandello one) and one each by the Countess and her father (in Bandello none). These speeches both in Bandello and Waimer – and in Waimer even more so than in Bandello – serve a double purpose: first, as rhetorical show-pieces demonstrating the workings and power of rhetoric to an audience of courtiers (in Bandello's case) or of grammar school students (in Waimer's case); secondly, as the medium of dramatic confrontations of passions and values as well as of psychological introspection into contradictory states of mind and emotions and the processes of resolving them and coming to decisions. The more than doubled number of soliloquies in Waimer's play thus reflects both the generic difference between a tale and a play, on the one hand, and, on the other, Waimer's, the law professor's, heightened interest in the dialects of opposing values, aims and emotions and in Elisa's self-determined resolution to preserve her chastity and honour against all persuasions, promises and threats, which will eventually win her the crown of queenship and of paradigm of virtue rewarded.

Though the speeches in Waimer's *Elisa* are more numerous and longer than in Bandello's *novella*, there is, however, a dimension to the play totally absent from the *novella*, which frames and relativizes all that speechifying. This resides in the huge chunks of humour and farce, which counter-balance

30. There is only one new departure in this in the Elizabethan adaptation, and that shows the master's, Shakespeare's, touch: the dialogue of the King with his confidant on how to approach the Countess is turned into a writing scene, with Edward correcting – and finally rewriting himself – the love letter he solicits his secretary Lodowick to write for him (II, i, 48-184).

31. Alone the dialogue between the King's *cameriero* and the Countess' mother remains without a direct equivalent in Waimer's version.

the high-seriousness of the inherited plot about virtue tested, threatening rape and triumphant victory of female virtue. The play is announced in the title already as a «lustige comœdia», and it is, indeed, a comedy not only by way of its happy ending but also in the fun and horseplay which accompanies the heroic plot throughout and puts it into place. This brings with it, in the first place, a further and considerable enlargement of the cast: there are now – besides the protagonists and the supporting characters of parents and advisors and besides an additional sister and waiting women – two fools with their wives, the down-to-earth Zani and Dominus Johannes, proudly parading his Latin, the braggart soldier and coward Thraso, a rich Pantalon and the legacy hunter Amandus. Their names already give them away as stock figures of Terentian comedy, *commedia dell'arte* or homely farce and the turmoil of their various sexual, military and economic pursuits running parallel with those of the exalted personages goes some way towards carnivalizing what with Bandello was an austere constructed tragic dilemma. This is now embedded in the teeming life of a city community reaching far beyond, or far below, Bandello's world of aristocracy and nobility. The juxtaposition of citizens and princes also extends the stylistic range of the play in contrast with the *novella*. The polished eloquence of all of its characters is here split up into two levels. Though all of them speak verse, the fairly unpretentious four-beat couplets in the style of the *Meistersinger* and sixteenth-century German playwright Hans Sachs, Waimer's aristocrats maintain the decorum of serious drama while the comic or lower class characters lard their verse with the folk wisdom of homely proverbs, with racy puns and quibbles, snatches and songs, parodies and riddles and with a vocabulary close to the body and material reality.

aA

This juxtaposition or confrontation of the serious with the funny has little to do with Bandello's exemplary story of regality regained and virtue rewarded. It reminds one rather of the mingling of kings and clowns in the contemporary English theatre, which Sir Philip Sidney had already castigated for its «mongrel tragi-comedies» in the late 1570s³². Sidney's label

32. Sir P. SIDNEY, *An Apology for Poetry*, in E.D. Jones (ed.), *English Critical Essays. Sixteenth*,

would also fit the usual fare of the ‘English Comedians’ touring the Continent from the late sixteenth century onwards. So, without having to posit a play about King Edward and the Countess performed by them as the source of Waimer’s play, we may consider the genre mix of their performances as providing a structural model for it. The standard work on the German Gdańsk theatre of the period calls it «the earliest attempt of a German writer to rival the performances of the English professional actors»³³ and a recent edition of the play texts of the ‘English Comedians’ sees in the introduction of the «obligate couple of Mr. Pantalón and his servant Zani» one of the earliest examples of such comic personages on a German stage³⁴. There is, therefore, a double nexus between the Gdańsk play and both English and Italian culture: in its subject matter and its dramatic form it responds to English history and to the practices of the contemporary English theatre; in the construction of its main plot and in some of its characters it is indebted to the Italian *novella* and to *commedia dell’arte*.

aA

This cultural in-betweenness is also reflected in the heteroglossia of the speeches: Thraso and Dominus Johannes, for instance, consider themselves «Gentilmen»³⁵ and when Elisa’s father refuses to play the King’s pander or go-between, the Italian expression «Ruffian» or *ruffiano* as employed by Bandello in the same context is used three times³⁶. Moreover, there is the variety of dialects so typical of the streets and market places of Gdańsk, down to the ‘Billingsgate’ of the fish market, from which the fool’s wife returns with the news of the King’s rumoured amours in iv, vi. And finally, there is the Latin of the epigraph on the title page, of the stage directions and of the frequent tags and quotes which permeate the dialogue. This is clearly a play written for performance by grammar school students and for an educated audience

105

Seventeenth and Eighteenth Centuries, The World’s Classics, Oxford University Press, London 1947, p. 46.

33. J. BOLTE, *Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert*, Leopold Voss, Hamburg und Leipzig 1895, p. xiv: «der früheste Versuch eines Deutschen, mit den Aufführungen der englischen Berufsschauspieler zu wetteifern».

34. A. NOE, *Spieltexte der Wanderbühne, vol. 6: Realienband*, Walter de Gruyter, Berlin 2007, p. xxx.

35. *Elisa*, Bvb and Bvjb.

36. *Elisa*, Gij, Gijj and Gv; for Bandello see *Novelle* cit., pp. 1190 and 1194.

familiar with classical learning; both would also appreciate its division, not surprisingly indicated in Latin, into the obligate five acts.

VII. As we have seen, Waimer always had his audience of 'Gdańskers' in mind, the professors and students of the *Akademische Gymnasium* as well as the magistrates and citizens of the free city. So did Bandello his. But their audiences were, of course, vastly different. Bandello wrote his *novelle* in constant dialogue with a refined readership of aristocrats and higher clergy in their palaces, episcopal sees or villas across the Italian peninsula. His stories emerge from the *Civil conversazione* (Stefano Guazzo, 1574), in which a leisured cultural elite defines itself, its tastes and values, and passes its time telling, listening to and discussing true, though surprising stories – or, as Goethe said, defining the *novella*, «sich ereignete unerhörte Begebenheiten», 'actually happened unheard of incidents'³⁷ – in particular about the painful or absurd vagaries of sexual relations. As Bandello's prefaces to each of these stories insist upon, he is himself a part of this select society. He has first heard them told in this social context; he then writes them down und returns them to it transformed into literature, singling out one particularly illustrious member of it as dedicatee for each of them. Although he occasionally harks back to the Horatian formula of *delectare et prodesse*, his main intention surely is to entertain his audience with his comic or tragic stories of love's joys and sorrows, of love high and low, wedded or illicit, of love at cross purposes, of adultery and philandering, cunning ruses, rape and bloody revenge, and at the same time to please his readers with the delightful variety, novelty and psychological intricacies of his stories, the elegant *sprezzatura* of his style and his narrative skill in preparing surprising turns and pointing up dialectical resolutions. To insist too much on moral lessons in this would have been a breach in *decorum* and good taste.

In contrast, Waimer's audience, to which he is as closely related as Bandello is to his, expected just that. His pre-

37. J.P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, P. Stapf (ed.), Vollmer, Wiesbaden 1958, p. 231.

dominantly bourgeois and Protestant audience and the grammar school set-up of the performance called for more than surprising novelty and psychological interest. Only as a ‘moral institution’³⁸ could the theatre justify itself in such a context and even the fun and horseplay in the play are intended to serve a didactic purpose, namely as comic relief to keep the students’ attention on the serious matter awake. The claim that the performance serves a moral purpose and the definition of the particular lesson this play teaches are insisted upon again and again in its paratexts; after all, repetition is the schoolmaster’s tool as the grammar school professor knows only too well. There are the eight pages of a long dedicatory epistle to the city authorities, the mayors and magistrates, which dissociates the plot from vain and idle fiction and claims for it the dignified status of true history from which an increasingly immoral present can learn a timely lesson about female virtue. There is the prologue which refrains from disclosing the outcome of the plot in order to keep up suspense – another piece of schoolmasterly didacticism! – and introduces Elisa as a mirror of virtue, self-control and honour so rare these days. Balancing that, there is a long epilogue of again eight pages to be recited by five schoolboys that appeals to the audience to take Elisa’s chastity as a model for widows to either re-marry or avoid carnality and for the young and the virgins to preserve their chastity, prays to the Almighty to instill the authorities with political wisdom and gives thanks to them who support the school in maintaining order. As if these framing paratexts were not enough to make the moral and political message clear, Waimer adds further paratexts in the form of *argumenta* to each one of the five acts, summing up the action and putting it under a moral perspective. Moreover, he provides an epigraph on the title page, which anticipates the lesson to be learnt in Elisa’s readiness to sacrifice her life to her honour: «Summum crede nefas animam praeferre pudori et propter vitam vivendi perdere causas»³⁹. This is indeed the heart of the matter here, and Elisa’s resolution to die

38. My anachronistic allusion is to Friedrich Schiller’s speech on «Die Schaubühne al seine moralische Anstalt betrachtet» (1784).

39. ‘Count it the greatest sin to prefer life to honor, and for the sake of living to lose what makes life worth living’, quoting Juvenal, *Satires* VIII, 83.

rather than submit to the King's sinful passion is echoed again and again in her speeches, most emphatically in scene IV, iii, where she blames her father for not being a second Virginius killing his daughter rather than allowing her to be raped – whereby she, like a good scholar, does not forget to mention her source for this, Livius' *Ab urbe condita* (3. 44-58), which compares Virginia's sacrifice to that of Lucrece. And, finally, Waimer does not omit anything in Bandello of educational potential; even his two long extradiegetic digressions on the depravity of courtiers and court life are not erased but turned into dramatic speech and dialogue in III, ii and IV, v.

As Waimer writes in his dedicatory epistle, his play was performed at the *Akademische Gymnasium* by his students a number of times to the great acclaim of the citizens and magistrates of Gdańsk. Giving all the names of the boy actors and the magistrates and professors performing in his show, he re-enforces the close link between his play, the school and the city that maintained it. This link, a veritable feedback, is as close as that between Bandello's *novelle* and his readers, who feature in them as sources and dedicatees of the stories. With Waimer, however, the link is one of civic, political and religious morals, not of aristocratic tastes; its range is local as opposed to Bandello's network of princely courts spreading across Italy from the Veneto to Sicily. At the centre are the educational institutions and aspirations of the free city of Gdańsk, three in particular: its *Akademische Gymnasium*, struggling with its native «Philippus Waimerus», professor of civil and canonical law, for intellectual distinction; its growing library of books to which those of Bonifacio contributed such a precious stock and which served as the municipal library; and a flourishing printing trade dominated by a dynasty of local printers, the Rhodes, who served these aspirations as a kind of Gdańsk University Press⁴⁰. It was Jakob Rhode I (Jacobus Rhodus, 1563-1603) who first published both Waimer's *Elisa* and the other Bandello off-shoot, Mauritius Brandt's *Phoenicia* in the 1590s – and under his imprint also Giovanni Bernardino Bonifacio's literary remains, the *Miscellanea Hym-*

40. See CH. RESKE, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet: auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing*, Harrassowitz, Wiesbaden 2007, p. 146.



norum, Epigrammatum, et Paradoxorum quorundam (1599), a monument to the city's gratitude to, and pride in, its distinguished expatriate⁴¹.

It is here that our Bandellian *periplus* around Europe and Gdańsk comes full circle and my tale of Bandello and Bonifacio at the Baltic Sea to an end.

aA

109

41. The shelf-mark of the Gdańsk copy is Cf 2960 8°.

La ricezione delle novelle del Boccaccio in Germania nella seconda metà del xv secolo

Maria Grazia Saibene

Università di Pavia

1. Introduzione

La ricezione delle novelle del Boccaccio in Germania vede una prima fase nella seconda metà del xv secolo, in un periodo caratterizzato da una «Literatur-Explosion»¹ dovuta tra l'altro alle traduzioni e rielaborazioni di opere di umanisti italiani². Nel mio contributo intendo distinguere la ricezione di singole novelle, come la *Griselda* e la *Ghismunda*, dalla traduzione completa del *Decameron*, opera di Arigo. Differenti infatti furono le fonti utilizzate dai traduttori: Arigo riprese dalla fonte italiana, mentre per la *Griselda* Heinrich Steinhöwel si basò sulla versione latina del Petrarca e per la *Ghismunda* Albrecht von Eyb e Niclas von Wyle utilizzarono la versione latina di Leonardo Bruni. Nell'analisi di queste opere si deve tener presente il contesto letterario del tempo, i destinatari e gli obiettivi dei traduttori; a questo proposito ritengo importante lo studio delle edizioni a stampa per

aA

1. H. KUHN, *Versuch über das 15. Jahrhundert in der deutschen Literatur*, in ID., *Liebe und Gesellschaft*, W. Walliczek (a c. di), Metzler, Stuttgart 1980, pp. 135-155 [p. 137].

2. In Germania circolavano opere di: Boccaccio, Petrarca, Enea Silvio Piccolomini, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini e, oltre alle novelle del Boccaccio, erano diffuse anche *Melusine e Eurilo* e *Lucrezia* del Piccolomini.

individuare le principali zone di diffusione, mentre dalle introduzioni e dalle dediche si possono trarre informazioni sui mecenati e sui principali destinatari. Il quadro spesso omogeneo offerto dalla critica riguardo a questa produzione nell'ambito del *Frühhumanismus* deve essere invece precisato, in quanto si tratta di un periodo di transizione in cui si rilevano tendenze diverse tra conservazione e innovazione, rilevabili in una stessa opera come pure in generi letterari differenti³.

2. *Le novelle di Griselda e di Ghismunda*

2.1. *La novella di Griselda nella traduzione di Heinrich Steinhöwel*
Questa novella fu tradotta nel 1432 da Erhard Grosz che la inserì come *exemplum* in un trattato sul matrimonio, dove si evidenziano gli intenti didattici e il tono del predicatore⁴. Vorrei soffermarmi invece sull'opera di Heinrich Steinhöwel che tradusse la *Griselda* nel 1461 sulla base della versione del Petrarca. La tecnica di traduzione mira a rendere il senso «sin uz sin», in quanto Steinhöwel voleva rendere fruibile il testo al suo pubblico. Questa versione della *Griselda* ebbe una grande diffusione, sia manoscritta che a stampa, come singola novella o anche riportata insieme ad altre novelle: ad esempio *Ghismunda* e *Melusine*⁵. La prima edizione a stampa fu realizzata ad Augsburg da Günther Zainer (1471); costui pubblicò singole novelle e testi di carattere didattico-morale che ebbero un'ampia diffusione. Steinhöwel collaborò con lo stampatore di Ulm Johann Zainer, fratello del precedente, e realizzò opere di pregio destinate ad un pubblico più elitario, rappresentato da nobili, patrizi e persone colte interessate alla produzione degli umanisti italiani. Infatti tradusse il *De claris mulieribus* e vi inserì alla fine la novella di Griselda presen-

aA

111

3. Ch. BERTELSMEIER-KIERST, *Wer rezipiert Boccaccio? Zur Adaption von Boccaccios Werken in der deutschen Literatur des 15. Jahrhunderts*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», CXXVII (1998), n. 4, pp. 410-426 [pp. 410-411].

4. Oltre all'opera di Erhard Grosz che ebbe una discreta tradizione manoscritta, sono da segnalare anche una redazione medio-francone del 1460 e una versione medio-tedesca in cui sono evidenziati i tratti cortesi. Si veda U. HESS, *Heinrich Steinhöwels 'Griseldis'. Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle*, C.H. Beck, München 1975, pp. 117-122.

5. HESS, *Heinrich Steinhöwels 'Griseldis'* cit., pp. 20-57.

tata alla pari delle altre vite di nobili donne. Steinhöwel dedicò l'opera alla consorte del duca Sigismondo del Tirolo, Eleonora di Scozia, di cui era nota la passione per opere letterarie francesi. La traduzione tedesca *Von den sinnrychen und erlühnten wyben* fu stampata ad Ulm da Johann Zainer (1474) con il quale Steinhöwel collaborò per realizzare il programma editoriale. La *Griselda* appare, come nel *Decameron*, come l'ultimo racconto e il traduttore in una breve introduzione specifica di ritenere questa novella un esempio «von stättikait vnd getrúwer gemahelschafft»⁶ destinato alle nobili donne. È inoltre significativa la veste pregevole di questa stampa che presenta un ciclo di illustrazioni, di cui dieci relative alla novella di *Griselda*, e gli stemmi sia del duca del Tirolo e della moglie Eleonora che dello stesso Steinhöwel ad attestare la sua partecipazione anche finanziaria nella realizzazione di queste stampe. In conclusione si può osservare che la diffusione della *Griselda* avvenne in due modi diversi: o come singola novella destinata ad un ampio pubblico quale modello di condotta esemplare nel matrimonio oppure collegata alle vite delle donne illustri per un pubblico più colto, in particolare per i nobili nell'ambito delle corti.

2.2. *La novella di Ghismunda nell'Ehebüchlein di Albrecht von Eyb*

La novella di Ghismunda fu tradotta sia da Albrecht von Eyb che da Niclas von Wyle⁷. Per quanto riguarda il primo mi limiterò a inquadrare la sua traduzione alla luce della sua opera principale, l'*Ehebüchlein*⁸. La *Ghismunda* fu infatti inserita da Eyb in un trattato sul matrimonio⁹, in cui figurano anche la novella di Marina e la leggenda di Albano. Nell'introduzione all'opera si fa chiaro riferimento all'opportunità o meno di sposarsi e per argomentare la sua posizione

6. 'di costanza e fedeltà nel matrimonio'. Per l'edizione si veda HESS, *Heinrich Steinhöwels 'Griseldis'* cit., pp. 173-239 [p. 177].

7. Sulla novella di Ghismunda si veda: M.G. SAIBENE, *Arigo's Decameron: the novella of Ghismunda*, in F. Masiero (a c. di), *Mittlere deutsche Literatur und Italien. Beiträge zu Ehren von Emilio Bonfatti*, Peter Lang, Bern 2013, pp. 55-72.

8. Per l'analisi della novella si rimanda a U. KOCHER, *Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer 'novelle' im 15. und 16. Jahrhundert*, Rodopi, Amsterdam-New York 2005, pp. 204-263.

9. A. VON EYB, *Ob einem manne sey zunemen ein eelichs weyb oder nicht. Mit einer Einführung zum Neudruck von H. Weinacht*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1982 [reprint della stampa del 1472].

favorevole l'autore riprende vari testi tra cui la novella del Boccaccio. Nell'introduzione della *Ghismunda Eyb* chiarisce che «si debbono maritare le donne e le giovani a tempo debito» mettendo così in evidenza la morale che si può trarre da questa novella. È chiaro che l'autore persegue obiettivi di carattere didattico-morale e per questo riprende i contenuti della novella abbreviando in alcuni punti e rilevando il carattere esemplare della protagonista. L'opera fu stampata a Norimberga nel 1472 da Anton Koberger e Eyb la dedicò a questa città e al suo Consiglio¹⁰. Questo dato mi sembra interessante, perché sappiamo che nella città di Norimberga e da parte del suo governo continuavano ad esserci posizioni conservatrici e in parte contrarie alla diffusione delle opere di umanisti, ma Eyb, pur riprendendo la novella di Ghismunda, intendeva rivolgersi ad un ampio pubblico e con la sua opera voleva contribuire all'educazione dei cittadini sul tema del matrimonio, tema di grande attualità a quel tempo. A conferma di queste scelte, funzionali alle aspettative e al gusto del pubblico, possiamo rilevare il successo e la diffusione dell'*Ehebüchlein* che fino al 1540 ebbe dodici edizioni a stampa e cinque manoscritte.

aA

113

2.3. *La novella di Ghismunda nella traduzione di Niclas von Wyle*
Niclas von Wyle fece conoscere in Germania attraverso le sue traduzioni opere di umanisti italiani, in particolare del Piccolomini con cui ebbe ripetuti contatti. In qualità di *Stadtschreiber* fu a Norimberga e in altri centri e rivestì incarichi diplomatici anche in Italia, ad esempio presso la corte dei Gonzaga. Per inquadrare la produzione di Wyle e per precisare i suoi obiettivi bisogna considerare che egli fu in contatto con varie corti della Germania meridionale e dedicò alcune sue opere a illustri personaggi del tempo. Per la tecnica di traduzione egli scelse la resa letterale, «wort uz wort», in quanto voleva offrire modelli di retorica e di stile nella lingua tedesca. Così la *Ghismunda* da lui tradotta si differenzia dalla versione di Eyb, in quanto presenta una

10. «der loblichen keyserlichen stat Nürnberg / vnd einem erbern weysen fürsichtigen rate vnd der ganzcn gemeyne [...] zů lob vnd ere vnd sterckung irer polliczey vnd regiments», 'all'illustre città imperiale di Norimberga e al nobile Consiglio, saggio e avveduto, e all'intera comunità [...] a lode, onore e affermazione del suo governo'. Citazione da B. WEINMAYER, *Studien zur Gebrauchssituation früher deutscher Druckprosa. Literarische Öffentlichkeit in Vorreden zu Augsburgs Frühdrucken*, Artemis, München-Zürich 1982, p. 99.

maggiore fedeltà alla fonte latina del Bruni e non persegue scopi didattico-morali; tratta invece temi cari agli umanisti quali l'amore, il matrimonio, la ragione, la nobiltà d'animo offrendo spunti di riflessione al destinatario. La traduzione della *Ghismunda* di Wyle risale al periodo tra il 1461 e il 1464 ed ebbe una tradizione manoscritta fino alla prima edizione a stampa delle *Translationen* pubblicate nel 1478 ad Esslingen dallo stampatore Konrad Fyner¹¹. Si tratta di 18 testi di cui la *Ghismunda* è la seconda traduzione dedicata al margravio Karl von Baden. Interessante la dedica in cui si elogiano le novelle del Boccaccio e si fa riferimento anche alla *Griselda* che il nobile destinatario avrebbe ascoltato dallo stesso Wyle. L'autore giustifica la traduzione della *Ghismunda* con la volontà di renderla fruibile anche a quei Tedeschi che non conoscevano il latino¹² e così possiamo vedere come queste due novelle del Boccaccio fossero apprezzate e richieste negli ambienti nobiliari del tempo. Non solo, le *Translationen* comprendono opere del Piccolomini come la novella *Euriolo e Lucrezia*, il *De remediis amoris* e il *De studiis et litteris*, lettera indirizzata dal Piccolomini al duca Sigismondo del Tirolo dove si invita il lettore a trarre insegnamenti dagli autori antichi e anche modelli di vita. Nella seconda opera citata, dedicata alla *Pfalzgräfin Mechthild*, Wyle si giustifica per la presenza di storie che potrebbero mettere in cattiva luce le donne¹³, ma egli ritiene che il lettore debba saper trarre solo ciò che è utile e conveniente, come afferma anche nella dedica introduttiva all'opera riportando l'esempio delle api di Basilio¹⁴. Non mi soffermerò sulle caratteristiche della *Ghismunda* di Wyle rispetto alla fonte latina, in quanto la resa è fedele, mentre merita sottolineare che la novella viene presentata

11. Per l'edizione si veda: *Translationen von Niclas von Wyle*, A. von Keller (a c. di), Georg Olms, Hildesheim 1967, pp. 79-90.

12. «vmb das ob ützt darjnne kurtzwylygs hoflichs oder gûtes wer daz die tûtschen des vnberoubet ouch anteilhaftig werden möchten», 'se ci fosse qualcosa di piacevole, di cortese o di buono in modo che i Tedeschi non ne siano privati e possano invece parteciparvi'. *Ivi*, p. 79, 19-21.

13. *Ivi*, pp. 92-95.

14. «Welche aber menschen sich disz büchlich gebruchen wöllen nâch sitte der binen die von blûmen das beste Inen tûgig vnd bekomlich zû Irem wercke samehnt vnd hinweg tragent, vnd das arg fûrgende still ligen lâssen», 'Quelle persone però che vogliono accostarsi a questa operetta facciano come le api che raccolgono dai fiori il meglio, ciò che serve ed è utile per il loro lavoro e lo trasportano via, mentre lasciano stare ciò che può nuocere'. *Ivi*, p. 14, 18-21.

come opera a sé stante e aperta all'interpretazione del lettore. Mentre Steinhöwel tendeva a rendere fruibili i suoi testi e a interpretarli per il pubblico, Wyle con le sue traduzioni, fedeli ai contenuti e allo stile degli originali, ha dato l'avvio ad un processo nuovo di ricezione che vede come destinatari una élite soprattutto di nobili e di persone di ceto elevato.

2.4. Considerazioni sulle zone di diffusione e sul pubblico delle due novelle del Boccaccio

La diffusione delle due novelle del Boccaccio, di cui si è trattato nei paragrafi precedenti, è avvenuta nella Germania meridionale nella seconda metà del xv secolo ad opera di Heinrich Steinhöwel, Albrecht von Eyb e Niclas von Wyle, i quali ebbero contatti con l'Italia e poterono così conoscere opere di umanisti italiani. Essi perseguirono obiettivi diversi che vanno dalla conservazione di tradizioni precedenti all'innovazione attraverso generi e tematiche nuove. Le loro opere sorsero su richiesta dei nobili e delle corti, come si può vedere dalle dediche in cui sono riportati i nomi dei mecenati, tra cui ricordiamo Mechthild von Österreich, il margravio Karl von Baden, i duchi Sigismondo ed Eleonora del Tirolo¹⁵. Bertelsmeier-Kierst attribuisce alla zona del Baden-Württemberg la maggiore influenza per la ricezione di queste opere¹⁶, ma a mio parere anche la corte del Tirolo rivestì un ruolo importante, come si evince dalla dedica di Steinhöwel a Eleonora del Tirolo in *Von den sinnrychen und erlühnten wyben* e ancora per quanto si dirà a proposito della traduzione del *Decameron* di Arigo. Si deve anche aggiungere che la ricezione delle novelle del Boccaccio, ma anche di altre sue opere, avvenne per impulso dei nobili che in Germania vollero imitare l'esempio delle corti di Francia e Borgogna, dove pure erano state diffuse le opere del Boccaccio. Si è detto degli intenti di Steinhöwel che voleva rendere la *Griselda* in una forma comprensibile per offrire un modello di buon comportamento nell'ambito del matrimonio, come del resto aveva fatto anche Albrecht von Eyb con l'inserimento della *Ghismunda* nell'*Ehebüchlein*. Diversa invece la posizione di Niclas von Wyle che traduceva per un pubblico colto di

aA

115

15. Sulle *Vorreden* in testi a stampa del *Frühhumanismus* si veda lo studio di WEINMAYER, *Studien zur Gebrauchssituation* cit.

16. BERTELSMEIER-KIERST, *Wer rezipiert Boccaccio?* cit., p. 416.

nobili a cui voleva far conoscere integralmente le opere di umanisti italiani.

Nel corso della trattazione abbiamo anche distinto tra tipi diversi di pubblico – tra un pubblico cittadino e più conservatore a Norimberga e un pubblico di nobili nelle corti – a cui erano destinate le opere dei traduttori. In questo panorama differenziato si inseriscono gli stampatori i cui programmi editoriali erano pure orientati in modo differente¹⁷. Ricordiamo ad esempio i due centri a stampa di Augsburg e di Ulm, dove operarono i fratelli Zainer. Günther Zainer pubblicò opere che avevano un destinatario più ampio e volevano soddisfare interessi e finalità di carattere pragmatico e didattico-morale, mentre il fratello Johann Zainer, affiancato da Steinhöwel, diffuse opere di maggior impegno per un pubblico colto e ristretto. Questo stampatore pubblicò anche la prima edizione a stampa del *Decameron* di Arigo (1476/1477) e negli stessi anni l'*Aesop* tradotto da Steinhöwel e corredato da illustrazioni; per via di un programma editoriale così ambizioso e impegnativo egli dovette lasciare Ulm per i debiti contratti. Quest'ultima notazione ci fa capire che la ricezione delle opere del Boccaccio nella seconda metà del xv secolo in Germania non vide sempre un pubblico preparato e interessato, almeno al di fuori delle corti, per cui solo nel secolo successivo, ad esempio con le rielaborazioni di Hans Sachs delle novelle del Boccaccio, si potrà parlare di una produttiva ricezione attraverso canoni letterari e generi ben definiti, mentre per il periodo precedente si deve concludere per lo più per una trasmissione e un adattamento di tali opere ancora secondo modelli e obiettivi diffusi nel contesto letterario del tempo.

3. Arigo e la traduzione del *Decameron*

3.1. La figura di Arigo e la fonte della sua traduzione

La prima traduzione completa del *Decameron* fu opera di Arigo e fu pubblicata a stampa a Ulm da Johann Zainer nel

17. Si veda ad esempio il programma di Anton Sorg di Augsburg trattato da I. LEIPOLD, *Untersuchungen zum Funktionstyp 'Frühe deutschsprachige Druckprosa'. Das Verlagsprogramm des Augsburger Druckers Anton Sorg*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», XLVIII (1974), pp. 264-290.

1476/1477 e da Anton Sorg ad Augsburg nel 1490. Il nome Arigo non permette di identificare questo traduttore, in quanto si tratta di uno pseudonimo corrispondente al tedesco Heinrich. Quindi non solo non conosciamo la sua identità, ma non possiamo avvalerci di alcun dato biografico, come per gli altri traduttori precedentemente considerati. La critica ha identificato Arigo in vario modo e l'ipotesi più accreditata è stata che si dovesse trattare di Heinrich Schlüsselfelder di Norimberga¹⁸. Bertelsmeier-Kierst ha avanzato delle critiche a questa ipotesi proponendo invece il nome di Heinrich Österreicher¹⁹, che fu in contatto con Eberhard von Württemberg che lo stimava e che gli commissionò varie traduzioni. A mio parere però non sono emersi finora elementi decisivi per l'identificazione, ma sembra evidente che per realizzare la sua traduzione Arigo doveva conoscere bene l'italiano e che fu di certo in contatto con lo stampatore Johann Zainer di Ulm e con Heinrich Steinhöwel che in quegli anni pubblicò opere del Boccaccio tra cui la novella di Griselda. Un dato importante è inoltre emerso dallo studio di Bertelsmeier-Kierst sulla lingua del *Decameron* e cioè che le caratteristiche riportano alla zona bavarese meridionale e al Tirolo, mentre non sono presenti tratti riconducibili a Norimberga²⁰. Se quindi Arigo proveniva da queste zone²¹, si può ipotizzare che a richiedere la traduzione del *Decameron* potrebbero essere stati il duca Sigismondo del Tirolo e la consorte Eleonora a cui Steinhöwel aveva dedicato la sua traduzione del *De claris mulieribus*. Rimane però da spiegare perché questo traduttore abbia usato uno pseudonimo.

18. Heinrich Schlüsselfelder fu anche autore della traduzione dell'opera *Fiore di virtù*, trasmessa da due manoscritti di cui uno riporta come firma il nome di Arigo. Si veda G. BAESECKE, *Arigo*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», XLVII (1904), p. 191.

19. Ch. BERTELSMEIER-KIERST, 'Griseldis' in Deutschland. Studien zu Steinhöwel und Arigo, C. Winter, Heidelberg 1988, pp. 79-82. Tra i nomi proposti dalla critica ricordo Heinrich Steinhöwel e Heinrich Leubing; *ivi*, pp. 50-65.

20. *Ivi*, pp. 241-353. La studiosa riferisce inoltre che Ferdinand Wrede aveva già ipotizzato che Arigo provenisse dal Tirolo e aggiunge che alla luce del lessico questa ipotesi sembrerebbe confermata.

21. Arigo infatti mostra di conoscere bene le zone nord-orientali dell'Italia e introduce un preciso riferimento a Bolzano nella quarta novella della VIII giornata: «Poczen an der Etsche» (Ar. 484, 13). Per l'edizione del *Decameron* di Arigo si veda: *Decameron von Heinrich Steinhöwel*, A. von Keller (a c. di), Literarischer Verein, Stuttgart 1860 [reprint Rodopi, Amsterdam 1968]. Questi dati, oltre alla lingua, sembrano confermare la provenienza del traduttore tedesco dalla Baviera meridionale o dal Tirolo.

Drescher che studiò in modo approfondito la figura di Arigo attraverso la sua opera, motivò questa scelta col fatto che trattandosi, a suo giudizio, di un religioso non voleva comparire a causa del contenuto di alcune novelle del *Decameron*²²; a mio giudizio si deve però tener conto anche di altri aspetti. Arigo si pone alla stregua degli altri novellieri delle dieci giornate del *Decameron* e si nomina, come vedremo, nell'introduzione. Quindi egli si considera non come un rielaboratore, ma come un semplice tramite, un *Vermittler*, tra l'opera del Boccaccio e il pubblico tedesco. Possiamo trovare qualcosa di analogo nell'ambito delle *Prosaauflösungen*, opere anonime di carattere narrativo diffuse in quel tempo. Ad esempio nell'epilogo del *Tristrant und Isalde* l'autore non svela il suo nome, ma dice: «hab jch Vngenannt dise Hystorj in die form gebracht» – 'io anonimo ho reso questa storia in prosa' – e precisa anche che l'opera non è in versi, perché il pubblico non apprezzava più la poesia²³. Si deve inoltre considerare che il *Decameron* era un'opera nuova e impegnativa per il pubblico tedesco e quindi anche questo fatto può aver suggerito ad Arigo di celarsi dietro ad uno pseudonimo.

118

Un altro aspetto ancora dibattuto dalla critica riguarda la fonte utilizzata da Arigo. Teoricamente poteva trattarsi sia di una fonte manoscritta che a stampa e a questo riguardo si ricorda che tre furono le edizioni a stampa del *Decameron* che precedettero la traduzione tedesca. Una prima edizione, senza data né luogo, sembra essere stata pubblicata a Napoli nel 1470 (Proctor 6748) ed è nota anche come *Deo gratias* dalla formula conclusiva; una seconda apparve a Venezia presso lo stampatore Valdarfer nel 1471 e la terza a Mantova da Petrus Adam de Michaelibus nel 1472. Gli studiosi hanno affrontato il problema della fonte in modi diversi, ad esempio basandosi su dati ed elementi extratestuali. Monostory considerò la terza stampa di Mantova come la fonte di Arigo, in quanto Regiomontanus avrebbe potuto procurare al rielaboratore un esemplare di questa stampa che egli stesso portò a Norim-

aA

22. K. DRESCHER, *Arigo, der Übersetzer des 'Decamerone' und des 'Fiore di virtù'*, Trübner, Straßburg 1900, p. 221.

23. «Aber von der leüt wegen die söllicher gereymter bücher nicht genad haben. auch etlich die die kunst der reymen nit aigentlich versteen kündent», 'Ma a causa di coloro che non apprezzano tali opere in versi e anche di taluni che non sono in grado di comprendere l'arte della poesia'. *Tristrant und Isalde. Prosaroman*, A. Brandstetter (a c. di), Niemeyer, Tübingen 1966, p. 197.

berga da Mantova²⁴. Bertelsmeier-Kierst sostenne invece che Arigo avrebbe potuto avere una redazione manoscritta, forse la fonte dell'edizione a stampa di Mantova, proveniente dalla corte dei Gonzaga; la studiosa ricorda infatti che Niclas von Wyle fu in contatto con questa corte e quindi avrebbe potuto procurare il manoscritto al traduttore tedesco, ma si tratta solo di un'ipotesi. Un diverso approccio è stato quello seguito da Theisen il quale esclude che per la fonte possa trattarsi di un'edizione manoscritta²⁵ e conclude che Arigo si basò sulla prima edizione a stampa del 1470. A questa conclusione giunge attraverso un ampio confronto della traduzione con questa fonte rilevando anche che nella prima stampa ricorrono caratteristiche proprie dei testi manoscritti, come ad esempio, a volte, la mancata divisione tra le parole²⁶. Emerge dallo studio di Theisen che Arigo riprende errori presenti nella prima edizione e ancora si individuano corrispondenze sia per le riduzioni, soprattutto nella parte conclusiva, che per gli ampliamenti²⁷. Lo studioso osserva inoltre che nelle due successive stampe gli errori sono stati in genere corretti per cui questo porterebbe ad avvalorare la tesi da lui proposta. A mio parere risultano significative le corrispondenze rilevate da Theisen riguardo alle indicazioni numeriche e a volte anche per i nomi propri²⁸. Il problema dunque non è stato ancora definitivamente risolto e forse non potrà esserlo facilmente, se si considera la vastissima tradizione manoscritta del *Decameron*, ma mi sembra in parte condivisibile la tesi avanzata da Theisen che ha proposto la prima edizione a stampa del *Decameron* come fonte di Arigo e ha affermato la necessità di fondare ogni ricostruzione sulla base di un sistematico confronto dei testi.

aA

119

24. D. MONOSTORY, *Der Decamerone und die deutsche Prosa des XVI Jahrhunderts*, Mouton, The Hague-Paris 1971, p. 76.

25. J. THEISEN, *Arigos Decameron. Übersetzungsstrategie und poetologisches Konzept*, Francke, Tübingen-Basel 1996, pp. 47-48.

26. Ad esempio *Dec.* II, 7, 74 «a Egina» compare in *Deo Gratias* come «adegina» che Arigo rende con «zu Adegina» (Ar. 117, 14); THEISEN, *Arigos Decameron* cit., p. 79.

27. Theisen infatti afferma: «Die hohe Zahl der Übereinstimmungen zwischen Arigo und Deo Gratias entgegen sonstiger Textüberlieferung [...] bildet für sich schon einen schlüssigen Beweis für die These»; *ivi*, p. 84.

28. *Ivi*, pp. 76-79.

3.2. *L'Introduzione del Decameron di Arigo*

Nell'opera di Arigo, rispetto alle singole novelle tradotte, abbiamo la ripresa della cornice del *Decameron* e delle introduzioni alle singole giornate. La cornice del Boccaccio esprime tra l'altro la sua poetica e orienta l'interpretazione delle novelle, per cui solo la traduzione di Arigo rappresenta una resa integrale della fonte. Non posso soffermarmi sull'interpretazione della cornice, per cui rimando ad un mio precedente studio²⁹. Qui mi interessa solo considerare come Arigo si rivolge al suo pubblico e quali indicazioni si possono trarre dall'Introduzione circa i destinatari dell'opera. Si deve rilevare che Arigo non mantiene la distinzione tra Proemio e Introduzione alla prima giornata, per cui nella parte introduttiva unitaria si notano delle trasposizioni di parti rispetto alla fonte e il traduttore, sempre attento a rendere comprensibile il contenuto, interviene con riduzioni e specificazioni. Nella parte conclusiva inizia un graduale spostamento del discorso fino al punto in cui Arigo inserisce una sua personale Introduzione. Già nel discorso di Panfilo la *Anrede* rivolta alle nobili donne «Mein aller liebsten frawen» – 'Mie amatissime donne' – (Ar. 16, 30-31) crea un rapporto diretto con il pubblico, rapporto che viene ripreso poco dopo con «Ir lieben diemütigen edelen frawen» – 'Voi care, benevole e nobili donne' (Ar. 17, 8). Queste due *Anreden* delimitano due diverse parti: la prima è inserita là dove il tema della condizione umana di sofferenza e della grazia divina offre al traduttore spunti per sottolineare queste tematiche e per assumere toni da predicatore. Con la seconda *Anrede* invece sono ripresi gli intenti espressi dal Boccaccio nel Proemio³⁰, dove egli afferma di voler dare conforto alle pene d'amore più alle donne che agli uomini, in quanto queste sono più bisognose date le loro condizioni di vita. Nella versione tedesca la ripresa è fedele (Ar. 17, 11-29), ma il passo non sta all'inizio, ma alla fine dell'Introduzione all'interno del discorso di Panfilo. Non esistono quindi nette demarcazioni

29. M.G. SAIBENE, *La traduzione del 'Decameron' di Arigo e la ricezione del Boccaccio in Germania nella seconda metà del Quattrocento*, in M.G. Saibene (a c. di), *Sulla traduzione letteraria. Contributi alla storia della ricezione e traduzione in lingua tedesca di opere letterarie italiane*, Cisalpino - Goliardica, Milano 1989, pp. 119-171 [pp. 144-162].

30. Per l'edizione del *Decameron* del Boccaccio si veda: G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Einaudi, Torino 2014, vol. 1, pp. 7-8.

tra le parti e tra le diverse voci – Boccaccio, Panfilo, Arigo – e così all'improvviso il discorso passa in prima persona e Arigo si rivolge direttamente alle nobili donne:

han ich Arigo in das wercke machen vnd in teutsche zungen schreiben wollen, Als ir mit zucht lesent vernemen wert Auch do pey euer liebe, rate, troste vnd hilffe on zweiffel finden wert, vnd das getun habe da mit ich ze liebe werd den die eins solichen zu mir begert haben; so ist mein meinung wo ich solichen erbern manne vnd schonen frauen mochte ze liebe vnd willen werden das ein soliches wol gethon were; [...] dann villeicht auch mir von den edeln zuchtigen frauen lobe, ere vnd frucht bekommen mochte; des mir nit zweifelt dann sie alle diemutig von grossem diemutigen herczen vnd milte sein³¹. (Ar. 17, 29 - 18, 2)

Evidentemente Arigo ha sentito la necessità di introdurre personalmente la sua opera secondo modelli letterari diffusi al suo tempo, basti pensare alle *Prosaauflösungen* o anche alle Introduzioni di Steinhöwel e di Niclas von Wyle alle loro traduzioni di opere del Boccaccio. Arigo dice che ha tradotto l'opera in tedesco e si raccomanda alle nobili donne perché vi si accostino con animo ben disposto, mentre egli si pone in un atteggiamento umile e sottomesso. Aggiunge inoltre che l'opera gli è stata richiesta ed egli si augura che venga ben accolta sia dai nobili uomini che dalle belle donne. Si rivolge poi ancora alle nobili donne perché gli concedano «lode, onore e ricompensa», mentre sottolinea le loro virtù e insiste sulla loro benevolenza ed umiltà. Il termine *diemutig* 'umile', che viene spesso usato da Arigo, dimostra come egli voglia indirizzare un monito al destinatario, perché eviti la superbia e segua invece questa virtù cristiana. Infatti se da un lato l'intento del traduttore è di offrire un'opera di intrattenimento, dall'altro è presente anche l'intento didattico-morale che pure Steinhöwel e Albrecht von Eyb avevano perseguito nelle loro traduzioni. All'inizio dell'Introduzione Arigo riprende quanto espresso dal Boccaccio nel Proemio (*Dec. Proemio*, 9):

31. 'Io Arigo ho voluto compiere l'opera e scrivere in tedesco come voi vedrete leggendo ben disposte e come troverete senza dubbio con la vostra benevolenza, consiglio, sostegno e aiuto, e ho fatto ciò per compiacere coloro che mi hanno richiesto una tale opera; così ho inteso realizzarla in segno di amore e per il volere di tali nobili uomini e belle donne. [...] e forse dalle nobili e cortesi donne potrebbe venirmi lode, onore e ricompensa e di ciò non ho dubbio, in quanto sono tutte umili, dal cuore grande e non superbo, e benevole'.

«Darum ir mein aller liebsten frawen mein sin vnd meinung ist euch freude zegeben da mit ir gūcz rates pflegen müget, vnd zū erkenen was euch zethun oder zelassen sey in eürem vnmüte, waz ir flichen vnd welichem ir nach folgen sült» (Ar. 2, 18-22)³². In questo passo si notano evidenti analogie con la dedica di Steinhöwel nella sua traduzione del *De claris mulieribus* e nella *Griselda*, dove si ribadisce che le vite di nobili donne e la figura di Griselda devono offrire esempi da seguire, mentre quelli negativi sono da evitare. In conclusione, se da un lato Arigo ripropone il *Decameron* nella sua originalità e integralmente, dall'altro egli persegue intenti e riprende usi diffusi nella produzione letteraria del tempo per soddisfare le aspettative e il gusto di un pubblico colto ed elitario.

3.3. La tecnica di traduzione di Arigo e la novella di Griselda

Mentre Heinrich Steinhöwel e Niclas von Wyle precisano la tecnica di traduzione da loro adottata, nulla dice Arigo, per cui si possono trarre indicazioni solo dall'analisi dell'opera. L'esemplare di Monaco (2° Inc. s.a. 218), che ho visionato, presenta una redazione non molto curata, non priva di errori, senza illustrazioni probabilmente a causa dei costi e anche per la concomitante produzione presso la stamperia di Ulm di opere illustrate come la traduzione di Steinhöwel del *De claris mulieribus* e l'*Aesop*. La tecnica usata da Arigo è stata in genere definita «letterale», addirittura simile a quella di Niclas von Wyle e dal confronto con l'opera del Boccaccio si evidenzia la fedeltà nella ripresa integrale, anche della cornice e delle introduzioni alle singole giornate. In vari punti però Arigo rielabora introducendo ampliamenti a livello lessicale e stilistico, oltre a precisazioni e commenti di carattere didattico-morale. Questo è un aspetto nuovo rispetto all'opera del Boccaccio, che si riscontra invece nelle traduzioni di Steinhöwel e di Albrecht von Eyb delle singole novelle di Griselda e di Ghismunda. In questo senso l'opera di Arigo si colloca nel contesto letterario del tempo, in quanto l'obiettivo del traduttore è di soddisfare le aspettative del pubblico. I giudizi degli studiosi sono stati per lo più critici³³, ma è so-

32. 'Perciò mie carissime donne il mio intento è di darvi gioia affinché possiate seguire un buon consiglio e riconoscere ciò che dovete fare o lasciare nella vostra tristezza, che cosa dovete fuggire e che cosa seguire'.

33. Si veda il giudizio dato da Baesecke: «steif, undeutsch, überhaupt für schlecht zu halten»; BAESECKE, *Arigo* cit., p. 245.

prattutto la resa della sintassi che offre i maggiori ostacoli, in quanto Arigo segue alla lettera la fonte e sembra quasi aver tradotto le singole espressioni senza procedere poi ad una ristrutturazione del periodo secondo gli usi della lingua tedesca. Interessanti gli aspetti stilistici che presentano formule a più membri, le *Anreden* e gli epiteti. Questi tratti ricorrono anche nelle traduzioni delle singole novelle, ad esempio in Niclas von Wyle, come pure nelle *Prosaauflösungen*, per cui si tratta di usi diffusi e non solo ristretti all'ambito cancelleresco, come aveva invece sostenuto Drescher³⁴. Concludendo, Arigo si trovò di fronte ad un'opera nuova e difficile da rendere e per questo, data anche la varietà di contenuti e di stile del *Decameron*, non è possibile dare una definizione univoca della tecnica di traduzione, in quanto le scelte operate possono variare a seconda del genere delle novelle.

Vorrei infine fare alcune osservazioni sulla base dell'analisi della novella di Griselda. Questa novella circolava in Germania sia nella versione latina del Petrarca che nella traduzione di Steinhöwel. Questo umanista aveva rappresentato Griselda come una figura ideale e l'aveva proposta come esempio da imitare. Arigo fa un'operazione analoga mettendo al centro la protagonista e sottolineando le sue virtù: l'ubbidienza, la sopportazione, l'umiltà – *diemütig* – e soprattutto la *zuht* 'il buon comportamento', qualità richiesta in particolare ai nobili e ai ceti più elevati³⁵. Si può quindi ipotizzare che Arigo conoscesse la versione del Petrarca e anche la traduzione di Steinhöwel, in quanto si rilevano delle corrispondenze con questi testi. All'inizio e alla fine della novella del Boccaccio leggiamo le osservazioni critiche di Dioneo verso il marchese e più in generale verso i nobili. In questi punti il tono è ironico e pungente, ma Arigo tende a mitigare certe affermazioni, dato che indirizzava la sua opera a un pubblico di nobili. Così l'espressione «una matta bestialità» (*Dec.* x, 10, 3) con cui Dioneo stigmatizza l'agire del marchese viene resa con «grosse torhet» 'grande stoltezza' (Ar. 657, 24) che sottolinea il comportamento dissennato, ma cancella il riferimento dan-

34. «schon allein ganz deutlich, dass Arigos stilistische Bildung auf dem Boden der Kanzlei erwachsen ist»; DRESCHER, *Arigo* cit., p. 80.

35. «Ir edeln, züchtigen, schönen frawen», 'Voi nobili, educate e belle donne' (Ar. 154, 22).

tesco. Stupisce invece che la conclusione di Dioneo, sempre critica verso i nobili e tesa a mostrare la superiorità di Griselda, sia mantenuta da Arigo che conserva anche il riferimento osceno alla fine. Mentre il Boccaccio presenta la vicenda in una luce critica per Gualtieri e Griselda è descritta nella sua passività e obbedienza, nell'opera tedesca è Griselda che appare al centro offrendo un modello di comportamento e dimostrando di essere ben determinata e consapevole nel suo agire. Vengono accentuati da Arigo anche gli aspetti cortesi, ad esempio nella descrizione della corte e dei rapporti tra il marchese e i suoi sudditi che si dicono disposti a fare la sua volontà «piß in den tode» 'fino alla morte' (Ar. 658, 38). La figura del marchese viene, come del resto dal Petrarca, ritratta in una luce più favorevole e Arigo ne argomenta sempre le scelte: quella di non voler prendere moglie e poi di sottoporre Griselda a terribili prove. Quando alla fine Gualtieri chiarisce le motivazioni del suo operare, nel Boccaccio i sudditi lo reputano «savissimo», forse con una velata ironia, mentre Arigo riporta vari giudizi, tra cui anche alcuni negativi (Ar. 666, 29-31). Infine vi è una interessante differenza tra i due testi proprio riguardo alle motivazioni addotte da Gualtieri: in Boccaccio il marchese sostiene di aver sottoposto Griselda a quelle prove per educare lei e i sudditi a come ci si deve comportare nel matrimonio, mentre in Arigo la finalità è l'educazione della figlia e del figlio (Ar. 666, 9-11), particolare che ci riporta alla *Ehedidaktik*, un genere diffuso a quel tempo. Riguardo all'analisi della novella di Griselda cito tra i molti lo studio di Bertelsmeier-Kierst che mette in luce talune corrispondenze tra Arigo e le rielaborazioni del Petrarca e di Steinhöwel³⁶. Anche Theisen conduce un confronto tra l'opera di Arigo e il *Decameron* e in conclusione prospetta per l'interpretazione di questa novella tre diversi piani: figurativo, morale e realistico³⁷. Per il primo livello ipotizza delle corrispondenze con l'interpretazione allegorica del Petrarca per cui Griselda apparirebbe come *figura Mariae* e in alcuni punti, a suo giudizio, ci sarebbero richiami anche a figure bibliche come Rebecca e Giobbe. Non ritengo sufficientemente fondata questa interpretazione, in quanto

36. BERTELSMEIER-KIERST, 'Griseldis' in *Deutschland* cit., pp. 158-169.

37. THEISEN, *Arigos Decameron* cit., pp. 579-609.

Arigo sembra voler soddisfare innanzitutto le aspettative e il gusto dei nobili, i quali da un lato erano interessati a questa nuova produzione umanistica e a opere di intrattenimento, ma dall'altro apprezzavano anche insegnamenti morali, ad esempio riguardo all'amore, al matrimonio e al corretto comportamento.

Il Calandrino tedesco di Arigo

Chiara Simbolotti
Università di Torino

Il ciclo di novelle dedicate a Calandrino rappresenta un caso particolare all'interno del *Decameron* in cui, cornice a parte, difficilmente Boccaccio richiama più volte uno stesso personaggio¹; Calandrino fa eccezione essendo protagonista di ben quattro racconti – VIII, 3; VIII, 6; IX, 3 e IX, 5 – chiaramente connessi l'uno all'altro da allusioni e rimandi interni che creano una «serie comica» dalla struttura ben definita². Colto in varie situazioni, nell'ampio spazio ottenuto all'interno dell'opera, il protagonista, pur emblema di stupidità e goffaggine, emerge come figura tutt'altro che piana³ e dotata di qualità per lo più negative.

Iracondo, all'occasione traditore e disonesto, sogna persino di derubare i cambiavalute cittadini grazie alla conquistata invisibilità e se in un primo momento, in uno slancio amicale, pensa di coinvolgere nei propri piani anche i compagni, quando crede di aver trovato la prodigiosa elitropia se ne va

1. C. TRABALZA, *Studi sul Boccaccio*, cap. *La coerenza estetica del personaggio di Calandrino nel Decameron*, S. Lapi, Città di Castello 1906, pp. 235-264.
2. C. MUSCETTA, *Giovanni Boccaccio*, in *Letteratura Italiana Laterza*, Laterza, Bari 1974, vol. 8, p. 279.
3. *Ivi*, p. 245.

‘non visto’ e dimentico dei propositi di condivisione. Calandrino è un «aspirante furbo»⁴, un intelletto fragile tra menti pronte, che insegue strenuamente ricchezza e godimento, ma è ogni volta frustrato dalle beffe degli amici di cui è facilissimo bersaglio a causa della sua dabbenaggine.

Questo gruppo di racconti, per la sua particolarità, è parso dunque interessante oggetto d’analisi per quanto riguarda la sua trasposizione nel *Decameron* in *Frühneuhochdeutsch* di Arigo, letterato tedesco del xv secolo, di cui sappiamo pochissimo⁵, primo ad eseguire la versione completa dell’opera di Boccaccio nella propria lingua; del suo ruolo di traduttore dice lui stesso: «han ich Arigo in das wercke machen vnd in teutsche zungenn schreibenn wöllen» ‘io, Arigo, ho voluto compiere quest’opera e scrivere in lingua tedesca’ (K 17, 29-30), inserendo tale nota personale nell’*Introduzione* alla prima giornata⁶.

4. F. BETTI, *Calandrino, eroe sfortunato. Aspetti del realismo boccacciano*, «Italice» 54 (1977), n. 4, pp. 512-520 [pp. 514-516].

5. A parte lo pseudonimo, italianizzazione di Heinrich, di Arigo non si sa quasi nulla; nel tempo fu identificato con vari umanisti tedeschi: H. Steinhöwel (A. von Keller), H. Leubing (K. Drescher), H. Schlüsselfelder (G. Baesecke), H. Österreicher (Ch. Bertelsmeier-Kierst), H. Hammer (L. Böninger), ma nessuna di queste ipotesi, variamente fortunate, si è dimostrata ad oggi realmente convincente. Cfr. A. VON KELLER, *Anmerkungen in Decameron von Heinrich Steinhöwel*, A. von Keller (a. c. di), Literarischer Verein, Stuttgart 1860 [rist. anast. Rodopi, Amsterdam 1968], pp. 673 sgg., http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10737590_00005.html; K. DRESCHER, *Arigo, der Übersetzer des Decamerone und des Fiore di Virtù. Eine Untersuchung*, A. Brandl, E. Martin, E. Schmidt (a. c. di), Karl J. Trübner, Straßburg 1900, pp. 207-222, http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11023891_00005.html; G. BAESECKE, *Arigo*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 47 (1904), p. 191; Ch. BERTELSMEIER-KIERST, ‘Griseldis’ in *Deutschland. Studien zu Steinhöwel und Arigo*, C. Winter, Heidelberg 1988, pp. 50-65 e 79-82; L. BÖNINGER, *Die deutsche Einwanderung nach Florenz im Spätmittelalter*, Brill, Leiden-Boston 2006, pp. 313-348. Cfr. anche J. THEISEN, *Arigos Decameron. Übersetzungsstrategie und poetologisches Konzept*, Francke, Tübingen-Basel 1996, pp. 1-12. Tutti i siti indicati in queste note sono stati consultati per l’ultima volta il 30/09/2015.

6. Le citazioni in tedesco sono tratte dall’edizione di A. von Keller (=K), poiché tuttavia questa non reca alcuna suddivisione in paragrafi, per facilità di consultazione, dopo la sigla è indicato il numero di pagina seguito da quello di riga. Ho mantenuto la grafia ottocentesca, evitando di normalizzare la *v* in *u*; le traduzioni dei passi in *Frühneuhochdeutsch* sono mie. Per l’analisi testuale ho consultato sia l’*editio princeps* del *Decameron* (*Deo Gratias*, [Napoli 1470?], Bayerische Staatsbibliothek München, segn. 2° Inc. s.a. 217, per le novelle in oggetto in particolare: *Dec.* VIII, 3, ff. 179^v-182^v; *Dec.* VIII, 6, ff. 185^v-187^r; *Dec.* IX, 3, ff. 209^v-210^v; *Dec.* IX, 5, ff. 212^r-214^v), sia la prima edizione del testo di Arigo (Johann Zainer, Ulm [1476/1477], Bayerische Staatsbibliothek München, segn. 2° Inc. s.a. 218, particolarmente: *Dec.* VIII, 3, ff. CCLXXXIIIa-CCLXXVIII; *Dec.* VIII, 6, ff. CCLXXXIIIa-CCLXXXVC; *Dec.* IX, 3, ff. CCCXXa-CCCXXIIIC; *Dec.* IX, 5, ff. CCCXXVIIIa-CCCXXIIId), rispettivamente consultabili a <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0005/bsb00050601/images/index.html?fp=193.174.98.30&seite=1&pdfseite=> e <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00034141/images/index.html?seite=0001&l=de>. L’identificazione della *Deo Gratias*

Tralasciando in questa sede i tratti distintivi, i pregi e i limiti di questa traduzione – la cui importanza, sebbene forse non accompagnata da un’ampia diffusione iniziale⁷, risulta tuttavia evidente – diremo subito della fedeltà con cui Arigo segue e riproduce le vicende narrate, perseguendo una versione sostanzialmente puntuale anche nel restituire i dialoghi tra i personaggi. Tuttavia la comicità delle avventure di Caladrino, al di là delle situazioni in sé divertenti, è largamente comicità di parola che vive delle risposte ambigue e ingannevoli di Bruno, Buffalmacco e Maso del Saggio e si alimenta dei loro discorsi senza senso che suonano però pieni di autorità alla mente semplice del protagonista, così come già accade al geloso Ferondo (*Dec.* III, 8) o ai popolani gabbati da Fra’ Cipolla (*Dec.* VI, 10). Arigo, però, non sempre riesce a cogliere questi giochi lessicali, o non appieno, optando quindi per lasciarli come li trova o tentando adattamenti, facilmente banalizzanti, che compromettono largamente l’effetto spassoso o evocativo⁸.

quale modello della traduzione di Arigo è avanzata, sulla base di un attento confronto dei testi, in J. THEISEN, *Arigos Decameron* cit., pp. 48-92.

7. Solo due stampe del *Decameron* di Arigo videro la luce nella seconda metà del xv secolo, quella già citata di Johann Zainer (Ulm, [1476/1477]) e quella illustrata di Anton Sorg (Augsburg, 1490), nel secolo successivo se ne registrano invece oltre una quindicina tra accertate, dubbie o perdute, cfr. in merito gli elenchi lievemente discordanti in J.L. FLOOD, *Early Editions of Arigo’s Translation of Boccaccio’s Decameron*, in A.L. Lepschy, J. Took, D.E. Rhodes (a c. di), *Book Production and Letters in the Western European Renaissance: Essays in Honour of Conor Fahy*, Modern Humanities Research Association, London 1986, pp. 64-88 [pp. 77-87] e in BERTELSMEIER-KIERST, ‘*Griseldis*’ in *Deutschland* cit., pp. 224-237. L’esemplare dell’edizione Sorg della Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt, segn. OS 0989, è consultabile a <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00083138/images/index.html?seite=00001&l=de>. Il problema della datazione dell’edizione di Ulm è complesso: a lungo ascritta al 1473 – ancora in FLOOD, *Early Editions* cit., pp. 64-65 – oggi è comunemente sita intorno al 1476 secondo la proposta di Bertelsmeier-Kierst – EAD. ‘*Griseldis*’ in *Deutschland* cit., pp. 65-66 – che a sua volta accoglie le conclusioni di P. Amelung, basate su dati tipografici, cfr. ID., *Der Frühdruck im deutschen Südwesten, 1473-1500. Eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Band 1: Ulm*, Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart 1979, pp. 44-46.

8. Banalizzazioni si riscontrano anche nella traduzione di modi di dire o espressioni particolari quali: «e noi avremmo perduto il trotto per l’ambiadura» (*Dec.* VIII, 3, 35) risolto «also wir vnser müe vnd arbeyt verloren heten» ‘dunque avremmo perso fatica e sforzi’ (K, 477, 5-6); «per che, alzandosi i gheroni della gonnella, che alla analda non era, e facendo di quegli ampio grembo, bene avendogli alla correggia attaccati d’ogni parte, non dopo molto tempo gli empié» (*Dec.* VIII, 3, 40) più semplicemente «nicht aufhöret bis das er die hosen den geren alles vol gestossen het» ‘non smise finché non ebbe completamente riempito i calzoni fino ai gheroni’ (K 477, 27-28). Meno volgarmente incisivo rispetto a «di dover trovar modo da ugnersi il grifo alle spese di Calandrino» (*Dec.* IX, 3, 4) è «damit sy auff Caladrin speise ire peüche gar wol füllen vnd ire münde neczen» ‘affinché potessero

Emblematico è il caso della notissima battuta di Maso interrogato circa le miglia da percorrere per giungere a Bengodi: la sua iperbolica quanto insensata risposta – «Haccene più di millanta, che tutta notte canta» – viene riprodotta senza tentarne la versione e al contempo storpiandola un po' «O mer dann milanta che tutta notte tanta», forse a causa di un adattamento ad orecchio. Ugualmente avviene con la narrazione immaginifica ma surreale:

du solt wissen die mülsteyn douon ich dir gesaget hab. wer dieselben fassen ließ vnd durch die mitte eyn loch machet, vnd sy dem soldan von Babiloni brächt der het von im darumb was er begeret (K 475, 28-31)⁹

e sappi che chi facesse le macine belle e fatte legare in anella prima che elle si forassero e portassele al soldano, n'avrebbe ciò che volesse (*Dec.* VIII, 3, 19)

ove chiaramente la traduzione non mantiene con uguale efficacia lo scherzo delle macine legate insieme prima che siano forate. Allo stesso modo non viene resa l'ovvietà spacciata per miracolo dell'essere invisibili dove non si è, ma si dice assai coerentemente che l'elitropia rende invisibili coloro che la portano su di sé:

eyn andern edeln steyn man in denselben landen fint der ist mit vns genant tropia der ist von solcher tugent welich person in bei im tregt derselbige mensch ist vnsichtig, vnnd die weil er bei im ist in nyemant gesehen mag. (K 475, 31-34)¹⁰

riempirsi la pancia e bagnarsi la bocca a spese di Calandrino' (K 554, 35-36), per non dire del discusso *Dec.* IX, 5, 35 «giovani di tromba marina» – cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Einaudi, Torino 2005, p. 1066, nota 4 – reso «iungen narren» 'giovani stolti' (K 565, 9).

9. 'Devi sapere che le macine di cui ti ho parlato, chi se le faccia legare e vi faccia un buco in mezzo e [poi] le porti al sultano di Babilonia, egli ne riceverà da lui ciò che desidera'. Segnalo l'aggiunta di Babilonia, toponimo che nel *Decameron* indica il Cairo – cfr. per esempio BOCCACCIO, *Decameron* cit., p. 79, nota 5 – e sempre si accompagna alla menzione di un sultano (*Dec.* II, 7, 1, K 104, 37; *Dec.* II, 7, 8, K 106, 4), anche con precisa allusione al Saladino (*Dec.* I, 3, 6, K 33, 11-12; *Dec.* X, 9, 4, K 642, 9; *Dec.* X, 9, 5, K 642, 17; *Dec.* X, 9, 35, K 646, 21). Arigo non solo mantiene il nome della città nei detti casi, ma in tre occasioni lo usa ove l'originale non lo prevede: lo sostituisce per due volte ad Alessandria (*Dec.* II, 7, 95, K 121, 2; *Dec.* VIII, 2, 3, K 469, 31) e qui lo lega automaticamente alla menzione del sultano.

10. 'Un'altra pietra preziosa si può trovare nelle stesse contrade, è quella che chiamiamo *tropia* che è di tal virtù per cui chi la porti con sé è invisibile e finché l'ha con sé nessuno lo può vedere'.

L'altra si è una pietra, la quale noi altri lapidarii appelliamo elitropia, pietra di troppo gran virtù, per ciò che qualunque persona la porta sopra di sé, mentre la tiene, non è da alcuna altra persona veduto dove non è. (*Dec.* VIII, 3, 20)

Un altro aspetto suscettibile di interessanti variazioni nella trasposizione linguistica è lo scenario. Ricorderemo infatti come l'intero ciclo di Calandrino sia profondamente immerso nell'ambiente fiorentino, sebbene Boccaccio tenda generalmente a far economia di dettagli nel creare lo sfondo delle proprie novelle¹¹. In tedesco questa connotazione locale si attenua sensibilmente e i diretti riferimenti a Firenze si contraggono in modo evidente. Nell'arco delle quattro narrazioni il nome della città, *Florencz*¹², è conservato solo tre volte, per il resto vi si fa riferimento in generale con *stat* (*statt*), *statwercz* 'città'¹³, in due casi, inoltre, vengono usati rispettivamente «*hey m ginge*» e «*zũ hauß ginge*»¹⁴. Entro le mura cittadine resta il monastero delle donne di Faenza «*frawen kloster Foencz*»¹⁵, mentre Porta San Gallo è semplicemente *porten*, Mercato Vecchio *alten placz* e il Canto della Macina *hauß*, la casa di Calandrino¹⁶. Spariscono invece del tutto l'insegna del mellone e via Camaldoli, domicili rispettivamente di Maestro Simone e Nicolosa¹⁷. Nei dintorni di Firenze viene ripreso tal quale il Monte Morello¹⁸ e con grafia poco differente Camerata¹⁹ ma si perdono Settignano e Montisci. Ampliando l'intitolazione della novella VIII, 3 con le parole «*nach dem wasser das neben der mauren vnser stat abe rint genant Mongone*»²⁰ Arigo specifica, ad uso dei propri con-

11. BOCCACCIO, *Decameron* cit., vol. I, pp. x, XIX-XX.

12. K 492, 13, *Dec.* VIII, 6, 39; K 494, 29-30, *Dec.* VIII, 6, 56; K 567, 16, *Dec.* IX, 5, 55.

13. K 474, 17, *Dec.* VIII, 3, 5; K 476, 10, *Dec.* VIII, 3, 28; K 489, 17, *Dec.* VIII, 6, 4; K 492, 10, *Dec.* VIII, 6, 38; K 554, 23, *Dec.* IX, 3, 4; K 564, 34, *Dec.* IX, 5, 31; K 566, 36, *Dec.* IX, 5, 51.

14. K 568, 32 'andare a casa', *Dec.* IX, 5, 66; K 568, 35, *Dec.* IX, 5, 66.

15. K 476, 7, *Dec.* VIII, 3, 27.

16. K 477, 21, *Dec.* VIII, 3, 39; K 478, 27, *Dec.* VIII, 3, 48; K 555, 36, *Dec.* IX, 3, 17; K 478, 32-33, *Dec.* VIII, 3, 50.

17. K 555, 36, *Dec.* IX, 3, 17; K 562, 32, *Dec.* IX, 5, 9.

18. K 475, 25, *Dec.* VIII, 3, 19.

19. *Kamerata*, K 562, 20, *Dec.* IX, 5, 6. In due occasioni – K 567, 3 e 12 – questo toponimo viene utilizzato laddove invece l'originale non vi allude esplicitamente ma solo con un avverbio di luogo, cfr. *Dec.* IX, 5, 52 «d'una donna colassú» e *Dec.* IX, 5, 54 «lassú n'andò».

20. K 473, 31-32 'verso il fiume che scorre presso le mura della nostra città, chiamato Mongone', cfr. invece *Dec.* VIII, 3, 1 «giù per lo Mugnone».

terranei, che cosa sia il Mugnone; ne cita il nome ancora in due occasioni²¹, per il resto limitandosi a designarlo con *pach* ‘rivo’ o *wasser* ‘corso d’acqua’²². Nella stessa scia si colloca anche «alles daz wasser in dem Jordan vns die sünde vnnd schande nicht abe waschen möcht»²³ che traduce l’espressione proverbiale «tutta l’acqua d’Arno non ci laverebbe», ponendo rimedio ai possibili limiti del sapere geografico del proprio pubblico col richiamo al Giordano purificatore più universalmente familiare.

Fiorentini sono poi tutti i personaggi, ad eccezione di Maestro Simone, medico bolognese; di essi Arigo restituisce nomi e ruoli²⁴. Solo riguardo ad alcune figure secondarie vi è una caratteristica traduttoria che vale la pena segnalare brevemente ovvero la presenza di personaggi femminili non rintracciabili nel testo di Boccaccio: le lavandaie che, con altra gente²⁵, potrebbero trovarsi al Mugnone di giorno feriale mentre Bruno, Buffalmacco e Calandrino sono in cerca dell’elitropia – il che consiglia di attendere la domenica per perlustrare il rivo – e la *gevatterin* ‘comare’ del protagonista, che egli incontra al posto dei compari²⁶ sulla via di casa senza esserne salutato o fermato, prova inconfutabile a suo dire di aver conquistato l’invisibilità.

Un’aria di festa e di godimento culinario pervade sensibilmente la traduzione tedesca, anche se la descrizione di Bengodi risulta meno immaginifica dell’originale.

solicher tagenthafftiger steyn man fint in Berlinczona in der gegent Lebwol do die weinreben mit wecken gepfält vnd mit würsten gebunden sein, do die gans eyn schilling gilt vnd daz gänblein die zûgab ist, do der kâs perg ist vnnd man die

21. K 475, 37-38, *Dec.* VIII, 3, 22 «in vnserm wasser Mongone daz ausserhalb der mauren abwercz rint» e K 476, 11, *Dec.* VIII, 3, 28 «wasser Mongon».

22. K 476, 37, *Dec.* VIII, 3, 34; K 477, 2, *Dec.* VIII, 3, 35; K 477, 22, *Dec.* VIII, 3, 39; K 477, 36 e 478, 3, *Dec.* VIII, 3, 43-44; K 478, 27, *Dec.* VIII, 3, 48; K 480, 2, *Dec.* VIII, 3, 57; K 494, 14, *Dec.* VIII, 6, 54.

23. K 564, 12 ‘tutta l’acqua del Giordano non ci laverebbe i peccati e le infamie’, *Dec.* IX, 5, 26.

24. I nomi dei personaggi restano invariati – Bruno, Nello, Tessa – fatti salvi marginali adattamenti grafici: Buffelmacho, Calandrin (ma anche Calandrino), Maso Sagio, Nicola-sa, o traduzioni, anche solo parziali: Philipp e Nicolo Râblein (K 562, 18-19, *Dec.* IX, 5, 6). Parimenti avviene dei ruoli; solo di Nello non si dice fosse pittore, cfr. K 554, 34 rispetto a *Dec.* IX, 3, 6.

25. K 477, 2-3, cfr. invece *Dec.* VIII, 3, 35.

26. K 480, 18, cfr. invece *Dec.* VIII, 3, 60.

gũten veyßten macharoni vnd die kãßbrũ auß den veyßten
rafioli kãs machet. der yederman so vil nãmen mage als er
will (K 475, 1-7)²⁷

le piũ si trovavano in Berlinzone, terra de' baschi, in una
contrada che si chiamava Bengodi, nella quale si legano le
vigne con le salsicce e avevavisi un'oca a denaio e un papero
giunta; e eravi una montagna tutta di formaggio parmigiano
grattugiato, sopra la quale stavan genti che niuna altra cosa
facevano che far maccheroni e raviuoli e cuocergli in brodo
di capponi, e poi gli gittavan quindi giũ, e chi piũ ne pigliava
piũ se n'aveva. (*Dec.* VIII, 3, 9)

Sebbene nella versione tedesca le viti non siano solo legate
con le salsicce ma pure palificate con filoni di pane, scom-
paiono le persone che stanno sul monte di formaggio, il
quale, non piũ specificamente fatto di parmigiano grattato,
si staglia sulla scena vuoto però di quelle genti tutte indaf-
farate a cuocere in brodo di cappone maccheroni e ravioli
da far poi rotolare in basso verso altri, intenti a prenderne
a volontã.

L'immagine dei maccheroni che ruzzolano giũ colpisce viva-
mente l'immaginazione di Calandrino «fare il tomo a quei
maccheroni e tormene una satolla», mentre non è ugual-
mente coinvolgente per Calandrino che nell'esprimere il
desiderio di visitare con Maso quel favoloso paese dice piũ
in breve «ich müßt eyn fart mit dir tũn, vnd mir dem bauch
der macharoni vol anfüllen»²⁸. Nel Bengodi di Arigo non vi
sono i capponi, col risultato di perdere la risposta di Maso

27. 'Tali pietre prodigiose si trovano in Berlinzona presso Benvivi dove le viti sono palificate con filoni di pane e legate con salsicce; dove un'oca vale uno scellino e il papero è in aggiunta, dove c'è un monte di formaggio e si fanno buoni maccheroni grassi e il brodo di siero di latte dai grassi ravioli al formaggio e ciascuno può prendere quanto ne vuole'. Arigo sceglie qui una resa approssimativa del nome Bengodi, in seguito invece lo riprenderà senza tradurlo (K 477, 16, *Dec.* VIII, 3, 38). La frase tedesca presenta però qualche difficoltà, pertanto la mia versione media tra la definizione di *kãßbrũ* 'siero di latte' – cfr. J. e W. GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, S. Hirzel, Leipzig 1873, vol. v, p. 250 s.v. *kãsebrũhe* – e l'originaria idea del brodo, sebbene non di cappone. Peraltro un brodo fatto col latticello è ricordato, per esempio, da T. Ehlert in *Küchenmeisterei. Edition, Übersetzung und Kommentar zweier Kochbuch Handschriften des 15. Jahrhunderts*, ead. (a c. di), Peter Lang, [Kultur, Wissenschaft, Literatur. Beiträge zur Mittelalterforschung, 21], Frankfurt/Main 2010, p. 374.

28. K 475, 16-17 'dovrei fare un viaggio con te e riempirmi la pancia di maccheroni', *Dec.* VIII, 3, 18.

riguardo ai Baschi che se li mangerebbero tutti²⁹ e non vi è neppure il loro brodo cui si sostituisce il *käsbrü*³⁰.

Eppure, come accennato, il piacere del cibo emerge più volte nella traduzione; per esempio nell'uso ricorrente dell'aggettivo *veyßt* 'grasso' che rende ben ripieni e grassi i ravioli e i maccheroni del paese di Cuccagna, grasso il maiale di Calandrino – «eyn veyßt schwein», «den sy schön veyßt vnd wol gestalt sahen»³¹ – e anche i capponi, che più oltre saranno invece ricordati³².

Per non dire del pranzare; il tornare a casa è associato per due volte proprio all'andare a mangiare: «Bruno sprach ge wir dann es ist groß essen zeit», aggiunta volta a sollecitare la partenza dal Mugnone allorché Bruno e Buffalmacco finiscono l'invisibilità di Calandrino e «zû hauß essen giengen», detto dei beffatori che lasciano l'amico con la casa piena di pietre, passo originariamente risolto con «si partirono»³³.

Indicativo in questo senso è poi «vnd die capaun zû bereyten liesse»³⁴, inserimento illuminante riguardo i positivi esiti economico-gastronomici – per Bruno e compari ovviamente – della beffa di Calandrino ingravidato³⁵.

Si noti infine come a proposito del protagonista, inveterato profittatore, Arigo amplii «e come egli bee volentieri quando altri paga» in «vnd geren auf ander leüt speis essen vnd

29. K 475, 7-9, *Dec.* VIII, 3, 11. Già in K 475, 1-7 non viene detto che Bengodi è nel paese dei Baschi, cfr. *Dec.* VIII, 3, 9.

30. Riguardo il cappone e il parmigiano, cibi specialmente legati ai festeggiamenti carnevaleschi nella Firenze rinascimentale, cfr. G. CIAPPELLI, *Carnevale e Quaresima: comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1997, pp. 64, 74-76. Benché non venga meno il particolare favoloso del fiume di vino che scorre nel paese di Cuccagna, a differenza di «e ivi presso correva un fiumicel di vernaccia» (*Dec.* VIII, 3, 9), Arigo traduce più genericamente «eyn fliessend wasser von süßem wein» 'un fiume corrente di vino dolce' (K 475, 6-7), tralasciando l'italianismo conservato invece nella novella VIII, 6 allorché si dice della particolare ordalia messa in atto «mit güten gallen vnd grünen ingwer vnd vernacia wein» 'con buone galle e zenzero verde e vino vernaccia' (K 492, 2-3), cfr. *Dec.* VIII, 6, 35.

31. K 489, 19-20 'un maiale grasso'; K 489, 33-34 '[maiale] che videro bello grasso e ben formato', cfr. invece *Dec.* VIII, 6, 4 e 7.

32. K 494, 25, *Dec.* VIII, 6, 55; K 494, 29, *Dec.* VIII, 6, 56; K 554, 3-4, *Dec.* IX, 3, 1.

33. K 478, 12-13 'Bruno disse: andiamo allora, poiché è ora di pranzo' e K 481, 11-12 'andarono a casa a mangiare', cfr. invece *Dec.* VIII, 3, 47 e 65.

34. K 557, 27-28 'si fece preparare i capponi'.

35. Cfr. invece *Dec.* IX, 3, 31-32.

trincken get»³⁶, dichiarando apertamente come egli non solo ami bere, ma pure mangiare, se sono altri ad offrire.

Il Calandrino tedesco non diversamente da quello boccaciano, «uom semplice di nuovi costumi», «di grossa pasta», è uno sciocco – «Calandrino gar eyn schlechter eynfeltiger man», «Calandrino der eyn büffel was»³⁷ – che non si accorge mai delle beffe degli amici, scherzi terribili che ne puniscono le debolezze talvolta anche più del dovuto, ne frustrano le ambizioni e ne sabotano tutti i piani di ascesa sociale, generalmente imponendogli un fio per soprammercato.

I tiri giocati al poveretto sono crudeli e nella traduzione, almeno in un caso, il risvolto è decisamente scatologico. Nella burla del porco rubato, infatti, la prova d'innocenza proposta dagli amici risulta ben più amara dell'originale, in tutti i sensi. Il contrappasso all'avarizia di Calandrino e alla sua disponibilità a godere a scrocco emerge chiaro fin dal prologo che in diversi punti si discosta dalla fonte.

Wie Bruno vnnd Buffelmacho Calandrino eynen schweinen pachen stelen vnd im ze versteen geben den mit wernacza wein vnd galli von grünem ingewer gemachet mit hunczkot vnd aloe gemischet mit czucker überczogen im zeessen gaben, durch dise dinge in überweisen das er im selbs den schweinen pachen muß gestolen haben vnnd eyn andern pachenn kauffen muß, wolt er nicht das sy es seinem weib sageten vnnd er von ir nicht geschlagen sein³⁸. (K 489, 1-7)

Bruno e Buffalmacco imbolano un porco a Calandrino; fannogli fare la sperienza da ritrovarlo con galle di gengiovo e con vernaccia, e a lui ne danno due, l'una dopo l'altra, di quelle del cane confettate in aloè, e pare che l'abbia avuto egli stesso; fannolo ricomperare, se egli non vuole che alla moglie il dicano (*Dec.* VIII, 6, 1)

Innanzitutto Arigo taglia sia il riferimento alla «sperienza» per ritrovare il maltolto, sia la somministrazione in succes-

36. K 490, 13-14 'e volentieri a spese altrui va a mangiare e a bere', *Dec.* VIII, 6, 13.

37. K 474, 12 'Calandrino uomo semplice, ingenuo' e K 476, 25-26 'Calandrino che era uno sciocco', *Dec.* VIII, 3, 4 e 31.

38. 'Come Bruno e Buffalmacco rubano un maiale a Calandrino e gli fanno dunque credere di avergli dato da mangiare con vernaccia galle fatte di zenzero verde mischiato con sterco di cane e aloe ricoperto di zucchero; attraverso queste cose dimostrano che lui stesso deve aver rubato il maiale e deve comprarne un altro se non vuole che lo dicano a sua moglie ed essere picchiato da lei'.

sione delle due galle, lacune, specialmente la prima, che sottraggono alla traduzione aderenza all'originale e logicità; in secondo luogo nel confetto propinato allo sprovveduto non si nasconde solo zenzero 'canino' di scarsa qualità – come viene oggi normalmente interpretato «di quelle del cane» – ma proprio *hunczkot*, escrementi di cane confettati in amarissima aloe³⁹, come si confermerà poi nel corso della novella⁴⁰. Sterco canino che, pur essendo rimedio officinale noto alla farmacopea del tempo come *album græcum*, non doveva essere per nulla gradevole.

Inoltre Arigo, in altre occasioni capace di intendere espressioni italiane invero particolari⁴¹, evidentemente non com-

39. Cfr. BOCCACCIO, *Decameron* cit., p. 939, nota 6 e G. BOCCACCIO, *Decameron*, A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano (a c. di), BUR, Milano 2013, pp. 1250, nota 1 e 1255, nota 39. Arigo in verità non fa che aderire ad una lettura ancora ben presente in tempi relativamente recenti nell'esegesi decameroniana: persiste ad esempio ancora in V. BRANCA, Note a G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Felice Le Monnier, Firenze 1960, vol. II, pp. 346, nota 1 e 352, nota 1, come ricorda anche Pastore Stocchi, autore di un contributo decisivo al chiarimento del passo in questione. Cfr. M. PASTORE STOCCHI, *Altre Annotazioni*. 7. *Le galle del cane* (*Dec.* VIII, 6), «Studi sul Boccaccio», 7 (1973), pp. 200-208 [pp. 203-208].

40. Cfr. «eyn pfunde güter eingemachter gallenn von schlehen oder pflaumen, vnd grün ingwer, do bei ließ er im zwü gallen von aloe vnd hunczkote machen den andern gleich vnd ließ die mit zucker überziehen das sy den güten außwendig gleich warn» 'una libbra di buone galle aromatizzate con prugnolo e susino e zenzero verde, inoltre gli fece fare due galle di aloe ed escrementi di cane uguali alle altre e le fece ricoprire di zucchero, sicché esternamente erano identiche a quelle buone' (K 492, 14-17), cfr. *Dec.* VIII, 6, 39. Questo dunque il ripieno dei confetti che toccheranno a Calandrino, gli altri convenuti riceveranno quelli dolci allo zenzero e anche alla prugna, gustosa variante immaginata dal traduttore. A seguire «im der gallen eyne gab die von hunczkot vnd aloe gemachet was» 'gli diede una delle galle che era fatta di escrementi di cane e aloe' (K 493, 14-15), cfr. *Dec.* VIII, 6, 44-45. Nel mettere in atto la burla, inscenando lo strampalato giudizio si insiste proprio sulla dolcezza delle pillole confettate e la preziosità del vino che però il colpevole non riuscirà né a deglutire e neppure a tenere in bocca. Diverso infatti è «er euer yegklichem eyn gallen von zucker vnd confect hat machen lassen darzû von einem edeln wein euch will czetrincken geben» 'egli ha fatto fare per ciascuno di voi una galla di zucchero e frutta candita, inoltre vi darà da bere del vino pregiato' (K 493, 1-3) rispetto a «esso [...] vi dà a mangiar queste galle una per uno, e bere» (*Dec.* VIII, 6, 43).

41. Un esempio in questo senso è la perfetta comprensione e resa dell'espressiva similitudine «e così potremo arricchire subitamente, senza avere tutto di a schicchere le mura a modo che fa la lumaca» (*Dec.* VIII, 3, 29), puntualmente restituita «also müg wir vns on müe vnd arbeit bald reich machen vnd nit ewig die mauren mit vnserm malen bescheissen als die schnecken tûn» 'così noi, senza fatica né sforzo, potremmo presto arricchirci e mai più col nostro dipingere imbrattare i muri come fanno le lumache' (K 476, 19-21); ivi l'aggiunta di «on müe vnd arbeit» mette in rilievo la prospettiva maggiormente grata a Calandrino ovvero di arricchirsi senza fatica. Sono resi letteralmente o quasi anche: «ci avesti messi in galea senza biscotto» (*Dec.* VIII, 6, 54), «vns an bischot brot ein geschiffet hetest» 'ci avesti imbarcato senza galletta' (K 494, 15-16); «in mille anni non saprebbero accozzare tre man di noccioli!» (*Dec.* IX, 5, 35-36), «in tausent iaren nitt ein hantvol kern zû einander prechen» 'in mille anni non frantumano l'un contro l'altro una manciata di

prende il significato di «fannolo ricomperare» nel senso di ‘scontare’, ‘riscattarsi’ e lo interpreta alla lettera «vnnd eyn andern pachenn kauffen müß», sicché lo stolto è costretto a comprare un secondo porco. Si tratta di un fatto, a mio giudizio, assai interessante soprattutto in connessione con quanto affermato alla fine dell’intitolazione, ovvero che Calandrino acquista un altro maiale purché gli amici non dicano nulla a sua moglie evitandogli così le percosse.

Alla scoperta del furto, i timori del protagonista vengono ribaditi con l’aggiunta di un lamentoso «Awe mir nun wie sol ich nun meinen dingen tûn mein weib wirt mich vngelücke anlegen»⁴², seguito dopo poco da «ich bin der verdörbest man der ye warde vnnd weyß nicht wie ich mit eren heym vnd von meinem weib vngeschlagen komen sol»⁴³. La preoccupazione di non far inquietare la consorte è invero una costante anche nell’originale ma in tedesco questo pensiero sembra mutarsi da fastidio per i rimproveri in vera e propria ansia per la propria incolumità.

Benché la soggezione del marito non eviti all’incolpevole Tessa la violenta battitura alla fine della novella VIII, 3, la donna pare acquisire un ruolo nettamente dominante e di questo, ovviamente, subito approfittano Bruno, Buffalmacco e Nello, i quali non esitano a servirsi a proprio vantaggio della paura che l’amico ha della moglie.

Calandrino è sempre doppiamente beffato poiché, una volta raggirato, è generalmente additato quale ingannatore, peraltro con un certo fondo di verità. A tal proposito Arigo più volte rende palesi le accuse mosse nei suoi confronti dai compagni come nel caso del furto dell’elitropia «vnnd nit getan haben als getan hast dich von uns ze stelen», suggerito invece da Boccaccio in toni meno netti «a’ quali, come s’avedeva averla trovata, il dovea palesare»⁴⁴. Allo stesso modo nel racconto del maiale imbolato egli è reo di aver inventato il furto per non condividere le salsicce, «domit du vns nit zû

noccioli’ (K 565, 10-11); «che non capeva nel cuoio» (*Dec.* IX, 5, 38-39), «kaum in der haut sten mocht» ‘poteva appena star nella pelle’ (K 565, 19).

42. K 490, 37-38 ‘Ahimè ora come sistemo le cose? Mia moglie mi renderà molto infelice’, manca in *Dec.* VIII, 6, 17. Una battuta molto simile si trova nel disperato lamentarsi di Calandrino incinto, cfr. K 556, 17-18.

43. K 491, 19-20 ‘io sono l’uomo più rovinato che mai ci sia stato e non so come posso tornare a casa onorevolmente e senza prenderle da mia moglie’, cfr. invece *Dec.* VIII, 6, 27.

44. K 481, 8 ‘e non dovevi fare quello che hai fatto, ovvero derubarci’, *Dec.* VIII, 3, 64-65.

den bratwürsten laden bedürffest»⁴⁵ e nel domandargli – è Bruno a parlare e non Buffalmacco come nella fonte – se abbia almeno fatto un buon affare gabbando tutti, significativamente evoca la figura che tanto impensierisce Calandrino: «hier ist nyemant der es deinem weib sage wie vil hast du darumb gehabt sechß oder siben»⁴⁶.

Inoltre, dopo un primo riferimento ad una giovane che l'amico terrebbe in campagna, già proprio dell'originale⁴⁷, il traduttore inserisce un secondo richiamo laddove il modello dice solamente «il porco, che tu hai regalato» senza specificare il destinatario del dono⁴⁸.

Calandrino, apertamente incriminato dei tiri altrui e intimorito dalle conseguenze domestiche, non può che proclamarsi disperatamente innocente. Si confronti «ché io dico da dove-ro» rispetto al più ampio «wie so sprach Calandrino ich spote wärlich nit ich sage euch die ganczen warheyt»⁴⁹.

Mentre Bruno, a bella posta, lo incalza ad inscenare il furto, col voluto risultato di aumentare la sua esasperazione, l'ingenuo si profonde in dichiarazioni riguardo l'assoluta veridicità della propria versione. Si tratta di un cruccio che già affligge il Calandrino boccacciano ma il continuo ripetersi – in varie aggiunte – dei termini *war*, *warheyt* e *wärlich*, appena prima che venga proposto il ricorso alla particolarissima *offa iudicialis*, trasmette efficacemente lo stato d'animo del protagonista, accentuandone il senso di agitazione e sconforto⁵⁰.

45. K 493, 38-494, 1 'sicché tu non dovevi invitarci per le salsicce', assente in *Dec.* VIII, 6, 50.

46. K 494, 6-7 'qui non c'è nessuno che lo dica a tua moglie, quanto ne hai ricavato sei o sette?', assente in *Dec.* VIII, 6, 52.

47. K 494, 9-10, *Dec.* VIII, 6, 53.

48. K 494, 18, *Dec.* VIII, 6, 54.

49. *Dec.* VIII, 6, 19, K 491, 7-8 'è così, disse Calandrino, non vi ho detto invero che l'intera verità'.

50. Si veda: «so spriche ich vnnd sag die warheyt» 'così parlo e dico la verità' (K 491, 13-14), «io dico che tu non mi credi, se io non sia impiccato per la gola, che egli m'è stato imbolato» (*Dec.* VIII, 6, 23); «Calandrin sprach im ist wärlich als ich dir sage» 'Calandrino gli disse: è vero quel che ti dico' (K 491, 16-17), «Egli è come ti dico» (*Dec.* VIII, 6, 25); «Es ist war was ich sage das mir in diser vergangen nacht mein schweiner pache ist gestolen worden» 'È vero quel che dico, che la notte scorsa mi è stato rubato il maiale' (K 491, 27-29), «Io vi dico che il porco m'è stato stanotte imbolato» (*Dec.* VIII, 6, 29). Praticamente letterale, a parte la trasformazione del discorso da diretto a indiretto, è invece la resa «vnd schwür zû got er saget war der pache wäre im gestolen wordenn» 'giurò su Dio che diceva il vero che il porco gli era stato rubato' (K 491, 9-10), «Al corpo di Dio, che io dico da dovero che egli m'è stato imbolato» (*Dec.* VIII, 6, 21). Per l'espressione «wärlich wärlich»

L'insistenza sulla verità proprio nel tradurre narrazioni basate sull'inganno è un tratto che non passa inosservato e che torna anche nelle parole del medico a Calandrino 'malato immaginario': «Calandrin dir die warheit zû sagen, vnd als man mit einem gûten freunde tûn sol»⁵¹ e nuovamente nel detto di Nello a Tessa per convincerla a seguirlo e constatare di persona l'infedeltà del marito: «vnd selbes die warheit finden»⁵².

In linea con gli ampliamenti sopra discussi che enfatizzano la pusillanimità del protagonista possiamo collocarne altri che ne esaltano la natura lamentosa. Nel narrare per esempio del suo ritorno dal Mugnone, il semplice «Alla fine, giunto qui a casa» diventa «so ich mit grosser müe zû hauß komen bin»⁵³, ponendo l'accento sullo sforzo di trasportare un tal carico di pietre, fatica che nel suo immaginario avrebbe dovuto ricompensarlo in ben altro modo.

Analogamente nella resa «ich mich den sãligisten man auf erden sprechen möcht vnd nun der vsãligist aller welt beliben bin» del «di che io, che mi poteva dire il piú avventurato uom di Firenze, sono rimasto il piú sventurato»⁵⁴, le espressioni *auf erden*, *aller welt* proiettano la sua fortuna e la sua sfortuna ben oltre la cinta muraria di Firenze, attribuendovi piuttosto dimensioni planetarie. Per non dire di Calandrino innamorato che sollecita l'aiuto di Bruno per conquistare Nicolosa «Ach ia lieber Bruno vmb gotz willen kome der sache zû ende wilt du mich pey leben behalten! dann ich stirbe»⁵⁵. Anche una sovrabbondante aggettivazione può fa-

(K 491, 17), «Per certo [...] egli è così» (*Dec.* VIII, 6, 27) cfr. M.G. SAIBENE, *La traduzione del Decameron di Arigo e la ricezione del Boccaccio in Germania nella seconda metà del '400*, in ead. (a c. di), *Sulla traduzione letteraria. Contributi alla storia della ricezione e traduzione in lingua tedesca di opere letterarie italiane*, Cisalpino La Goliardica, Milano 1989, pp. 119-171, [p. 167]. Una seconda volta «werlich werlich» (K 565, 15) rende «per lo verace corpo di Cristo» (*Dec.* IX, 5, 36).

51. K 556, 12-13 'Calandrino, a dirti la verità, come si deve fare con un buon amico', rispetto a «Vedi, Calandrino, a parlarti come a amico» (*Dec.* IX, 3, 20).

52. K 567, 6-7 'e scoprire tu stessa la verità', cfr. invece «e per ciò io voglio che tu vi venghi e veggihil e castighil bene» (*Dec.* IX, 5, 52).

53. K 480, 21 'così con gran fatica sono giunto a casa', *Dec.* VIII, 3, 61.

54. K 780, 25-26 'Io potrei dirti il più fortunato uomo in terra e ora sono rimasto il più infelice al mondo', *Dec.* VIII, 3, 61-62.

55. K 566, 12-14 'O caro Bruno, Dio voglia che la cosa si concluda! Tienimi in vita! Altri-

re al caso: «Ey ich armer elender vngelükseliger man» per «Oimè, tristo me»⁵⁶.

Calandrino riesce a credere proprio a tutto: al Bengodi, alla pietra dell'invisibilità, ai riti e ai rimedi più strani per far confessare i ladri, innamorar le donne, evitare agli uomini di partorire. Un paio di notazioni introdotte *ex novo* traducendo le intitolazioni di VIII, 6 e IX, 5: «im ze versteen geben» e «dem Bruno [...] zü versten geyt»⁵⁷, mettono perfettamente in risalto la credulità del personaggio.

In VIII, 6; IX, 3 e IX, 5 specialmente, sfruttandone semplicità e paure, Bruno e Buffalmacco insieme a Nello e al medico Simone spillano denaro all'avarò amico col pretesto di fargli comprare i costosi ingredienti necessari alla preparazione del farmaco o degli incantesimi. La suggestionabilità di Calandrino, favorisce particolarmente la burla della gravidanza, ma se in Boccaccio l'idea che qualcosa stia minando la sua salute viene instillata gradualmente con abili giri di parole che allarmano e subito minimizzano, giungendo solo infine a considerare che invero il poveretto pare molto grave, in Arigo si ravvisa invece sin dal principio una più netta insistenza sulla malattia, dicendo quanto egli sembri proprio affetto da qualche male⁵⁸.

Calandrino è dunque in Boccaccio l'archetipo dello zimbello e, benché reo in VIII, 3 di una scena di violenza domestica che disturba la sensibilità attuale – scena che peraltro ha il suo contrappeso nella dolorosa lezione impartitagli dalla consorte in chiusa della novella IX, 5 – egli viene comunque sottomesso anche dalle donne e non solo in senso figurato. Primieramente dalla moglie che, per impudica rivelazione dello stesso Calandrino, manifesta nell'intimità certe preferenze cui evidentemente lui non sa opporsi⁵⁹, temendo poi

menti muoio'. Più semplicemente «Deh! Sí, per l'amor di Dio, facciasi tosto» (*Dec.* IX, 5, 44).

56. K 556, 22-23 'Ohimé, pover uomo tristo e sventurato!', cfr. invece *Dec.* IX, 3, 23.

57. K 489, 2 'gli fanno credere' e K 561, 29-30 'a lui Bruno [...] fa intendere', cfr. invece *Dec.* VIII, 6, 1 e IX, 5, 1.

58. Si confronti *Dec.* IX, 3, 7-13 con K 555, 4-24 e specialmente «waz krancheit ist dich so gächling angestossen daz du also vngestalt pist» 'che malattia ti ha così subitamente contagiato che sembri così mal messo' (K 555, 24) rispetto a «che ti senti tu?» (*Dec.* IX, 3, 13).

59. Assai più di quanto avvenga in Boccaccio, peraltro già molto esplicito al riguardo, il tedesco Calandrin insiste sui particolari intimi. Cfr. K 556, 14-33 con *Dec.* IX, 21-24.

che proprio queste siano state la causa della sua gravidanza⁶⁰; in secondo luogo anche da Nicolosa che, al culmine della beffa di cui è complice, mostra un'esuberanza, ovviamente studiata, che Arigo non censura, restituendo anzi piuttosto fedelmente tutta la ridicola situazione «Calandrin in ire arme fasset auf das stroe nider warffe vnnd gritling auff in sasse», mancando solo l'osservazione su come lei lo tenga a distanza dal viso⁶¹.

Il Calandrino tedesco, ponendosi nel solco del suo modello, risulta tuttavia, come si è tentato di dimostrare in queste pagine, ancor più soggetto e timoroso, acquisendo per contro Tessa maggiore forza e decisione. Rivelatrici dei nuovi equilibri tra i due coniugi sono spesso proprio le libertà, per quanto limitate, e particolarmente le aggiunte che di tanto in tanto il traduttore si concede, interventi volti a mettere viepiù in ridicolo Calandrino cui la moglie, cogliendolo con Nicolosa, darà pubblicamente dell'asino (K 568, 5 e 13), richiamando così da presso un'altra aggiunta del testo tedesco «Calandrin wol geladen von steynen als eyn esell»⁶² quando lo stolto arranca carico di inutili e comunissime pietre, da quel somaro che è.

60. Come già in *Dec.* IX, 3, 21, Calandrin avverte Tessa dei rischi di tale condotta disordinata, poi però amplia il discorso «aber du woltest mir nye gelaubenn, Das dir es got vergebe. Nun wie sol ich nür meinen dingen thon» 'ma tu non hai voluto credermi, che Dio ti perdoni! Ora come faccio?' (K 556, 17-18), sottolineando ancora una volta l'indipendenza della donna e la sua presa sul marito. A quest'ultimo non resta che anticipare qui i suoi rimproveri alla moglie e la sua disperazione per ciò che sarà di lui.

61. K 567, 24-25 'strinse Calandrino tra le braccia, lo gettò sulla paglia e gli sedette a cavalcioni', cfr. *Dec.* IX, 5, 57.

62. K 478, 37 'Calandrino, carico di pietre come un asino', cfr. invece *Dec.* VIII, 3, 51.

Inghilterra

Ricezione europea del *Cunto de li Cunti* di Basile: la traduzione inglese di John Edward Taylor

Angela Albanese

Università di Modena e Reggio Emilia

aA

Visse al modo solito allora dei letterati, nei servigi delle corti, adempiendo svariati incarichi militari e amministrativi, e altresì poetici; onde molta parte della sua opera in lingua italiana ebbe semplice carattere occasionale ed encomiastico. Né si può dire che, nella restante, superasse mai il livello della *mediocrità*, giacché si limitò a ripresentare, in drammi, poemi e poemetti, i motivi consueti della letteratura di quel tempo. Ma il Basile, *per sua e nostra fortuna*, variò talora le sue fatiche di grave poeta in lingua aulica con giocose escursioni nella poesia e prosa dialettale [...], documenti insigni per noi d'arte e di demopsicologia [ai quali] egli deve, ora, *tutta la sua fama*¹.

È questo il commento con cui Benedetto Croce dà avvio all'importante monografia dedicata a Giovan Battista Basile e confluita nei *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, rimarcando il carattere non più che mediocre della produzione in lingua italiana, per lo più sollecitata da opportunità cortigiane, priva di ogni velleità artistica e conclusasi con il *Teagene*, anzi, «il pomposo e noioso poema del *Teagene*»²,

143

1. B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1911, p. 3. Corsivi miei.
2. *Ivi*, p. 48.

prolisso rifacimento barocco in ottave delle *Storie Etiopiche* di Eliodoro. E un giudizio simile si riscontra anche in altri contributi critici che hanno ricostruito la vicenda biografica e artistica di Basile, non ultimo l'intervento di Giorgio Fulco per il quale quella di Basile è la «dignitosa carriera di letterato secentesco senza voli né eccessi stilistici: destinato, se non fosse per Gian Alesio Abbattutis, a rimanere una delle tante figure di un Parnaso minore»³.

Dietro la cifratura anagrammatica di Gian Alesio Abbattutis si nasconde in realtà l'altra identità di Basile, quella responsabile delle sole opere in dialetto napoletano e destinata a rimanere all'ombra dello scrittore in lingua toscana quasi per tutto il corso di una vita spesa a girovagare in lungo e in largo per le corti d'Italia in cerca di favori e a comporre opere in versi e prosa con cui rendere omaggio ai protettori di turno. Di fatto, mentre Giovan Battista Basile è in vita, nessuno spazio è lasciato all'*alter ego* Gian Alesio Abbattutis, fatta eccezione per la sua unica incursione nel poemetto dialettale la *Vaiasseide* – ossia il poema delle «vaiasse», delle serve – dell'amico Cortese, a cui Abbattutis contribuisce con cinque lettere poste in appendice all'opera, con gli «argomenti», brevi introduzioni ai singoli canti, e con la lunga dedica iniziale *Allo Re de li Viente*. Ma se si esclude quest'unica e felice anticipazione, la parte più corposa degli scritti dialettali di Basile, ossia *Le Muse Napolitane* e *Lo Cunto de li Cunti*, è pubblicata solo dopo la morte dell'autore grazie all'interessamento della sorella Adriana, come a voler sancire il definitivo riscatto dell'anima clandestina di Abbattutis sul cavalier Basile.

Il cavalier Basile muore la notte del 23 febbraio 1632, stroncato da un'epidemia che si è diffusa nella provincia napoletana a seguito dell'eruzione del Vesuvio del 1631. Muore improvvisamente, «sine sacramentis et sine electione

3. G. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana. Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile, Pompeo Sarnelli*, in E. Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana. v. La fine del Cinquecento e il Seicento*, Salerno Editrice, Roma 1998, p. 848. Ma si vedano anche V. IMBRIANI, *Il gran Basile*, «Giornale napoletano di filosofia e lettere», II (1875), pp. 429-459; E. RAIMONDI, *Trattatisti e narratori del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, pp. 1123-1127; A. ASOR ROSA, *Basile, Giambattista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1965, pp. 75-81; N.L. CANEPA, *From Court to Forest: Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale*, Wayne State University Press, Detroit 1999, pp. 35-52.

sepolturae»⁴, e insieme a lui svanisce assai presto anche la sua fama di scrittore in lingua toscana, legata troppo esilmente ad opere che erano state sollecitate più dalla moda letteraria del momento e dall'ossequio al formulario del petrarchismo bembesco che da reali esigenze di scrittura. Ma «per sua e nostra fortuna», ricorda Croce, a consacrarne la notorietà restano gli scritti dialettali, e quel capolavoro della letteratura barocca, *Lo Cunto de li Cunti*, in cui trovano posto, per la prima volta nell'inedita forma scritta, le versioni delle fiabe a noi più conosciute come *La bella addormentata nel bosco* (*Sole, Luna e Talia* v, 5) o *Cenerentola* (*La Gatta Cennerentola* i, 6), per fermarsi a qualche esempio.

Proprio con *Lo Cunto de li Cunti*, uscito in cinque modesti volumetti fra il 1634 e il 1636, si inaugura la nascita del racconto fiabesco come genere letterario, in cui la materia narrativa, solo in parte contaminata con altre tradizioni novellistiche, è immersa nel vivace contenitore linguistico del dialetto e in quello ribollente della retorica barocca. In realtà un tentativo abbastanza approssimativo e non troppo consapevole era già stato fatto da Giovan Francesco Straparola, autore della raccolta *Le Piacevoli notti*, saccheggiate in parte da Girolamo Morlini e in parte dal *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti⁵. Della raccolta di settantatré prose di Straparola, tuttavia, solo tredici possono essere identificate come fiabe, trattandosi per lo più di un affastellamento di forme narrative diverse e dall'origine più disparata – dalla novella alla facezia, all'enigma, al motto, alla beffa e al racconto di magia – composte secondo il modulo classico boccaccesco, di cui recuperano anche la cornice come struttura portante della narrazione, e che l'autore, «in libera confusione nomenclatoria»⁶ e secondo una tassonomia «liquida»⁷ indica come «favole», o «novelle», o «istorie», o «casi» o «favoluzze».

4. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* cit., p. 23.

5. Cfr. R.B. BOTTIGHEIMER, *Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2002, p. 10; A. MAURIELLO, *Novella, fiaba e cunto nella tradizione letteraria napoletana tra Cinquecento e Seicento*, in C. De Caprio (a c. di), *La tradizione del cunto da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2007, p. 29.

6. M. Lavagetto (a c. di), *Racconti di orchi, di fate e di streghe*, Mondadori, Milano 2008, p. XXXV.

7. E. MENETTI, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Franco Angeli, Milano 2015, p. 127.

Autentico capostipite, quindi, del suo genere⁸, il *Cunto* è composto da cinquanta fiabe, narrate in cinque giornate da dieci brutte vecchie, le più esperte «parlettere», ‘ciarliere’ della città. Apre l’opera un racconto-cornice che, prima di concludersi, genera altre quarantanove storie e si completa uroboricamente nell’ultimo *cunto* della *Scompetura* che, insieme alla *Ntroduzione*, costituisce la cinquantesima fiaba che tutto ha partorito e tutto contiene. Si tratta di un testo difficile persino da leggere oltre che da tradurre, scritto nel complicato dialetto letterario secentesco, traboccante di proverbi, metafore, enumerazioni barocche, accumuli di sinonimi e descrizioni iperboliche, e la cui intrinseca complessità linguistica ne ha segnato le vicende editoriali, determinando una sfasatura temporale fra la fortuna italiana dell’opera, alterna e conquistata a fatica, e la sua ricezione europea.

Partendo proprio dall’Italia, alla prima edizione del 1634-1636, andata in stampa senza alcuna revisione essendo già morto l’autore, fa immediatamente seguito, nel 1637, una ristampa delle sole prime due giornate e altre due edizioni complete nel 1645 e nel 1654; del 1674 è poi quella edita da Pompeo Sarnelli, dove compare, non più nascosto fra le righe dedicatorie ma già sul frontespizio, l’altro titolo di *Pentamerone* che, proprio a partire da questo esemplare, entrerà nella vulgata e sarà adottato per le edizioni successive del 1679, 1697, 1714, 1722, 1728, 1749, fino ad arrivare alla Napoli 1788 a cura di Giuseppe Maria Porcelli. Le sei edizioni secentesche denotano senz’altro la popolarità immediata dell’opera, di cui già nel 1683 dava notizia Leonardo Nicodemo scrivendo di un «galantissimo ed amenissimo libretto, il quale è per le mani di tutti»⁹; lo stesso consenso sembrano provare anche le sue cinque edizioni settecentesche, una fortunata traduzione in dialetto bolognese nel 1742 a cura delle sorelle Manfredi e Zanotti e una prima riscrittura in lingua italiana, parziale e anonima, del 1747, più volte ristampata. A conferma del successo vi sono inoltre i diversi ammirati imitatori sei-settecenteschi di Basile. Il fiorentino Lorenzo Lippi, per esempio, che pare avesse avuto in dono una copia

8. Cfr. M. RAK, *Logica della fiaba*, Mondadori, Milano 2005 e *id.*, *Da Cenerentola a Cappuccetto Rosso. Breve storia illustrata della fiaba barocca*, Mondadori, Milano 2007, pp. 59-78.

9. L. NICODEMO, *Addizioni copiose alla biblioteca napoletana del Dottor Niccolo Toppi*, Salvator Castaldo, Napoli 1683, p. 111.

del *Cunto* dall'amico pittore napoletano Salvator Rosa e il cui *Malmantile racquistato*, poema eroicomico in ottave pubblicato postumo nel 1676, prende spunto nel canto VII almeno da due fiabe di Basile, *Lo Cuorvo* (IV, 9) e *Le tre cetra* (V, 9); e ancora quel Pompeo Sarnelli curatore dell'edizione 1674 del *Pentamerone*, fra i primi imitatori di Basile sia nell'arte di raccontare *cunti* – è sua la raccolta di cinque fiabe dal titolo *Posilecheata* («scampagnata a Posillipo»)¹⁰ in cui è palese la filiazione dal modello basiliano – sia nella moda di firmarsi con un anagramma; infine il drammaturgo veneziano Carlo Gozzi, che in pieno Settecento attingerà al *Cunto* per le sue *Fiabe teatrali*.

aA

Al successo ottenuto dal testo già a partire dalla sua pubblicazione e per tutto il Settecento segue tuttavia in Italia un periodo di lungo e ininterrotto silenzio, destinato a protrarsi per circa un secolo. Un silenzio ancora più pesante se confrontato con l'attenzione che proprio nello stesso periodo l'Europa riservava all'opera, sia nella forma di più o meno dichiarate imitazioni sia attraverso vere e proprie traduzioni. Non poteva, del resto, pretendere troppo spazio quella traboccante raccolta di fiabe scritte nel dialetto letterario napoletano, ricolme di azzardi linguistici e di metafore anche a sfondo erotico nell'Italia risorgimentale e postunitaria, che alla letteratura affidava il compito prioritario di collaborare alla costituzione di una lingua comune, oltre che all'unificazione culturale del paese. Era necessario dunque che quel testo di difficile lettura fosse tradotto in lingua italiana per essere comprensibile a una più vasta cerchia di lettori ed entrare a far parte del canone letterario nazionale. E la traduzione italiana, la prima integrale, arriva solo nel 1925 ad opera di Benedetto Croce, cui va il merito di una autentica rimessa in vita dei *cunti* basiliani, avendoli reinseriti nel circuito della letteratura nazionale e avendo sollecitato intorno ad essi un rinnovato interesse editoriale: al 1976 risale la prima edizione critica pubblicata da Mario Petrinì per Laterza, cui seguono nuove traduzioni italiane per le quali il lavoro di Croce ha senz'altro rappresentato un prezioso strumento di

147

10. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana. Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile, Pompeo Sarnelli* cit., p. 863.

confronto: da quella di Michele Rak del 1986, accompagnata dal testo dialettale a fronte, alla versione di Ruggero Guarini del 1994, fino alle riscritture di Roberto De Simone, in dialetto napoletano moderno nel 1989 e in lingua italiana nel 2002; a quest'ultima il traduttore ha affiancato come testo a fronte una nuova trascrizione in napoletano semplificato. Oggi si può infine disporre di una nuova edizione critica dell'opera, pubblicata in due eleganti tomi dalla casa editrice Salerno e allestita da Carolina Stromboli, che vi ha aggiunto la sua traduzione italiana.

Ricostruire in modo dettagliato i rapporti di filiazione diretta e indiretta intercorsi invece fra l'opera di Basile e la fiabistica europea è questione complessa che meriterebbe una trattazione ben più approfondita. Per tale motivo, si restringerà qui il campo di osservazione intorno alla serie traduttiva anglosassone e in particolare ad una delle prime traduzioni inglesi del *Cunto* a cura di John Edward Taylor, tralasciando intenzionalmente gli altri paesi europei ma non rinunciando almeno a menzionare il caso della Germania, dove si registra già all'inizio dell'Ottocento una viva attenzione verso Basile, sia per il numero di versioni che per la frequenza dei rifacimenti e liberi adattamenti delle sue fiabe¹¹.

Anche in Inghilterra, come in Germania, l'attenzione verso l'opera di Basile non tarda ad arrivare. Numerose sono le traduzioni parziali in inglese che si succedono fra il 1828 e il 1834, fino a quella di John Edward Taylor del 1848, impreziosita dalle belle illustrazioni di George Cruikshank e limitata a sole trenta fiabe¹². È del 1893 la prima traduzione integrale del testo a cura di Sir Richard Burton, cui seguono due traduzioni novecentesche: la prima di E.F. Strange dal titolo *Stories from the Pentamerone* (Macmillan, London 1911), di sole 32 fiabe e corredata da 32 illustrazioni di Warwick Goble, la seconda a cura di Norman M. Penzer (John Lane

11. Mi permetto di rinviare ad A. ALBANESE, *Metamorfofi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*, Longo, Ravenna 2012, pp. 76-79.

12. J.E. TAYLOR, *The Pentamerone, or the Story of Stories, Fun for the Little Ones by Giambattista Basile, translated from the Neapolitan by J.E. Taylor, with illustrations by G. Cruikshank*, D. Bogue and J. Cundall, London 1848, <https://archive.org/stream/pentameroneorst00basigoog#page/n8/mode/2up>, ultima consultazione 30/09/2015.

the Bodley Head, London 1932), basata tuttavia non sull'originale napoletano ma sulla versione italiana di Croce.

Sono poche le notizie sul traduttore John Edward Taylor. Nato a Norwich nel 1809 e morto a Weybridge nel 1866, buon conoscitore sia della lingua tedesca sia di quella italiana, studioso appassionato di Dante, fra i suoi studi su autori italiani si ricorda il libro *Michael Angel, Considered as a Philosophic Poet, with Translations* pubblicato a Londra nel 1840, nel quale sono contenute molte citazioni in italiano tratte dal *Convivio*, dalla *Vita Nova* e dalla *Commedia*, oltre che sue traduzioni di sonetti di Buonarroti¹³.

Nipote del naturalista Richard Taylor, dal 1837 Sir J.E. Taylor diventa socio dello zio nella stamperia londinese di Red Lion Court, in Fleet Street e della sua instancabile attività di stampatore, nonostante la salute sempre cagionevole, si hanno molte tracce nei carteggi dell'amico letterato italiano Gabriele Rossetti¹⁴, esule a Londra, di cui la tipografia dei Taylor stampa negli anni 1826-1827, fra le altre opere, anche i primi due volumi dell'importante *Comento analitico della Divina Commedia* per conto dell'editore John Murray.

Nonostante i carteggi non rilevino un diretto scambio epistolare fra il letterato italiano e l'intellettuale e stampatore londinese, il riferimento costante a Taylor nella corrispondenza intercorsa tra Rossetti e i suoi amici e protettori, primi fra tutti l'inglese John Hookham Frere e lo scozzese Charles Lyell, testimonia di un reciproco rapporto di fiducia, amicizia e persino confidenza, se con la stessa concitazione Rossetti si lamenta del ritardo del «giovane Taylor» in alcune consegne e si preoccupa per la sua salute malferma¹⁵. Un'amicizia, tuttavia, macchiata in un'occasione dal dubbio di tradimento che Rossetti ritiene erroneamente di aver subito da parte del suo stampatore di fiducia per la contestatissima opera *Mistero dell'amor platonico*, le cui vicissitudini editoriali si protraggono per anni. Il libello – di cui per motivi religiosi il patrono e finanziatore Frere aveva espressamente vietato la circolazione in Inghilterra e che Rossetti aveva infine garantito di «tenere

13. Cfr. P. TOYNBEE, *Dante in English Literature*, Methuen & Co., London 1909, pp. 645-649.

14. G. ROSSETTI, *Carteggi*, A. Caprio et al. (a c. di), Loffredo, Napoli 1984-2006; per i rapporti fra Gabriele Rossetti e Taylor si vedano in particolare i voll. 3, 4, 5.

15. ROSSETTI, *Carteggi* cit., vol. 4, pp. 26, 28, 149-150, 177, 180, 204, 363, 443-444.

in deposito» ad eccezione delle 50 copie richieste dall'altro mecenate Lyell per farne dono «ad intimi amici»¹⁶ – riceve sulla rivista *British and Foreign Review* una velenosa e anonima recensione¹⁷, i cui toni ostili lasciano facilmente sottintendere la volontà di un attacco mirato più all'autore dell'opera che ai suoi contenuti. Nonostante sin dall'inizio Rossetti nutra il sospetto, del resto ben riposto, che quell'irrimediabile stroncatura non possa essere stata escogitata da altri che da Antonio Panizzi, anch'egli esule a Londra e suo aperto rivale e nemico¹⁸, in un primo momento non esita tuttavia ad attribuirne la paternità al suo editore Taylor, tacciandolo di irricoscenza e tradimento. Vale la pena di leggere alcuni stralci della lettera-sfogo inviata al protettore Charles Lyell, nella quale Rossetti formalizza l'accusa all'ignaro Taylor:

E avreste potuto mai credere che quel John Taylor, il quale di carattere pare sì mite e benigno, fosse capace di sì infame tradimento? Quel colpo da assassino, quell'articolaccio pieno di tanto insulto e di tanta mala fede, quello che fu scritto col solo intento di coprirmi di vituperio e di fango ed espormi così alla berlina di tutto il mondo [...], quello mi vien da lui. Che ne sia stato egli stesso lo scrittore non saprei dirlo, ma che dipendesse da lui il porlo o il rifiutarlo in quella Rivista è certissimo, poiché egli è l'editore di quella pubblicazione. Detestabile Giuda! [...] O proditoria iniquità! E qual mala azione ha egli da me ricevuta? Qual motivo ebbe egli per trattarmi sì scelleratamente? Forse l'averlo assistito ogni qualvolta ha avuto bisogno delle mie cognizioni letterarie? [...] L'aver fatta la correzione delle stampe a citazioni italiane che uscivano dalla sua tipografia, tutte le volte che ne fui da lui richiesto? L'aver dato lezione alla sua moglie *gratis et amore* per quattro mesi e più? Niuna offesa ha da me

16. Lettera di Rossetti a John Hookham Frere del 23 giugno 1841, *ivi*, vol. 5, p. 104.

17. La recensione, dal titolo *Rossetti's* Mistero dell'amor platonico, del 14 dicembre 1842, è apparsa sul numero della «British and Foreign Review», xxvii (1843), vol. 14, pp. 46-47.

18. Prima di diventare direttore generale della biblioteca del British Museum, Antonio Panizzi, che non aveva avuto remore a giudicare il rivale Rossetti un «tipico rappresentante della diarrea politica e retorica italiana», era riuscito ad aggiudicarsi la cattedra di lingua e letteratura italiana presso lo University College di Londra sottraendola, fra gli altri, proprio allo stesso Rossetti; cfr. C. DIONISOTTI, *Un professore a Londra. Studi su Antonio Panizzi*, Interlinea, Novara 2002, p. 28. Sui contrasti e la rivalità fra Rossetti e Panizzi cfr. E. BOTTASSO, *Gabriele Rossetti e Antonio Panizzi: antagonismo e incomprensione tra due italiani integrati nell'Inghilterra vittoriana*, in G. Oliva (a c. di), *I Rossetti tra Italia e Inghilterra, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Vasto, 23-25 dicembre 1982)*, Bulzoni, Roma 1984, pp. 33-59.

ricevuta, niuna, neppur per ombra; ed egli ora mi tratta in
maniera sì nequitosa.¹⁹

Solo alla fine del 1842 Rossetti potrà definitivamente scagionare Taylor dall'accusa di essere l'autore di quella feroce stroncatura, avendo avuto le prove della piena responsabilità del suo «gratuito nemico» Panizzi²⁰; ma ciò che qui conta è che probabilmente il riferimento di Rossetti alla consulenza linguistica e letteraria elargita generosamente a Taylor nello studio e nelle sue traduzioni di testi italiani include anche il *Cunto de li Cunti* di Basile, il cui difficile originale napoletano doveva aver richiesto molte volte un intervento esplicativo di Rossetti, abruzzese di nascita, ma con lunghi trascorsi nella città di Napoli prima del definitivo esodo a Londra. Lo stesso Taylor, del resto, non manca di esprimere la sua riconoscenza all'amico Rossetti nella lunga nota premessa alla sua traduzione, in cui ammette di aver tradotto senza ricorrere ad alcun dizionario, ma con il solo supporto del volume *Lo Tasso Napoletano* di Gabriele Fasano, di cui ha studiato accuratamente la lingua:

aA

When I first began to translate, unaided by any vocabulary, the difficulties appeared insurmountable, not only from the peculiarities of the dialect, and the great number of words of foreign origin (Greek, Spanish, Arabic, Turkish, etc.), but from the continual allusions to local usages and manners, proverbs and idioms, which no one but a Neapolitan can interpret. In all these cases of difficulty I have received the valuable aid of my friend Mr. Rossetti (himself a Neapolitan by birth), whose kindness I desire particularly to acknowledge²¹.

151

Altrettanto decisivo risulta per Taylor l'aiuto di un altro intellettuale della cerchia dei frequentatori di casa Rossetti, l'irlandese Thomas Keightley, studioso di letteratura e folklore, anch'egli debitore a Rossetti per le sue traduzioni dall'italiano e dal napoletano e autore a sua volta, nel 1835, di una recensione *tranchant* dell'edizione dei due poemi di Boiardo

19. Lettera di Rossetti a Charles Lyell del 2 dicembre 1842, ROSSETTI, *Carteggi* cit., vol. 5, pp. 288-289.

20. *Ivi*, p. 305. Per la ricostruzione dell'intera *querelle* si rimanda alle lettere riportate alle pp. XXI-XXVIII, 279-281, 288-296, 297-298, 304-305.

21. TAYLOR, *Preface* a *The Pentamerone* cit., pp. XII-XIII.

e di Ariosto che Panizzi aveva completato l'anno prima, quasi a volersi fare interprete di quel rancore verso Panizzi covato da Rossetti in prima persona e dal gruppo dei rossettiani italiani²² esuli in Inghilterra.

Ai due ponderosi volumi di Keightley, *The Fairy Mythology* del 1828, più volte ristampato, e *Tales and Popular Fictions*, edito a Londra nel 1834, Taylor attinge a piene mani facendo confluire nella sua versione del *Cunto* del 1848 cinque fiabe, le prime in veste inglese, tradotte dallo stesso Keightley²³.

Nella Prefazione che precede la sua traduzione, dopo aver accennato alla biografia di Basile, traendo peraltro da Keightley l'errata data di morte e quella di pubblicazione del *Cunto* e dopo aver ricostruito sommariamente l'influenza del *Cunto* sulla fiabistica italiana ed europea, Taylor dà conto della sua strategia traduttiva, esplicitando i principi che hanno orientato la sua selezione di trenta fiabe e gli interventi sul testo napoletano: «In close fidelity to the original», dichiara, «the present version follows the same plan as that of Mr. Liebrecht, but I have purposely avoided substituting an English for the Neapolitan dress; thus in all metaphors, proverbs, and even idioms, as far as was admissible, I have adhered to the original»²⁴.

La posizione di Taylor, in linea con quella già adottata dal traduttore tedesco del *Cunto* Felix Liebrecht, sembra dunque rientrare, almeno negli intenti, in quello che potremmo chiamare il primo movimento di Schleiermacher, in cui «il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore»²⁵, mirando cioè ad una traduzione *source-oriented* o «straniante», il più possibile vicina alla lingua e alla cultura del testo di partenza²⁶. Il progetto del traduttore

22. La recensione di Keithgley è uscita con il titolo *Italian Romantic Poetry* sulla rivista «Foreign Quarterly Review», xv (1835), pp. 48-74; cfr. DIONISOTTI, *Un professore a Londra* cit., pp. 65-70.

23. Derivano dalla prima edizione di T. KEIGHTLEY – *The Fairy Mythology*, W.H. Ainsworth, London 1828 – le fiabe *The Goat-face* (*La facce de crapa* I, 8), *Gagliuso* (*Cagliuso* II, 4), *The Dragon* (*Lo dragone* IV, 5); da T. KEIGHTLEY, *Tales and Popular Fictions*, Whittaker and Co., London 1834, Taylor fa invece proprie le fiabe *The Serpent* (*Lo serpe* II, 5) e *Peruonto* (*Peruonto* I, 3).

24. TAYLOR, *Preface a The Pentamerone* cit., p. XIV.

25. F. SCHLEIERMACHER, *Sui diversi metodi del tradurre*, in S. Nergaard (a c. di), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano 1993, p. 153.

26. Cfr. L. VENUTI, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, M. Guglielmi (trad. it.), Armando, Roma 1999.

è perciò quello di una di massima aderenza all'originale al fine di preservarne, per quanto possibile, la veste napoletana. Tali premesse sembrano tuttavia contrastare con il resto della prefazione, in cui Taylor non manca invece di porre limiti e restrizioni al proposito appena annunciato di una «close fidelity to the original»:

The reader will observe that each of the four first Days of the *Pentamerone* concludes with an Eclogue. [...] These it would be almost impossible to translate, and, having no connection with the stories, they are here omitted. [...] The *Pentamerone* contains fifty stories, of which I have given thirty. The gross license in which Basile allowed his humour to indulge is wholly inadmissible at the present day in a work intended for the general reader; the moral sense of our age is happily too refined and elevated to tolerate indelicacy. At the same time, as Dr. Grimm justly observes, such offensive license in style and language did not convey to the Neapolitan in the seventeenth century the same degree of coarseness as it does to our ears [...]. For these reasons, [...] I have omitted all those stories which I considered objectionable, and carefully removed all matter of offence²⁷.

aA

La partita fra il testo di Basile e la sua traduzione si gioca subito a carte scoperte e, seppure fermo nel proposito dichiarato di fedeltà al testo, così che vi resti forte l'impronta della sua napoletanità, il traduttore informa di essere intervenuto, oltre che a eliminare le egloghe originarie in versi che intervallano le cinque giornate, anche a escludere dalla sua raccolta le fiabe più audaci e di aver emendato dai passaggi ritenuti eccessivamente scurrili le stesse fiabe selezionate. Senza poter qui entrare nel dettaglio di un'approfondita analisi testuale, qualche esempio può forse aiutare a cogliere meglio la portata di questa energica espurgazione del testo originale, che smaschera i ferri del mestiere del traduttore e ne svela la volontà censoria. Nella *Ntroduzione al Cunto* il riso della infelice principessa Zoza è finalmente provocato dalla reazione furibonda di una vecchia che, indispettita da un paggio che le ha mandato in frantumi la brocca piena d'olio, dopo un salace scambio di insulti con il giovane e avendo ormai esaurito il suo catalogo di ingiurie, gli mostra la «scena voscareccia».

153

27. TAYLOR, *Preface a The Pentamerone* cit., pp. XIV-XV. Corsivi miei.

Partiamo dal testo di Basile, riportando l'insolente offesa del paggio e la reazione clamorosa della vecchia:

Lo figliulo, c'aveva poco varva e manco descrezzione, sentennose fare sta 'nfroata de zuco, pagannola de la stessa moneta le disse: «Non vuoi appilare ssa chiaveca, vava de parasacco, vòmmecavracciòlle, affocapeccerille, cacapezzole, ciernevernacchie?». La vecchia, che se sentette la nova de la casa soia, venne 'n tanta zirria che, perdenno la vusciola de la fremma e scapolanno da la stalla de la pacienza, auzato la tela de l'apparato, fece vedere la scena voscareccia, dove potea dire Sirvio: «Ite sveglianno gli occhi col corno»; lo quale spettacolo visto da Zoza, le venne tale riso c'appe ad ashevulire²⁸.

[Il ragazzo, che aveva poca barba e ancor meno discrezione, sentendosi fare questa sfuriata coi fiocchi, ripagandola della stessa moneta le disse: «Non vuoi turare questa chiaveca, nonna del diavolo, vomitabbraccine, soffocabambini, cacastracci, cerniscorregge?». La vecchia, che sentí queste notizie di casa sua, montò in tanta furia che, perdendo la bussola della flemma e uscendo fuori dalla stalla della pazienza, alzato il sipario dell'apparato fece vedere la scena boschereccia, di cui Silvio avrebbe potuto dire: «Ite svegliando gli occhi col corno»; visto questo spettacolo, a Zoza venne un tale riso che fu sul punto di svenire]²⁹.

Proviamo ora a leggerne la traduzione di Taylor:

The lad, who had little beard and less discretion, hearing this string of abuse, repaid the old woman in the same coin, saying, «Have you done, you devil's grandmother, you old hag, you child-strangler?».

When the old woman heard these compliments, she flew into such a rage, that losing hold of the bridle, and escaping from the stable of patience, she acted like a mad woman, cutting capers in the air and grinning like an ape. At this strange spectacle, Zoza burst into such a fit of laughter that she well nigh fainted away³⁰.

Risulta subito evidente che, oltre a attenuare l'esuberanza dell'originario scambio di impropri fra il paggio e la vec-

28. G. BASILE, *Lo Cunto de li cunti ovvero lo Trattenemiento de' peccerille*, C. Stromboli (a c. di), Salerno Editrice, Roma 2013, vol. 1, p. 8.

29. *Ivi*, p. 9.

30. TAYLOR, *The Pentamerone* cit., pp. 3-4.

chia, il traduttore interviene a censurare l'esibizione audace della «scena voscareccia», sostituendola con più innocui salti e smorfie inconsulti della vecchia che provocano infine il riso di Zoza.

Valga come altro esempio di questa espurgazione lessicale un brevissimo passaggio tratto dalla fiaba *La Pulce* (I, 5): il momento è quello in cui un re rivolge il seguente colorito rimprovero alla sfrontata figlia Porziella che ha osato tenergli testa: «Vide fieto de lo culo mio, ca vò fare dell'ommo e mettere legge a lo patre!» – «Vedi scorreggia del mio culo che vuole fare l'uomo e dettare legge al padre!»³¹ – che la lima censoria di Taylor sopprime del tutto³², superando qui in castigatezza persino la già sorvegliatissima traduzione di Croce che rende il passo con un «Guarda un po': una scoreggia del mio deretano vuol far l'uomo, e dettar legge al padre!»³³.

Sono molti i luoghi testuali e gli specifici interventi sul lessico che, difformemente dall'obiettivo del traduttore di una «massima fedeltà all'originale», testimoniano invece della sua volontà di avvicinare il testo di partenza al tempo storico, al contesto sociale e alle norme culturali di arrivo. Ad una prevalente rassettatura delle fiabe sotto l'aspetto lessicale si affianca del resto la tendenza a una generale semplificazione della loro originaria costruzione sintattica, sempre smisurata, esuberante, traboccante di metafore, elenchi, iperboli.

Come ultimo esempio che sembra ben illustrare tale assunto si riporta un passaggio tratto dalla fiaba *Faccia di capra* (I, 8). Siamo quasi alla fine della fiaba, nel momento topico in cui il re intona uno spropositato lamento per la sorte dell'amata Renzolla, il cui viso, per disubbidienza a una maga, è stato trasformato in quello di una capra. Così Basile:

Dove so' le capille che m'annodecavano? Dove l'uocchie che me sficcagliavano? Dove la vocca che fu tagliola de st'arma, mastrillo de sti spirete e codavattolo de sto core? Ma che? Aggio da essere marito de na *capra* ed acquistarene titolo de *caperrone*? Aggio da esser'arredutto *de sta foggia* a fidareme

31. BASILE, *Lo Cunto de li cunti* cit., vol. I, pp. 112-113.

32. Cfr. TAYLOR, *The Pentamerone* cit., p. 53.

33. G. BASILE, *Il Pentamerone, ossia La Fiaba delle Fiabe, tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da Benedetto Croce*, Bibliopolis, Napoli 2001 [1^a ed. Laterza, Bari 1925], p. 45.

a *Foggia*? Non no, non voglio che sto *core crepa* pe na *faccie de crapa*, na crapa che me portarrà guerra cacann'aolive³⁴.

[Dove sono i capelli che mi annodavano? Dove gli occhi che mi trafiggevano? Dove la bocca che fu tagliola di quest'anima, trappola di questi spiriti e gabbia di questo cuore? Ma che? Devo essere marito di una *capra* per acquistare il titolo di *caprone*? Devo essere ridotto *in questa foggia* per fidarmi a *Foggia*? No, non voglio che il mio *cuore crepi* per una faccia di *capra*, una capra che mi farà guerra cacando olive]³⁵.

Questa è invece la versione di Taylor:

Where are the locks that bound me? where are the eyes that transfixed me? where is the mouth that was the pitfall of my soul, the trap of my breath, and the cage of my heart? must I then be the husband of a she-goat? no, no, my heart shall not break for such a goat-face³⁶.

La straordinaria musicalità del brano di Basile, cui dà risalto la lettura ad alta voce, è evidentemente innescata dall'accumulo di paronomasie di grande effetto allitterativo – *crapa/caperrone, de sta foggia/Foggia; sto core crepa pe na faccie de crapa* – che si perdono invece nella versione di Taylor, più interessato a restituire sommariamente il livello semantico del testo a scapito di quello fonetico. Il confronto dei due brani rende dunque immediatamente evidente lo scarto fra il solido impianto ritmico del testo di partenza e un generale «impoverimento qualitativo» della riscrittura, tipica tendenza deformante del tradurre – secondo Berman – che procede «alla sostituzione di termini, espressioni, costruzioni ecc. dell'originale con termini, espressioni, costruzioni che non possiedono né la stessa ricchezza sonora, né la stessa ricchezza significante»³⁷.

Non c'è spazio per altri esempi, ma basti qui dire che, oltre ad aver tentato di fornire appena qualche spunto per ulteriori approfondimenti dei rapporti intercorsi fra gli intellettuali e letterati inglesi e italiani nel corso dell'Ottocento, l'indagine

34. BASILE, *Lo Cunto de li cunti* cit., vol. 1, p. 174. Corsivi miei.

35. *Ivi*, p. 175. Corsivi miei.

36. TAYLOR, *The Pentamerone* cit., p. 98.

37. A. BERMAN, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, G. Giometti (trad. it.), Quodlibet, Macerata 2003, p. 48.

cursoria sulla traduzione inglese del *Cunto* realizzata da J.E. Taylor ha provato a testimoniare come ogni traduzione sia un esercizio di inevitabile manipolazione del testo di partenza, che non può e non deve restituirsi mai del tutto identico a se stesso. Ciascuna riscrittura, proprio manipolando il testo originale attraverso specifiche scelte stilistiche, non solo rimette in gioco di continuo quel testo, ma può dirci molto anche sui presupposti ideologici, culturali, politici e poetici che di volta in volta hanno influenzato la difficilissima e affascinante arte del tradurre.

«Fu già in Venezia un moro molto valoroso».

Giraldi Cinzio e Shakespeare

Massimo Colella

Università di Firenze

Université Paris Sorbonne - Paris 4

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Un episodio significativo della fortuna della novellistica italiana nella cultura europea tardo-rinascimentale è *sine dubio* costituito dalla considerevole dipendenza testuale/situazionale dell'*Othello* shakespeariano, «probabilmente scritto tra il 1602 e il 1604»¹, dalla settima novella della terza decade degli *Ecatommithi* di Giraldi Cinzio (*editio princeps*, 1565)². Il ri-

1. A. LOMBARDO, Nota al testo, in W. SHAKESPEARE, *Otello*, A. Lombardo (a c. di), Feltrinelli, Milano 2014¹² [1^a ed. 1996], pp. 279-282 [p. 279]. L'*Othello* «fu [...] rappresentato a Corte [...] nel [...] 1604», la prima stampa dell'opera è del 1622 (cfr. *ibid.*).

2. G.B. GIRALDI CINZIO, *De gli Hecatommithi di M. Giovanbattista Gyraldi Cinthio nobile ferrarese*, Lionardo Torrentino, Monte Regale 1565. Per la cronologia compositiva degli *Ecatommithi* cfr. S. VILLARI, Introduzione a G.B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommithi*, S. Villari (a c. di), Salerno Editrice, Roma 2012, vol. I, pp. IX-LXXXVI: X-XVI [p. X]: «Giraldi afferma di aver intrapreso l'elaborazione dell'opera in giovane età, e precisamente nel 1528». Un altro sicuro campo di dialogo girdaliano/shakespeariano è rintracciabile nella relazione intertestuale che lega *Measure for Measure* alla novella di Epitia (*Ecatommithi* VIII, 5), oltre che all'omonima tragedia cinziana, cfr. C. ROBERTS, *The Politics of Persuasion: Measure for Measure and Cinthio's Hecatommithi*, «Early Modern Literary Studies», 7 (2002), n. 3, pp. 1-17 e R. GIGLIUCCI, *Perfezionamento del lieto fine fra Giraldi Cinzio e Shakespeare*, in I. Romera Pintor (a c. di), *Giovan Battista Giraldi Cinthio. Hombre de corte, preceptista y creador. Acti del Simposio Internacional en homenaje a Renzo Cremante (Universitat de València, 8-10 de novembre de 2012)*, «Critica letteraria», XLI (2013), nn. 159-160, pp. 613-643.

ferimento fontistico³ è incontrovertibile⁴, sebbene non sia mancato chi ha tentato di ridimensionare il contributo della novella alla fisionomia della tragedia, dichiarando, per esempio, che Shakespeare non ha tratto dal *récit* giralduano altro che un suggerimento di intreccio⁵. La *vexata quaestio* sulle competenze linguistiche shakespeariane grava enormemente sulla comprensione filologica dell'apporto cinziano: è infatti impossibile stabilire, allo stato attuale, se il drammaturgo avesse letto il testo nell'originale italiano, nella traduzione francese di Gabriel Chappuys⁶ o in un'eventuale traduzione inglese coeva⁷. In ogni caso, da una lettura non pregiudizialmente orientata dei testi agevolmente emerge la limpida constatazione del notevole influsso intertestuale⁸; è in questa direzione che il presente studio intende muoversi, rintracciando, a conferma della vitalità e delle potenzialità della novellistica italiana cinquecentesca, l'ampio quadro delle affinità e delle divergenze riscontrabili nella collazione testuale⁹.

Nella novella già compare la quasi totalità dei personaggi che animeranno la tragedia; un solo *character* è fornito di nome proprio: Disdemona, che possiede nell'allusione etimologica dell'*inventio* onomaturgica di sapore grecizzante

3. Per i problemi fontistici shakespeariani cfr. G. BULLOUGH, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Columbia University Press-Routledge & Kegan Paul, London-New York 1957-1975 e K. MUIR, *The Sources of Shakespeare's Plays*, Methuen, London 1977.

4. Tra i contributi dedicati al tema cfr. R. MULLINI, *Shakespeare e Giraldi Cinthio: Otello e il gioco con le fonti*, in M. Tempera (a c. di), *Otello dal testo alla scena*, CLUEB, Bologna 1983, pp. 21-37 e B. MAJELLI, *Riscrivendo «l'Alfieri»: Cinthio, Greene e la figura di Iago in Othello*, in M. Marrapodi (a c. di), *Intertestualità shakespeariane*, Bulzoni, Roma 2003.

5. Cfr. per esempio C. SEGRÈ, *Le fonti italiane dell'Otello*, Nuova Antologia, Roma 1909, p. 3: «alcuni sostengono che lo Shakespeare si sia valso dell'opera altrui solo per cavarne qualche incidente del suo dramma».

6. G. CHAPPUYS, *Les cent excellentes nouvelles*, Abel l'Angelier, Paris 1583-1584. Cfr. C. AZZOLINI, *Giraldi, Chappuys e Shakespeare: la fonte e il testo dell'Othello*, «Schifanoia», 12 (1991), pp. 221-227.

7. Cfr. per esempio SEGRÈ, *Le fonti italiane* cit., p. 5 e M. CAVALCHINI, *Intorno alle fonti dell'Othello*, «Rivista di letterature moderne e comparate», 20 (1967), n. 1, pp. 35-44 [p. 35], nota 5.

8. «Like other English dramatists of the time, Shakespeare often used a novella rather than a novel, as his starting point», C. PRESSLER, *Intertextual transformations: the Novella as Mediator Between Italian and English Renaissance Drama*, in M. Marrapodi (a c. di), *Shakespeare and Intertextuality: the Transition of Cultures Between Italy and England in the Early Modern Period*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 135-148 [p. 139].

9. Le citazioni sono tratte da GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti* cit. [d'ora in poi in citazione E.] (la novella è in vol. I, pp. 612-626) e da W. SHAKESPEARE, *Otello*, C. Pagetti (a c. di), Einaudi, Torino 2013 [d'ora in poi in citazione Ot.].

(*dýs* + *dàimon*) il sigillo della cattiva stella sotto cui è nata¹⁰; privi di nome proprio, ma già configurati con definizione tipologica, sono Otello (il «moro»), Iago (l'«alfiero») e Cassio (il «capo di squadra»); assente invece Roderigo, il pretendente rifiutato; non però Bianca, come pure talora è stato detto¹¹. Quanto al cronotopo, dal punto di vista spaziale si consuma in entrambi i casi un passaggio da Venezia all'isola di Cipro¹²; sul piano temporale, invece, se nella novella la cronologia è scandita in tempi regolarmente plausibili¹³, la tragedia si segnala per una rilevante contrazione temporale¹⁴. Per quanto attiene, poi, alla *dispositio* narrativa, se è vero che la sezione mediana dell'opera shakespeariana esibisce maggiormente i segni del commercio intertestuale con la novella¹⁵, non può essere eclissata la consapevolezza critica che l'intero svilup-

10. Cfr. l'*incipit* di *Ecatommiti* III, 8: «fu pianto il caso della misera donna, biasimando il padre che le avesse posto nome d'infelice augurio. E si determinò, tra la brigata, che essendo il nome il primo dono, che dà il padre al figliuolo, dovrebbe imporgliene e magnifico e fortunato» (E. p. 627); cfr. L. TERRUSI, *Disdemona e il Moro: il destino in un nome e un nome 'mancato'*, «Il Nome nel testo», XVI (2014), pp. 369-378.

11. Il personaggio di Bianca (originale nella contrapposizione cromatica al Moro e nella connotazione, in virtù della sua gelosia, di *alter ego* di Otello al femminile) deriva – in quanto cortigiana che riceve dall'amato Cassio l'incarico di predisporre una riproduzione del prezioso dono di Otello (cfr. *Ot.* IV, I, 94-97; III, IV, 179-191; IV, I, 147-154) – dalla *contaminatio* (cfr. SEGRÈ, *Le fonti italiane* cit., p. 12) tra la «meretrice, colla quale egli [il caposquadra] si sollazzava» (E. p. 622) e la «donna» che il caposquadra «[a]veva [...] in casa», che tesse per suo diletto una copia del fazzoletto di Disdemona: «Aveva il capo di squadra una donna in casa, che maravigliosi trapunti faceva su la tela di renna, la quale vedendo quel pannicello [...] si mise a farne un simile» (E. p. 622).

12. Se nella novella lo spostamento è determinato da un avvicendamento degli incarichi militari («Occorse che i signori veneziani fecero mutazione delle genti d'arme, ch'essi sogliono tenere in Cipri, ed elessero per capitano de' soldati [...] il moro», E. p. 613), nella tragedia Otello è chiamato dallo stato veneziano a difendere Cipro da un attacco turco (cfr. *Ot.* I, II, 34-47).

13. Cfr. il sistema girdaliano delle indicazioni temporali: per esempio «Egli soleva essere verso me tutto amore, ora *da non so che pochi giorni in qua*, è divenuto un altro» (E. p. 621, corsivo mio), «Il moro *in questo mezzo tempo* cercava [...] di più certificarsi di quello che non avrebbe voluto ritrovare» (E. p. 622, corsivo mio); cfr. A.L. ZAZO, *Otello. La trasmissione del testo, le fonti*, in W. SHAKESPEARE, *Otello*, S. Quasimodo (trad. it.), Mondadori, Milano 1992 [rist. 2014], pp. XXIX-XXXI [p. XXX]: «La vicenda [della novella] si distende nell'arco di circa due anni».

14. Cfr. A.L. ZAZO, *La notte di Otello: una tragedia involontaria*, in SHAKESPEARE, *Otello* cit., pp. VII-XXVIII [pp. IX-XI]: «la singolarità dell'elemento tempo in *Otello* è innegabile. [...] il terzo, il quarto e il quinto atto bruciano in un giorno e una notte il nascere e l'affermarsi del sospetto in Otello, [...] l'uxoricidio, [...] il suicidio di Otello. [...] Desdemona non ha avuto la possibilità materiale di tradire Otello con Cassio. [...] la vicenda avviene [...] nella mente di Iago, che la costruisce, e in quella di Otello, che ne stravolge la trama. Il tempo in cui questa ha luogo non potrà essere [...] che [...] psicologico [...] e non cronologico».

15. Cfr. per esempio CAVALCHINI, *Intorno alle fonti* cit., p. 35.

po dell'*Othello*, mutatis mutandis – ossia innanzitutto al netto dell'*amplificatio* incipitaria¹⁶ e delle consistenti modifiche dell'epilogo¹⁷ – è, con palmare rilevanza, già presente *in nuce* nelle linee portanti della narrazione cinziana¹⁸.

Ma si ripercorra la sequenzialità dei due testi. La novella è inserita in una doppia *cornice*, ossia nell'ampia vicenda della brigata post-boccacciana dei nobili narratori partiti alla volta di Marsiglia a seguito del sacco di Roma (1527)¹⁹ e nella sezione tematica della terza decade, incentrata sull'infedeltà coniugale²⁰; l'agnizione del suo significato complessivo dovrebbe derivare quindi da una lettura che contempi insieme il micro e il macro dell'organizzazione strutturale: *iuxta* il

16. L'ampio *incipit* shakespeariano – in cui, tra l'altro, si esplica l'ostilità del senatore Brabanzio alle nozze di sua figlia Desdemona con Otello – è costruito su un breve accenno cinziano alle resistenze mostrate dalla famiglia di Desdemona al matrimonio con il Moro, cfr. *E.* p. 613: «ebbero tanto favorevole Amore, che si congiunsero insieme per matrimonio, ancora che i parenti della donna facessero ciò che poterono perché ella altro marito si prendesse che lui».

17. L'*explicit* si discosta molto dal *fons* italiano per attanti e modalità dell'omicidio della donna e per il destino dei personaggi: se nella novella è l'alfiere a malmenare la consorte del moro con «una calza piena di rena» per poi decapitare, assieme al Moro, Desdemona e determinare il crollo del sopralco così da simulare una morte casuale (cfr. *E.* pp. 623-625), nella tragedia è Otello stesso a macchiarsi di uxoricidio, soffocando Desdemona (cfr. *Ot.* v, ii, 26-83); inoltre, la novella prevede una punizione divina *a posteriori* dell'oltraggio sponsale: il Moro, accusato dall'alfiere, pur negando le sue azioni scellerate, è condannato ad un esilio in cui trova la morte per mano dei familiari della moglie, e l'alfiere, implicato in un'altra azione malvagia, è torturato a morte (cfr. *E.* pp. 625-626), mentre nella tragedia Otello, non appena viene a conoscenza dell'inganno ordito da Iago, si suicida (cfr. *Ot.* v, ii, 336-354; la statura di Otello, nel suicidio, si accresce notevolmente rispetto al profilo del Moro giraldiano) e Iago è punito con la tortura proprio per l'*affaire* Desdemona (cfr. *ivi*, 365-367). Nondimeno, la conclusione shakespeariana è in sottile comunicazione con l'epilogo cinziano sia per la complanarità della tortura in cui incorre l'alfiere/Iago – «fu messo al martorio anco l'alfieri per paragone. Ove fu talmente collato che gli si corroperò le interiora» (*E.* p. 626), «the censure of this hellish villain, / [...] the torture» (*Ot.* v, ii, 366-367) – sia per l'affinità del racconto finale della moglie dell'alfiere: se infatti nella tragedia è palese l'importanza narrativa delle rivelazioni di Emilia (cfr. *ivi*, 180-227), il Bardo poteva rinvenire nella novella l'attribuzione al medesimo personaggio del racconto, sia pur postumo, delle nefandezze dell'alfiere: «E tutto questo successo narrò la moglie dell'alfieri, del fatto consapevole, poi ch'egli fu morto» (*E.* p. 626).

18. La conformazione segmentale è pressoché la medesima: (a) nozze del moro con una cittadina veneziana (b) spostamento a Cipro (c) sospetti di infedeltà coniugale inoculati dall'alfiere (d) richiesta e conseguente ottenimento di prove (e) uccisione della moglie (f) tortura dell'alfiere (g) racconto della moglie dell'alfiere; gli ultimi due *items*, nella tragedia, sono sottoposti a inversione.

19. Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La "cornice" degli Ecatommiti*, in *id.*, *La letteratura instabile. Il teatro e la novella fra Cinquecento ed età barocca*, Santi Quaranta, Treviso 2006, pp. 285-322.

20. Cfr. *E.* p. 528: «Comincia la terza deca degli Ecatommiti, nella quale si ragiona della infedeltà de' mariti e delle mogliere».

consistente peso didattico-morale della raccolta giraldiana²¹, il racconto è proposto come *exemplum* di una verità morale che da una parte indica l'orrore dell'adulterio e dall'altra il pericolo di riscontrare vizio lì dove è assente:

Ma come questa [la donna adultera protagonista della novella precedente] ricevette degna pena della sua colpa, così avviene talora che, senza colpa, fedele e amorevole donna, per insidie tese da animo malvagio e per leggerezza di chi più crede che non bisognerebbe, da fedel marito riceve morte, come da quello, ch'ora vi son per raccontare, manifestamente vedrete²².

Sebbene il prologo cinziano anticipi, nella biforcazione tra «insidie» dell'alfiere e «leggerezza» del Moro, il «contrasto Otello/Jago» inteso come «l'assoluta bipolarità della struttura drammatica»²³, Shakespeare non può contare su dichiarazioni esterne allo scorrere della sua *mise en scène*: il significato della *pièce* shakespeariana deriva dalla cognizione critica dell'organismo testuale/scenico considerato nella sua totalità e complessità e non dalla possibilità di lettura di un'esplicita intenzione programmatica. Del resto, quanto è moralmente monodimensionale la novella («temo molto di non essere io quella che dia esempio alle giovani di non maritarsi contra il voler de' suoi e che da me le donne italiane imparino di non si accompagnare con uomo, cui la natura e il cielo e il modo della vita disgiunge da noi»²⁴, rivela Desdemona, con chiaro invito ad evitare matrimoni non graditi ai genitori, soprattutto se interetnici), tanto è pluridimensionale il significato dell'*Othello*, vivamente sospeso tra spinte semantiche e simboliche differenziate, ragione del suo sempiterno fascino²⁵.

La concatenazione narrativa della novella inizia con la *descriptio* dei *characters* del moro e di Desdemona, fedelmente

21. Ben indagato tra fine Ottocento ed inizio Novecento da Vecoli, Bilancini e Bertino: cfr. VILLARI, Nota bibliografica a GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti* cit., vol. I, pp. xcvi-cxxviii [p. cix].

22. E. p. 613. Praz osserva un'eco di tali asserzioni in *Ot.* iv, i, 45-47: «IAGO: Thus credulous fools are caught / And many worthy and chaste dames even thus, / All guiltless, meet reproach», cfr. M. PRAZ, *Machiavelli e gli Inglesi dell'epoca elisabettiana*, Vallecchi, Firenze 1930, p. 36).

23. Cfr. ZAZO, *La notte di Otello* cit., p. xxiv.

24. E. p. 621.

25. Cfr. V. GENTILI, *L'immaginario contro Desdemona*, in ead. (a c. di), *Trasgressione tragica e norma domestica*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1983, pp. 125-160 [pp. 126-127].

assimilata dal drammaturgo²⁶, che tuttavia non mutua da Giraldo il lungo segmento del turbamento psicologico del Moro determinato dall'incarico²⁷ (e della risoluzione apportata da Disdemona, che proclama l'indissolubilità del vincolo coniugale e l'intenzione di seguirlo *ubique*²⁸), preferendo invece concentrarsi sul tema dell'amore contrastato mediante la messinscena, sul *seuil* genetiano del dramma, della delazione operata da Iago e Roderigo e dei suoi immediati esiti²⁹.

Si verifichi la zona mediana. La divergenza in Iago tra l'essere e l'apparire («I am not what I am»³⁰) risulta preannunciata, nella novella, dalla presentazione dell'alfiere come Sileno alla rovescia: «quantunque egli fosse di vilissimo animo, copriva [...] coll'alte e superbe parole e colla sua presenza di modo la viltà, ch'egli chiudea nel *core*, che si scopriva nella *sembianza* un Ettore od uno Achille»³¹; ma diversa risulta la motivazione che lo spinge ad «ordi[re]» i suoi «inganni»³². Nella novella l'alfiere ama, non ricambiato, Disdemona, e teme che la *domina* lo rifiuti perché «accesa del capo di squadra»; «mut[ato] l'amore [...] in acerbissimo odio», progetta un piano contemperante un doppio omicidio (l'uccisione del solo caposquadra non poteva impedire che il moro continuasse a «gode[re]» dell'amore della donna)³³. Definire le motivazioni di Iago si dimostra ben più difficile³⁴ (si tratta,

aA

163

26. Confluiscono nella tessitura shakespeareana sia il valore, la prudenza e l'ingegno militare del personaggio maschile – per esempio «Fu già in Venezia un moro molto valoroso», *E.* p. 613; «I SENAT.: Here comes [...] the valiant Moor. [...] DUKE: Valiant Othello, we must straight employ you / Against the general enemy Ottoman», *Ot.* I, iii, 48-49 – sia la virtù e la «maravigliosa bellezza» (*E.* p. 613) di quello muliebri – per esempio «OTH.: I'll present / How I did thrive in this fair lady's love», *Ot.* I, iii, 126-127). Miei i corsivi.

27. Cfr. *E.* p. 614.

28. Cfr. *ibid.*

29. A tale versante il Bardo intreccia, in omaggio al sovrano Giacomo I e al suo poema eroico *Lepanto* (incluso in *His Majesties Poeticall Exercises at Vacant Howes*, Robert WaldeGraue, Edinburgh 1591), la dimensione politica dell'attacco turco, peraltro subito tolto di scena grazie ad una ben shakespeareana 'tempesta' che disperde i nemici (cfr. E. JONES, *Othello, Lepanto and the Cyprus Wars* [1968], in *Aspects of Othello*, K. Muir, P. Edwards (a c. di), Cambridge University Press, Cambridge 1977, pp. 61-66).

30. *Ot.* I, i, 64.

31. *E.* p. 615, corsivi miei. Si noti pure la sottolineatura delle capacità d'eloquio, caratterizzanti in seguito il personaggio shakespeareano.

32. *E.* p. 616.

33. Cfr. *E.* pp. 615-616.

34. «As a character in a play, not a person, Iago has no motivation», S.E. HYMAN, *Iago. Some Approaches to the Illusion of his Motivation*, Atheneum, New York 1970, p. 4; già Coleridge

a ben guardare, della suaccennata divergenza di fondo tra l'unidimensionalità giraladiana e la pluridimensionalità shakespeareana); infinita bibliografia è stata accumulata, e continuerà ad esserlo, a proposito dei possibili fattori giustificanti il comportamento di Iago³⁵, cui è necessario comunque riconoscere un complesso sentimento del Male, non riducibile alla grammatica di un amore non corrisposto.

Inoltre, se l'alfiere giraladiano attende l'occasione propizia per dare inizio ai suoi progetti ed è coadiuvato dalla Fortuna, che interviene a far sì che il caposquadra ferisca un soldato³⁶, Iago è protagonista attivo dell'elaborazione di una rissa in cui inscenare l'ubriacatura e l'ira sanguigna di Cassio (*Ot.*, II, iii). L'affinità del ferimento del soldato/Montano da parte del caposquadra/Cassio si scontra con una differenziazione che risale alle radici delle distinte operazioni: la *Weltanschauung* cinziana è fondata sull'enfatizzazione dell'*accidente* più che della *peripezia* boccacciana³⁷; Shakespeare, invece, in Iago legge se stesso, creando la potente metafora metateatrale di un regista che sovradetermina la realtà³⁸.

Anche le insistite innocenti richieste della sposa di recuperare Cassio al suo ruolo sono puntualmente travasate dalla novella³⁹. E più ancora stupisce la complanarità avvertibile

aA

parlava della «motiveless malignity» di Iago (cfr. per esempio CAVALCHINI, *Intorno alle fonti* cit., p. 42).

35. Fattore testualmente evidenziato è per esempio l'invidia, dettata da una «rivalità di natura professionale» (ZAZO, *Otello. La trasmissione del testo* cit., p. xxxi), nei confronti della promozione di Cassio, oltre che il sospetto del tradimento di Emilia. Taluni hanno avvertito che la scissione degli *items* 'amore' e 'omicidio' nei due personaggi di Roderigo e Iago sia connessa ad un'incapacità shakespeariana ad ammettere che in un medesimo personaggio possano albergare estremo amore e «acerbissimo odio» (cfr. per esempio CAVALCHINI, *Intorno alle fonti* cit., p. 42); tuttavia, la reciproca mistione pulsionale di *eros* e *thánatos* è realizzata anche nel caso shakespeariano, precipuamente sul modello giraladiano, nel personaggio di Otello.

36. Cfr. *E.* p. 616: «si mise ad aspettare che il tempo e il luogo gli aprisse la via da entrare a così scelerata impresa. E non passò molto che il moro, per aver messa mano alla spada il capo di squadra nella guardia contra un soldato [...], lo privò del grado».

37. Cfr. PRESSLER, *Intertextual transformations* cit., p. 140: «In these narratives [nelle raccolte di Matteo Bandello e Giraldo Cinthio], the focus is no longer on the *clever tricks and stratagems* by which characters achieve their goals. [...] the tales are concerned [...] with the *accidents* to which human affairs are subjected», corsivi miei. Sul tema della fortuna nella novellistica cinziana cfr. D. MAESTRI, *Gli Ecatommiti del Giraldo Cinzio: una proposta di nuova lettura e interpretazione*, «Lettere italiane», xxiii (1971), n. 3, pp. 306-331 [pp. 314-315].

38. Cfr. LOMBARDO, Introduzione a SHAKESPEARE, *Otello* cit., pp. v-viii [pp. vi-vii].

39. Cfr. per esempio *E.* p. 616: «molte volte avea tentato di rappacificare il marito con lui. [...] disse il moro allo scelerato alfieri che la moglie gli dava tanta seccagine per lo capo

nelle modalità discorsive attraverso cui le insinuazioni dell'alfiere/Iago sono inoculate nella mente del Moro, inscritte in un sistema di non-detti, allusioni, aposiopesi, litoti, «insidiose domande», «malvage reticenze»⁴⁰, che si vorrebbe definire, per la tipicità proverbiale che hanno assunto nelle coordinate culturali archetipicamente forti le strategie del luciferino Iago⁴¹, pre-shakespeariano:

il mal uomo [...] disse: "Ha forse Disdemona cagione di vederlo volentieri". "E perché?", disse il moro. "Io non voglio", rispose l'alfiere, "por mano tra marito e moglie, ma se terrete aperti gli occhi, voi stesso lo vi vedrete". Né per diligenza che facesse il moro, volle l'alfiere più oltre passare; benché lasciarono tali parole così pungente spina nell'animo del moro, che si diede [...] a pensare ciò che volessero dire tali parole e se ne stava tutto maninconoso⁴².

L'alfiere, [...] dopo l'aver finto di non voler dir cosa che fosse per dispiacergli, mostrandosi vinto da' preghi del moro, disse: "Io non posso negare che non m'incresca incredibilmente di avervi a dir cosa che sia per esservi più di qualunque altra molesta, ma poi che pur volete ch'io la vi dica, e la cura che io debbo avere dell'onor vostro, come di mio signore, mi sprona anco a dirlovi, non voglio ora mancare [...] alla vostra dimanda [...]. Devete [...] sapere che non per altro è grave alla donna vostra il veder il capo di squadra [...], che per lo piacere ch'ella si piglia con lui, qualora egli in casa vostra viene, come colei a cui già è venuta a noia questa vostra nerezza"⁴³.

Di fronte a tali *excerpta*, chiunque abbia letto l'*Othello* non potrebbe sottoscrivere l'opinione di chi parla, per la novella, di informale abbozzo: il carattere di Iago è qui tutto dichiarato a chiare lettere; per quanto sia indiscutibilmente cospicuo lo sviluppato shakespeariano del personaggio, il contorsionismo

di squadra che teme [...] di non essere astretto a ripigliarlo. [...] tentando un giorno la moglie di ammolire l'ira sua verso il capo di squadra [...], venne il moro in ira» con *Ot.* III, iii, 42-51: «DESD.: I have been talking with a suitor here, / A man that languishes in your displeasure. OTH.: Who is't you mean? DESD.: Why, your lieutenant, Cassio. Good my lord, / [...] / His present reconciliation take: / [...] / I prithee, call him back».

40. CAVALCHINI, *Intorno alle fonti* cit., p. 37.

41. Cfr. per esempio LOMBARDO, Introduzione cit., pp. v-vi e ZAZO, *La notte di Otello* cit., p. vii.

42. *E.* p. 616.

43. *E.* p. 617.

mentale e linguistico e la sottile pervasività simulatrice e dissimulatrice di Iago⁴⁴ affondano solide radici nei lineamenti dell'alfiere cinziano.

Si leggeva ora della malinconia del Moro: «se ne stava tutto maninconoso»; ripetuti riferimenti a siffatta malinconia⁴⁵ costellano il testo giraldiano⁴⁶. Ancorché sia possibile argomentare lo *shifting* shakespeariano dell'umor nero al *villain*⁴⁷, non va però dimenticato che ad Otello continua ad essere demandato tale temperamento, sino all'iperfigurazione della *coincidentia* con l'organo tradizionalmente considerato sede della *melancholia* («IAGO: I shall say you're all in all in spleen / And nothing of a man»⁴⁸). Più in generale, è interessante notare come l'attenzione alla dimensione mentale, spesso caratterizzante le novelle degli *Ecatommiti*, qui avvertibile nel riferimento all'acuta impressione suscitata nel Moro («lasciarono tali parole così pungente spina nell'animo del moro»)⁴⁹, risulti complanare agli interessi shakespeariani: sensibile alle dinamiche dell'interiorità, il Bardo opta per un

44. Cfr. per esempio *Ot.* III, iii, 34-40 e 93-110: «IAGO: Ha, I like not that. OTH.: What dost thou say? IAGO: Nothing, my lord; or if – I know not what. OTH.: Was not that Cassio parted from my wife? IAGO: Cassio, my lord? no, sure, I cannot think it / That he would steal away so guilty-like / Seeing you coming»; «IAGO: My noble lord –. OTH.: What dost thou say, Iago? IAGO: Did Michael Cassio, when you wooed my lady, / Know of your love? OTH.: He did, from first to last. / Why dost thou ask? IAGO: But for a satisfaction of my thought [...] OTH.: [...] Is he not honest? IAGO: Honest, my lord? OTH.: Honest? Ay, honest. IAGO: My lord, for aught I know. OTH.: What dost thou think? IAGO: Think, my lord? OTH.: Think, my lord! By heaven, thou echo'st me / As if there were some monster in thy thought».

45. Cfr. C. LUCAS FIORATO, *Giraldi Cinzio e il suicidio negli Ecatommiti*, in Romera Pintor, *Giovan Battista Giraldi Cinthio* cit., pp. 443-459 [pp. 450-452]. Per il *curriculum* medico del Cinzio cfr. VILLARI, *Nota biografica* cit., vol. I, pp. LXXXVII-XCV.

46. «Che vuole egli dir, moro, che [...] ve ne state tanto *maninconico*?» (*E.* p. 614); «E se n'andò a quel ribaldo tutto *maninconioso*» (*E.* p. 617); «Che cosa avete voi, che così vi turbi, che ove sollevate essere il più festoso uomo del mondo, siate ora il più *malinconico* che viva?» (*E.* p. 621). Miei i corsivi nelle citazioni.

47. Cfr. P. CAPONI, *La novella del Moro: Cinthio e Shakespeare tra intertestualità e ideologia*, in P. Cherchi, M. Rinaldi, M. Tempera (a c. di), *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, Olschki, Firenze 2008, pp. 131-143 e M. ARNAUDO, recensione a G.B. *Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, «Italice», 86 (2009), n. 4, pp. 748-750 [p. 749].

48. *Ot.* IV, i, 89-90. Cfr. C. PAGETTI, in *Ot.* p. 230, nota a v. 89: «Otello rischia di trasformarsi nell'organo della bile, considerato ai tempi di Shakespeare la sede della malinconia. Una volta annientata l'armonia su cui il Moro basava la sua concezione della vita, il corpo di Otello è sottoposto a una catena inarrestabile di metamorfosi degradanti [tra cui la *transformatio* nell']organo della milza».

49. Cfr. anche *E.* pp. 617-618: «Queste parole passarono il core al moro insino alle radici»; «tocco da pungentissimo strale».

ipotesto tramato di allusioni agli «abbagli» e ai «labirinti» della psiche⁵⁰.

Ancora, l'intero dialogo centrale si riverbera nella tragedia: l'ira del Moro nei confronti della calunnia dell'alfiere⁵¹, la risentita affermazione di quest'ultimo di aver operato allo scopo di difendere l'onore del suo signore⁵², la fittizia costruzione di una consorte ingannatrice⁵³ (ma invero è il parlante a condurre a cecità)⁵⁴, la protesta per l'ingiusta ricompensa⁵⁵ e la richiesta da parte del Moro di una prova di veridicità dell'infedeltà⁵⁶.

Anche il segmento successivo è di sostanziale derivazione girdaldiana: il «pannicello», che assume nella tragedia anche un significato magico (per illustrare il quale è chiamato in causa finanche un sintagma ariostesco: «prophetic fury»⁵⁷; cfr. «furor profetico», *Orlando Furioso* XLVI, 80, 4)⁵⁸, costitu-

50. Cfr. MAESTRI, *Gli Ecatommiti del Gibaldi Cinzio* cit., pp. 310, 318 e 324.

51. Cfr. *E.* p. 618: «Non so io a che mi tenga che non ti tagli questa lingua tanto audace, che ha avuto ardire di dar tale infamia alla donna mia!» con *Ot.* III, iii, 371-372: «OTH.: If thou dost slander her and torture me / Never pray more, abandon all remorse».

52. Cfr. per esempio *E.* p. 618: «Non mi aspettava [...], capitano, di questo mio amorevole ufficio altra mercede. Ma poi che tanto oltre mi ha portato il debito mio e il desiderio dell'onor vostro, io vi replico che così sta la cosa, come intesa l'avete» con *Ot.* III, iii, 413-416: «IAGO: I do not like the office. / But sith I am entered in this cause so far, / Pricked to't by foolish honesty and love, / I will go on»; si noti il calco lessicale *ufficio/office*. Miei i corsivi nelle citazioni.

53. Cfr. *E.* p. 618: «se la donna, col mostrar di amarvi, vi ha così appannati gli occhi che non abbiate veduto quel che veder devevate» con *Ot.* IV, i, 175-196: «OTH.: A fine woman, a fair woman, a sweet woman! IAGO: Nay, you must forget that. OTH.: Ay, let her rot and perish and be damned tonight, for she shall not live. [...] O, the world bath not a sweeter creature: she might lie by an emperor's side and command him tasks. [...] IAGO: If you are so fond over her iniquity, give her patent to offend, for if it touch not you it comes near nobody».

54. Cfr. LOMBARDO, *Introduzione* cit., p. VII.

55. Cfr. *E.* p. 618: «poscia che il farvi sapere quello, che più a voi che a qualunque altro appartiene, me ne fa avere così sconvenevole guiderdone, me ne vorrei essere stato cheto, che non sarei, tacendo, incorso nella disgrazia vostra» con *Ot.* III, iii, 378-383: «IAGO: O wretched fool / That lov'st to make thine honesty a vice! / O monstrous world! Take note, [...] / To be direct and honest is not safe. / [...] from hence / I'll love no friend, sith love breeds such offence».

56. Cfr. *E.* p. 618: «Il moro allora, tutto crucciato, "Se non mi fai", disse, "vedere cogli'occhi quello che detto mi hai, viviti sicuro che ti farò conoscere che meglio per te sarebbe che tu fossi nato mutolo!"» con *Ot.* III, iii, 363-366: «OTH.: [...] give me the ocular proof, / (*Catching hold of him*) Or [...] / Thou hadst been better have been born a dog / Than answer my waked wrath!».

57. *Ot.* III, iv, 74.

58. Sulle relazioni intertestuali con il *Furioso*, cfr. per esempio J. LAWRENCE, «Non sono io quel che paio in viso»: Othello, *Cinthio and Orlando Furioso*, in Marrapodi, *Shakespeare and Intertextuality* cit., pp. 119-133. Per quanto siano auspicabili studi che svelino le sottili tra-

isce in entrambi i testi la ratificazione, agli occhi del Moro, del tradimento⁵⁹.

Ancora più sorprendentemente, si rivela di chiara matrice giraladiana la *spying scene* shakespeariana (*Ot.*, iv, i, 75-168)⁶⁰:

al capo di squadra parlò un giorno costui [l'alfiere], che il moro era in luogo onde gli poteva vedere insieme ragionare. E parlandogli di ogn'altra cosa che della donna, faceva le maggiori risa del mondo e mostrando di maravigliarsi, facea di molti atti e col capo e colle mani, come che udisse cosa meravigliose. Il moro, tosto che gli vide partiti, andò verso l'alfieri [...]. Questi [...] gli disse: "Non mi ha egli celata cosa alcuna e mi ha detto che si ha goduto della moglie vostra ogni volta che voi, coll'esser fuori, gli ne avete dato tempo, e che [...] gli ha ella donato quel pannicello da naso, che voi [...] le deste in dono"⁶¹.

Di fronte a tale esibita monogenia, ancora una volta è naturale chiedersi quali possano essere i margini per un'interpretazione di ridimensionamento della fonte giraladiana (purtroppo ancora talvolta riemergente!). E si osservi anche la natura squisitamente teatrale della prossemica cinziana⁶²: la teatralità insita nella novella contribuisce a spiegare la potenzialità transcodificativa in senso drammaturgico della novella stessa⁶³; per dirlo con una formula, la *teatralità* si fonda (anche) sulla *teatralità*.

mature intertestuali dell'opera shakespeariana, è a mio avviso indispensabile non dimenticare che il *fons* principale resta quello giraladiano. Si noti che curiosamente in una riscrittura contemporanea, liberamente ispirata all'*Othello* di William Shakespeare, la conclusione della *pièce* è affidata ad un allunaggio di chiaro sapore ariostesco, cfr. L. LO CASCIO, *Otello*, Mesogea, Messina 2015, pp. 104-109.

59. Diverse sono le modalità di appropriazione indebita del fazzoletto: se nella novella il pannicello è sottratto dall'alfiere con un gioco di mano, nella tragedia Desdemona lascia scivolare casualmente il fazzoletto, recuperato dalla moglie di Iago e da quest'ultima consegnato al *villain*; in entrambi i casi, tuttavia, il presunto *senhal* materiale del tradimento è trasferito dall'alfiere/Iago al caposquadra/Cassio.

60. Scena in cui risulta evidente la caratura triangolare-mimetica del 'desiderio' shakespeariano; cfr. per esempio R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, L. Verdi Vighetti (trad. it.), Bompiani, Milano 2002 [ried. di *Struttura e personaggi nel romanzo moderno*, Bompiani, Milano 1965; 1ª ed. fr. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris 1961] e R. DI PIETRO, *La fisionomia di Eros secondo William Shakespeare (prima parte)*, «Alla bottega», XLV (2007), n. 3, pp. 25-42 [p. 29].

61. E. p. 620.

62. Cfr. VILLARI, Introduzione cit., pp. LXXXII-LXXXIII.

63. Sulla transcodificazione del genere novella, cfr. A. GUIDOTTI, *Scrittura, gestualità, immagine. La novella e le sue trasformazioni visive*, ETS, Pisa 2007.

Perfino l'agguato notturno a Cassio è mutuato, nei suoi tratti generali, dalla novella⁶⁴. Indimenticabili in entrambi i casi l'atteggiamento dell'alfiere, che finge, una volta mutata la direzione del proprio cammino, di accorrere al pietoso caso dell'aggressione al presunto amante e la conseguente posa di caritatevole interessamento⁶⁵.

Per quanto concerne, infine, la terza sezione della narrazione, le divergenze non possono oscurare alcuni elementi di affinità⁶⁶. Tuttavia, se nella raccolta post-tridentina campeggia incontrastato l'intervento del cristianissimo *deus ex*

64. Tuttavia nel testo shakespeariano vi è implicato – nell'economia dell'inserzione del relativo *subplot* – anche Roderigo in quanto aggressore cooptato da Iago.

65. Cfr. *E.* pp. 622-623: «Gli fu addosso l'alfieri per finire di ucciderlo, ma [...] il capo di squadra [...] gridò ad alta voce: "Io sono assassinato!". Per la qual cosa, sentendo l'alfieri correr gente [...], si mise a fuggire per non vi essere colto e, data una volta, fe' vista anch'egli di essere corso a romore. E ponendosi tra gli altri, vedutagli mozza la gamba, giudicò che [...] morirebbe [...] di quel colpo, e, quantunque fosse di ciò lietissimo, si dolse [...] col capo di squadra, come s'egli suo fratello fosse stato» con *Ot. v, i*, 54-58: «(*Iago from behind wounds Cassio in the leg, and exit*) [...] (*Enter Iago, with a light*). [...] IAGO: What are you here that cry so grievously? CASSIO: Iago? O, I am spoiled, undone by villains! / Give me some help. IAGO: O me, lieutenant! What villains have done this? CASSIO: I think that one of them is hereabout / [...] / IAGO: O treacherous villains!». Shakespeare non tralascia di trascrivere dal suo modello l'innocente reazione di Desdemona al ferimento del caposquadra e approfondisce la controeazione del Moro: cfr. *E.* p. 623: «La mattina la cosa [il ferimento del caposquadra] si sparse per tutta la città e andò anco alle orecchie di Desdemona, onde ella [...] mostrò di avere grandissimo dolore [...]. Di ciò fece il moro pessimo concetto e andò a ritrovar l'alfieri e gli disse: "Tu sai bene che l'asina di mia moglie è in tanto affanno per lo caso del capo di squadra, ch'ella è per impazzare"» con *Ot. v, ii*, 71-76: «OTH.: his mouth is stopped. Honest Iago / Hath ta'en order for't. DESD.: O, my fear interprets! / What, is he dead? OTH.: Had all his hairs been lives / My great revenge had stomach for them all. DESD.: Alas, he is betrayed, and I undone. OTH.: Out, strumpet, weep'st thou for him to my face?» (anche lo scadimento del linguaggio del Moro shakespeariano che dalle altezze della sua forbita retorica scivola gradualmente verso definizioni ingiuriose della consorte [*strumpet*] è prefigurato nel racconto del Cinzio [*asina*]; cfr. LOMBARDO, Introduzione cit., p. vi: «Allo stravolgimento morale che segue alla nascita, in lui [in Otello], della gelosia [...] corrisponde uno stravolgimento linguistico; le parole [...] si imbestiano; la melodiosa sonorità dei primi discorsi si frantuma»). Egualmente dicasi del compito morale autoassunto dal Moro: cfr. *E.* p. 623: «Io lo trarrò ben io l'anima del corpo, che mi terrei non essere uomo se non togliessi dal mondo questa malvagia!» con *Ot. v, ii*, 1 e 21-22: «OTH.: It is the cause, it is the cause, my soul! / [...] This sorrow's heavenly, / It strikes where it doth love».

66. Si pensi all'importanza del fattore uditivo nella scena della morte di Desdemona: Shakespeare fa pronunciare ad Otello una richiesta di chiarimento circa un rumore («What noise is this?», *Ot. v, ii*, 85), riferita agli ultimi gemiti della consorte o all'appressamento di Emilia (cfr. ZAZO, Note a SHAKESPEARE, *Otello* cit., p. 281); ma già nella novella si legge: «l'alfiero [...] fe' non so che strepito nel camerino e sentitolo, subitamente disse il moro alla moglie: "Hai tu sentito quello strepito?". "Hollo sentito", disse ella. "Levati", soggiunse il moro, "e vedi che cosa è". Levossi la infelice Desdemona e, tosto ch'ella fu appresso il camerino, n'uscì l'alfieri» (*E.* p. 624). Pur nella diversità situazionale specifica (il Moro giuliano allude al rumore, preventivamente concordato, provocato dall'alfiere nascostosi

*machina*⁶⁷, nella tragedia shakespeariana l'uomo è costretto a confrontarsi non con un destino già fissato, come nella tragedia greca, bensì con l'assenza di Dio e con l'impossibilità di attribuire un senso al reale: Otello uccide perché incapace di leggere il reale⁶⁸ e, dopo aver infranto l'ordine (con l'omicidio-*chàos*), è chiamato a ricomporlo (col suicidio-*kòsmos*)⁶⁹; la garanzia così non è più offerta da Dio, ma da un uomo, per giunta colpevole.

E se nella novella lo stato di Venezia punisce la crudeltà del barbaro, mostrando anche nelle scelte lessicali i segni di un'integrazione mancata: «I signori veneziani, intesa la crudeltà usata dal *barbaro* in una lor cittadina, fecero dar delle mani addosso al moro in Cipri e condurlo a Venezia e con molti tormenti cercarono di ritrovare il vero»⁷⁰.

Otello, cui il governo veneziano, palesando strategie di puro calcolo politico-militare, revoca l'incarico ancor prima che compia l'omicidio, pronuncia nella tragedia, l'evocazione testamentaria della sua difesa di Venezia, spinta sino alla morte arrecata, memorialmente, ad un turco e, nel contingente, a se stesso: «OTH.: In Aleppo once, / Where a malignant and a turbanned Turk / Beat a Venetian and traduced the state, / I took by th' throat the circumcised dog / And smote him – thus! (*He stabs himself*)»⁷¹.

Aggressione e autoaggressione coincidono, omicidio e suicidio si equivalgono e il motivo pubblico-politico, accantonato a favore del motivo privato-sentimentale⁷² riemerge. Assieme alla questione, capitale, dell'altro: il Moro sconta

nel camerino), il medesimo frangente situazionale complessivo chiaramente segnala il *trait d'union* intertestuale.

67. Cfr. MAESTRI, *Gli Ecatommiti del Giraldu Cinzio* cit., p. 218. L'*auctoritas* giudiziaria divina chiamata in causa da Disdemona (cfr. *E.* pp. 624-625: «La misera donna [...] disse che in testimonio della sua fede ella chiamava la giustizia divina, poi che quella del mondo le veniva meno e, chiamando ella Iddio, che l'aiutasse, sopraggiungendo la terza percossa, rimase uccisa dall'empio alferi»; la sofferta affermazione di innocenza di Desdemona è parte integrante della tessitura di entrambi i testi: cfr. *Ot.* v, ii, 121: «DESD.: A guiltless death I die») interviene a ristabilire l'ordine infranto: «Ma non volle Iddio, giusto riguardatore degli animi altrui, che così gran sceleragine se ne rimanesse senza la dicevole pena» (*E.* p. 625).

68. Cfr. LOMBARDO, *Introduzione* cit., p. VIII.

69. Cfr. ZAZO, *La notte di Otello* cit., pp. XIV-XV.

70. *E.* p. 626.

71. *Ot.* v, ii, 350-354.

72. Cfr. *infra*, note 12 e 29.

la pena della sua diversità non accettata, della *self-fulfilling prophecy* di un'origine etnica disposta all'ira e alla gelosia⁷³.

L'affinità giraldiano/shakespeariana continua sino all'estrema propaggine testuale, con il compito postremo della narrazione: «E tutto questo successo narrò la moglie dell'alfieri, del fatto consapevole, poi ch'egli fu morto, come io lo vi ho narrato»⁷⁴, «LODOV.: Myself will straight aboard, and to the state / This heavy act with heavy heart relate»⁷⁵.

I due testi si chiudono quindi, più che sul silenzio attonito della strage, sulla forza propulsiva del racconto: la moglie dell'alfiere e Lodovico si incaricano di tramandare la memoria di quanto è stato; sono i narratori primi di una vicenda che, in *mise en abyme*, quasi tematizza se stessa come fatto di cronaca trasmutato in letteratura⁷⁶.

In definitiva, la tragicità sanguinolenta del testo cinziano⁷⁷, il conflitto tra realtà e apparenza, le fraudolente macchinazioni dell'alfiere, le movenze teatrali dell'immaginario racconto del tradimento di Disdemona, la dimensione fantasmatico-mentale dei sospetti del Moro avocano a sé l'attenzione di un drammaturgo abilissimo nel fissare e complicare magistralmente quei caratteri e quelle situazioni in una retorica e in una gestualità di eterna vitalità, in un testo/spettacolo indelebile, patrimonio comune della letteratura europea e mondiale. Sgorgante dalla sorgente viva di una novella già in sé teatrale e tragica: una novella, incentrata sulla riflessione relativa al cortocircuito tra «insidie» e «leggerezza», in grado di fecondare, sin nel cuore dell'inventività shakespeariana, un irraggiungibile capolavoro, al termine della cui lettura varrà sempre la pena ricominciare a leggere, come in un

aA

171

73. Cfr. per esempio TERRUSI, *Disdemona e il Moro* cit., pp. 376-378. Esempari in tal senso i pregiudizi razziali nutriti dalla *domina* giraldiana: «Ma voi mori sete di natura tanto caldi ch'ogni poco di cosa vi move ad ira e a vendetta» (*E.* p. 617).

74. *E.* p. 626.

75. *Ot.* v, ii, 368-369.

76. Cfr. SEGRÈ, *Le fonti italiane* cit., pp. 3-5, per esempio p. 4, nota 1: «più accettabile l'ipotesi, illustrata dal Molmenti e dal Cecchetti, che a suggerire la storia shakespeariana contribuì il caso di quel tale, a cui s'allude nella lettera, datata [...] 1602, e indirizzata a ser Vincenzo Dandolo da Domenico Bollati [...]: "Un Sanudo, che sta in Rio della Croce della Giudecca, fece [...] confessare sua moglie [...] et [...] li diede di uno stiletto ne la gola [...]: dicesi perché non gli era fidele, ma la contrada la predica per una santa"».

77. Cfr. *ivi*, pp. 5-6; R. BRAGANTINI, *I conti con la storia: Giralaldi e i narratori di metà secolo*, in Romera Pintor, *Giovan Battista Giralaldi Cinthio* cit., pp. 427-441 [p. 431]; VILLARI, *Introduzione* cit., pp. XXXVIII-XXXIX.

inesauribile processo ciclico, le radici del mito moderno di Otello, a partire dall'*incipit*: «Fu già in Venezia un moro molto valoroso», per scoprire ancora una volta e vieppiù quanto questo mito abbia origine, più di quanto non si creda, anche per particolari minuti, nella voce pervasiva dell'autore di una raccolta novellistica che, lungi dall'essere quel «*Decamerone in putrefazione*» ravvisato dal De Sanctis⁷⁸, si rivela essere dotata, nel suo armamentario di storie, forme, gesti e immagini, di una strepitosa capacità di superare paratie geografiche, linguistiche e segniche⁷⁹. La storia, narrata dai personaggi interni alla vicenda, continuerà così ad essere narrata e rinarrata, scritta e ri-scritta o trans-codificata. Le forme del racconto affermano se stesse al di là degli *auctores* e delle loro appartenenze nazionali, divengono spazio comune del sentire e del pensare, configurando l'ampia cartografia dei caratteri umani, proiettata sulla lunghissima, infinita diacronia. Del narrare.

78. F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, N. Gallo (a c. di), N. Sapegno (intr.), Einaudi, Torino 1958 [1a ed. A. e D. Morano, Napoli 1870-1871], vol. I, p. 482.

79. Vitalità insita, a mio giudizio, nelle «implicazioni dei fatti narrati nella raccolta» che «dimostrano che il “novellare” non costituisce un’evasione dalle atrocità della storia, ma [...] una sofferta immersione nella realtà, per indagare sulla tipologia delle passioni umane e sulla dinamica dei rapporti interpersonali» (VILLARI, Introduzione cit., p. XXXI).

«This noble and godlye woman»: Caterina d’Aragona e
The Historye of Grisilde the Seconde di William Forrest

Omar Khalaf

Università Ca’ Foscari Venezia

Centre d’Études Médiévales Anglaises, Sorbonne - Paris 4

aA

Il racconto di Griselda e delle prove di fedeltà a cui fu sottoposta dal marito Gualtieri godette di un successo notevole in tutta Europa, grazie soprattutto alla traduzione in latino che Petrarca ricavò dall’ultima novella del decimo giorno del *Decameron* di Giovanni Boccaccio. Nella parte introduttiva della nota *De insigni obedientia et fide uxoria*, contenuta nelle *Epistole senili* (xvii, 3), Petrarca racconta di aver sentito l’esigenza di volgere in latino il racconto al fine di dargli più ampia circolazione¹. In effetti, fu proprio grazie alla sua traduzione che la novella conobbe una diffusione tanto importante nel panorama letterario europeo. Numerosissime, infatti, furono le versioni della storia che vennero realizzate a partire dal xiv secolo fino a tempi relativamente recenti, le quali spaziano dalla semplice traduzione a veri e propri fenomeni di rielaborazione e riscrittura².

173

1. «Subito talis inter loquendum cogitatio supervenit, fieri posse ut nostri etiam sermonis ignaros tam dulcis historia delectaret». F. PETRARCA, *Lettres de la vieillesse XVI-XVIII – Rerum senilium XVI-XVIII. Texte et traduction*, E. Nota (a c. di), Les Belles Lettres, Parigi 2013, p. 163.

2. Per una panoramica generale, si veda R. MORABITO, *Per un repertorio della diffusione europea della storia di Griselda*, in id. (a c. di), *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso Griselda*, Japadre Editore, L’Aquila 1988, pp. 7-20.

Alla fine del XIV secolo, anche l'Inghilterra accolse la novella nel proprio sistema letterario grazie a Geoffrey Chaucer, che fa di Griselda la protagonista del Racconto del Chierico nei *Canterbury Tales*³. Come lo stesso Chaucer afferma, la sua versione è ricavata non dall'originale boccaccesco, bensì dalla traduzione di Petrarca. Del resto, anche quest'ultima ebbe una discreta diffusione in terra inglese, come dimostrato dai dieci testimoni tramandati in codici prodotti o circolanti fino al XVI secolo⁴.

La lettura della novella offerta da Petrarca ebbe importanti ripercussioni sulla sua successiva ricezione ed interpretazione. La traduzione che il sommo letterato fornisce nella succitata epistola a Boccaccio, infatti, è corredata da una riflessione profonda sul valore paradigmatico della storia e sull'interpretazione che di essa deve essere data. Sebbene lasci all'amico la responsabilità di dichiarare se il racconto sia reale o fittizio: *historia* o *fabula*, usando le parole dello stesso Petrarca⁵, indicativa è la descrizione delle opposte reazioni ad esso da parte di un lettore padovano ed uno veronese. Mentre il padovano è mosso alle lacrime alla lettura dei patimenti subiti da Griselda, il veronese, pur ammettendo la commozione che può scaturire dalla lettura della novella, sostiene che la storia non è realistica in quanto l'esempio narrato sarebbe impossibile da imitare. Petrarca contesta la posizione del veronese accostando l'esempio di Griselda ad altre donne ritenute realmente vissute e capaci di azioni apparentemente incredibili⁶. Così

3. Tramite la traduzione in francese di Philippe de Mézières, portata a termine negli anni Ottanta del 1300. Sulla tradizione petrarchesca in Inghilterra si vedano, *inter alios*, R. COOGAN, *Petrarch's Latin Prose and the English Renaissance*, «Studies in Philology», 68 (1971), pp. 270-291 [p. 277], N. MANN, *La prima fortuna del Petrarca in Inghilterra*, in G. Billanovich, G. Frasso (a c. di), *Petrarca ad Arquà. Atti del Convegno di Studi nel VI centenario (1370-1374), Arquà Petrarca, 6-8 novembre 1970*, Antenore, Padova 1975, pp. 279-289, G. WATSON, *Petrarch and the English*, «The Yale Review», 68 (1979), pp. 383-393.

4. Corrispondenti ai mss. 7, 8, 9, 85, 94, 131, 132, 155, 225, 241 in N. MANN, *Petrarch Manuscripts in the British Isles*, Antenore, Padova 1975.

5. La questione è ripresa da Petrarca in più punti della sua epistola: «Quisque ex me queret an hec vera sint, hoc est an historiam scripserim an fabulam, respondebo illud Crispi: "Fides penes auctorem, meum scilicet Iohannem, sit"» (XVII, 3, 5) e «nescio an res veras an fictas, que iam non historie sed fabelle sunt» (XVII, 4, 1). PETRARCA, *Lettres de la vieillesse* cit., rispettivamente pp. 165 e 193.

6. Petrarca, *Lettres de la vieillesse* cit., p. 197. Porzia, ricordata da Valerio Massimo, mangiò carboni ardenti alla notizia della morte del marito Marco Bruto; Ipsicrate, sposa di Mitridate, è descritta dallo stesso storico romano come esempio di fedeltà coniugale. Alcesti, la

facendo, egli sembra affermarne vigorosamente la funzione esemplare⁷.

Sebbene sostanzialmente dicotomiche, entrambe queste due interpretazioni della novella contribuiranno in modo fondamentale alla fortuna del tema nell'Inghilterra tardo-medievale e rinascimentale⁸. Se, come affermato da Faraci⁹, dopo Chaucer Griselda non è più stata oggetto di attenzione dal punto di vista letterario fino alla traduzione del *Livre de la Cité des Dames* di Christine de Pizan da parte di Brian Aslay nel 1521, il tema circola tuttavia in forma di citazioni e riferimenti, come ad esempio in Lydgate nel *Temple of Glas* e nel *Fall of Princes* – traduzione del *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio – oltre che nel meno noto *Romance of Amoryus and Cleopes* di John Metham, rifacimento del racconto di Piramo e Tisbe presente nel Libro IV delle *Metamorfosi* di Ovidio. In tutte queste opere, inclusa la traduzione di Aslay, l'uso che si fa di Griselda e delle sue qualità fisiche e morali è esclusivamente simbolica:

Griselda è [...] figura emblematica, appartenente ad un passato di purezza e perfezione morale che non regge al confronto con la decadenza dei tempi in cui si assiste al trasformarsi della fedeltà in tradimento e dell'amore in lussuria¹⁰.

Le qualità incarnate dalla pastorella di fronte alle vicende da lei vissute sarebbero quindi interpretate dagli autori come straordinarie, quasi ultraterrene e perciò praticamente

cui realtà storica è assai improbabile, è protagonista di una tragedia di Euripide, in cui ella si offre di morire al posto del marito Admeto.

7. Si veda MORSE, *The Exemplary Griselda* cit., pp. 61-63. Una lettura opposta è data in A. MIDDLETON, *The Clerk and His Tale: Some Literary Contexts*, «Studies in the Age of Chaucer», 2 (1980), pp. 121-150, in cui si sostiene che Petrarca abbia interpretato la storia come *fabula*. Secondo A.W. GOODWIN, *The Griselda Game*, «The Chaucer Review», 39 (2004), pp. 41-69, invece, le reazioni del padovano e del veronese rappresenterebbero in forma allegorica l'atteggiamento dicotomico dello stesso Petrarca nei confronti della novella.

8. Si vedano l'interessante disamina del trattamento del personaggio fino al XIX secolo proposta da D. FARACI, *Griselda in Inghilterra: fortuna di un personaggio ed etimologia di un nome*, in Morabito, *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi* cit., pp. 39-56; D. FARACI, *Il patto di Griselda. Valori simbolici di una storia tra Chaucer e Dekker*, in R. Morabito (a c. di), *La storia di Griselda in Europa*, Japadre Editore, L'Aquila 1990, pp. 103-117 e L. BLISS, *The Renaissance Griselda: a Woman for All Seasons*, «Viator», 23 (1992), pp. 301-343. Per la circolazione del tema della donna paziente nell'Inghilterra tardomedievale, rimando a K. REICHL, *Griselda and the patient wife: the popular tradition in Middle English narrative*, in Morabito, *La storia di Griselda in Europa* cit., pp. 119-136.

9. FARACI, *Griselda in Inghilterra* cit., pp. 40-44.

10. *Ivi*, p. 42.

impossibili da imitare dalle donne comuni. Sulla base di ciò, è possibile concludere che «Griselda fosse considerata quasi una figura staccata dalla realtà, santa più che donna»¹¹ e che la sua storia venisse interpretata non con gli occhi del Petrarca, quanto, piuttosto, con quelli del lettore veronese. Quella di Griselda non era considerata *historia*, bensì *fabula*.

Tuttavia, un'attenzione affatto particolare per la figura della pastorella di Saluzzo e per la storicizzazione del suo *exemplum* sembra concentrarsi nei primi anni della seconda metà del XVI secolo, in un momento storico in cui il regno inglese esce da un periodo di forte travaglio tanto all'interno della corte, quanto – e soprattutto – nell'ambito religioso. La prima metà del secolo è dominata dalla figura in tutti i sensi imponente di Enrico VIII, sovrano umanista e cattolicissimo¹², fino agli eventi che lo trasformeranno in tiranno sanguinario e protagonista di quello scisma dalla chiesa romana che porterà alla nascita di quella anglicana. La prima causa e vittima eccellente del distacco dell'Inghilterra da Roma fu Caterina d'Aragona, prima moglie di Enrico¹³. Le nozze del re con Anna Bolena seguiranno poco dopo la morte di Caterina, ma, purtroppo, più che segnare una felice conclusione

11. *Ivi*, p. 43.

12. La sua *Assertio septem Sacramentorum*, trattato del 1521 che contestava il rifiuto di Lutero dei sette sacramenti, gli valse la nomina a *Defensor Fidei* da parte di papa Leone X.

13. È opportuno a questo punto delineare per sommi capi una biografia di Caterina. Nata nel 1485, è figlia di Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona. Pedina nelle mani del padre, desideroso di legarsi alle dinastie più importanti d'Europa, nel 1501 sposa Arthur, primogenito di Enrico VII. La morte del principe nel 1502 porta i due sovrani ad accordarsi per un nuovo matrimonio, questa volta con Enrico, fratello di Arthur e nuovo erede. Le nozze, tuttavia, avranno luogo solo in seguito alla morte di Enrico VII, nel 1509. I primi anni di matrimonio furono sereni, ma segnati dalle numerose gravidanze fallite. Dopo un aborto, nel 1511 Caterina diede alla luce un maschio, che morì il mese successivo. Nel 1514 partorì un altro maschio, che però nacque morto. Nel 1516 nacque Maria, l'unica che sopravvisse fino all'età adulta. Il fallimento nel dare al re un erede sembra essere alla base della decisione da parte di Enrico di procedere alla separazione, che, di fronte al rifiuto della dispensa papale, avrebbe avuto come effetto lo scisma da Roma e la nascita della chiesa anglicana. Nel frattempo, Enrico strinse un legame amoroso con Anna Bolena, che però non poté sposare per il costante rifiuto da parte di Caterina di rinunciare al matrimonio e allo stato di sovrana regnante nonostante la sentenza di annullamento fosse stata pronunciata dall'arcivescovo di Canterbury nel 1533 sulla base dell'assunto che l'unione di Caterina ed Arthur fosse stata consumata. Esiliata a Kimbolton, Caterina morì il 7 gennaio 1536. Per maggiori informazioni, si vedano C.S.L. DAVIES, J. EDWARDS, *Katherine (1485-1536), queen of England, first consort of Henry VIII*, in H.C.G. Matthew, B. Harrison (a c. di), *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, Oxford 2004, www.oxforddnb.com, ultima consultazione 30/09/2015, e D. STARKEY, *Six Wives. The Queens of Henry VIII*, Chatto & Windus, London 2004.

della storia d'amore tra i due, esse non avrebbero fatto altro che dare inizio alla leggenda del sovrano uxoricida.

È in questo contesto che la figura di Griselda viene rivalutata ed accostata alle più importanti vittime della politica matrimoniale di Enrico VIII. Nel 1558, William Forrest, cappellano di Maria Tudor, dedica alla sovrana un poema intitolato *The Historye of Grisilde the Seconde*, dove la 'seconda Griselda' è identificata con Caterina d'Aragona. Qualche tempo dopo, a ridosso del 1560 e durante i primi anni di regno di Elisabetta I appare un'opera teatrale, *The Commoditye of pacient and meeke Grissill*, la quale, seppur priva di riferimenti diretti, accosta la figura di Griselda ad Anna Bolena, madre della regina¹⁴.

The Historye of Grisilde the Seconde – d'ora in poi *Historye* – è oltremodo interessante perché, contrariamente alla *Commoditye* e ad altri casi, l'autore non si limita a tracciare un parallelo tra le protagoniste e Griselda, bensì attua un vero e proprio lavoro di adattamento e riscrittura della novella petrarchesca sulle vicende storiche e personali della protagonista del poema, trasformandola a sua volta in una figura esemplare.

L'autore, William Forrest (circa 1530-1576), canonico e nipote dell'omonimo frate francescano arso vivo nel 1538 da Enrico VIII per essersi formalmente opposto allo scisma anglicano, contrariamente allo zio riuscì a superare indenne gli effetti dell'Atto di Supremazia grazie ad un atteggiamento orientato alla modulazione del suo credo religioso a seconda degli eventi e ai suoi possibili mecenati. Ad esempio, come sottolineato da Holmes¹⁵, nel 1548 dedicò la traduzione del *De regimine Principum* di Egidio Romano – intitolato *The Pleasant Poesie of Princelie Practise* – al duca di Somerset, uno dei più attivi sostenitori della dottrina protestante. Sebbene convinto cattolico, Forrest non fu un papista: durante il regno di Elisabetta I, in cui l'anglicanesimo era la confessione ufficiale

aA

177

14. Per un confronto tra queste due opere, si vedano T. NAKAMURA, *Sainthood or Domesticity: Two Interpretations of Griselda in the Mid-Sixteenth Century*, «藝文研究 The Geibun-Kenkyu: Journal of Arts and Letters» (1997), pp. 77-92, http://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/download.php/AN00072643-00730001-0077.pdf?file_id=70776 ultima consultazione 30/09/2015 e U. POTTER, *Tales of Patient Griselda and Henry VIII*, «Early Theatre», 5.2 (2002), pp. 11-28.

15. P. HOLMES, *Forest, William* (fl. 1530-1576), in *Oxford Dictionary of National Biography* cit., www.oxforddnb.com, ultima consultazione 30/09/2015.

ma il cattolicesimo ampiamente tollerato, egli scrisse versi in cui lamentava il trattamento all'epoca riservato alla Vergine e criticava apertamente Lutero. Tuttavia, allo stesso tempo, affermava che lo scisma doveva essere imputato alla negligenza della chiesa di Roma ed incoraggiava una sorta di federalismo ecclesiale, in cui ogni diocesi dovesse autogovernarsi in nome del Vescovo di Roma¹⁶.

Non è un caso, quindi, che il suo periodo di maggiore radicalismo si ebbe con Maria, fervente cattolica ed intransigente avversaria dell'anglicanesimo, tanto da guadagnarsi il soprannome di 'Bloody Mary'. Nella *Historye*, come già sottolineato altrove¹⁷, Forrest non solo difende il papato e la bontà del rifiuto da parte di Clemente VII di acconsentire all'annullamento del matrimonio tra Enrico e Caterina, ma si scaglia pure violentemente contro l'Atto di Supremazia ed eleva il personaggio di Caterina a figura di martire e santa, tanto cara alla fede cattolica quanto avversata dalla confessione protestante. È inoltre probabile che l'autore avesse una conoscenza di prima mano degli episodi legati alla vita della sovrana, soprattutto per quanto concerne la questione del divorzio. Infatti, proprio all'interno del poema Forrest dichiara di essere stato presente alla discussione che precedette il pronunciamento dell'Università di Oxford riguardo alla liceità delle intenzioni di Enrico¹⁸.

La *Historye* è trādita in *codex unicus* nel manoscritto Oxford, Bodleian Library, MS Wood empt. 2, un codice cartaceo di modeste dimensioni (34 x 24,5 cm., 1 + 77 fogli), donato a Maria dallo stesso Forrest il 25 maggio 1558. Le uniche informazioni reperibili sul manoscritto sono presenti nel *Summary Catalogue* di F. Madan¹⁹ e nell'unica edizione esistente del poema, curata da W.D. Macray, sopra citata. Il poema è costituito da venti capitoli suddivisi in stanze di sette versi ciascuna. Al Prologo segue una *Table*, un indice dei capitoli

16. HOLMES, *Forest, William* cit.; W. FORREST, *The History of Grisild the Second*, W.D. Macray (a c. di), Whittingham and Wilkins, London 1875, p. XVI.

17. NAKAMURA, *Sainthood or Domesticity* cit. e POTTER, *Tales of Patient Griselda and Henry VIII* cit.

18. In apertura del cap. 9, il poeta sostiene di essersi recato ad Oxford «attendynge vpon a certayne goode man», la cui identità però resta ignota. FORREST, *The History* cit., p. 75.

19. F. MADAN *et al.*, *A summary catalogue of western manuscripts in the Bodleian Library at Oxford which have not hitherto been catalogued in the Quarto series*, Clarendon Press, Oxford 1937, vol. II, tomo II, p. 1198 (n. 8590).

stessi di cui il poeta fornisce un'epitome. In chiusura, il codice contiene anche una *Oration consolatorye* dedicata a Maria (ff. 71r-76v), che ricalca la struttura metrica del poema e in cui Forrest esalta le virtù cattoliche della regina.

L'opera racconta della vita di Caterina, della sua infanzia felice in Spagna, del suo primo matrimonio con Arthur, primogenito di Enrico VII ed erede al trono e, in seguito alla morte di quest'ultimo, della sua unione con Enrico, la quale darà inizio al suo calvario. La prima prova a cui è sottoposta Caterina è la perdita del figlio maschio, morto poco più di un mese dopo la nascita. La seconda e più importante è il ripudio da parte di Enrico, che porterà alla costituzione dell'Atto di Supremazia in seguito al rifiuto papale di annullare il matrimonio. La stoica resistenza della protagonista allo scioglimento del legame matrimoniale comporterà il suo allontanamento dalla corte e dalla figlia Maria; tali patimenti la condurranno, infine, alla morte.

aA

Nell'indagine di questo testo, gli studiosi si sono concentrati in particolar modo sull'intento comunicativo di Forrest, che segue un doppio binario: sul piano religioso, come già accennato, Forrest utilizza la figura di Caterina per affermare il primato della confessione cattolica. Sul piano politico, invece, l'autore sostiene l'affermazione del diritto da parte di Maria di salire al trono attraverso la dimostrazione della non liceità della separazione tra Enrico e Caterina e l'infondatezza dello *status* di illegittimità subito da Maria stessa dopo il matrimonio del padre con Anna Bolena²⁰. Tuttavia, ben poco si è detto sull'uso che l'autore fece della storia di Griselda e sulla misura in cui la sua operazione di riscrittura, in realtà, porta ad un risultato significativamente diverso dalla storia di partenza.

179

Come lo stesso titolo recita, secondo Forrest Caterina non è come Griselda. Ella è una 'seconda' Griselda, degna di essere ammirata e imitata in misura anche maggiore rispetto a quella raccontata da Petrarca, come si vedrà più avanti. L'identificazione di Caterina ed Enrico con i due protagonisti della novella è talmente marcata che Forrest identifica la

20. NAKAMURA, *Sainthood or Domesticity* cit. e POTTER, *Tales of Patient Griselda and Henry VIII* cit.

prima con *Grisild*, mentre il secondo con *Walter*, come spiega nel Prologo dedicatorio a Maria:

Her I heere lyken to Grysilde the goode,
As well I so maye, for her great patience;
Consyderinge althingis with her howe it stooode,
Her geauynge that name theare is none offense;
Your noble Father working like pretence
As Walter to Grysilde, by muche vnkyndenes,
By name of Walter I dooe hym expresse²¹.

Assistiamo, quindi, ad una vera e propria operazione di attualizzazione della novella alle vicende storiche dell'Inghilterra della prima metà del XVI secolo.

Ciò che differenzia in modo più marcato la *Historye* dalla novella di Petrarca è il completo rivestimento di Caterina/Grisild di una patina spiccatamente religiosa²². La protagonista, infatti, è presentata come la perfetta incarnazione delle virtù cristiane e, non raramente, più specificamente cattoliche. Fin dal racconto della sua infanzia in Spagna, infatti, il poeta insiste sulla fede di Caterina/Grisild. In modo particolare, sottolinea la sua devozione nei confronti dei santi e delle immagini sacre, che gli dà modo di rigettare le accuse di idolatria mosse dalla chiesa protestante ed anglicana:

And for her deuotion she specially had
In the remembraunce of Christes Passion deere
(Her spyrite, ynwardely, to comforte and glad)
An ymage, that representation beere,
She dyd let make, in wondreful manere.
[...]
Not to any ydolatryall entent
(As miserable men manye dothe holde)
But to the beholders to represent
Of Christe towards man the mercyes manyfolde²³.

In relazione a ciò, un'altra distinzione importante rispetto alla novella petrarchesca si riscontra nelle reazioni di Caterina/Grisild ai patimenti. La Griselda originaria non si lamenta mai delle scelte del marito, per quanto dolorose possano

21. FORREST, *The History* cit., p. 5.

22. L'identificazione di Griselda con i santi non è un fatto nuovo nel panorama della ricezione della novella in Europa. Si veda MORSE, *The Exemplary Griselda* cit., pp. 62 sgg.

23. FORREST, *The History* cit., p. 47.

essere²⁴. Forrest, invece, dà voce alle esternazioni della sua protagonista, la quale non ha remore nell'esprimere il suo dolore e lo sconforto di fronte alle sue disgrazie. L'ampio spazio che il poeta riserva a ciò suggerisce l'intenzione di far leva sull'emotività del pubblico per renderlo maggiormente partecipe delle sofferenze della protagonista, così da esaltarne ulteriormente le virtù. Tuttavia, l'umanità delle sue reazioni lascia sempre il posto ad una consapevole accettazione del fatto che tutto ciò che accade fa parte dell'imperscrutabile disegno divino cui nessuno al mondo può sottrarsi. Porto come esempio il sofferto monologo di Caterina/Grisild alla morte del principe Arthur. All'interno di un lamento lungo centododici versi, la giovane vedova alterna il dolore per la perdita alla consapevolezza che tutto è legato ad un ordine superiore: «Though man proponethe, / Go as Hee pleaseth the althingis disposethe»; «Whois counsellis occulte howe He can ordaine / Surmountethe manny's inuestigation, / So myghtie is His Domynation»; «To contrarye Hym it weare but in vayne, / I yeealde me as pleasethe His magnyficence»²⁵. Inoltre, Caterina/Grisild comprende subito che l'accettazione delle sofferenze terrene porterà, infine, alla grazia:

aA

As, God! (I beseache) so alwayes maye I!
So to vse this vayne worldelye estate
As to but oure tyme of peregrination;
So casting for the joys intermynat
With all hartys earnest inclination,
Meekely suffering here tribulation
(Whatsoeuer God shall please to ordayne),
The heaunlye fruition for to attayne²⁶

Questo elemento marca una profonda differenza con la novella di Petrarca. Mentre nella *Griselda* è Gualtieri il *deus ex machina*, la causa prima delle sofferenze della moglie, nella *Historye* i patimenti di Caterina/Grisild vengono lei inflitti da due mani differenti. Le morti di Arthur e del primogenito sono dovute all'imperscrutabile volontà di Dio, cui la protagonista si rassegna con spirito cristiano. Le sofferenze

181

24. «Nec verba motu nec vultu» è la reazione di Griselda, per portare un solo esempio, alla volontà da parte di Gualtieri di uccidere la figlioletta per placare, a suo dire, i malumori della nobiltà. PETRARCA, *Lettres de la vieillesse* cit., p. 177.

25. FORREST, *The History* cit., rispettivamente, pp. 33, 34, 35.

26. *Ivi*, p. 36.

che dovrà patire con Enrico/Walter, invece, non sono frutto dell'intento del sovrano di mettere alla prova la fedeltà della moglie. Anzi, secondo l'autore quest'ultimo non è altro che lo strumento attraverso cui Satana mette in atto i suoi propositi. In tale contesto, la *patientia* griseldiana è rielaborata dal poeta sulla protagonista della *Historye* in modo tale da farla assurgere a vera e propria martire cristiana. Infatti, a differenza di Griselda che esce vincitrice nelle prove imposte da Gualtieri e ritorna meritatamente al suo fianco, Caterina/Grisild supererà le prove che le verranno imposte non attraverso la passiva accettazione delle volontà del marito, bensì attraverso la stoica resistenza ad esse, che le farà guadagnare la grazia eterna. Il suo strenuo rifiuto a sottomettersi al volere di Enrico/Walter e di rinunciare al suo stato di moglie e regina rispecchia in modo evidente l'atteggiamento dei martiri, che subiscono la morte pur di non rinnegare la loro fede. Tale martirio, però, non è legato alla repressione del cattolicesimo, che fu successiva al – e, sostanzialmente, effetto del – rifiuto da parte del Papa di annullare il matrimonio. Le sofferenze di Caterina/Grisild per mano di Enrico/Walter, invece, sono effetto dell'avversione di quest'ultima al Maligno. Tutto ciò è ben illustrato nella prima stanza del capitolo 5:

The cursed Enemye, sower of dyscorde,
Began to sue his accostumed trace,
Goode Grysildis estate for to difface,
Moste wickedlye than anye can discusse;
All, for she was to hym contraryous²⁷.

Per realizzare i suoi intenti malvagi, quindi, Satana si sarebbe servito di Enrico/Walter, sfruttando sia l'influenza di cattivi consiglieri, sia la debolezza carnale del sovrano stesso, che Forrest non manca di rimarcare: «certaigne it was he wolde bee sensuall», scrive l'autore riguardo al padre di Maria²⁸, dando probabilmente voce ad un'opinione ormai diffusa ed accettata al tempo. Questa sensualità lo avrebbe spinto tra le braccia di Anna Bolena, presentata in questo stesso capitolo e descritta come campionessa delle vanità²⁹. La frivolezza di

27. *Ivi*, p. 49.

28. *Ibid.*

29. «In the Cowrte (newe entred) theare dyd frequent / A fresche younge damoyzell, that

Anna e la «sensuall luste»³⁰ di Enrico/Walter sono posti in evidente contrapposizione a Caterina/Grisild, la quale, invece, al pari dei santi, disprezza il mondo materiale ed anela unicamente a quello celeste. Ciò le farà subire lo scorno del marito e del mondo intero:

Nomore was this godly Grysilde trulye,
In worldelye pleasures shee had no delyte,
Aboue, the heuynlye Mansion on hye,
Was firmelye fixed her whoale appetyte;
Thearfore this Woldys Prynce had her in despote,
And, at his cursed exitation,
The Worlde did her all this vexation³¹.

La resistenza di quest'ultima ai torti di Enrico/Walter è sempre accompagnata dalla fede e dall'assoluto abbandono nelle mani di Dio. In seguito allo spostamento della corte a Grafton (capitolo 6) e al rapporto con Anna reso ormai palese dal re stesso, la protagonista, sebbene sofferente, si rimette alla volontà del Signore predisponendosi chiaramente al martirio:

aA

Thoughe heauynes her harte did ouer loade
For tomuche vnkyndenes shewde to the same,
In perfecte charite shee alwayes aboade,
And thanked God howe eauer it dyd frame,
[...]
Howe eche true Christian it dothe behoue
To suffre troubles for Christys deere looue.
[...]
To God she had in commendation,
As to ordre to His contentation,
Confirmynge her selfe withe all obeysaunce
To His pleasure and dyuyne ordynaunce³².

183

Lo stesso atteggiamento si riscontra anche nell'episodio del rifiuto da parte di Caterina/Grisild di rinunciare alla corona e, come conseguenza di ciò, alla sua esclusione dalla

cowlde trippe and go, / to synge and to daunce passinge excellent, / No tatches shee lacked of loues allurement; / She cowlde speake Frenche ornately and playne, / Famed in the Cowrte (by name) Anne Bullayne»; *ivi*, p. 53.

30. *Ivi*, p. 55.

31. *Ivi*, p. 91.

32. *Ivi*, p. 57.

corte e all'allontanamento dalla figlia Maria, descritto al capitolo 10³³. La resistenza della protagonista alle volontà del marito, spiega l'autore nel capitolo successivo, non è dovuta a vanità o a brama di potere, ma a motivazioni ben più profonde, legate alla sopravvivenza stessa della fede cattolica in Inghilterra. Forrest, quindi, dipinge la protagonista come ultimo baluardo di santità di fronte al pericolo eretico che si stava rendendo sempre più concreto in terra inglese:

Shee (beeinge a woman of great prudencye)
Considered, in her Deposition laye
Daungers occulted, open to her iye,
Destruction of Christys Sanctuarye
Withe hundred other calamyteis mo,
If shee her Estate reiected weare fro³⁴.

I capitoli successivi sono dedicati all'esilio di Caterina/Grisild dalla corte e alla malattia che la porterà alla morte. Questa sezione, che occupa quasi per intero la seconda metà dell'opera, è intrisa di una forte componente emotiva. La protagonista, sentendo avvicinarsi l'ora della dipartita, si prepara all'incontro con Dio «as true Christyan ought»³⁵ e si congeda dagli affetti terreni: dalla sua corte, dal marito che continua ad amare da devota moglie³⁶ e, infine, dalla figlia³⁷.

La morte reca a Caterina/Grisild quella pace che non ha potuto avere in terra. In modo significativo, il poeta accosta le virtù della protagonista a quelle della Vergine, di santi morti per difendere la fede cristiana quali Giovanni Evangelista, San Paolo, i martiri San Lorenzo, San Vincenzo, Santo Stefano e San Dionigi e, infine, al ladrone crocifisso alla destra di Cristo³⁸. L'assunzione della protagonista al rango di santa è dipinta da Forrest in modo assai enfatico: se alla sua morte la corona regale le fu sottratta a favore di Anna Bolena, di un'altra ben più importante sarebbe stata cinta al suo ingresso in Paradiso:

33. *Ivi*, pp. 82-87.

34. *Ivi*, p. 92.

35. *Ivi*, p. 102.

36. *Ivi*, pp. 101-107, cap. 13.

37. *Ivi*, pp. 107-113, cap. 14.

38. *Ivi*, pp. 17-118, cap. 15.

Though heere her Corone was her deprived,
The other shoulde neauer haue defection;
So had the Highest for her contryued
In His aeterne praescient Election,
To Whome althyngis are in subjection,
Bothe heauynly, earthely, and lowe in the Hell,
Wythe hartys of all Kyngis to wyll and compell³⁹

Dunque, la ricompensa che Caterina/Grisild riceverà per i suoi patimenti non è costituita dal ripristino dello *status quo* come nel caso di Griselda, ma dal superamento del suo stato di essere terreno e l'ascesa alla grazia eterna. Ciò pone la protagonista della *Historye* su un livello simbolico superiore rispetto al personaggio petrarchesco e funzionale al messaggio ideologico che Forrest vuole trasmettere. Come una nuova Caterina d'Alessandria, uno dei santi più popolari in Inghilterra, Caterina/Grisild si unisce alla schiera degli eletti, proprio quelli che la dottrina protestante rifiuta ma che la cattolica Maria riporta in auge in terra inglese attraverso, ad esempio, le rappresentazioni sacre note come *mystery plays*⁴⁰.

In realtà, è lo stesso autore ad aiutarci a rilevare i tratti di differenza tra Griselda e Caterina/Grisild. A tale questione egli dedica addirittura l'intero capitolo 18, che porta l'eloquente titolo di *A conferringe betweene the firste Walter and the Seconde, the firste Grysilde and the Seconde, approuynge the Seconde Grysilde of farre more worthy estimation then the Firste*⁴¹. Qui, il poeta fornisce tre ragioni per cui la figura esemplare di Caterina/Grisild debba essere preferita a Griselda. Innanzi tutto, Caterina/Grisild ha subito patimenti più intensi rispetto alla protagonista della novella di Petrarca. Griselda è di umili origini ed è stata elevata da Gualtieri al rango nobiliare. Essendo nata povera, ella è quindi più avvezza a sopportare le avversità che le si presentano di volta in volta e, soprattutto, è abituata all'obbedienza. Caterina/Grisild, al contrario, è di stirpe nobile. Enrico/Walter, di pari rango, la sposa e la ripudia per sempre, condannandola ad una vita di sofferenze, e, infine, alla morte⁴². Inoltre, in modo piuttosto emblematico,

39. *Ivi*, p. 124, cap. 16.

40. NAKAMURA, *Sainthood or Domesticity* cit., p. 84.

41. FORREST, *The History* cit., p. 130.

42. Secondo gli studiosi la distinzione di rango sociale che Forrest introduce è funzionale al suo tentativo di supportare la liceità dinastica di Maria e il suo diritto di sedere sul trono

Forrest afferma che quest'ultimo ha agito nei confronti della sua progenie in modo più grave rispetto alla sua controparte petrarchesca. Mentre Gualtieri affida entrambi i figli alla sorella che vive a Bologna in attesa di farli tornare a corte, Enrico/Walter ripudia Maria e addirittura la fa allontanare dalla madre, a cui non potrà recare conforto nemmeno nel momento della morte. Tuttavia, dal punto di vista esegetico è ciò che le due stanze seguenti esprimono che risulta davvero rilevante:

But muche more is to haue preamynence
The Seconde Grysilde, by goode authorytee,
To the Fyrste, as reason seemethe to mee.
For of her great Patience theare is nodowbte,
Her factes in present remembraunce dothe reigne;
Te Fyrste howe her dooynges weare brought abowte,
To vs in theis dayes thay are vncertayne;
Many imagine that Petrarke dyd but fayne;
Howe muche the Seconde is true, that yee haue herde,
Somuche before thither shee is too bee preferde⁴³.

Affermando la superiorità dell'*exemplum* di Caterina rispetto a quello di Griselda, Forrest supera la distinzione tra *fabula* e *historia* introdotta da Petrarca. Secondo l'autore la *Griselda* è una *fabula*, che deve il suo tratto di irrealità non tanto alla possibilità del modello che la novella propone di essere imitato dalle donne del tempo, quanto al fatto che si riferisce ad un personaggio probabilmente non esistito. Esso sarebbe quindi privo della forza esemplare di una storia vera, di una *historia* come quella di Caterina d'Aragona, che è più degna di essere tramandata rispetto al racconto del Petrarca perché è realtà storica e, non secondariamente, è riferita ad una donna cristiana. Questo concetto è reso chiaro nella *Table* dove, nella descrizione del capitolo 18, l'autore afferma che Caterina/Grisild «was a Christian, the other [Griselda] an Ethnyke»⁴⁴, cioè una pagana. Non sappiamo cosa abbia spinto Forrest a credere che la *Griselda* fosse ambientata in un passato pre-cristiano. Tuttavia, questa convinzione diventa un punto forte per affermare la preminenza della figura di

inglese. Si vedano NAKAMURA, *Sainthood or Domesticity* cit. e POTTER, *Tales of Patient Griselda and Henry VIII* cit., p. 46.

43. FORREST, *The History* cit., p. 132.

44. *Ivi*, p. 21.

Caterina rispetto alla protagonista della novella petrarchesca anche sul piano religioso.

Alla luce di tutto ciò, è possibile quindi concludere che l'opera di Forrest costituisce un tentativo – a volte anche forzoso – di storicizzazione ed attualizzazione del modello griseldiano nel drammatico contesto storico e religioso dell'Inghilterra della prima metà del XVI secolo. Se il personaggio della pastorella di Saluzzo può fungere da modello astratto di pazienza e sottomissione per Petrarca e di virtù cristiane per Chaucer, Caterina d'Aragona, la 'seconda Griselda', diventa incarnazione di tutto ciò. La santità di Griselda che Faraci interpreta come distacco dalla realtà del quotidiano, nella *Historye* è, invece, elemento fondamentale ed imprescindibile per modellare l'*exemplum* petrarchesco sulla figura di Caterina come martire e santa, i cui patimenti si trasformano in uno strumento funzionale all'intento politico e, soprattutto, religioso di Forrest. Attraverso questo processo, l'autore trasforma la protagonista nella campionessa della fede cattolica di fronte al pericolo di quella *heresy* che Maria cerca in ogni modo di sopprimere e che egli stesso, perlomeno in quel momento, avversa apertamente.

Boccaccio e Shakespeare. La IV giornata del *Decameron*, l'amore e il tragico sulla scena

Chiara Lombardi
Università di Torino

1. «*Petrarch and Boccace in every mans mouth*»

L'influenza della cultura italiana sul teatro inglese di Cinquecento e Seicento è ampiamente attestata dalle fonti dirette e dagli studi critici¹. L'Italia esercitava sull'opinione comune un grande fascino, in alcuni casi considerato addirittura pericoloso, come si legge in *The Schoolmaster* (1570) di Roger Ascham:

These be the enchantments of Circe, brought out of Italy to mar men's manners in England; much, by example of ill life, but more by precepts of fond [i.e. foolish] books, of late translated out of Italian into English, sold in every shops of

aA

1. Cfr. E. GRILLO, *Shakespeare and Italy*, Robert McClellan and Co., Glasgow 1948; M. PRAZ, *Shakespeare's Italy*, in ID., *The Flaming Heart*, Doubleday, New York 1958, pp. 164-167; R. EAGLE, *Shakespeare and Italy*, «Contemporary Review», CCXIV (1969), pp. 255-258; G.H. McWILLIAM, *Shakespeare's Italy Revisited*, Leicester University Press, Leicester 1974; M. Marrapodi et al. (a c. di), *Shakespeare's Italy. Functions of Italian Locations in Renaissance Drama*, Manchester University Press, Manchester-New York 1993; H. Klein, M. Marrapodi (a c. di), *Shakespeare and Italy*, Edwin Mellen Press, Lewiston 1999; M. Marrapodi (a c. di), *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*, Manchester University Press, Manchester 2004; ID., *Italian Culture in the Drama of Shakespeare & His Contemporaries: Rewriting, Remaking, Refashioning*, Ashgate, Aldershot 2007; M.J. REDMOND, *Shakespeare, Politics, and Italy. Intertextuality on the Jacobean Stage*, Ashgate, Aldershot 2009; B. HÖTTEMANN, *Shakespeare and Italy*, LIT, Berlin 2011.

London, commended by honest titles the sooner to corrupt honest manners: dedicated overboldly to virtuous and honorable personages, the easier to beguile simple and innocent wits [...]. Ten sermons at Paul's Cross do not so much good for moving men to true doctrine as one of those books do harm with enticing men to ill living².

Non sappiamo se il *Decameron* fosse tra questi *foolish books*, ma in quel periodo 'Petrarca e Boccaccio erano sulla bocca di tutti', annotava Gabriel Harvey in una lettera del 1580 a Edmund Spenser – «*Petrarch, and Boccace in euery mans mouth*»³. Al 1587, in particolare, risale la registrazione di un *Decameron* nello Stationer's Register – o meglio, la licenza di pubblicare un'edizione del testo – da parte dell'editore John Wolfe. Non si sa, però, se si tratti di una prima traduzione inglese o di un'edizione italiana, perché il volume è perduto⁴.

Com'è noto, per avere la *translatio princeps* di John Florio bisogna aspettare il 1620 circa⁵; ma è pur vero che Florio è attivo già a partire dal 1570 alla corte di Elisabetta I, in un periodo di grande interesse per la cultura e per la lingua italiana, molto studiate a corte e nelle élites aristocratiche londinesi⁶. Il suo lavoro di diffusione culturale culmina nella pubblicazione di *A Worlde of Wordes* (1598), primo dizionario anglo-italiano, ampiamente inclusivo, orientato al plurilinguismo e all'assimilazione di una gamma di parole anche proverbiali, dialettali, gergali, volgari, indispensabile per poter leggere i testi di Dante, Petrarca, Boccaccio⁷.

Il padre di John Florio, Michelangelo, era toscano e apparteneva a una famiglia di ebrei convertiti. Arrestato dall'Inqui-

2. R. ASCHAM, *The Schoolmaster*, W.A. Wright (a c. di), Cambridge University Press, Cambridge 1904, pp. 157-158.

3. T. NASHE, *The Complete Works of Thomas Nashe*, A.B. Grossart, London 1884, p. 69.

4. Cfr. G. ARMSTRONG, *Paratexts and Other Functions in Seventeenth-Century English Decameron*, «Modern Language Review», 102 (2007), n. 1, pp. 40-57; EAD., *The English Boccaccio. A History in Books*, Toronto University Press, Toronto-Buffalo-London, 2013, pp. 216 sgg.; D. MONTINI, *John Florio and the Decameron*, in P. Boitani, E. Di Rocco (a c. di), *Boccaccio and the European Literary Tradition*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, pp. 89-104 [p. 91].

5. Cfr. H.G. WRIGHT, *The First English Translation of the Decameron (1620)*, Harvard University Press, Cambridge MA 1953; M.W. WYATT, *The Italian Encounter with Tudor England. A Cultural Politics of Translation*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

6. WYATT, *Introduction a The Italian Encounter* cit., pp. IX-XI.

7. J. FLORIO, *A Worlde of Wordes. A critical Edition, with an introduction by Hermann W. Haller*, University of Toronto Press, Toronto 2013; cfr. F.H. YATES, *John Florio. The Life of an Italian in Shakespeare's England*, Cambridge University Press, Cambridge 2011 [1ª ed. 1934].

sizione, fugge a Napoli, poi a Venezia e a Londra, dove nasce suo figlio. John vive a lungo in Svizzera, studia a Wittemberg e a Tubinga, condividendo l'amore del padre per le lettere, per lo studio delle lingue e dei classici. Con Giordano Bruno, trascorre due anni presso l'ambasciata francese a Londra e lavora come segretario personale della regina Anna, moglie di Giacomo I. Oltre al dizionario e ai due dialoghi intitolati *First Fruites* and *Second Fruites* – quest'ultimo accompagnato dal *Giardino di Riecreatione*, un ricchissimo repertorio di modi di dire, proverbi italiani e altre forme retoriche – Florio è traduttore di Jacques Cartier e degli *Essais* di Montaigne (1603) e partecipa alla traduzione inglese dell'*Orlando furioso* di Sir John Harington (1590)⁸.

Shakespeare, come è noto, deve molto agli studi linguistici di Florio e alle sue traduzioni⁹. Tra gli anni Ottanta e Novanta, il drammaturgo inizia la sua carriera sotto il protettorato di Henry Wriothesley, di cui John Florio era tutore. Nell'Epistola dedicatoria a *A Worlde of Wordes*, nell'edizione del 1598, l'autore cita, tra le sue fonti medievali, il *Novellino*, il *Decameron* di Boccaccio, Petrarca e lo *Specchio di vera penitencia* di Jacopo Passavanti¹⁰. Nell'edizione del 1611 di Boccaccio figurano anche il *Corbaccio* e la *Fiammetta*, che testimoniano una più ampia circolazione della sua opera in Inghilterra.

Questi rapporti tra Shakespeare e la cultura italiana sono stati molto indagati a partire dagli studi di Mario Praz, Ernesto Grillo, Roderick Eagle, George Henry McWilliam, fino alle ampie monografie e miscellanee curate da Michele Marrapodi e ai saggi di Michael J. Redmond e Benedikt Höttemann¹¹.

Sulla scorta delle teorie del neostoricismo che hanno influito molto sullo studio specialistico della cultura e della letteratura inglese¹², questi saggi hanno mostrato i loro più

8. M.W. WYATT, *La biblioteca di John Florio, una biografia annotata*, «Bruniana e Campanelliana», IX (2003), pp. 409-439.

9. L.R.N. ASHLEY, *Floreat Florio. A Fruitful Area for Shakespeare's Scholarship*, «The Shakespeare's Newsletter», XXX/6 (1980), p. 49; K. MUIR, *Shakespeare and Florio*, «Notes and Queries», CXCVII (1952), pp. 493-495.

10. FLORIO, *A Worlde of Wordes, Introduction*, p. xvii; cfr. *Epistle Dedicatorie*, *ivi*, pp. 3-8.

11. Cfr. nota 1.

12. Tra gli altri: J. DOLLIMORE, A. SINFIELD, *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, Manchester University Press, Manchester 1985; S. GREENBLATT, *Shakespearean Nego-*

proficui risultati non tanto nel fornire studi ravvicinati delle fonti né nella ricostruzione di dati storici e biografici, quanto nell'analisi di quella che Stephen Greenblatt ha definito *social energy*¹³, che prende in considerazione gli scambi culturali e simbolici su più livelli e non solo testuali, sempre all'interno di una più dinamica concezione di intertestualità. Come ha sostenuto Marrapodi, non si tratta tanto di stabilire se Shakespeare avesse visitato l'Italia, né se sapesse l'italiano o altre lingue, ma di analizzare i processi culturali che hanno segnato la costruzione dei miti shakespeariani dell'Italia in un periodo di intensa circolazione di idee e di trasformazioni storiche, considerando i reciproci effetti di tali relazioni, per definire come il drammaturgo abbia «recreated, refashioned and re-modeled the myths»¹⁴. Oltre ai molteplici livelli testuali e agli archetipi che intervengono nella costruzione di questi modelli, occorre poi tenere presenti altri motivi culturali come quelli visuali o performativi che parte non secondaria hanno, a mio avviso, nella circolazione e nell'acquisizione delle novelle di Boccaccio. Anche la geografia italiana diffusamente presente sulla scena shakespeariana non può essere letta soltanto al fine di attestare o smentire una conoscenza diretta o letteraria della penisola, ma va considerata nella sua più ampia e problematica risonanza simbolica e nei rapporti con la circolazione dell'arte e della cultura rinascimentale¹⁵.

Nello specifico, la novella rappresenta un genere fondamentale proprio nella mediazione tra il teatro shakespeariano e la cultura italiana¹⁶. Il discorso però si restringe e si fa più nebuloso, se si considerano le possibili relazioni tra Shakespeare e Boccaccio. In questo ambito occorre perciò incrociare da una parte gli studi sulla diffusione europea, in

tations. *The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley-London 1988.

13. GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations* cit., p. 5.

14. MARRAPODI, *Introduction in Shakespeare and Italy* cit., pp. 1-18 [p. 2].

15. M.J. LEVITH, *Shakespeare's Italian Settings and Plays*, St. Martin's Press, New York 1989; F. LAROQUE, *Shakespeare's Imaginary Geography*, in A. Hadfield, P. Hammond (a c. di), *Shakespeare and Renaissance Europe*, Arden, London 2005, pp. 193-220.

16. Si vedano: C. PRESSLER, *Intertextual Transformations: the Novella as Mediator between Italian and English Renaissance Drama*, in Marrapodi, *Shakespeare, Italy, and Intertextuality* cit., pp. 107-117; L.G. CLUBB, *Italian Stories on the Stage*, in A. Leggatt (a c. di), *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedies*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 32-46; L. MARFÈ, «In English Clothes». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Accademia University Press, Torino 2015.

particolare inglese, di Boccaccio e dall'altra, quelli che prendono in considerazione il debito del teatro shakespeariano verso questo autore, per lo più limitati allo studio dei più evidenti casi di convergenza, come la commedia *All's Well that Ends Well*, ricondotta alla novella III, 9, e *Cymbeline*, debitore per alcune sue parti alla novella II, 9¹⁷.

In questo ambito, il presente contributo intende analizzare i rapporti tra la IV giornata del *Decameron*, dedicata a «coloro li cui amori ebbero infelice fine»¹⁸, e alcuni sviluppi del tragico nel teatro di Shakespeare e, in particolare, nel *Romeo and Juliet*. Si tratta, tuttavia, di un'analisi rivolta a considerare non tanto i motivi e gli intrecci sottesi a questo dramma, quanto alcune trasformazioni di genere che collegano novella e dramma elisabettiano e che riguardano più propriamente la rappresentazione dei personaggi e, soprattutto, delle passioni sulla scena.

2. *Un nuovo senso del tragico*

Il dramma elisabettiano si sviluppa nella ricerca di nuove trame, di personaggi reali e di passioni attuali, all'interno di una contaminazione tra generi letterari che attenua sia la netta distinzione aristotelica tra i personaggi oggetto dell'imitazione nella tragedia o nella commedia, sia il rispetto per le unità di tempo, luogo, azione¹⁹. Da una parte, il teatro di Shakespeare rimanda a una concezione antinaturalistica dell'arte, che la metaforizzazione del mondo come teatro enfatizza nel metateatro, con la rottura dell'illusione scenica; dall'altra si basa su una più ampia gamma di passioni umane, con un'inevitabile contaminazione tra alto e basso o fra tragico e comico²⁰.

17. Su Shakespeare, la novella e Boccaccio: H.G. WRIGHT, *Boccaccio in England: from Chaucer to Tennyson*, Bloomsbury, London 1957 e 2014; G. GALIGANI, *Il Boccaccio nella cultura inglese e anglo-americana*, Olschki, Firenze 1974; H.C. COLE, *The All's Well Story from Boccaccio to Shakespeare*, University of Illinois Press, Urbana 1981; R. KIRKPATRICK, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare: a Study of Source, Analogue and Divergence*, Longman, London 1995; M. PICONE, *Autori e lettori di Boccaccio*, Cesati, Firenze 2002.

18. G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Einaudi, Torino 1980 e 2002.

19. ARISTOTELE, *Poetica*, D. Lanza (a c. di), Rizzoli, Milano 1994, §§48b 20-25; 49a 30-35; 49b; 53a; 54a 15; 59a.

20. Cfr. F. MARENCO, *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, UTET Libreria, Torino 2004; J. Drakakis (a c. di), *Shakespearean Tragedy*, Longman, New York 1992; H. GRADY, *Shakespeare and Impure Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

Lo schema tragico, perciò, non si limita a elaborare in vario modo i *casus virorum illustrium*, ma tende a ridisegnare i suoi sviluppi – e i concetti aristotelici di rovesciamento e di riconoscimento, *peripeteia* e *anagnorisis* – in maniera più concreta e sfaccettata, più aderente alla vita e alla Storia²¹.

È qui che la novella diventa un importante punto di riferimento. Possiamo, ad esempio, pensare ad alcune possibili influenze sulla drammaturgia shakespeariana, dello schema della seconda e della terza giornata del *Decameron*, dove rispettivamente si ragiona di chi «da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine» e di chi «alcuna cosa molto da lui desiderata con industria acquistasse o la perduta ricovrasse», e, sotto certi aspetti, della quinta – dove «si ragiona di ciò che a alcuno amante, dopo alcuni fieri o sventurati accidenti, felicemente avvenisse» – e della decima, per i suoi esempi di grandezza morale quasi paradossali. L'impostazione di queste giornate può avere costituito uno stimolo sia, in generale, per quei drammi che vanno al di là della tradizionale distinzione di genere nella mescolanza di motivi tragici e comici, o comunque problematici – come *The Merchant of Venice*, *All's Well that Ends Well*, *Measure for Measure* – sia per i cosiddetti drammi romanzeschi, spesso incentrati sulla perdita e sulla riconquista di affetti e sul recupero di un ordine dopo il suo sconvolgimento. Pur nel trattamento di motivi archetipici e antropologici di ampia diffusione, è evidente in Shakespeare lo speciale sviluppo drammaturgico di motivi come la separazione, la confusione di identità e il riconoscimento²², enfatizzati da modalità come il travestimento e accompagnati dalla rappresentazione di passioni come la paura, la pietà, l'amore, la meraviglia, in cui un ruolo importante ha appunto la novella – quella boccacciana in particolare, come cercherò di dimostrare.

3. *Shakespeare e la quarta giornata del Decameron*

Per quanto riguarda la quarta giornata del *Decameron*, l'argomento, i motivi e la rappresentazione delle passioni al suo interno possono costituire un punto di riferimento importante per gli sviluppi del tragico nel teatro shakespeariano e, in

21. È la tesi di W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999.

22. Cfr. P. BOITANI, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Einaudi, Torino 2014.

particolare, nel *Romeo and Juliet*²³. Anche a questo proposito, occorre considerare le premesse sopra citate sulla circolazione del *Decameron* in Inghilterra. In particolare, sappiamo che la prima novella della giornata, quella di Guiscardo e Ghismonda, circolava già prima in latino – tra il 1470 e il 1500 – poi nelle versioni delle principali lingue europee²⁴; nondimeno, troviamo nei *Tragicall Tales* di George Tuber-ville (1587) altre cinque storie tratte dalla quarta giornata: quelle di Guglielmo da Rossiglione (*Dec.* iv, 9), Gerbino (*Dec.* iv, 4), Isabetta (*Dec.* iv, 5), Simona e Pasquino (*Dec.* iv, 7), e Girolamo e Silvestra (*Dec.* iv, 8)²⁵.

Se quindi *Romeo and Juliet*, per quanto riguarda l'intreccio, è debitore di una ben precisa e accertata linea di novellieri italiani che non comprende direttamente Boccaccio – attinge alla *Tragicall Historye of Romeus and Juliet* di Arthur Brooke (1562), basata su una versione francese di Pierre Boaistuau del 1559 della novella di Bandello, che a sua volta elabora testi di Luigi da Porto e Masuccio Salernitano²⁶ – a mio avviso merita una maggiore attenzione il modello boccacciano, proprio a partire dalla particolare modalità di espressione del *pathos* amoroso e tragico nella quarta giornata e, diffusamente, nel *Decameron*, e dalle sue molteplici potenzialità performative²⁷.

Innanzitutto, Boccaccio e Shakespeare attribuiscono un rilievo nuovo ai personaggi femminili, che si traduce in un

23. R. NEVO, *Tragic Form in Romeo and Juliet*, «Studies in English Literature», ix (1969), pp. 241-258; S. SNYDER, *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies*, Princeton University Press, Princeton 1979; EAD, *Romeo and Juliet, Comedy into Tragedy*, «Essay in Criticism», xx (1970), pp. 391-402; J. KRISTEVA, *Romeo and Juliet: Love-Hatred in the Couple*, in Drakakis, *Shakespearean Tragedy* cit., pp. 296-315; G. BULLA, *Il verso e la tragedia. Forme del linguaggio in Romeo and Juliet*, Bulzoni, Roma 2004; F. MARENCO, Nota introduttiva a *Romeo and Juliet*, in F. Marengo (a c. di), *William Shakespeare. Tutte le opere. Le tragedie (vol. 1)*, Bompiani, Milano 2014, pp. 225-243.

24. Tra gli altri, cfr. P. BOITANI, *Boccaccio in Western Europe*, in Boitani, Di Rocco, *Boccaccio and the European Literary Tradition* cit., pp. 1-16.

25. Cfr. MARFÈ, «In English Clothes» cit., pp. 80-81; E. KOEPPPEL, *Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der englischen Literatur des sechzehnten Jahrhunderts*, Trübner, Strasbourg 1892.

26. Cfr. B. GIBBONS, *Introduction a Romeo and Juliet*, The Arden Shakespeare, Methuen, London and New York 1980, pp. 1-77.

27. A. Serpieri, K. Elam (a c. di), *L'eros in Shakespeare*, Pratiche, Parma 1988; E. SNOW, *Language and Sexual Difference in Romeo and Juliet*, in P. Erickson, C. Kahn (a c. di), *Shakespeare's «Rough Magic»: Renaissance Essays in Honour of C.L. Barber*, Delaware University Press, Newark 1985.

più ampio, retoricamente molto ricco e inedito spazio dedicato ai loro discorsi²⁸. La donna diventa protagonista ‘parlante’ – e non più muto oggetto di vagheggiamento – attrice, nonché fruitrice della narrazione. In questo senso, come ha osservato Kay Stanton, si affranca dalle dicotomie in cui la società la costringeva²⁹:

By their female characterization Boccaccio and Shakespeare each do much to deconstruct this artificial dichotomy (Chaste or Unchaste, Madonna or Whore), thereby instructing readers or audience members of both sexes as to inadequacy and repressiveness of contemporary representations of women in binary terms³⁰.

Giulietta parla prima ancora di parlare – «She speaks, yet she says nothing» (II, ii, 12) – e poi parlerà davvero, tra lo stupore di Romeo e del pubblico, dando nuovo senso alle parole, fin da quelle che interpreta sulla scena – «She speaks. / O speak again, bright angel!» (II, ii, 27)³¹.

Inoltre, premessa fondamentale della rappresentazione dell’amore in Boccaccio e in Shakespeare è la liberazione dal peccato dell’amore, concepito come fatto naturale e principio di conservazione della vita. A dimostrazione della disposizione naturale ad amare e a desiderare è narrata la novelletta posta a Introduzione della quarta giornata del *Decameron*, in cui Boccaccio si difende dai suoi detrattori affermando alcuni principi di poetica. Nella novella, la meraviglia e il desiderio spontaneo, provati dal figlio di Filippo Balducci, per «le belle giovani donne ornate» (*Dec. Intr.* iv, 20) prevale su ogni tentativo del padre di imporgli una vita ascetica e solitaria. Alla scelta di Filippo di «non destare nel concupiscibile appetito del giovane alcuno inchinevole desiderio men che utile», sostituendo al nome «femine» quello di papere – «Elle si chiamano papere» – corrisponde la noncuranza del giovane per tutto ciò che è altro da quelle

aA

195

28. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il potere della parola. Studi sul Decameron*, Federico & Ardia, Napoli 1993.

29. K. STANTON, *All's Well at the Decameron's Well: Women and Sexual Societal Healing in Boccaccio's Decameron III. 9 and Shakespeare's All's Well That Ends Well*, in Klein, Marrapodi, *Shakespeare and Italy* cit., pp. 225-252 [p. 228].

30. *Ibid.*

31. L'edizione critica di riferimento è W. SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet / Romeo e Giulietta*, in Marenco, *William Shakespeare. Tutte le opere. Le tragedie* (vol. I) cit., pp. 223-494.

«papere» – palagi, bue, asino, cavalli, denari etc. – e la sua pronta risposta: «Padre mio, io vi priego che voi facciate che io abbia una di quelle papere» (*Dec. Intr. iv, 23-24*). Ben noto è il seguito e come il padre alla fine «sentì incontanente più aver di forza la natura che il suo ingegno» (*Dec. Intr. iv, 29*).

Significativa è, in questo contesto, l'opposizione tra ciò che è nome, ovvero artificio e convenzione, e desiderio, descritto appunto come naturale e incoercibile. «What's in a name?» Sarà proprio Giulietta a opporsi alla convenzionalità del nome – e del nemico nome di famiglia – contro la naturale inclinazione dell'amore (II, ii, 80-94). La parola di Giulietta ribattezza Romeo ed è sostituzione e incarnazione del nome. È parola nuova che si fa metaforicamente carne. Giulietta rappresenta anche il rinnovamento dell'amore tradizionale sul piano dei generi, perché sostituisce alle forme tradizionali – tipiche di una consuetudine ormai svuotata dell'originaria forza evocativa, quella riservata all'espressione dell'amore di Romeo per Rosalina³² – nuove modalità di rappresentazione poetica e drammatica.

La liberazione dell'amore da ogni concezione peccaminosa è affermato fin dal primo incontro tra Romeo e Giulietta, alla festa dai Capuleti, dove il contatto delle mani ricorda l'atto della preghiera e il bacio diviene parte di un rito capace di togliere il peccato (I, v, 92-106).

Ghismonda, nell'ampio e perfetto discorso che rivolge al padre (*Dec. iv, 31-45*), si difende dicendo di avere peccato ma «amorosamente» (*Dec. iv, 1, 38*), oltre ad affermare – altro motivo ampiamente presente in Shakespeare – la nobiltà dell'animo di Guiscardo a dispetto della sua bassa condizione.

«Bellissima del corpo e del viso quanto alcuna altra femina fosse mai, e giovane e gagliarda, e savia più che a donna per avventura non si richiedea» (*Dec. iv, 1, 5*), come Giulietta, Ghismonda difende «le leggi della giovinezza» (*Dec. iv, 1, 33*): «Sono adunque [...] di carne [...] e [...] piena di concupiscibile disidero [...] sì come giovane e femina, mi disposi e innamora'mi» (*Dec. iv, 1, 34-35*). Ribadisce, inoltre, la forza del proprio amore in vita e oltre la morte: «Egli è il vero che

32. Cfr. ad es. *Romeo and Juliet* I, i, 168 sgg.

io ho amato e amo Guiscardo, e quanto io viverò, che sarà poco, l'amerò, e se appresso la morte s'ama, non mi rimarrò d'amarlo» (*Dec.* IV, 1, 32).

Una sentenza perfetta che ribadisce la lapidaria difesa di Ghismonda: «Amor può troppo più che né voi né io possiamo» (*Dec.* IV, 1, 23), dove risuona il verso virgiliano «Amor omnia vincit et nos cedamus amori» (*Bucoliche* X, 69).

Tuttavia, sia lo sviluppo narrativo boccacciano sia il dramma shakespeariano implicano anche l'esito tragico dell'amore, che manifesta una forza uguale e contraria rispetto alla sua stessa natura, soprattutto nel conflitto con la sorte e nei rapporti familiari e sociali. Nella novella prima della quarta giornata del *Decameron*, Fiammetta esprime la propria intenzione di narrare un «pietoso accidente» e introduce il personaggio di Tancredi, «signore assai umano e di benigno ingegno, se egli nell'amoroso sangue nella sua vecchiezza non s'avesse le mani bruttate» (*Dec.* IV, 1, 3). Il rapporto morboso tra padre e figlia, che di per sé rimanda più all'intreccio del *Pericles* che a quello del *Romeo and Juliet*, si proietta, nella tragedia shakespeariana, su un conflitto familiare di più ampia portata, quello ben noto tra Capuleti e Montecchi, già presentato dal Prologo.

All'«amoroso sangue» in cui Tancredi «brutta» le proprie mani uccidendo Guiscardo, l'amante della figlia, e, indirettamente, la figlia stessa, avvelenatasi dopo aver ricevuto dal genitore il cuore dell'amato in una coppa – in cui la giovane verserà, insieme a molte lacrime, il veleno che le darà la morte – corrisponde nel *Romeo and Juliet* il «civil blood» che sporca le mani dei cittadini nel rinnovarsi dell'antico odio: «makes civil hands unclean» (*Prologue*, 3-4).

Al di là del rovescio della sorte e dei conflitti generazionali e sociali, Boccaccio e Shakespeare sviluppano il tragico analizzando e rappresentando a fondo le componenti psicologiche di questo 'amore segnato dalla morte', «death-marked love» (*Prologue*, 9), della passione amorosa in cui risiedono forze opposte di costruzione e di distruzione; come nella natura, del resto, che è a un tempo potenzialmente portatrice di vita e di morte. Frate Lorenzo, a dimostrazione di ciò, entra in scena con un cesto di erbe velenose e di fiori dal succo prezioso, ancora roridi di rugiada, invocando la potenza racchiusa nelle piante, benefica o malefica a seconda

dell'uso o dell'eccesso (II, ii, 1 sgg.)³³. Questa duplicità, quasi imprevedibile, di forze che accomuna amore e natura – e che caratterizza l'amore proprio come principio naturale – si manifesta in novelle come quella di Simona e Pasquino (*Dec.* iv, 7), uccisi dal veleno di un rospo acquattato tra le foglie di salvia che i due innamorati, uno dopo l'altro, si sfregano sui denti, o di Mazzeo della Montagna (*Dec.* iv, 10), dove ritroviamo – qui, nella narrazione di Dioneo, con quell'esito comico che risolve il clima cupo della giornata, mentre nel *Romeo and Juliet* con esito tragico – la bevanda che provoca un sonno profondissimo scambiato per morte.

4. "Death-marked love": sogni

Nella novella di Andriuola e Gabriotto, definiti da Branca «quasi precursori di Romeo e Giulietta»³⁴, la natura ambivalente dell'amore – che pure di per sé non concorre qui all'esito tragico, del tutto fortuito³⁵ – si rivela in due sogni. Nel primo Andriuola si trova nel giardino con Gabriotto, come di consueto, l'uno nelle braccia dell'altro «con grandissimo piacere», ma in quel momento «le pareva vedere del corpo di lui uscire una cosa oscura e terribile, la forma della quale essa non poteva conoscere, e parevale che questa cosa prendesse Gabriotto e malgrado di lei con maravigliosa forza gliel strappasse di braccio e con esso ricoverasse sotterra, né mai più riveder potesse né l'uno né l'altro». Al piacere che rivive in sogno si contrappone «assai dolore e inestimabile» che la fa risvegliare, così come la «cosa oscura e terribile» contrasta con le «molte rose bianche e vermiglie» e la «bellissima fontana e chiara», che fanno da sfondo alla felicità dei loro incontri (*Dec.* iv, 6, 10-12).

A sua volta Gabriotto, nel convincere l'amata a non credere alla verità di queste visioni, le racconta di avere recentemente avuto un sogno che presenta un'analogia simbologia:

a me pareva essere in una bella e dilettevole selva e in quella andar cacciando e aver presa una cavriuola tanto bella e tanto piacevole quanto alcuna altra se ne vedesse giammai;

33. Si veda anche l'invito del frate ad amare moderatamente (*Romeo and Juliet* II, v, 9-15).

34. BRANCA, nota 5 a BOCCACCIO, *Decameron* cit., vol. I, p. 536.

35. Per questi due amanti divenuti «marito e moglie segretamente» si dice infatti che «niuna cagione mai, se non morte» avrebbe potuto «questo lor dilettevole amor separare» (*Dec.* iv, 6, 9).

e pareami che ella fosse piú che la neve bianca e in breve spazio divenisse sí mia domestica, che punto da me non si partiva. Tuttavia a me pareva averla sí cara, che, acciò che da me non si partisse, le mi pareva nella gola aver messo un collar d'oro, e quella con una catena d'oro tener con le mani. E appresso questo mi pareva che, riposandosi questa cavriuola una volta e tenendomi il capo in seno, uscisse non so di che parte una veltra nera come carbone, affamata e spaventevole molto nell'apparenza, e verso me se ne venisse, alla quale niuna resistenza mi pareva fare; per che egli mi pareva che ella mi mettesse il muso in seno nel sinistro lato e quello tanto rodesse, che al cuor perveniva, il quale pareva che ella mi strappasse per portarsel via. Di che io sentiva sí fatto dolore, che il mio sonno si ruppe, e desto con la mano subitamente corsi a cercarmi il lato se niente v'avessi; ma mal non trovandomivi, mi feci beffe di me stesso che cercato v'avea. Ma che vuol questo per ciò dire? De' cosí fatti e de' piú spaventevoli assai n'ho già veduti, né per ciò cosa del mondo piú né meno me n'è intervenuto; e per ciò lasciagli andare e pensiamo di darci buon tempo (*Dec. iv, 6, 14-17*).

aA

«I dreamt a dream tonight»: nel dialogo con Mercuzio alla scena IV dell'atto I del dramma, cioè nel momento in cui tutti gli elementi successivi della tragedia sono ancora in via di sviluppo, ma si avverte già una tensione tragica potenziale e ambigua, Romeo suggerisce e anticipa il collegamento tra amore e tragedia per mezzo del sogno. Entrambi i personaggi raccontano di avere sognato, ma quando Mercuzio chiede a Romeo in che cosa consistesse il suo sogno, gli risponde: «That dreamers often lie» (I, iv, 52). I sognatori mentono spesso. Come Gabriotto, Romeo smentisce la teoria antica della preveggenza del sogno. Eppure, sia la novella decameroniana sia il dramma di Shakespeare attribuiscono al sogno una simbologia volta a rivelare la potenzialità tragica e cupa dell'amore, implicitamente collegandolo alla morte. Benché la passione amorosa sia intesa come naturale e di per sé incolpevole, essa possiede quella che Freud, proprio a partire dall'*Interpretazione dei sogni* e in *Al di là del principio del piacere*, individua come pulsione di morte, *Todestrieb*, che accosta l'*eros* al *thánatos*, come già nel *De rerum natura* di Lucrezio³⁶.

199

36. Per la teoria sui sogni tra mondo antico e moderno, cfr. G. GUIDORIZZI, *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno*, Cortina, Milano 2013.

Andreuola, appunto, sogna di trovarsi tra le braccia dell'amato e di vedere «una cosa oscura e terribile», di forma ignota, che si porta via Gabriotto, mentre quest'ultimo sogna di vedere, insieme alla capriola bella, piacevole e bianca come la neve, una «veltra nera come carbone» che infila il muso nel suo fianco sinistro, spingendo fino a raggiungere il cuore e a strapparla via – altro elemento letterario tipico fin dalla *Vita Nova* e ricorrente in questa quarta giornata. Nel *Romeo and Juliet* il discorso sui sogni viene poi sviluppato nella notissima fantasmagoria di Mercuzio sulla regina Mab, che dissacra l'amore mettendone in evidenza anche qui la forza naturale e animalesca, oltre agli aspetti misteriosi, magici, irrazionali, quindi potenzialmente pericolosi perché incontrollati (I, iv, 55-94). Infine, è ancora un sogno di Romeo ad aprire il v atto del dramma, dove si sta per compiere la tragedia finale. Un sogno ingannatore, questa volta, ma non meno ambiguo degli altri, proprio perché illusoriamente felice in momento così cupo, capace di comunicare il potere di amore nel vincere la morte: Romeo sogna che la sua donna lo trovi morto e con i suoi baci lo faccia rivivere: «And breathed such life with kisses in my lips / That I revived and was an emperor» (v, i, 8-9).

200

aA

Non è un caso che questi sogni precludano, complice l'ambiguità polisemica del linguaggio, all'esito tragico del dramma, che dipende sì dalla fortuna o dalle tensioni generazionali e sociali, ma che comunque mette in evidenza un lato oscuro dell'amore³⁷. È qualcosa che Romeo presagisce ancora prima di incontrare Giulietta:

ROMEO
I fear too early, for my mind misgives
Some consequence yet hanging in the stars
Shall bitterly begin his fearful date
With this night's revels, and expire the term
Of a despised life, closed in my breast,
By some vile forfeit of untimely death. (I, iv, 106-111)

Anche il monologo di Giulietta quando attende Romeo per abbandonarsi all'amore presenta un'ambigua densità tragica, nell'invocazione ai cavalli di Fetonte 'dai piedi di fuoco' – «Gallop apace, you fiery-footed steeds» (III, ii, 1) – e alla

37. KRISTEVA, *Romeo and Juliet: Love-Hatred in the Couple* cit.

notte – «Come, civil night, / Thou sober-suited matron, all in black» (III, ii, 10-11) – a cui già chiede, con antitesi formidabile, di insegnarle come perdere una gara vincente – «how to loose a winning match» (III, ii, 12) – e nella prefigurazione, che si trasforma in versi sublimi, della propria morte e della trasformazione di Romeo in piccole stelle che dovranno fare risplendere il cielo e adorare la notte:

Come, gentle night; come, loving, black-browed night,
Give me my Romeo, and when I shall die³⁸
Take him and cut him out in little stars,
And he will make the face of heaven so fine
That all the world will be in love with night (III, ii, 20-24)

Tra le braccia l'uno dell'altro, Gabriotto e Andriuola hanno sogni di felicità minati da simboli di colore oscuro, di forma indistinta per la giovane, animalesca per il suo amato. Pur in modo diverso da come si era manifestata in sogno, la morte non tarda a sopraggiungere, del tutto imprevedibile perché in un certo senso scaturita dall'amore stesso. Come dimostrano le novelle di Simona e Pasquino e di Girolamo e Salvestra – nell'analogia, quasi illogica, prossimità tra passione amorosa e morte – l'amore diviene quindi in se stesso motore di un rinnovato e più ampio senso del tragico che pur concorre con la fortuna e con le diverse forze sociali a mutare le sorti dei personaggi e ad animare i rovesciamenti tradizionalmente collegati alle forme di questo genere letterario. Il bacio che toglieva il peccato diventa, in *Romeo and Juliet*, ad un tempo tramite di trasmissione del veleno e di unione eterna nella morte per i due innamorati (v, iii, 160 sgg.).

In rapporto con la centralità di questo rilievo psicologico attribuito all'amore, inoltre, sia nelle novelle di Boccaccio sia nel teatro shakespeariano diventano protagonisti del tragico non soltanto re e potenti, ma personaggi di ceto non nobile, a differenza di quanto accadeva nella tragedia greca e nella codificazione aristotelica. È spiegato nella novella di Simona e Pasquino: «E come altra volta tra noi è stato detto, quantunque Amor volentieri le case de' nobili uomini abiti, esso per ciò non rifiuta lo 'mperio di quelle de' poveri, anzi in quelle sí alcuna volta le sue forze dimostra, che come potentissimo signore da' più ricchi si fa temere» (*Dec.* iv, 7, 4-5).

38. Interessante la variante: «I shall die» / «he shall die» (Q4).

In questo ambito risulta fondamentale, per entrambi gli autori, il rapporto tra corporeità e parola, evidente nei dialoghi – e, come si diceva, nel più ampio spazio dedicato all'espressione e alla comunicazione dei personaggi femminili – e nella corrispondente esaltazione della fisicità e del piacere offerti dalla reciprocità del sentimento amoroso. Si tratta di un legame che non si spegne nella morte, ma che proprio in essa trova la sua consacrazione: ne è un esempio la composizione dei corpi di Romeo e Giulietta, dopo avere quasi erotizzato ciò che li ha uccisi – il veleno, il pugnale – che viene poi suggellata da Montecchi con le due statue d'oro fatte erigere a ricordo³⁹. Nella quarta giornata del *Decameron* il motivo è ricorrente: riguarda la morte di Guiscardo e di Ghismonda che, dopo avere bevuto l'acqua avvelenata dalla coppa contenente il cuore dell'amato, «compose il corpo suo sopra quello e al suo cuore accostò quello del morto amante» (*Dec. iv, 1, 58*) e poi Tancredi «onorevolmente amenduni in un medesimo sepolcro gli fé seppellire» (*Dec. iv, 1, 62*); la fine di Lisabetta, che resta in vita finché, piangendo, può nutrire quella pianta di basilico che contiene la testa di Lorenzo – dopo essere venuta a conoscenza dal suo spettro, come Amleto, delle vere ragioni del suo omicidio (*Dec. iv, 5, 12 sgg.*) – le sorti di Simona e Pasquino, che insieme furono «nella chiesa di San Paolo seppelliti, della quale per avventura erano popolani» (*Dec. iv, 7, 24*), e quelle dei giovanissimi Girolamo e Salvestra, divisi dalle famiglie e presentati secondo motivi che rimandano alla storia ovidiana di Piramo e Tisbe⁴⁰ – «in una medesima sepoltura furono seppelliti amenduni: e loro, li quali amor vivi non aveva potuti congiugnere, la morte congiunse con inseparabile compagnia» (*Dec. iv, 8, 35*) – e infine l'amore adultero di Guiglielmo Guardastagno, il cui cuore è anche qui tratto con violenza e dato in pasto all'amata, prima che «furono i due corpi ricolti e nella chiesa del castello medesimo della donna in una medesima sepoltura fur posti, e sopr'essa scritti versi significanti chi fosser

39. cf. F. MARENCO, *Oltre Bandello: il problema della comunicazione in Romeo and Juliet*, in D. Maestri, L. Pradi (a c. di), *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2007, pp. 373-380.

40. BRANCA, nota 3 a BOCCACCIO, *Decameron cit.*, vol. I, p. 555. La storia, com'è noto, è una delle fonti di *Romeo and Juliet*.

quegli che dentro sepolti v'erano, e il modo e la cagione della lor morte" (*Dec.* iv, 9, 25).

Non è un caso che, per queste molteplici metamorfosi delle «forze d'amore» (*Dec.* iv, 8, 32) oltre la morte, per Boccaccio come per Shakespeare punto di riferimento importante sia Ovidio, tanto più per le potenzialità poetiche e performative del suo poema⁴¹.

In conclusione, la circolazione del *Decameron* e, in generale, dell'opera di Boccaccio in Inghilterra, a partire dalla seconda metà del Cinquecento, incide sul teatro shakespeariano certamente per quanto riguarda gli intrecci – come, in generale, tutta la novellistica italiana – ma anche, in maniera non secondaria, per gli sviluppi drammaturgici e per la ridefinizione del genere tragico⁴², in particolare nella rappresentazione della passione amorosa e nel suo più spiccato rilievo psicologico, tra potenzialità e dissonanze, secondo un'idea ambivalente della natura e dell'amore. Si tratta dello sviluppo di un'idea di tragico intesa come forma rivelatrice del sé⁴³, come violenza e ribellione a un ordine metafisico e sociale – pur in rapporto alla ridefinizione di questo stesso ordine – come riemersione di contenuti vietati e repressi ma non sopiti, dove l'*eros* rappresenta un motore sempre più potente di attivazione di queste stesse dinamiche⁴⁴.

aA

203

41. Cfr. J. BATE, *Tragedy and Metamorphosis*, in id. (a c. di) *Shakespeare and Ovid*, Clarendon Paperbacks, Oxford 1993-2001, pp. 171-214; A.B. TAYLOR, *Shakespeare's Ovid*, Cambridge University Press, Cambridge 2006; E. DI ROCCO, *A Look at the Past: Boccaccio Reads the Classics*, in Boitani, Di Rocco, *Boccaccio and the European Literary Tradition* cit., pp. 18-31.

42. Si pensi all'importanza del *Filostrato*: cfr. P. Boitani (a c. di), *The European Tragedy of Troilus*, Clarendon Press, Oxford 1989; C. LOMBARDI, *Troilo e Criseida nella letteratura occidentale*, Storia e Letteratura, Roma 2005.

43. G. LUKÁCS, *L'anima e le forme*, Se, Milano 1991, pp. 231-235.

44. Si veda l'ampia introduzione di Drakakis, con le diverse teorie sul tragico, in id., *Shakespearean Tragedy* cit., pp. 1-44.

Barnabe Riche e la novella italiana. Traduzione e reinvenzione nel *Farewell to Military Profession*

Luigi Marfè

Università di Torino

Soldato e autore di *romances*, pamphlet e raccolte di novelle, forse traduttore delle *Storie* di Erodoto, Barnabe Riche – noto anche come Barnaby Riche, o Barbabe Rich – è un autore che ha suscitato in anni recenti grande interesse critico – in particolare per una raccolta di novelle, il *Farewell to Military Profession* (1581)¹ – in quanto figura rappresentativa di quel cetto di intellettuali minori che circolavano nella società elisabettiana con il loro miscuglio di erudizione, spregiudicatezza, capacità di azione e impostura, in cerca per se stessi di legittimazione artistica e sociale².

Questo saggio prende in esame le pratiche traduttive alla base del *Farewell*, per verificare se, come e perché possano essere considerate paradigmatiche di un'epoca come quella elisabettiana, in cui teorie traduttive nuove, attente al rispetto dell'originale, si trovarono a convivere con abitudini più

1. Cfr. B. RICHE, *Rich his Farewell to Militarie Profession*, Robert Walley, London 1581. Edizioni moderne di quest'ultimo testo sono T.M. Cranfill (a c. di), *Rich's Farewell to Military Profession*, University of Texas Press, Austin 1959 e, più di recente, D. Beecher (a c. di), *Riche's Farewell to Military Profession*, Dovehouse, Ottawa 1992.

2. Su Barnabe Riche cfr. T.M. CRANFILL, *Introduction* in *Rich's Farewell to Military Profession* cit., pp. xvii-xxxvi e J.L. LIEVSAY, *A Word about Barnaby Rich*, «The Journal of English and Germanic Philology», 55 (1956), n. 3, pp. 381-392.

antiche, che nei testi stranieri vedevano dei depositi di *topoi* retorici e narrativi da rielaborare liberamente³.

Nato intorno al 1540, Riche prestò servizio nell'esercito inglese per oltre trent'anni, raggiungendo il grado di capitano. Nei Paesi Bassi, conobbe scrittori come Churchyard, Gascoigne, Lodge e cominciò a scrivere lui stesso, sperando con il successo di poter lasciare l'esercito. Così non accadde; in seguito proseguì a servire la corona in Irlanda, dove si ritirò a vivere, fino alla morte, nel 1617⁴.

A Riche sono attribuiti ventisei volumi, tra cui *romances* come le *Adventures of Don Simonides* (1581 e 1584), e le *Adventures of Brusanus* (1592)⁵. Come polemista, invece, egli sostenne – in *Allarme to England* (1578) – la necessità di agire con durezza nei confronti della popolazione irlandese⁶. Nell'ambito della novellistica, infine, compose *A Right Exelent and Pleasaunt Dialogue between Mercury and an English Souldier* (1574) e il *Farewell to Militarie Profession*, due raccolte di testi narrativi, in parte tratti dalla tradizione italiana e in parte elaborati autonomamente⁷.

Tra gli anni Sessanta e Ottanta del XVI secolo e per tutta l'età elisabettiana, molte novelle di Boccaccio, Bandello, Giraldi Cinzio, Straparola vennero tradotte – in versi o in prosa – in inglese, per saziare la fame di storie del pubblico, più tardi soddisfatta dal teatro⁸. Un ruolo speciale spettò allora

205

aA

3. Sulle teorie e le pratiche della traduzione in età elisabettiana, si vedano P. FRANCE, *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford University Press, Oxford 2001; M. WYATT, *The Italian Encounter with Tudor England: a Cultural Politics of Translation*, Cambridge University Press, Cambridge 2005; M. MORINI, *Tudor Translation in Theory and Practice*, Aldershot, Ashgate 2006; F. SCHURINK, *Tudor Translation*, Palgrave-Macmillan, London 2012.

4. Per i dettagli biografici si rimanda a T.M. CRANFILL, D.H. BRUCE, *Barnaby Rich. A Short Biography*, University of Texas Press, Austin 2011.

5. Cfr. B. RICHE, *The straunge and wonderfull aduentures of Do[n] Simonides, a gentilman Spaniarde*, Robert Walley, London 1581; ID., *The second tome of the trauailes and aduentures of Don Simonides*, Robert Walley London 1584; ID., *The aduentures of Brusanus Prince of Hungaria*, Thomas Adams, London 1592.

6. Cfr. ID., *Allarme to England*, Christopher Barker, London 1578.

7. Cfr. ID., *A Right Exelent and Pleasaunt Dialogue, betwene Mercury and an English Souldier*, Henry Disle, London 1574. In quest'opera, immaginata in forma di dialogo, durante il quale Mercurio porta un soldato inglese alla corte di Marte perché impari l'arte della guerra, sono narrate diverse novelle, tra cui quella bandelliana (II, 33) della madama di Cabrio, già tradotta in inglese da G. FENTON, *Certaine Tragical Discourses written oute of French and Latin*, Thomas Marsh, London 1567. Un'edizione moderna in due volumi di questo testo è stata curata da R. Douglas, *Certaine Tragical Discourses Written oute of French and Latin*, Nutt, London 1898.

8. Per il dettaglio dei rapporti tra le traduzioni del XVI secolo e le novelle italiane, mi

a sillogi come *The Palace of Pleasure* (1566-1567) di William Painter, un'opera in due volumi che raccoglieva – per le ire di moralisti come Roger Ascham⁹ – il meglio della narrativa antica e moderna¹⁰.

Riche fu astuto nel fiutare la moda e lesto nel seguirla. Il *Farewell* si presenta come una raccolta di otto novelle, cui si aggiunge una nona più breve, narrata nella conclusione. Il testo si apre con una scherzosa massima latina: «malui divitem esse quā vocari» («I would rather be rich, than called Riche»)¹¹. Il volume, però, non è certo povero di storie di altri autori. Delle nove novelle che compongono il testo cinque sono di derivazione italiana: la II è tratta dalle *Novelle* (1554) di Bandello; la III, la IV e la VI dagli *Ecatommiti* (1565) di Giraldo di Cinzio; l'ultima riprende *Belfagor arcidiavolo* (1549) di Machiavelli e una storia delle *Piacevoli notti* (1556) di Straparola.

Pochi anni dopo l'uscita del *Farewell*, in un noto trattato di poetica, *The Arte of English Poesie*, George Puttenham, definendo la figura del poeta quale creatore della propria opera, sostenne al contrario che il traduttore fosse un semplice «versifier» dell'invenzione altrui¹². Già circolava dunque un'idea «sourcière» della traduzione, che riprendeva il *De interpretatione recta* (1420) di Leonardo Bruni, in base alla quale il buon traduttore non dovrebbe allontanarsi dall'originale, ma comprendere e imitare la volontà dell'autore, unica fonte d'autorità sul testo¹³.

Al contrario, Riche vide nelle novelle italiane un insostituibile deposito di temi, forme e personaggi per la propria

permetto di rimandare al mio «*In English Clothes*». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Accademia University Press, Torino 2015.

9. Cfr. R. ASCHAM, *The Scholemaster, or Plaine and Perfitte Way of Teachyng Children, to Understand, Write, and Speake, the Latin Tong*, John Daye, London 1570. Un'edizione moderna del trattato è stata curata da L.V. Ryan per la Cornell University Press, Ithaca 1967.

10. W. PAINTER, *The Palace of Pleasure*, Richard Tottel and William Jones, London 1566.

11. RICHE, *Rich's Farewell to Military profession* cit., p. 1.

12. «A Poet is as much to say as a maker. [...] The very Poet makes and contriues out of his owne braine, both the verse and the matter of his poeme, and not by any foreine copie or example, as doth the translator, who therefore may well be said a versifier, but not a Poet»; G. PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie* [1589], G.D. Willcock, A. Walker (a c. di), Cambridge University Press, Cambridge 1970, p. 93.

13. Cfr. L. BRUNI, *Sulla perfetta traduzione*, P. Viti (a c. di), Liguori, Napoli 2004. Sulla differenza fra traduzione «cibliste» e «sourcière», cfr. J.-R. LADMIRAL, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Payot, Paris 1979, A. Lavieri (ed. it. a c. di), *Della traduzione: dall'estetica all'epistemologia*, Mucchi, Modena 2009.

invenzione letteraria. Secondo Thomas Cranfill, uno dei curatori moderni del *Farewell*, «in the terms of Northrop Frye, what matters for this style of writers is the reflection of genius in ‘building unities out of units’; in devising new and pleasing artifacts out of inherited parts»¹⁴.

Riche seguì la strada aperta da George Pettie in *A Petit Pallace of Pettie his Pleasure* (1576), una raccolta di novelle il cui autore si era appropriato senza remore di svariati elementi tematici, narrativi e retorici da fonti disparate per poi smontarli e rimontarli in creazioni nuove¹⁵. Analogamente, nella lettera prefatoria «To the gentle and friendly Reader» di *Allarme to England*, Riche si sarebbe espresso senza esitazioni a favore di un uso piuttosto spregiudicato delle fonti: «Surely I must confesse I have used the helpe of sundrie writers, but not of so many I would have done»¹⁶.

A dimostrazione di ciò, nel *Farewell* sono riscontrabili numerose situazioni narrative e giri di frase tratti da altre opere. Su 43 pagine a stampa della prima novella, *Sappho, duke of Mantua* (pur presentata da Riche come opera sua), almeno 33 contengono brani del *Palace* di Painter. Si confronti questo passo del *Farewell* con una novella (II, 4) del *Palace of Pleasure*, a sua volta traduzione di una delle *Novelle* di Bandello, sul cortigiano Ariobarzane (I, 2):

PAINTER, *Palace of Pleasure* II, 4
I am persuaded that it is the
office and duety of every
magnanimous prince, to know
the valour and difference
between vertue and vice, that
all vertuous actes and worthy
attempts may be honoured,
and the contrary chastised and
punished, otherwise he is not
worthy of the name of a kyng
and Prynce, but of a cruel and
trayterous Tyrant.

RICHE, *Farewell* I
As it is the office and duetie
of every good justicer to know
the valour and difference be-
twene vertue and vice, to the
end that all vertuous actes may
be honoured, and the con-
trary chastised and punished,
otherwise he is not worthy the
name of a righteous judge,
but of a cruell and traiterous
tyrant.

14. BEECHER, *Introduction in Riche's Farewell to Military profession* cit., p. 46.

15. G. PETTIE, *A Petit Pallace of Pettie his Pleasure, contaynyng many Pretie Hystories by him set forth in Comely Colours, and Most Delightfully Discoursed*, Richard Watkins, London 1576. Edizioni moderne della raccolta di Pettie sono state curate da I. Gollancz, Chatto & Windus, London 1908, e da H.W. Hartman, Oxford University Press, London 1938.

16. Citato da CRANFILL, *Introduction* cit., pp. XIX-XX.

Sono pressoché identici, ed esempi analoghi sono riscontrabili ovunque nel *Farewell*:

Painter's *Palace* never failed him when he [Riche] required help in christening a hero, delineating a character, evolving a plot, or, above all, constructing dialogue and soliloquy. Obviously convinced that Painter's rhetoric was more elegant than anything he himself could devise, he transferred torrents of words from the *Palace* to the *Farewell*¹⁷.

Nei testi che aveva a disposizione, Riche cercava suggerimenti per una resa estetica che non era in grado di immaginare da solo.

Riche tentò di spacciare come propria anche la seconda storia del *Farewell*, nota come fonte di *Twelfth Night* di Shakespeare¹⁸. In questo caso, tuttavia, non si tratta di un montaggio di testi diversi, ma di una riscrittura della novella bandelliana di Nicuola e Lattanzio (II, 36): «Nicuola innamorata di Lattanzio va a servirlo vestita da paggio e dopo molti casi seco si marita, e ciò che ad un suo fratello avvenne»¹⁹.

L'ambientazione si sposta a Costantinopoli. Cambiano i nomi e il cetto sociale dei personaggi: Nicuola diventa Silla, figlia del re di Cipro; Lattanzio Apolonius, duca di Costantinopoli; Catella Julina, una nobildonna di Costantinopoli; Paolo Silvio, fratello di Silla. Nuovi sono anche alcuni espedienti della trama: nel *Farewell*, ad esempio, l'evento decisivo è il fatto che Julina attenda un bambino da Silvio e ne chieda ragione a Silla, che si vede costretta a svelare la sua identità.

Analoga a Bandello resta tuttavia quella che Riche stesso chiama la «substance of the tale», vale a dire lo schema dei personaggi, quel gioco – con un doppio incrocio di coppie – che «Dame Errour so plaie [...] with a leish of lovers»²⁰, poi ulteriormente complicato in *Twelfth Night*,

17. *Ivi*, p. xviii.

18. Su *Apolonius and Silla*, in relazione al rapporto di intertestualità con *Twelfth Night* di Shakespeare, si veda G. BULLOUGH, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Routledge & Kegan Paul, London 1966-1975, vol. 2, pp. 269-372.

19. M. BANDELLO, *Le Novelle* II, 36, in *id.*, *Tutte le opere*, F. Flora (a c. di), Mondadori, Milano 1952, vol. I, p. 1025.

20. RICHE, *Rich's Farewell to Military profession* cit., p. 67.

probabilmente per l'influenza di testi teatrali coevi, come *Gl'ingannati* (1531) dell'Accademia degli Intronati di Siena, una commedia tradotta in tutta Europa e più tardi rappresentata anche a Londra²¹.

Diverso dall'originale è il linguaggio di Riche, molto lontano dalla brevità di Bandello. La trama è diluita tra le tirate retoriche dei personaggi e i commenti moraleggianti dell'autore, come questo sulla natura dell'amore, che trae spunto dalla definizione bandelliana della «passione amorosa» quale «pazzia vituperosa»:

There is no child that is borne into this wretched worlde, but before it doeth sucke the mother's milke, it taketh first a soope of the cupp of errour, which maketh us, when we come to riper yeres, not onely to enter into actions of injurie, but many tymes to straie from that is right and reason; but in all other things, wherein wee shewe our selves to be moste dronken with this poisoned cuppe, it is in our actions of love; for the lover is so estranged from that is right, and wandereth so wide from the boundes of reason, that he is not able to deeme white from blacke, good from badde, vertue from vice; but onely led by the apetite of his owne affections, and groundyng them on the foolishnesse of his owne fancies, will so settle his likyng on such a one, as either by desert or unworthinesse will merite rather to be loathed then loved²².

Ma che esibisce, nel linguaggio artificioso della prosa dell'epoca, basato sulla tecnica della «amplification», codificata in *The Arte of Rhetorique* (1553) di Thomas Wilson²³, un discorso fortemente moralistico, estraneo all'originale. Come in precedenza altri traduttori, in particolare il Geoffrey Fenton di *Certain Tragicall Discourses* e il François de

21. La novella di Riche potrebbe derivare da questa versione teatrale della storia, intitolata *Gl'ingannati* (cfr. *Comedia del sacrificio de gli Intronati da Siena*, s.n., Vinegia 1537), e tradotta (o riadattata) in francese con il titolo di *Les Abusés, comédie faite à la mode des anciens comiques, premièrement composée en langue toscane par les professeurs de l'Académie Sénoise, et nommée Intronati, depuis traduite en français par Charles Estienne et nouvellement revue et corrigée* (François Juste, Lyon 1543), adattata in spagnolo da Lope de Rueda come *Comedia de los engañados* (Joan Mey, Valencia 1567) e tradotta in latino come *Laelia* (1595; cfr. G.C. Moore Smith (a c. di), *Laelia: A Comedy, acted at Queen's College*, Cambridge University Press, Cambridge 1910).

22. RICHE, *Rich's Farewell to Military profession* cit., p. 66.

23. Cfr. T. WILSON, *The Arte of Rhetorique* [1553], T.J. Derrick (a c. di), Garland, New York 1982.

Belleforest delle *Histoires tragiques*, Riche va ben al di là delle intenzioni di Bandello, che nell'amore vedeva pure un «gran potere» che «sa abbarbicarsi» al cuore e «far fare cose [...] meravigliose»²⁴.

A complicare i rapporti intertestuali del *Farewell*, occorre aggiungere, per le tre novelle tratte dagli *Ecatommiti* (1565) di Giraldo Cinzio, il complesso gioco di incastri relativo alla funzione autoriale. Riche sostiene infatti che tali novelle siano riproposte a partire da un'altra traduzione inglese, non pervenuta, definita opera di «L.B.», forse Lodowick Bryskett, poeta e traduttore dei *Dialoghi della vita civile* (1565) dello stesso Giraldo Cinzio (1606)²⁵.

Le novelle tratte dagli *Ecatommiti* sono la III, la IV e la VI del *Farewell*. Raccontano la storia di Ercole d'Este, che si invaghisce di una giovane di povera estrazione e tuttavia accondiscende alle preghiere di lei di lasciarla al suo amante (VI, 3, nell'opera di Giraldo Cinzio); quella di Fiamma e Fineo, due giovani innamorati che dopo varie peripezie si ritrovano schiavi a Tunisi e, cercata vanamente la fuga, sono liberati dal re e si possono sposare (II, 6); quella di Consalvo, che, deciso a uccidere la moglie Agata, si fa dare del veleno da uno «scolare», che però gli dà del sonnifero e trae viva dal sepolcro Agata, la quale tuttavia decide di perdonare il marito (III, 5).

Anche in questo caso è facile riscontrare, a tutti i livelli del testo, trasformazioni basate, sul piano stilistico, sul principio della «amplification» e, sul piano tematico, sulla ristrutturazione ideologica, in chiave «esemplare», dell'originale.

Si prenda la prima novella, *Nicanter and Lucilla*, che inserisce alcuni elementi di invenzione in una resa abbastanza prossima all'originale. Riche – o «L.B.» – mantiene i nomi dei personaggi e non fa subire cambiamenti all'azione. Tuttavia non esita a sostituire parole o riformulare frasi in cerca di una maggior forza narrativa, o di maggiore pregnanza. Per esempio la Fortuna, che in Giraldo Cinzio

24. BANDELLO, *Le novelle* II, 36, in ID., *Tutte le opere* cit., vol. I, p. 1025.

25. Su Bryskett cfr. T.E. WRIGHT, *Introduction* in L. BRYSKETT, *A Discourse of Civill Life*, San Fernando Valley State College, Northridge 1970, e C. FENOGLIO, *Giraldo Cinzio pedagogo: la fortuna inglese dei Dialoghi della vita civile*, «Lettere italiane», LXVI (2014), n. 1, pp. 135-153.

è accompagnata da vari aggettivi, in inglese è sempre «forward», per dare maggior risalto alla sua inesorabilità. Del resto, ovunque sono aggiunte allitterazioni e altre figure di suono, come endiadi e duplicazioni, secondo l'elaborato stile dell'epoca²⁶.

Molte di queste interpolazioni sono citazioni da altri testi, come i volumi di Painter e Pettie. Nel seguente passo, ad esempio, l'espressione «in recompence of his pleasure» è tratta dalla novella di Giletta da Narbona del *Palace* di Painter, di derivazione boccacciana e poi fonte dell'*All's Well* di Shakespeare:

GIRALDI CINZIO,
Ecatommiti VI, 3

Per la qual cosa,
mandata acconcia
persona alla madre
di Lucilla, le fe' dire
che, qualunque
volta ella volesse
ch'egli si compiacesse
della sua figliuola,
le appresterebbe
tal dote, che non vi
sarebbe gentiluomo
alcuno che ricusasse
di pigliarlasì per
mogliere.

RICHE, *Farewell* III

Wherefore, havynge
sent a fitt person
to Lucilla's
mother, to let her
understande, that
if she would be
content that the
yong Prince might
enjoye her daughter,
he would give
her suche a dowrie,
in recompence
of his pleasure, that
no gentleman of
what degree soever
should for her
poverite refuse to
take her to wife.

PAINTER, *The Palace
of Pleasure* I, 38

Wherefore I purpose,
for recompence
of the pleasure,
which you shall doe
for mee, to giue
so much readie
money to marie her
honourable, as you
shall thincke sufficient²⁷.

Quest'altro passo, invece, presenta l'espressione proverbiale «wavyng as women use to doe», assente nel testo di Giraldo Cinzio, che Riche potrebbe aver letto nell'opera di Pettie:

26. Sulla retorica delle traduzioni delle novelle in Inghilterra, si vedano R. PRUVOST, *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction*, Champion, Paris 1937; Y. RODAX, *The Real and the Ideal in the Novella of Italy, France and England*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1968; C.C. RELIHAN, *Fashioning Authority. The Development of Elizabethan Novelistic Discourse*, Kent State University Press, Kent 1994; R. KIRKPATRICK, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare. A Study of Source, Analogue and Divergence*, Longman, London 1995, pp. 224-253.

27. Corsivi miei.

GIRALDI CINZIO,
Ecatommiti VI, 3

Di ciò stava molto
tristo Nicandro,
temendo che Lucilla
non l'avesse lasciato,
e volto il suo amore
in altro luogo; e tutto
pieno di gelosia, non
ne potendo aver altro,
alla chiesa se n'andava
a rubare uno e un altro
sguardo dagli occhi della
sua cara donna e a quel
modo cercava di risolvere
il digiuno, in quanto egli
afflitto ne stava.

RICHE, *Farewell* III

Wherefore Nicander
not a little mervail-
yng, and greatly troubled
in spirite, fearyng that
Lucilla (*waveryng as
women use to doe*)
had forsaken hym,
and turned her affection
elswhere, as one full
of gelousie and greef,
for fault of better
comforte he would
watche his tymes,
and followe her to
that churche, there
to feed his fancie
with a looke or two,
whiche yet amid his
miserie he semed
to esteeme as a
releef, without the
whiche he could
not live.

PETTIE, *A Petit Palace
of Pettie his Pleasure*
IV

And is my true love
thus trifflingly
accounted of? Shall
he with his trash
more prevail than
I with my truth?
And will she
more respect
gain than good-
will? O iniquity
of times, O
corruption of
manners, *O
wavering of
women!* Be these
the fruits of thy
fair looks? Is
this the hap
of the hope
thou puttest
me in? Is
this the
delight of
the dalliance
thou usedest
with me?²⁸

È possibile notare, rispetto all'originale, numerose duplicazioni di termini, forse per il desiderio di tradurre vocaboli reputati privi di un unico corrispondente inglese. Non di rado, tali duplicazioni rispecchiano definizioni della prima grammatica di italiano per inglesi, le *Principal Rules of Italian Grammar* (1550) di William Thomas, uscita con un *Dictionarie for the Better Understanding of Boccace, Petrarcha and Dante*²⁹:

28. Corsivi miei.

29. W. THOMAS, *Principal Rules of Italian Grammar, with a Dictionarie for the better understanding of Boccace, Petrarcha and Dante*, Thomas Berthelet, London 1550.

THOMAS, <i>Principal Rules</i>	RICHE, <i>Farewell</i>
<i>Macchiare</i> , to spotte or staigne	to staine or spot
<i>Togliere</i> , <i>torre</i> , or <i>tor</i> , to take away	take from hym or barre hym of
<i>Mercede</i> , rewarde or wages	reward and hire
<i>Affligere</i> , to punishe or torment	torment and afflicte
<i>Noievole</i> , displeasant or hurtful	displeasant and ungrategul
<i>Auenire</i> , or <i>Aduenire</i> , to come unto, to chaunce or happen	should happen and come to passe
<i>Spegnere</i> , to put out or extinguishe	extinguishe or quence

Più avanti, la novella subisce trasformazioni più radicali. La figura del principe, esempio di magnanimità in Giraldo Cinzio, perde la sua centralità, a favore dei giovani innamorati, i cui pensieri sono sondati attraverso gli strumenti retorici della tirata, del soliloquio e della lettera cortese. Senza riscontro nell'originale è ad esempio uno scambio di lettere in versi tra Nicander e Lucilla, che inizia così:

aA

The birde whiche long hath lived in pleasant feeld,
Esteemes no whit his cage of wreathed golde:
The dulced note, wherewith he pearst the skie,
For greef of mynde he can not then unfolde.
Yet lives he still, but better were to die;
More worse then death, even suche a life have I.

213

The Turtle true, of his deceased mate
Bewailes the want, he reakes no more of blisse:
The swellyng swanne doeth hardly brooke the place,
When he his beste beloved bride doeth misse.
Suche is my joye: Nicander needs must die,
Lucilla deth his wonted presence flie.

[...]

I saie no more, but as I doe deserve,
So shewe the fruite of my deserved hire;
Seeme not so straunge unto thy faithfull frende,
Whose absence setts my scorching harte on fire:
But as my love to thee no tongue can tell,
Esteeme the like of me, and so farewell.
Thyne owne NICANDER³⁰.

Lo scambio epistolare rimanda all'uso di mescolare prosa e verso, proprio di testi come *The Adventures of Master F.J.* (1573) di Gascoigne³¹. Se in quel caso si alludeva nascostamente ad avventure di corte, qui lo scenario è la «fabled land» dell'Italia del *Cortegiano* (1528), tradotto in inglese da Thomas Hoby (1561)³².

Nella figura di Riche, vengono a confluire ruoli editoriali diversi, poiché egli si presenta nello stesso tempo come autore, traduttore e curatore della sua opera. Non è difficile leggere in tale promiscuità di ruoli un espediente mediante cui aprire una distanza dalla materia narrata e cercare uno spazio di autonomia creativa³³. Confondere l'autorità sul testo era un modo per non dover rendere conto delle proprie modifiche, soprattutto se licenziose, come ad esempio quando Riche indugia, ben oltre il testo giralduano, sulla descrizione del corpo nudo di Lucilla³⁴.

Tradurre era dunque per Riche un percorso di contaminazione delle fonti e riscrittura degli originali. L'autore del *Farewell* sceglie di volta in volta dove gettare le proprie reti, quali elementi pescare e il modo in cui farlo. Insomma, smonta e rimonta a piacere le proprie fonti, sulla base di un processo di creazione artistica basato sulla continua reinvenzione dell'originale³⁵.

Alla fine del libro, Riche dice di non aver fatto altro che seguire la moda dell'epoca, padrona di tutto, e narra a questo proposito un'ultima novella, che ammette non essere opera sua, ma di cui non dice l'origine: «I have read it so long

31. G. GASCOIGNE, *A Hundreth Sundrie Flowres bounde vp in One Small Poesie. Gathered partely (by translation) in the Fyne Outlandish Gardins of Euripides, Ouid, Petrarke, Ariosto, and Others: and partly by Inuention, out of our owne Fruitefull Orchardes in Englande*, Richard Smith, London 1573.

32. Cfr. T. HOBY, *The Courtyer of Count Baldessar Castilio*, William Seres, London 1561. In Francia, il *Cortegiano* era già stato tradotto ad opera di Jacques Colin, *Les quatre livres du courtisan du conte Baltazar de Castillon*, Denys de Harsy, Lyon 1537. In spagnolo l'aveva tradotto ancor prima Juan Boscán: *Los quatro libros del cortesano compuestos en italiano por el conde Balthasar Castellon*, Pedro Montpezat, Barcelona 1534.

33. Sul rapporto tra «L.B.» e Riche, si veda CRANFILL, *Introduction* cit., al cap. *Cinthio, L.B. and the Farewell*, pp. IX-XXVI.

34. «As for the most part, young women are wont [...] to sleep upon [their] back[s] with [their] arms cast over [their] head[s]», RICHE, *Rich's Farewell to Military Profession* cit., p. 210.

35. Sull'intertestualità nelle traduzioni di età elisabettiana, si veda in particolare R.S. MIO-LA, *Seven Types of Intertextuality*, in M. Marrapodi (a. c. di), *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*, Manchester University Press, Manchester 2004, pp. 13-25.

agoe, that I cannot tell you where»³⁶. La novella presenta il tema del diavolo che cerca moglie, rielaborando, in parte, la favola di *Belfagor arcidiavolo* di Machiavelli e, soprattutto, la novella II, 4 delle *Piacevoli notti* di Straparola. Nella versione di Riche, mancano i personaggi di Gianmatteo e Gasparino. Firenze diventa una città inglese e Parigi, Edimburgo. I nomi sono modificati tanto rispetto a Machiavelli quanto rispetto a Straparola: Belfagor diventa Balthaser, Madonna Onesta è Silvia Mildred.

Diverso è anche il motivo che spinge Balthaser sulla terra: non un ordine di Plutone, ma il desiderio di avere una donna, che il diavolo, onesto per quanto possano esserlo i diavoli, vorrebbe sposare. Se in altre novelle la trasformazione si manteneva perlopiù sul piano stilistico o narrativo, qui si può riscontrare la nuova caratterizzazione di un personaggio, quella del diavolo gentiluomo, estranea all'originale.

Pochi anni dopo l'uscita del *Farewell*, durante le sue lezioni a Oxford, Giordano Bruno, come avrebbe ricordato in seguito John Florio, sostenne che «from translation all science had its offspring». Proprio Florio avanzò l'idea che tutta la scrittura fosse da considerare una forma di traduzione, sostenendone il potere creativo: «What doe the best then, but glean after others harvest? borrow their colours, inherite their possession? What doe they but translate? Perhaps, usurp?»³⁷.

Con le sue «usurpazioni» letterarie, Riche si adoperò – come altri traduttori del tempo quali Painter, Fenton, Florio – ad assimilare «a potentially subversive literary form [the novella] into the elite learned culture of the day»³⁸, addomesticandolo entro l'orizzonte d'attesa del pubblico elisabettiano. Traduzioni come quella di Riche garantirono così l'effettiva circolazione e la diffusione di un vasto e multiforme «capitale mimetico»³⁹ legato alla novella italiana, che diede forma narrativa a idee, dubbi e aspirazioni dell'epoca.

36. Cfr. W.E.A. AXON, *The Story of Belfagor in Literature and Folk-lore*, «Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom», 23 (1902), serie II, pp. 97-128.

37. «To traduce, to transpose, to bringe or leade over, to bring, to convay, to remove from one place to another. Also to translate from out of one tongue into another», J. FLORIO, *A Worlde of Wordes*, Edward Blount, London 1598.

38. BEECHER, *Introduction* cit., p. 36.

39. Sulla nozione di «capitale mimetico» si rimanda a S. GREENBLATT, *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, University of Chicago Press, Chicago 1991, [ed. it, *Me-*

In *After Babel* (1975), George Steiner ha scritto che la fonte primaria dell'immaginario rinascimentale sono state le traduzioni:

At a time of explosive innovation, and amid a real threat of surfeit and disorder, translation absorbed, shake, oriented the necessary raw material. It was, in a full sense of the term, the *matière première* of the imagination. Moreover, it established a logic of relation between past and present, and between different tongues and traditions which were splitting apart under stress of nationalism and religious conflict⁴⁰.

Nell'opera di Riche, la novella italiana si vestì di «abiti inglesi», per usare una metafora di Florio, e in questo modo divenne qualcosa d'altro, una narrativa svagatamente cortese, moralista senza troppa convinzione e, soprattutto, smaniosa di piacere a un pubblico cui l'autore chiedeva scampo dalle miserie della vita militare.

raviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo, G. Arganese, M. Cupellaro (trad.), il Mulino, Bologna 1994].

40. G. STEINER, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, London 1975, p. 247, [ed. it. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, R. Bianchi, C. Béguin (trad.), Garzanti, Milano 1994].

**'Scenari' europei del Rinascimento italiano:
dagl'inganni di Nicuola (già Lelia) a Viola ne
La dodicesima notte**

Eva Marinai
Università di Torino

aA

FESTE: Nothing that is so, is so¹.

217

Il 12 febbraio dell'anno 1532², durante la notte magica dell'Epifania, nella Sala Grande del Consiglio del Palazzo Comunale di Siena, l'Accademia degli Intronati presenta una commedia dal titolo *Gl'ingannati*, ambientata a Modena, in cui la protagonista, Lelia, assume per amore un'identità sessuale opposta alla propria, facendosi chiamare Fabio, attraverso un travestimento da paggio, che si pone come mascheramento di secondo livello, quello intradiegetico – o meglio intramimetico – rispetto al travestimento numero uno, che è quello dell'attore (maschio come tutti gli altri interpreti) nelle vesti del personaggio femminile³. Tra l'altro, ad am-

1. W. SHAKESPEARE, *Twelfth Night or What You Will*, E. Story Donno (a c. di), Cambridge University press, Cambridge 1985, iv, i, 8.

2. Le stampe cinquecentesche datano la commedia al 1531 e molti testi critici recenti erroneamente indicano tale data; essa è però da intendersi come 1532, poiché il computo del calendario *ab incarnatione*, allora vigente, faceva iniziare l'anno il 25 marzo, data dell'Annunciazione, e non il 1 gennaio. La commedia fu stampata a Venezia nel 1538.

3. Sul travestimento come motore degli equivoci e dei riconoscimenti nel teatro di Shakespeare cfr. F. MARENCO, *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, Einaudi, Torino 2000, e ID., *Sul travestimento*, in C. Vaglio Marengo, P. Bertinetti, G. Cortese (a c. di), *Le forme del comico*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1990, pp. 1-20.

plificare l'equivoco causato dallo scambio di ruoli e generi contribuisce il fatto che tale attore recitava anche la parte di Fabrizio, il gemello di Lelia, di cui non si hanno notizie sino all'ultimo atto, moltiplicando a dismisura, anche in senso metateatrale, l'ambiguità identitaria e il fascino che ne consegue, fonte primaria del gioco erotico che punta essenzialmente sul travestitismo⁴ e sull'indistinguibilità tra figura femminile androgina e giovanetto efebico⁵. Motivo, questo, ripreso e dilatato da Shakespeare per le prime descrizioni dell'aspetto di Viola/Cesario in *Twelfth Night or What You Will*, ultimo sviluppo del percorso di *crossdressing* come fenomeno liminale⁶, di formazione e autoaffermazione dell'identità sessuale: da Lelia/Fabio a Nicuola/Romulo, sino a Viola/Cesario⁷:

ORSINO:

A te si addice rappresentare le mie pene: meglio la tua gioventù
che un messaggero di più grave aspetto.

[...]

Credilo, ragazzo caro. Mentirebbe
ai tuoi anni felici chi dicesse
che tu sei un uomo. Il labbro di Diana
non è più soffice e vermiglio del tuo.

4. Si tratta di un motivo ricorrente nella novellistica: per esempio nelle *Mille e una notte* e pure nelle novelle di Boccaccio, in particolare la terza e la nona della seconda giornata, si vedono fanciulle *en travesti*. Tale fenomeno si riscontra tuttavia anche nel teatro e nell'epica classici, dove sono numerosi i casi di donne travestite da uomo; basti pensare, solo per citare un paio di esempi, alle *Ecclesiazuse* di Aristofane o alla Camilla virgiliana dell'*Eneide*. Similmente poi se ne trovano casi anche nei romanzi cavallereschi: note sono le donne la cui identità si cela sotto spoglie di guerrieri nell'*Orlando Innamorato* di Boiardo, nel *Furioso* ariostesco o nella *Gerusalemme liberata* di Tasso. Nel teatro rinascimentale, poi, oltre ai citati *Ingannati*, spicca *La Calandria* di Bibbiena con i due gemelli di sesso diverso, Santilla e Lidio, che si scambiano d'identità attraverso gli abiti.

5. Cfr. ACCADEMIA DEGLI INTRONATI, *Gl'Ingannati*, M. Pieri (a c. di), Titivillus, Corazzano (Pisa) 2009, p. 50, nota 67.

6. Uso il termine nel significato delineato da Victor Turner. Inoltre il travestimento diventa «segno della funzione stessa del teatro e della letteratura», cfr. C. MUCCI, *Liminal personae. Marginalità e sovversione nel teatro elisabettiano e giacomiano*, ESI, Napoli 1999, p. 81.

7. Cfr. G.V. STANIVUKOVIĆ, *Masculine Plots in Twelfth Night*, in J. Schiffer (a c. di), *Twelfth Night. New Critical Essays*, Routledge, New York 2011, pp. 114-130. Una delle più recenti messe in scena di ambedue le commedie, *Gl'ingannati* e *La dodicesima notte*, in un unico percorso è ad opera di Carlo Cecchi. Il debutto è avvenuto al Teatro dei Rinnovati di Siena il 28 aprile del 1991, in occasione delle celebrazioni dei settecentocinquanta'anni dell'Università di Siena. A differenza de *Gl'ingannati*, la commedia shakespeariana è stata ripresa da Cecchi per la realizzazione di una nuova versione scenica nel 2015, con musiche di Nicola Piovani.

La tua piccola voce è come lo strumento
d'una fanciulla, limpido e squillante,
e ben reciteresti la parte di una donna.

OLIVIA:

Qual è il suo aspetto e quanti anni ha?

MALVOLIO:

Non è ancora abbastanza vecchio per essere un uomo, né abbastanza giovane per essere un ragazzo: come un baccello prima di diventare pisello, o una mela acerba prima di diventare matura. Sta nell'acqua stagnante tra il ragazzo e l'uomo. Ha un bell'aspetto e parla con molta insolenza. Si direbbe che abbia ancora addosso il latte materno⁸.

La drammaturgia degli Intronati, «fortemente performativa e poco letteraria»⁹, costituisce dunque il punto di partenza per la rielaborazione inventiva di genere narrativo messa in atto da Matteo Bandello. Il novelliere, infatti, attinge alla fonte drammatica sopracitata per scrivere il suo racconto trentaseiesimo (della parte seconda), edito a Lucca nel 1554: *Nicuala innamorata di Lattanzio va a servirlo vestita da paggio e dopo molti casi seco si marita, e ciò che ad un suo fratello avvenne*.

A sua volta, la traduzione francese di tale novella ad opera di François de Belleforest, che la incluse nel quarto volume delle *Histoires tragiques*¹⁰ (Jean de Bordeaux, Paris 1570), costituirà la fonte per *Apolonius and Silla* (1581) di Barnabe Rich¹¹, antecedente di *Twelfth Night* di William Shakespeare¹², la cui composizione risale con ogni probabilità al 1601¹³. È noto

219

8. W. SHAKESPEARE, *La dodicesima notte*, A. Lombardo (trad. it.), Feltrinelli, Milano 1993, pp. 23, 33: I, iv, 24 e 29-34; I, v, 150-156. Da questa edizione, d'ora in avanti, saranno tratte tutte le citazioni dell'opera; i passi saranno individuati per atto, scena e linea, segnalando in più la pagina di tale edizione.

9. INTRONATI, *Gl'Ingnannati* cit., p. 35, nota 6.

10. Cfr. tra gli altri M. SIMONIN, *François de Belleforest traducteur de Bandel dans le premier volume des Histoires tragiques*, in U. Rozzo (a c. di), *Matteo Bandello, novelliere europeo. Atti del Convegno Internazionale di Studi, 7-9 novembre 1980*, Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 1982, pp. 455-471.

11. B. RICHE, *Rich's Apolonius & Silla, an original of Shakespeare's Twelfth night*, M. Luce (a c. di), Chatto & Windus, London 1912.

12. Cfr. in proposito il recente volume collettaneo R. Henke, E. Nicholson (a c. di), *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, Ashgate, Aldershot 2008, p. 146.

13. La commedia è inclusa nell'*in-folio* risalente al 1623. Le fonti informano di una rappresentazione di *Twelfth night* il 2 febbraio del 1602, dunque a quel punto la commedia esisteva già. Si tratta, in particolare, del diario dello studente John Manningham, sulla cui pagina, datata appunto 2 febbraio 1602, si legge: «At our feast wee had a play called "Twe-

come il ponderoso *corpus* narrativo di Bandello abbia influenzato l'intera cultura letteraria europea e abbia rappresentato un bacino privilegiato cui anche la creatività teatrale, coeva o posteriore, ha attinto per costruire le proprie drammaturgie. La scrittura bandelliana, peraltro, è stata in grado – pur attraverso un genere non mimetico – di conservare e ricreare gli aspetti più propriamente scenici della vicenda, come, ad esempio, le indicazioni sul colore dei costumi indossati dai due gemelli protagonisti della «beffa»¹⁴, innervandoli di nuovi contenuti romanzeschi e patetici che vanno ad incrementare la tematica favolosa, fornendo così le basi per il salto qualitativo della commedia shakespeariana¹⁵.

Se infatti l'intreccio comico de *Gl'Ingannati* contamina in modo originale i modelli costituiti dai *Menecmi* di Plauto e dalla *Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena, tale linea drammaturgica è attraversata da una «via romanzesca»¹⁶, attingendo principalmente da Boccaccio¹⁷ e da Ariosto¹⁸, portando a trasformazione sostanziale il motivo archetipico dei gemelli separati e dell'amore contrastato. La fanciulla in fiore, preda passiva e afflitta dalle pene d'amore, si muta in giovane donna coraggiosa e temeraria, che non si arrende alla sorte avversa, ma lotta con perseveranza per riappropriarsi – attraverso la conquista dell'amato – dei favori di *eros* ma anche e soprattutto del proprio *status*, leso dalle perdite subite¹⁹. In

lue Night, or What you will”, much like the Commedy of the Errores, or *Menechmi* in Plautus, but most like and neere to that in Italian called *Inganni*»: J. MANNINGHAM, *Diary of John Manningham*, J. Bruce (a c. di), J.B. Nichols, Westminster 1868, p. 18. Non posso avvalermi, per questioni spazio-temporali, dei contributi del concomitante convegno *Twelfth Night: dal Testo alla Scena*, svoltosi all'Università di Ferrara il 14-16 maggio 2015 e organizzato, tra gli altri, da The Italian Association of Shakespearean and Early Modern Studies, che mi sembra comunque doveroso e utile segnalare.

14. Senza dimenticare, in questa come in altre novelle, l'estremizzazione dei caratteri – in direzione anche grottesca – che rientra nelle potenzialità teatrali della struttura narrativa bandelliana. In proposito, è indispensabile segnalare il recente studio di E. MENETTI, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Franco Angeli, Milano 2015.

15. Un passaggio che la maggioranza degli studiosi, soprattutto anglosassoni, non manca di sottolineare: «pewter will miraculously turn into silver»: R.C. MELZI, *From Lelia to Viola, «Renaissance Drama»*, 9 (1966), p. 70.

16. R. BIGAZZI, *La via romanzesca degli Ingannati*, in F. Bruni (a c. di), *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 51-68.

17. Ripreso non tanto per la comicità del motto o della beffa, quanto per la tematica avventurosa e ricca di *pathos*.

18. Si pensi anche soltanto ai temi della fuga, della caccia d'amore e alla circolarità.

19. Perdite di beni e risorse materiali e immateriali, affettive e simboliche: della casa, del

una tale «dialettica comico-cortese»²⁰, quindi, al recupero dei motivi sottesi alle novelle di peripezia decameroniane, si affianca il riuso di alcuni elementi di derivazione ariostesca, contaminati, però, a loro volta, dalla predilezione per una lingua scenica fortemente connotata sul piano comico-realistico, composta da termini popolari intercalati da espressioni altre, spagnole o latine: una mescolanza idiomatica ideale per la recitazione dei comici dell'Arte, che, in effetti, potranno ricavare da questa commedia alcuni scenari²¹ sottraendo in umanità e accrescendo in stereotipia²².

D'altro canto, l'operazione di Bandello verte su un processo di rinvenimento e consolidamento dell'unità strutturale della commedia, epurata dagli elementi più schiettamente popolari del *subplot* comico-satirico, legati al basso corporeo (lazzi, *gags* e *sketches* dei servitori, tra i quali spicca la scaltra fantesca Pasquella), al fine di tenere viva e ben salda nel lettore/uditore l'attenzione verso il nucleo tematico dell'inganno amoroso, senza deviazioni. Tali elementi popolari saranno poi recuperati e ricreati dal Bardo in una dimensione doppia, specularmente all'intreccio principale, dove l'inganno amoroso e il «maleficio del travestimento»²³, che è poi anche – e non in ultima istanza – maleficio del teatro²⁴, investe non solo i padroni ma anche i servi (*Malvolio in pri-*

padre, della verginità, dell'amore, del fratello, di sé.

20. M. PIERI, Introduzione a INTRONATI, *Gl'Ingannati* cit., p. 23.

21. *Ivi*, p. 29: «ben diciotto dei cinquanta scenari di Flaminio Scala, ad esempio, sono strutturati sul tema della fanciulla travestita da uomo per amore». È anche a seguito delle *tournées* dei comici dell'Arte fuori dai confini peninsulari (su cui cfr. A.M. TESTAVERDE, Introduzione a *I canovacci della Commedia dell'Arte*, ead. (a c. di), Einaudi, Torino 2007, pp. XVII-LXXI, specialmente alle pp. LVII-LXIX, dedicate a *I viaggi europei dei canovacci*, nelle quali si trova anche qualche cenno a Bandello e ai percorsi «circolari» tra novelle, commedie e scenari; ma anche il recente S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa, XVI-XVIII secolo*, Einaudi, Torino 2014) oltre naturalmente ad una serie di fortunate traduzioni, che *Gl'Ingannati* si diffondono in tutta Europa: dalla Francia (*Les Abuzes* di Charles Estienne, 1540) all'Inghilterra (dove, a Cambridge, una messa in scena in latino della commedia fu rappresentata nel 1595 con il titolo di *Laelia*) sino alla Spagna (dove furono tradotti in latino, sempre negli anni Quaranta del Cinquecento, da Juan Perez, col titolo *Decepti*; poi riscritti da Lope de Rueda nel 1567 come *Comedia de los Engañados*). Cfr. PIERI, Introduzione cit., p. 23.

22. Alcune scene sono raffigurate lungo la *Narrentrepp*e, la scala affrescata del Castello di Trausnitz in Baviera: cfr. D. VIANELLO, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Bulzoni, Roma 2005.

23. II, ii, 27, p. 49, «VIOLA: Travestimento, vedo che sei un maleficio».

24. I, v, 175-178, p. 33, lo scambio di battute tra Olivia e Viola travestita da Cesario, ambasciatore del messaggio d'amore di Orsino, palesa una connotazione metateatrale: «OLIVIA:

mis), moltiplicando così il gioco di specchi deformanti che generano dubbio e ambiguità – un’ambiguità, peraltro, già presente in natura per via della gemellarità – e sviluppando in particolare la componente legata al concetto tardo cinquecentesco del teatro come illusione tramite l’artificio scenico. Una dimensione, questa, in cui si confondono maschera e volto, sostanza e apparenza, finzione e realtà, tanto che le parole del duca Orsino, nel momento dell’agnizione, suonano come una speculazione diderotiana sul mestiere del *comédien*²⁵:

ORSINO: Un viso, una voce, un abito
e due persone! Una macchina d’illusione
creata dalla natura, che è e non è²⁶.

Ma andando per gradi e tornando alla commedia senese da cui il *plot* è tratto, è di nuovo attraverso una battuta metateatrale che è possibile individuare per bocca di Virginio, padre di Lelia, ormai informato dell’inganno, un riferimento ad un’operazione letteraria tanto rilevante e praticata nella cultura cinquecentesca, anche in virtù del rapporto strettissimo fra *Decameron* e teatro rinascimentale²⁷: il trapasso dal fatto di cronaca all’esempio novellistico, sino alla drammaturgia comica:

Oh sfortunato me! Per questo ho io campato tante fortune? [...] per diventare una fabula del vulgo? Per non più potere alzar la fronte fra gli uomini? Per esser mostrato a dito da’ fanciulli, deleggiato dai vecchi, messo in commedia dagli Intronati, posto per esempio nelle novelle e portato per bocca dalle donne di questa terra? E forse che non sono novelliere?²⁸

Siete un attore? VIOLA: No, cuore mio profondo; eppure, per le zanne stesse dell’inganno, giuro che non sono quello che rappresento».

25. Mi riferisco al *Paradoxe sur le comédien* scritto da Denis Diderot tra 1770 e il 1780, come riflessione sull’arte della recitazione, e pubblicato postumo nel 1830; in particolare al seguente passo tratto dall’edizione italiana a cura di P. Alatri, Einaudi, Torino 1972, p. 82: «egli [l’attore] non è il personaggio, lo interpreta, e lo interpreta così bene che voi lo scambiate per tale. L’illusione è solo per voi; quanto a lui, sa benissimo di non esserlo affatto».

26. v, i, 214-215, p. 161.

27. Cfr. G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (a c. di), *Favole parabole istorie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998)*, Salerno Editrice, Roma 2000.

28. III, iii; INTRONATI, *Gl’Ingannati* cit., pp. 112-113.

Per mezzo del personaggio di Virginio, dunque, gli accademici senesi descrivono l'effettivo processo di contaminazione dei generi che, nel caso studiato, assume la forma chiasmica teatro-novella-teatro.

La battuta, tra l'altro, sembra il precedente ideale dell'*incipit* bandelliano. Per tale *storia mirabile*, infatti, il frate domenicano, con finzione narrativa ma svelando anche il meccanismo con cui il genere fissa in scrittura la tradizione orale, ricostruisce l'occasione che lo ha portato a conoscere i fatti poi trascritti in veste letteraria²⁹. Nella lettera dedicatoria³⁰, infatti, l'autore si rivolge al conte Niccolò d'Arco e gli descrive il *locus amoenus* che fa da sfondo al *divertissement*: la contrada di Pinaruolo con «il praticello pieno di verde e minutissima erbetta»³¹, dove – assieme al conte Guido Rangone, «luogotenente in Italia del re cristianissimo [...] accompagnato da molti signori e capitani»³² – il soldato Vespasiano da Esi, «uomo di giudizio e di buone lettere»³³, chiede di intrattenersi con la compagnia, proprio nel momento in cui uno dei convenuti, di nome Gian Battista Rinucci, sta narrando la novella «di Lodovico fiorentino e di madonna Beatrice»³⁴. Si tratta della settima novella della settima giornata del *Decameron* di Boccaccio (già citata da alcuni come fonte per *Gl'Ingannati*³⁵), il cui argomento è la beffa di tipo erotico³⁶. Alla garbata pro-

29. Sul rapporto tra realtà e verosimiglianza nella narrativa bandelliana cfr. G. MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, M. Palumbo (a c. di), La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 197 e sgg.

30. Cfr. M. BANDELLO, *Lettere dedicatorie*, S.S. Nigro (a c. di), Sellerio, Palermo 1994 con relativa introduzione: ID., *Rinascimento fantastico*, in *ivi*, pp. 9-34 e S. CARAPEZZA, *Aspetti metaletterari delle lettere dedicatorie*, «Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale», III (2010), pp. 201-243.

31. M. BANDELLO, *Le Novelle*, G. Brognoligo (a c. di), vol. III, Laterza, Bari 1911, p. 249.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. *Ivi*, p. 250.

35. Cfr. A. GUIDOTTI, *Scrittura, gestualità, immagine. La novella e le sue trasformazioni visive*, ETS, Pisa 2007, p. 38.

36. Mentre sugli appetiti sessuali femminili e sul tradimento nelle novelle di Bandello, cfr. D. PEROCO, *Bandello tra la pratica dell'amore e il governo dell'onore*, in U. Rozzo (a c. di), *Gli uomini, le città, i tempi di Matteo Bandello. Atti del Secondo Convegno Internazionale di Studi (Tortona-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scrivia, 8-11 novembre 1984)*, Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 1985, pp. 205-217; ID., *Viaggiare e raccontare. Narrazione di viaggio ed esperienze di racconto tra Cinque e Seicento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1997; P. UGOLINI, *L'adulterio e la rappresentazione della donna nelle Novelle di Matteo Bandello*, «Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale», III (2010), pp. 175-200.

posta di ricominciare daccapo la storia, Vespasiano risponde con diniego, offrendosi come narratore di un nuovo racconto in sostituzione di quello boccaccesco, considerato ormai arcinoto. Egli dà voce così al pensiero dell'autore che, senza troppe riserve, denuncia un modello ormai logoro, posto però al contempo quale riferimento cronologicamente ed esteticamente «alto», con cui di necessità la silloge bandelliana deve fare i conti. La finzione narrativa, atta ad introdurre l'occasione in cui l'autore è venuto a conoscenza della storia in questione, prosegue con il resoconto della trascrizione della novella, del suo smarrimento e poi del suo ritrovamento in un forziere «coffano»³⁷, rivestendo dunque l'intera vicenda di un'aura di mistero e incantamento fiabesco. Quindi, nell'*incipit*, se il novelliere ammette «che sia atto degno di meraviglia ciò che Lodovico fece, che essendo nobile e ricco andasse a servir altrui»³⁸ rinunciando alla propria identità per amore, a maggior ragione sembrerà degna di nota e di meraviglia l'analoga vicenda di una fanciulla che «vestita da paggio andasse a servire, senza essere riconosciuta, il suo amante»³⁹. L'arrendevolezza e la pazienza che occorrono per mettere in pratica tale occultamento dell'identità, mortificando se stessi e il proprio *status* per il nobile scopo di far trionfare l'amore, rientrano a buon diritto anche nella morale della commedia senese, il cui prologo si chiude con un simile intendimento: «Due ammaestramenti sopra tutto ne caverete: quanto possa il caso e la buona fortuna nelle cose d'amore, e quanto in quelle vaglia una longa pazienza accompagnata da buon consiglio»⁴⁰.

Per quanto il medesimo costume bianco da paggio caratterizzi sia Lelia/Fabio (Intronati) sia Nicuola/Romulo (Banello), le due protagoniste vivono una diversa condizione di partenza e danno prova, nel corso degli eventi, di due temperamenti discosti. Nella versione teatrale la fanciulla travestita appare più audace e smaliziata, anche in conseguenza del rapimento da parte dei lanzichenecchi di Carlo V durante il sacco di Roma, come testimonia il dialogo con la balia Clemenzia, che dà conto sia, da una parte, dell'ardi-

37. BANDELLO, *Le Novelle* cit., p. 250.

38. *Ivi*, p. 252.

39. *Ibid.*

40. Prologo; INTRONATI, *Gl'Ingannati* cit., p. 39.

to raffronto tra la condizione della ragazza e quella di due categorie sociali tanto distanti quanto analoghe sul piano dell'emancipazione dal potere del maschio, ossia le meretrici e le monache; sia, dall'altra, della supposta perdita della verginità, che ne fa un modello di eroina diverso, alquanto disinvolto e spregiudicato, che riscatta il ruolo dell'amorosa dalla severità dei dettami aristotelici:

CLEMENZA: Parti forse che si vergogni? Saresti mai diventata femina del mondo?

LELIA: Sì, che io sono del mondo. Quante femine hai tu vedute fuor del mondo? Io, per me, non ci fu' mai, ch'io mi ricordi.

CLEMENZA: Adunque hai tu perduto il nome di vergine?

LELIA: Il nome no, ch'io sappi, e massimamente in questa terra. Del resto si vuol domandarne gli spagnuoli che mi tener prigionia a Roma⁴¹.

È proprio in questa condizione di crisi esistenziale, a seguito delle violenze subite, che Lelia s'innamora del giovane Flamminio, il quale frequentava la casa del padre in un momento in cui ella oscillava tra la fragilità emotiva e la riacquistata fiducia nei sentimenti:

LELIA: Sai anco quanto, in que' tempi, fu aspra e dura la mia vita e, non pur lontana dai pensieri amorosi, ma quasi da ogni pensiero umano, pensando che, per essere io stata in mano ai soldati, che ognuno m'additasse; né credevo poter vivere sì onestamente che bastasse a far che la gente non avesse che dire. E tu 'l sai, ché tante volte me ne gridasti e mi confortasti a tener vita più allegra⁴².

Tali ricercate notazioni psicologiche non sono presenti nella novella di Bandello, che ripropone anche in questa occasione, come per altre sue eroine, le caratteristiche proprie di un «*cliché* moralistico»⁴³ per cui innanzitutto è d'obbligo fugare i dubbi sulla presunta perdita di verginità, malgrado il medesimo caso di rapimento da parte dei soldati spagnoli:

La fanciulla, il cui nome era Nicuola, venne a le mani di due fanti spagnuoli ed ebbe in questo favorevole la fortuna, ché, dicendo loro che era figliuola d'uomo ricco, fu tenu-

41. I, iii, p. 52.

42. I, iii, p. 54.

43. GUIDOTTI, *Scrittura, gestualità, immagine* cit., p. 40.

ta onestamente, sperando i dui compagni trarne un gran profitto⁴⁴.

In secondo luogo, il travestimento di Nicuola, anziché essere sintomo di audacia come nella commedia, sembra piuttosto conseguenza dell'ingenuità e della follia adolescenziale "da primo amore", tutta declinata al femminile: «Le fanciulle nei loro primi amori amano assai più teneramente e con maggior fervore che non fanno gli uomini»⁴⁵.

Si tratta del motivo shakespeariano – allargato alla figura femminile *tout court*, reso celebre da Amleto (I, ii: «Fragilità il tuo nome è donna») – della vulnerabilità muliebre alle frecce di Eros:

VIOLA:

Com'è facile per gli attraenti ingannatori
imprimere le loro forme nei cuori di cera
delle donne! Ahimè, la causa è la nostra
fragilità, non noi, che siamo
quali fummo fatte⁴⁶

226

D'altra parte, nell'opera del drammaturgo inglese l'enigmaticità degli strali amorosi, l'oscillazione emotiva delle loro vittime e gli strumenti di cui Amore si serve per diffondere il morbo sono argomento di attenta disamina che conduce ad una estensione considerevole dello spazio dedicato al processo d'innamoramento e al linguaggio della passione.

Basti considerare che una delle varianti maggiori alla novella di Nicuola e Lattanzio è proprio la narrazione dell'innamoramento – di tipo «circolare»: Viola per Orsino, Orsino per Olivia, Olivia per Viola/Cesario – e che, a differenza di quanto avviene con Bandello, non è in atto bensì in potenza⁴⁷: l'autore, infatti, ne descrive accuratamente lo sviluppo, con l'attenzione che Ovidio, Andrea Cappellano e la lirica cortese riservarono al tema. È stato già evidenziato come le opere di Shakespeare siano intessute di temi elegiaci ed epici, essendo tra l'altro il testo shakespeariano un prodotto pluridimensionale⁴⁸. In questa «commedia degli errori», il *topos*

aA

44. BANDELLO, *Le Novelle* cit., p. 254.

45. *Ivi*, p. 258.

46. II, ii, 28-32, p. 49.

47. Cfr. GUIDOTTI, *Scrittura, gestualità, immagine* cit., p. 44.

48. Secondo la lezione di Roland Barthes. Sui concetti ampi di pluridimensionalità e trans-

festivo-carnevalesco del camuffamento e dell'inversione sessuale realizza, tramite la filiazione narrativa e performativa, una flessione di matrice cavalleresca, pur in forma di parodico *entrelacement*, connessa ad un forte contenuto metateatrale. Del resto, già tra le potenzialità drammaturgiche della novella di Bandello⁴⁹ emergono, in modo non troppo velato, aspetti inventivi legati ad una contaminazione del modulo narrativo-cronachistico con la tradizione «romances»⁵⁰.

In prima istanza, Bandello definisce le due concorrenti in amore, Nicuola e Catella, «belle» e «piacevoli», descrivendo come l'invaghimento nei loro confronti da parte sia dei «vecchi insensati» sia dei «giovani appetitosi» avvenga per mezzo della vista, «gli occhi», che trasporta il sentimento direttamente al cuore, «il petto»:

Era nella nostra città un ricco cittadino chiamato Gerardo Lanzetti, grand'amico d'Ambrogio, al quale essendo la moglie morta e veggendo le bellezze de la Nicuola, sì fieramente di lei s'accese [...]. Vedete, signori miei, che fa questo traditor d'Amore quando entra nel petto a questi vecchi insensati. Egli acceca così i loro occhi e di tal maniera li abbarbaglia [...]

Lattanzio [...] tuttavia, come giovine nobile e appetitoso, non stette troppo che vide un giorno la figliuola di Gherardo Lanzetti che era assai bella garzona e piacevole, onde con la vista di costei si spense la ricordanza de l'amante e in tutto la pose oblio⁵¹.

È il procedimento dell'infatuazione descritto dalla lirica provenzale e dalla trattatistica coeva, come contagio d'amore attraverso l'atto del vedere, dove il nesso occhi/fuoco fissa una lunga tradizione che, partendo da Platone e passando per Lucrezio, abbraccia il già citato Ovidio dei *Remedia amoris* e delle *Metamorfosi*⁵², dove, tra l'altro, il tema dello sguardo

testualità in Shakespeare interessante il volume degli Atti del Convegno (Pisa, ottobre 2006) a cura di C. Dente e S. Soncini, *Crossing Time and Space. Shakespeare Translations in Present-Day Europe*, University Press, Pisa 2008.

49. Su questo aspetto, cfr. in particolare A. GUIDOTTI, *Potenzialità drammaturgiche in alcune novelle tragiche del Bandello*, in Rozzo, *Matteo Bandello novelliere europeo* cit., pp. 275-287.

50. Cfr. E.C. PETTET, *Shakespeare and the Romance Tradition*, Methuen, London 1970, p. 12; L. MARFÈ, «In English Clothes». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Accademia University Press, Torino 2015, pp. 115-116.

51. BANDELLO, *Le Novelle* cit., pp. 254-255 e 256.

52. Cfr. A. FILIPPETTI, *Il Remedium amoris da Ovidio a Shakespeare*, University Press, Pisa 2016.

dardeggiante – come nella passione della ninfa Salmàcide per Ermafrodito – s'intreccia con quello dello specchio d'acqua attraverso cui si realizza l'amore narcisistico, e dunque omosessuale; sino ad arrivare al *De Amore* di Cappellano⁵³ quale «teorizzazione materialistica»⁵⁴ dell'amore cortese, anticipatore delle liriche della scuola siciliana e dello Stilnovo⁵⁵. E il mal d'amore, il sentimento amoroso visto come possesso, morbo, peste, un demone perfetto ed invincibile che furtivamente penetra negli occhi come veleno dell'inganno e da questi nell'animo, è quanto manifesta, nella commedia shakespeareana, la recalcitrante Olivia alla vista di Viola/Cesario:

OLIVIA:

Si può prendere la peste così in fretta?

Mi sembra di sentire le perfezioni di questo giovane
invisibili e furtive penetrarmi negli occhi⁵⁶.

Ma l'amore è sia malattia che farmaco, sia veleno che suo rimedio. Se l'amore sororale di Viola verso il gemello creduto morto in mare la muove a rinunciare alla propria identità, ad imitarlo e a vestirne i panni – così come Nicuola aveva vestito i panni del figlio non più in vita della balia Pippa – e dunque a far sì che, come ella afferma, il «fratello Sebastian viv[a] ancora nel mio specchio»⁵⁷, spingendola verso una rappresentazione di sé come espressione manifesta del maschile e del femminile in un'unica persona («Io sono tutte le figlie della casa / di mio padre, e anche tutti i figli»⁵⁸); in maniera altrettanto drastica e per il medesimo motivo dell'amore per un fratello perduto, Olivia rinuncia all'affermazione della propria femminilità, alla vista e alla compagnia degli uomini⁵⁹. E sarà proprio il medesimo sentimento, l'amore,

53. A. CAPPELLANO, *De Amore*, G. Ruffini (a c. di), Guanda, Milano 1980, p. 6: «amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri».

54. Cfr. G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, p. 345.

55. Impossibile non citare in proposito almeno *Amor è un desio che vien da core* di Jacopo da Lentini e *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* di Guido Cavalcanti.

56. I, v, 284-287, p. 41.

57. III, iv, 370-371, p. 129. I versi proseguono così: «Proprio questo / era il suo aspetto, e andava in giro / con questi abiti, colori, ornamenti, perché io / imito lui».

58. II, iv, 119-120, p. 71.

59. I versi che introducono Olivia e informano sull'antefatto spettano al Capitano (I, ii, 36-41, p. 11): «Una fanciulla virtuosa, figlia di un Conte / che morì un anno fa, lasciandola

declinato però in altra forma, quella più ricca di carnalità e presenza sensibile, a 'guarire' le due vergini dall'eccessivo attaccamento all'incorporeo mondo, sognante ed illusorio, dell'infanzia giocosa e inquieta, dove ancora era loro concesso l'inganno del travestimento e della contraffazione, l'indefinitezza sessuale, lo sconfinamento identitario, l'inversione dei ruoli, il superamento dei limiti; tutti elementi cui l'ingresso nel mondo adulto, passaggio celebrato dal rituale del matrimonio, porrà fine, ristabilendo l'equilibrio, seppur apparente, tra ciò che è stato e ciò che è. In questa direzione, si spiega anche la canzone conclusiva del buffone Feste, che descrive in versi il superamento della soglia tra l'esser «piccolo fanciullo» e il raggiungere lo «stato di uomo» e «prender moglie»⁶⁰.

Come si è accennato, nella novella bandelliana Nicuola si trasforma da fanciulla in garzone, prima procacciandosi le «vestimenta da uomo»⁶¹ con l'aiuto della balia, poi accondiscendendo al desiderio del padrone Lattanzio di vestire «da capo a piedi tutto di bianco»⁶², come già Lelia nella commedia senese:

Fabrizio giovinetto e Frulla oste.

FRULLA: Per certo, padron mio, che, se io non vi avesse veduto vestir questi panni, io giurarei che voi fusse un giovinetto, servidor d'un gentiluomo di questa terra, che veste come voi di bianco e tanto vi s'assomiglia che quasi parete lui⁶³.

Impossibile non evocare qui l'immagine ariostesca della guerriera Bradamante in abito virile «candido come nieve»⁶⁴, la quale, provvista di un gemello identico, Ricciardetto, e sofferente per amore, subisce le attenzioni di Fiordispina divenuta preda di un amore saffico che si completerà nel tra-

alle cure / di suo figlio, il fratello di lei, che poco dopo / morì a sua volta; e per amore di lui / dicono che lei ha rinunciato alla vista e alla compagnia degli uomini».

60. v, i, 386, 390, 394, p. 175.

61. BANDELLO, *Le Novelle* cit., p. 258.

62. *Ivi*, p. 259. Non si tratta certo dell'unica occasione in cui il protagonista o i protagonisti indossano vesti bianche: ad esempio, nella novella III, 11: *Dui giovini vestiti di bianco sono con una burla da un altro giovane beffati*. Nella novella trentaseiesima, però, l'atto di indossare la veste bianca costituisce una sorta di rito d'iniziazione, essendo lo strumento con cui Nicuola ha accesso alle stanze private dell'amato e al rapporto di confidenza che si istaurerà di lì a breve tra i due.

63. III, iv; INTRONATI, *Gl'Ingannati* cit., p. 115.

64. L. ARIOSTO, *Orlando furioso* I, 60.

vestimento di Ricciardetto – sostituto dell’oggetto del desiderio – in donna⁶⁵. Un passo in cui s’intrecciano due lingue, la narrativa epica e la lirica cortese: la descrizione delle fattezze virili di Bradamante «coperta d’arme» e la già citata metafora del cuore trafitto e dell’incendio d’amore: «il fisso cuor di grave punta, occhi ardenti, sospiri di fuoco»⁶⁶. Alla stregua di Bradamante e della tassiana Clorinda, albina guerriera di «maschio valore», completamente vestita di bianco⁶⁷, Lelia e Nicuola, eroine dalla bellezza candida e luminosa⁶⁸, anticipano il *fair play* (dove *fair* è usato in senso di chiaro, bello e non solo di corretto e onesto) della shakespeareana Viola. Inutile precisare come già nella valutazione cromatica medievale il bianco, oltre ad essere simbolo di purezza, è percepito, assieme al nero, come un’assenza di colore e sia dunque associato ad un mutamento di condizione, ad un processo di transizione da una fase all’altra della vita. Nondimeno, traslando il concetto dalla veste alla pelle, già nella tradizione classica *leukos* indica il colorito chiaro, candido, indice di bellezza femminile o effeminata, di un fascino «umbratile», coltivato al chiuso dell’ambiente domestico, in contrapposizione a *melas*, l’incarnato scuro tipico della virilità, dell’aspetto «marziale», derivato da una vita più avventurosa e atletica⁶⁹. Inoltre, la positività sprigionata dalla luce bianca (cfr. il latino *lux* dal greco *leukos*) è testimoniata dal canone estetico dell’epica greca, dove l’epiteto *leukolenos*, ‘dalle candide braccia’, spetta alle dee olimpiche come Era, Afrodite, ma anche a Nausicaa «bella dalle nivee braccia»⁷⁰ e a Penelope che attende

65. *Ivi*, xxv. Cfr. tra i tanti G. FERRONI, *Da Bradamante a Ricciardetto. Interferenze testuali e scambi di sesso*, in C. Di Girolamo, I. Paccagnella (a c. di), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Sellerio, Palermo 1982, pp. 137-159.

66. L. ARIOSTO, *Orlando furioso* xxv, 29.

67. T. TASSO, *Gerusalemme liberata* vi, vv. 212-214: «Bianche più che neve in giogo alpino / avea le sopraveste, e la visiera / alta tenea dal volto; e sovra un’erta, / tutta, quanto ella è grande, era scoperta».

68. Dove il bianco e il candido, emblemi di una bellezza eterea, non vanno confusi con il colore pallido (verde-giallastro) e con il pallore funereo: cfr. M. FEO, *Pallida no, ma più che neve bianca*, «Giornale storico della letteratura italiana», clii (1975), pp. 321-361. Tra l’altro il nome Viola evoca l’immagine della «viola candida» di Francesco Beccuti detto il Coppetta: cfr. L. Baldacci (a c. di), *Lirici del Cinquecento*, Longanesi, Milano 1975, p. 427.

69. Cfr. PLATONE, *La Repubblica* 474d-475a. L’espressione che indica la deificazione dei fanciulli dalla carnagione chiara è a 474e: «λευκούς δὲ θεῶν παῖδας εἶναι».

70. OMERO, *Odissea*, vi, v. 137.

lo sposo «in bianca veste»⁷¹. Peraltro, le attestazioni di *leukos* nell'accezione di «effeminato»⁷² coincidono con l'uso shakespeariano di *fair*: dal «fair youth» dei sonetti (l'esatto opposto della *dark lady*), la bellezza androgina oggetto di passione da parte di entrambi i sessi⁷³, al pallore degli omosessuali «fair-faced» di cui parla Ero in *Molto rumore per nulla*⁷⁴, dove, per l'appunto, il misogino e sprezzante dell'amore – e perciò beffato – Benedetto si pronuncia sulla bellezza di Ero «too brown for a fair praise»⁷⁵, 'troppo scura per una chiara lode'. Nella *Dodicesima notte*, l'autore non specifica il colore dell'abito di Viola/Cesario, ma il bianco delle carni, che contrasta felicemente con il rosso vermiglio delle labbra⁷⁶, caratterizza sia la bellezza del/la protagonista sia quella di Olivia, descritta, quest'ultima, come un dipinto, in cui «il rosso e il bianco» sono fusi «in armonia», stesi «dalla mano abile e dolce della natura»: «you are fair»⁷⁷, dice Cesario/Viola di lei. Mentre il buffone Feste, sopraggiunto in casa di Olivia e incaricato di cantare la violenza della passione, recita: «la mia signora ha la mano bianca»⁷⁸.

aA

Se è vero che, secondo la poetica shakespeariana, una bella facciata o un nobile aspetto «fair behaviour» può rivelare impurità nascoste al suo interno, in alcuni casi l'animo s'accorda con il sembiante «fair [...] character» e il sembiante (la maschera) rivela le proprie intenzioni⁷⁹, come l'immagine riflessa in uno specchio d'acqua, limpido e trasparente. E qui entrano in gioco l'elemento marino e l'aspetto della distanza spaziale.

A differenza di Bandello e degli Accademici senesi, i quali, con l'intento di dare realismo alla propria narrazione, situano

231

71. *Ivi*, IV, v. 984.

72. ARISTOFANE, *Tesmoforiazuse*, 29-32, 190-192; ID., *Rane*, 1092; EURIPIDE, *Baccanti*, 457-458; cfr. P. LIVIABELLA FURIANI, *Colori e bellezza: eufemismi*, in F. De Martino, A.H. Sommerstein (a c. di), *Studi sull'eufemismo*, Levante, Bari 1999, pp. 71-84.

73. Cfr. per esempio il *Master Mistress* del Sonnet 20.

74. III, i, 64; cfr. W. SHAKESPEARE, *Molto rumore per nulla*, N. D'Agostino (a c. di), Garzanti, Milano 1990. Per tutta questa argomentazione cfr. il già citato FILIPPETTI, *Il Remedium amoris da Ovidio a Shakespeare* cit., pp. 17-19.

75. I, i, 162.

76. I, iv, 31-32, p. 23, Orsino paragona le labbra vermiglie di Cesario/Viola a quelle di Diana.

77. Tutte le citazioni appartengono a I, v, 228-229, 240, pp. 36-37.

78. II, iii, p. 51.

79. Per le citazioni cfr. Viola in I, ii, 48-52, p. 11.

la storia in un'ambientazione precisa geograficamente – rispettivamente Roma e Mantova –, Shakespeare predilige una collocazione vaga e imprecisa, che possa caricarsi di significati magico-allegorici⁸⁰: l'Illiria⁸¹.

Dunque la fanciulla, poco più che quindicenne⁸², nel mezzo del cammin che la conduce all'età adulta, si smarrisce in una terra sconosciuta, a seguito di un naufragio, sul modello comico latino⁸³ dell'*adulescens* innamorato e ostacolato, costretto ad affrontare varie peripezie, tra cui il mare in tempesta, per raggiungere l'oggetto del desiderio, spesso aiutato dal servo astuto (anche sotto forma di pescatore o marinaio), orditore d'inganni e complice dei travestimenti; dove qui la *variatio* sostanziale è il genere femminile del protagonista. L'innamoramento della naufraga Viola, che crede annegato il fratello, avviene per fama, come nella tradizione cortese, secondo un modulo recuperato in forma parodica già da Machiavelli per la *Mandragola*⁸⁴. Qui, però, la situazione – come si sa – è ribaltata, poiché ad innamorarsi non è un giovane che ha sentito tessere le lodi di una madonna per bocca di altri, ma una giovane cui il Capitano di mare (*servus* accidentale) narra della nobiltà d'animo e di casato di un duca, rievocando apprezzamenti che ella aveva già udito dal padre⁸⁵. Allo stesso modo, il duca Orsino celebra *in absentia*

80. Solo per fare un esempio, in questo ambiente fiabesco, indefinito, il fratello di Viola, Sebastian, durante il naufragio è visto dai marinai galleggiare sull'acqua aggrappato ad un legno, come in groppa ad un delfino cavalcava le onde il mitico cantore e citaredo Arione, ricordato da OVIDIO nei *Fasti* (II, 3). E il duca della favolosa Illiria, Orsino, si sente «tramutato in cervo» (I, I) alla vista della bellezza di Olivia.

81. Già riferimento plautino nei *Menechi*, atto II: MESSENIONE: «Non finirà mai questa ricerca? Sono sei anni che ci proviamo. Istria, Spagna, Marsiglia, Illiria, l'Adriatico, la Magna Grecia, tutti i porti d'Italia, ovunque il mare si frange: ne abbiamo fatta di strada!».

82. BANDELLO, *Le Novelle* cit., p. 253: «Quando Roma fu messa a sacco erano d'anni quindici o poco più».

83. Cfr. tra gli altri *Rudens* plautino, ambientato sulla spiaggia, ispiratore anche della *Tempesta* shakespeariana. Sul tema del mare, della tempesta e del naufragio occorre ricordare anche la novella MDLXV di G.G. CINZIO su Messer Cesare Gravina, il quale (*Ecatommisti* VIII, 836) «temendo l'ira del suo Re, con un figlio maschio, & una femina, nati ad un parto, si fugge da Napoli, sono assaliti dalla tempesta, cade il Marito & la Moglie nel mare, i figlioli rimangono nella nave, & ciascuno di essi tien che l'altro sia morto, si ritrovano tutti in buona fortuna, & rihavuta la gratia del loro Re, se ne ritornano a Napoli». Peraltro, tali elementi avventurosi riconducibili al tema del mare compaiono già in *Apolonius and Silla* di B. Riche.

84. Callimaco s'innamora di Lucrezia sentendone tessere le lodi a distanza, a Parigi, e di ciò dà conto nel primo atto durante il dialogo col servo, che permette così il racconto dell'antefatto.

85. I, II, 25-27, p. 9: «Sulla riva del mare. [...] VIOLA: Orsino [...] Ho sentito mio padre

la contessa Olivia, attribuendo al suo aspetto – e di conseguenza alla vista della sua bellezza – la facoltà di dissolvere l'insalubrità dell'atmosfera:

ORSINO:

[...]

Oh, quando per la prima volta i miei occhi
videro Olivia, mi parve che d'ogni
pestilenza purificasse l'aria⁸⁶

Per concludere, quindi, il 'veleno' che causa il contagio d'amore – allegoria del contagio morale del teatro⁸⁷ – ha in sé anche la cura di tale 'peste'⁸⁸, dove è l'occhio a rivestire un ruolo rilevante come *fenestra animi* e dunque primo canale di comunicazione per l'inganno della mente e per la sua catarsi. Un inganno il cui potenziale illusorio è incrementato dal riflesso che l'immagine dell'altro, distinto eppure identico (metafora del rispecchiamento spettatore-attore-personaggio), come in uno specchio (l'oggetto dionisiaco simbolo per eccellenza del teatro), rinvia di sé. E tutto ciò avviene attraverso la forma scenica elisabettiana che porta a compimento, in modo impareggiabile, solo alcune tra le possibilità transcomunicative del dettato esemplare bandelliano, in un infinito gioco di varianti⁸⁹ sempre aperto a nuovi e diversi travestimenti, dai quali «noi *scegliamo* di essere ingannati»⁹⁰.

aA

233

nominarlo / Era scapolo, allora».

86. I, i, 20-21, p. 5.

87. Come testimoniano le accuse dei Padri della Chiesa contro lo spettacolo.

88. Sul rapporto tra il latino *contagia* dei *Remedia amoris* ovidiani (v. 613) e l'inglese *plague* della *Dodicesima notte* shakespeariana (I, v, 314, p. 40) cfr. nuovamente FILIPPETTI, *Il Remedium amoris da Ovidio a Shakespeare* cit., pp. 83 e sgg. Sulle traduzioni dei *Remedia* ovidiani nel Seicento inglese cfr. M.L. STAPLETON, *A Remedy for Heywood?*, «Texas Studies in Literature and Language», 43 (2001), pp. 74-115. Inoltre, è bene evidenziare come gli aspetti metateatrali e intertestuali non smettano di incidere sull'esegesi del testo, accrescendone la profondità poetica; non si dimentichi, infatti, che la commedia è stata scritta pochi anni dopo la chiusura dei teatri londinesi a causa della peste.

89. Cfr. G. CELATI, *Lo spirito della novella*, «Griselda on line», <http://www.griseldaonline.it/temi/rifiuti-scarti-esuberi/lo-spirito-della-novella.html>, ultima consultazione 30/09/2015.

90. Il riferimento è a Samuel Taylor Coleridge e alle sue riflessioni sull'illusione drammatica shakespeariana (1817): «Nel sonno passiamo all'improvviso, attraverso un istantaneo collasso, in uno stato di Sospensione della Volontà e della facoltà Comparativa, mentre di fronte a una Pièce interessante, sia letta o rappresentata, siamo condotti fino a questo punto per gradi, fino a dove è necessario o desiderabile, dall'Arte del Poeta e degli Attori, con il consenso e il Supporto positivo della nostra Volontà. Noi *scegliamo* di essere ingannati», cfr. S.T. COLERIDGE, *L'illusione drammatica. Lezione su Shakespeare e altri testi*, G. De Luca (a c. di), ETS, Pisa 2010, p. 33. Corsivi e maiuscoli sono dell'originale.

La moral filosofia di Doni: l'iconografia della traduzione inglese

Patrizia Pellizzari

Università di Torino

Prima di addentrarci nell'argomento proposto, ha forse qualche utilità riassumere per sommi capi in che cosa consistano *La moral filosofia* (= *M.F.*) e i *Trattati di Sendebat filosofo morale* (= *T.*) di Anton Francesco Doni¹. Usciti in volumi distinti – e il secondo a ridosso del primo – a Venezia nel 1552 per i tipi di Francesco Marcolini, la *M.F.* e i *T.* propongono una traduzione-riscrittura dell'anonimo castigliano *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (xv sec.), a sua volta basato sul latino *Directorium humanae vitae seu parabola antiquorum sapientum* di Giovanni da Capua (xiii sec.), i quali, com'è noto, costituiscono due rami, di cui il primo derivante dal secondo, della tradizione occidentale del *Libro di Kalila e Dimna*. Doni, però, non si basò solo sull'*Exemplario*, che entra in gioco per alcune sezioni della *M.F.* e per tutti i *T.*: per le parti centrali della *M.F.*, infatti, il testo di riferimento fu *La prima veste dei discorsi degli animali* di Agnolo Firenzuola (Bernardo Giunti, Firenze 1548), che a sua volta aveva già rifatto una

1. Mi permetto di rinviare alle mie Introduzione e Nota ai testi in A.F. DONI, *Le novelle. Tomo 1. La moral filosofia. Trattati*, P. Pellizzari (a c. di), Salerno Editrice, Roma, 2002, pp. 1x-lxii e 3-7. A tale edizione, che riproduce a testo tutte le immagini della *princeps*, farò riferimento nel contributo.

porzione della versione castigliana quattrocentesca, ovvero quella dedicata alle vicende del bue Senesba e dei montoni Belila e Dimna² – rispettivamente il bue Biondo e i montoni Bellino e Carpigna nell'opera firenzuolana – alla corte del re, il Leone. Sicché Doni tenne aperti sul suo tavolo di lavoro sia l'*Exemplario* (nell'edizione Cromberger, Sevilla 1534³), ripreso per l'indirizzo *Ai lettori*, il *Proemio*, i libri *Primo prima parte* e *Terzo* della *M.F.* e per tutti i *T.*, sia *La prima veste*, a cui guarda per i libri *Primo seconda parte* e *Secondo* della *M.F.*

Alla *princeps* del 1552, seguì, vivente l'autore, l'edizione: eredi di Marchiò Sessa-Francesco Rampazetto, Venezia 1567, che riuniva *M.F.* e *T.* sotto il titolo *La filosofia morale*: da questa stampa dipendono tutte e cinque le postume pubblicate fra il 1588 e il 1606⁴.

Nell'ambito della fortuna delle opere doniane, una questione di un certo interesse riguarderebbe la loro circolazione europea e le traduzioni in altre lingue. Se guardiamo la data di pubblicazione de *La Zucca del Doni en Español* (1551), potremmo essere tentati di asserire che la fortuna delle traduzioni doniane sia estremamente precoce, in quanto tale versione vide la luce nello stesso anno della pubblicazione dell'originale italiano⁵. Tuttavia questa traduzione, uscita dai torchi del medesimo Marcolini, venne prodotta nello stesso ambiente, culturale ed editoriale, in cui l'opera del fiorentino era germinata; l'ancora ignoto responsabile del trasferimento in castigliano del solo primo libro della *Zucca*, eponimo dell'opera intera⁶ – i successivi (del 1552) *Fiori*, *Foglie* e *Frutti* non ebbero lo stesso trattamento – doveva gravitare intorno all'officina di Marcolini o del Giolito, l'altro editore con cui Doni ebbe legami molto stretti; d'altra parte la presenza della cultura

aA

235

2. Che siano montoni e non sciacalli, come voleva invece il *Libro di Kalila e Dimna*, lo si evince dalle xilografie delle edizioni castigliane, perché nel testo spagnolo si discorre genericamente di due animali: cfr. *ivi*, p. 56, nota 6.

3. Cfr. PELLIZZARI, Introduzione, *ivi*, pp. xxviii-xxxii.

4. Cfr. P. PELLIZZARI, Nota ai testi, *ivi*, p. 480, nota 1.

5. Cfr. E. PIERAZZO, *Le edizioni marcoliniane della Zucca (1551-1552)*, «Italianistica», xxviii (1999), pp. 49-71, in particolare pp. 55-58; ma si veda ora il contributo di Daniela Capra in questo stesso volume. Quest'ultima, peraltro, ha curato l'edizione di A.F. DONI, *La Zucca del Doni en Español*, D. Capra (a c. di), Accademia University Press, Torino 2015.

6. La medesima Pierazzo ha allestito l'edizione critica e commentata dell'opera: A.F. DONI, *Le novelle. Tomo II, La Zucca*, E. Pierazzo (a c. di), Salerno Editrice, Roma 2003.

spagnola a Venezia era consistente⁷ e anche Anton Francesco Trevisani rapportò rapporti con il *milieu* iberico: a Diego Hurtado de Mendoza, per esempio, dedicò *Il Disegno* del 1549 e vivace fu il suo interesse per alcuni autori, come Antonio de Guevara⁸, e le versioni dal castigliano all'italiano⁹. Ma le altre traduzioni di opere doniane furono prodotte non solo diversi anni dopo le stampe italiane, ma lo furono in ambiti ben lontani da quello veneziano e marcoliniano.

La prima della serie è quella in inglese della sola *M.F.* condotta da Thomas North (1570), di cui ci occuperemo qui¹⁰; seguirono quella in francese dei *Trattati*, fatta da Pierre de Larivey (1577) e l'altra, molto celebre, dei *Mondi e Inferni*, ancora in francese, di Gabriel Chappuys (1578). Se North tradusse esclusivamente la *M.F.*, Larivey compì un singolare intreccio, perché nei suoi *Deux livres de philosophie fabuleuse* (Abel l'Angelier, Paris 1577, cui seguirono almeno tre riedizioni nel 1579, 1580 e 1620) propose nel primo libro la versione della *Prima veste* di Firenzuola e nel secondo, per l'appunto, quella dei *T.* di Doni. L'originario contenuto dell'*Exemplario* veniva così restituito attraverso un'artificiosa operazione che traduceva in francese integralmente soltanto il lavoro di uno dei due rifattori italiani del testo castigliano – Firenzuola – mentre dall'altro – Doni – prendeva la parte della versione spagnola

7. Un panorama della diffusione della letteratura spagnola in Italia nel Cinquecento è offerto da A. PALLOTTA, *Venetian Printers and Spanish Literature in Sixteenth-Century Italy*, «Comparative Literature», XLIII (1991), pp. 20-42.

8. Le *Lettere* e il *Relox de Príncipes* del vescovo di Mondoñedo ebbero molta parte nei *Mondi* e nei *Marmi*: cfr. P. PELLIZZARI, *Appendice seconda. I plagii nei Mondi. L'inserzione di alcune Epistolas familiares di Antonio de Guevara*, in A.F. DONI, *I Mondi e gli Inferni*, Einaudi, Torino 1994, pp. 415-441; L.L. WESTWATER, *Humanism Reworked: the Reuse of Guevara's Relox de Príncipes in Doni's Marmi*, in P. Cherchi (a c. di), *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*, Longo, Ravenna 1998, pp. 39-62.

9. Lo attesta la sua *Libreria*, per cui rinvio a P. PELLIZZARI, «Per dar cognizione di tutti i libri stampati vulgari»: La libreria del Doni, in E. Mattioda (a c. di), *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Torino, 20-22 maggio 2009)*, Olschki, Firenze 2010, pp. 43-86 [pp. 63-64].

10. *The Morall Philosophie of Doni: drawne out of the auncient writers. A worke first compiled in the Indian tongue, and afterwards reduced into diuers other languages: and now lastly englished out of Italian by Thomas North, Brother to the right Honorable Sir Roger North Knight, Lorde North of Kyrtheling*, Denham, London 1570; ho consultato le fotocopie trasmesse dalla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco. Ne esiste un'edizione recente, che riproduce le immagini a testo e dedica dense pagine introduttive alle illustrazioni: *The moral philosophy of Doni popularly known as The fables of Bidpai*, D. Beecher, J.A. Butler, C. Di Biase (a c. di), Dovehouse, Ottawa 2001.

trascurata dal primo; c'è da chiedersi quanto possa avere contato, per questa singolare scelta, il fatto che *M.F.* e *T.* fossero stati editi nella *princeps*, come si è detto, separatamente¹¹.

Chappuys, per parte sua, essendosi basato non sulla prima edizione italiana dei *Mondi e Inferni*, stampati anch'essi in due volumi distinti dal Marcolini nel 1552-1553, bensì sull'ultima edizione in vita dell'autore (De' Cavalli, Venezia 1568)¹², che riuniva, come le precedenti stampe del 1562 e del 1567, le due parti in un unico volume intitolato *I mondi celesti, terrestri e infernali*, ne produsse una versione integrale, *Les mondes terrestres, celestes, infernaux* (Barthelemy Honorati, Lyon 1578).

La traduzione di Chappuys travalica di gran lunga quel principio di restituzione del *sensu* del testo – e non tanto dei *verba* – che di per sé già conferisce ampi margini di manovra ai traduttori cinquecenteschi. Nato nel fecondo e *italianisant* ambiente lionese – a Lione il traduttore «tourangeau» si era trasferito nel 1574 e vi rimarrà fino al 1584 – il lavoro dello Chappuys, che si cimentò, fra l'altro, anche con i *Dialogi piacevoli* di Niccolò Franco – la cui traduzione fu pubblicata nel 1579 – non ambisce solo e tanto a rendere accessibile a un pubblico cui l'italiano era ignoto opere voltate in francese, ma soprattutto si propone come diversa dall'originale: la parola d'ordine, dunque, non è semplicemente 'trasporre' da una lingua all'altra, bensì 'imitare'¹³. È evidente, pertanto, come un principio siffatto dia luogo a una straordinaria libertà manipolatoria del testo di partenza; tale principio, inoltre, permise di arricchire nel 1580 i doniani *Mondes* di uno tutto nuovo, quello dei *Cornuz*, mentre nel 1583 i sette *Inferni* di partenza dello scrittore fiorentino saranno incrementati da

aA

237

11. Larivey dovette servirsi anche di un'anonima traduzione francese: *Les plaisant et facieux discours des Animaux*, Cotier, Lyon 1556: cfr. G. MOMBELLO, *La fable «égayée» dans les Deux Livres de philosophie fabuleuse de Pierre de Larivey*, «Studi francesi», xxxv (1991), n. 2, pp. 294-304. Ma né questo studioso né Jean Batany – si veda qui la nota 15 – appurarono quale sia stata l'edizione dell'opera doniana su cui Larivey basò il suo secondo libro.

12. Lo ha mostrato G. RIZZARELLI, autrice di un approfondito studio sulla traduzione francese: «*Se le parole si potessero scorgere*». *I Mondi di Doni fra Italia e Francia*, Vecchiarelli, Manziana 2007, p. 125. A questo volume si rinvia anche per la bibliografia pressa.

13. Chappuys, nella dedica dei *Mondes* al bibliofilo Antoine du Verdier, dice a chiare lettere di essersi «proposé imiter» Doni – *Les mondes terrestres, celestes, infernaux* [...], ed. Barthelemy Honorati, Lyon 1578, cc. 3v-4r, riportata da RIZZARELLI, «*Se le parole si potessero scorgere*» cit., pp. 121-122.

quello degli *Ingrats*, opera di François Chappuys, figlio o fratello di Gabriel¹⁴.

Anche Larivey, traduttore dei *T.* – già misuratosi con le *Piacevoli notti* di Straparola (1572) – ripudia la traduzione letterale, parola per parola, pur rimanendo piuttosto fedele al testo italiano; la sua originalità va soprattutto ricercata a livello stilistico, come notarono Gianni Mombello e di conserva Jean Batany¹⁵.

Se, comunque, Chappuys e Larivey potevano contare su di una già consistente tradizione traduttiva dall'italiano al francese, Thomas North, frequentatore della cerchia del conte di Leicester, il cui nome è legato – come si sa – a molti italiani o italianizzanti da lui frequentati e protetti (Giordano Bruno, Petruccio Ubaldini e i Florio, Michelangelo e Giovanni/John, padre e figlio), disponeva di minori strumenti rispetto ai colleghi francesi, soprattutto per cimentarsi con uno scritto linguisticamente piuttosto complesso come la *M.F.* La prima studiosa che indagò la traduzione del North, ovvero Maria Grazia Bellorini¹⁶, rilevando la carenza degli strumenti professionali presenti in Inghilterra alla data del 1570 (di fatto il solo dizionario di William Thomas, *Principal Rules of Italian Grammer with a Dictionarie for a better Understanding of Boccaccio, Petrarcha, and Dante*, Berthelet, London, 1550, più volte ristampato), ritenne che l'impresa del traduttore si spiegherebbe e sarebbe stata resa possibile soltanto dalla frequentazione del circolo del conte di Leicester; in particolare la Bellorini ipotizzò un incisivo ruolo di John Florio, che, per redigere il suo dizionario – *A World of Words*, 1598, preceduto dai *First e Second Fruits*, 1578 e 1591, che contengono, oltre

14. Oltre a questi accrescimenti, Chappuys interpola il testo originario con «inserti [...], nei quali [...] prende la parola sostituendosi al legittimo autore [...] Il puntuale raffronto tra la traduzione e i *Mondi* consente di individuare ben cinque intrusioni; cinque luoghi nei quali Chappuys prova ad accentuare l'intonazione didattica del dialogo»; *ivi*, pp. 140-141. La Rizzarelli studia con accuratezza tali inserti e li pubblica per intero nell'Appendice, *ivi*, pp. 151-176.

15. MOMBELLO, *La fable «égayée»* cit.; J. BATANY, *Une reconstitution de Kalila et Dimna: les Deux livres de philosophie fabuleuse*, in Y. Bellenger (a c. di), *Pierre de Larivey (1541-1619). Champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue*, Klincksieck, Paris 1993, pp. 83-96.

16. G. BELLORINI, *Thomas North traduttore di Anton Francesco Doni*, «Aevum», xxxviii (1964), pp. 84-103.

a un trattatello di lingua italiana, raccolte di proverbi e frasi idiomatiche italiani¹⁷ – utilizzò ben quattro opere del «so fantasticall an so strange Doni»¹⁸: *La Zucca*, *I Marmi*, *I Mondi* e i *Pistolotti amorosi*.

Comunque siano andate le cose e lasciando alle competenze di altri l'esame della traduzione inglese della *M.F.*, mi soffermerò su due questioni: più in breve sulle ragioni del fascino esercitato in terre straniere dalla *M.F.*, dai *T.* e dalla *Prima veste*; un po' più diffusamente sull'iconografia dell'edizione inglese della *M.F.*

1. L'attenzione europea per la *M.F.* va ricondotta a quella più generale per il mondo della favola, in specie orientale, e soprattutto per le *Favole di Bidpai* ovvero il *Libro di Kalila e Dimna*. Conta, certo, l'attrattiva esercitata da un patrimonio culturale antico, fra l'altro precocemente tradotto in castigliano¹⁹ e in latino e che nel corso dei secoli XVI e XVII offrirà sia versioni dirette dal persiano – penso a quella di Gilbert Gaulmin del 1644 – sia da altri rami della tradizione – come la traduzione italiana (1583) del bizantino *Stephanites kai Ichnelates*, risalente all'XI secolo. Ma le operazioni condotte da Firenzuola e da Doni suscitarono interesse per il loro carattere di riscrittura attualizzante dei contenuti e delle forme di quelle antiche favole.

L'aggiornamento dei contenuti attuato da Firenzuola e più ancora da Doni riguarda il nucleo stesso del racconto originale, ovvero i rapporti fra intellettuale e potere e i pericoli che può correre un sovrano se si lascia irretire da consiglieri fraudolenti. La parabola di Senesba e Carpigna nella *Prima veste*, diventati il toro Chiarino e il Mulo nella *M.F.*, modernizza il problema in quanto l'istituzione negativa in cui agiscono i personaggi e a cui i due autori si riferiscono – neppure tanto allusivamente – è la corte cinquecentesca. Tale

17. Florio fu anche un teorico della traduzione: si veda l'*Apologia della traduzione*, pubblicata con presentazione, traduzione e nota, da E. Terrinoni (a c. di), «Tradurre. Pratiche teorie strumenti», 7 (2014), <http://rivistatradurre.it/2014/11/lapologia-della-traduzione-di-john-florio/>, ultima consultazione 30/09/2015.

18. Citato da BELLORINI, *Thomas North* cit., p. 91 e nota 14.

19. Ben prima dell'*Exemplario* si ebbe una traduzione spagnola del testo arabo, voluta da Alfonso X il Savio (XIII sec.).

aspetto è più marcato nella *M.F.*, che, pur terminando con la punizione del maligno Mulo, fa pronunciare proprio a questo negativo personaggio l'altisonante discorso tenuto dal saggio re Tiabono della *Prima veste* in merito ai doveri del buon sovrano e all'utilità degli insegnamenti impartiti dalla storia narrata. Un rovesciamento parodico di un certo peso, dunque, che sarà ulteriormente accentuato nell'edizione seconda della *M.F.* (1567) dall'ancora più negativa conclusione d'autore, per cui la condanna del Mulo è deprecata da «molti nella corte» in quanto «l'uso non comportava gastigo ma premio»²⁰. Doni, pertanto, esprime un netto pessimismo in merito all'effettiva possibilità per il filosofo, o il letterato, di giocare un ruolo decisivo nella formazione del principe e a riguardo della possibilità di estromettere dalla corte, descritta come un'ondivaga accolta di opportunisti e pavidì, gli elementi perturbatori del buon governo. Si tratta, insomma, di un materiale che poteva destare non poco interesse oltralpe e oltremanica, dove, con modi e in situazioni diversi, la questione dei rapporti fra l'intellettuale, il monarca e la sua corte si era posta o si stava ponendo in maniera anche drammatica. Sarebbe interessante indagare se le versioni francese e inglese siano o no, e più o meno palesemente, orientate alla critica, allo scetticismo o, al contrario, alla fiducia circa la riformabilità del potere.

Vengo ora all'attualizzazione delle forme; essa è raggiunta da Firenzuola e da Doni sia tramite le ambientazioni, traslate dall'Oriente all'Italia, sia attraverso l'operazione linguistica condotta dai due scrittori: i testi italiani, segnati da una forte impronta fiorentina e toscana, diventano tesori di lingua, esempi significativi di un uso letterario che si allontana dall'ideale di lingua media bembiana: non è un caso che Doni guardi non alla prosa alta del *Decameron* ma privilegi tutt'altre zone del capolavoro trecentesco, usato come serbatoio non solo tematico ma anche linguistico, vivificato dagli apporti della lingua parlata. Una lingua siffatta, ricca e complessa, diventa, perciò, anche una sfida per il traduttore.

Quest'ultimo aspetto, tuttavia, ricondurrebbe alla necessità di un'indagine sui modi e sulle strategie traduttivi di chi si

20. Cfr. PELLIZZARI, Introduzione cit., p. XLVI.

è cimentato – North e Larivey – con Doni e con Firenzuola, un argomento, come ho anticipato, che tralascio.

2. L' *editio princeps* della *M.F.* presentava venticinque immagini inserite nel testo, oltre a tre frontespizi – uno ad apertura e gli altri posti davanti ai Libri *Secondo* e *Terzo* – e due ritratti, uno di Marcolini e l'altro di Pietro Aretino. Quasi tutte le incisioni poste nel testo (tranne una – quella del Gambero, rifacimento di una xilografia, attribuita ad Albrecht Dürer, del *Narrenschiff* di Sebastian Brant – che ha un'altra storia) erano legni usati nelle celebri *Sorti* dello stesso Marcolini (1540 e 1550)²¹, quindi erano tutte già disponibili nella tipografia in cui venne stampata l'opera doniana. Delle venticinque immagini, undici facevano parte della serie dei Filosofi e tredici di quella delle Allegorie. Come ho già mostrato in altre sedi, le figure condizionano il testo della *M.F.*, costituendo una fonte di ispirazione per introdurre nuovi particolari nelle storie narrate o addirittura per costruire interi episodi²². Allo stesso modo il testo condiziona le immagini, o meglio suggerisce per loro nuovi e diversi significati rispetto al contesto originario di appartenenza²³.

L'edizione inglese presenta un corredo iconografico molto ricco, costituito da ben quarantanove xilografie a testo, oltre ai tre frontespizi, premessi il primo all'intera opera, gli altri rispettivamente davanti alla *Thirde* e alla *Fourth part*²⁴. Spa-

aA

241

21. Si veda la ristampa anastatica della prima edizione, con una nota di P. Procaccioli, Fondazione Benetton-Viella, Treviso-Roma 2007.

22. Alle figure continuerò ad attribuire la denominazione che avevano nelle *Sorti*, pur essendo ben chiaro che nella *M.F.* esse assumono significati differenti e quasi sempre completamente svincolati dal soggetto rappresentato nel libro marcoliniano; si vuol dire, insomma, che quando Doni reimpiega, per esempio, l'immagine di un filosofo, lo fa non perché nel suo testo si parli di lui.

23. Qui posso solo limitarmi a rinviare a: DONI, *Le novelle. Tomo 1* cit.; PELLIZZARI, Introduzione e Nota ai testi, *ivi*, pp. XXXIX-XLII, 485-499; EAD., *Riscrittura per immagini: la Moral filosofia e i Trattati di Anton Francesco Doni*, «Levia Gravia», II (2000), pp. 97-127.

24. Nell'edizione inglese al primo frontespizio seguono: dedicatoria di North a Robert Dudley, conte di Leicester che sostituisce la dedica a Ferrante Caracciolo; *To the Reader*, corrispondente al breve *Avertimento ai lettori* della *M.F.*; un sonetto in italiano di G.B. [Guglielmo Baldovino, ovvero William Baldwin?]; due componimenti poetici in inglese di T.N. [Thomas North] e di E.C. [non identificato], entrambi *To the Reader*; *The Prologue* (= *Ai lettori della M.F.*); *The Argument of Booke* (= *Proemio*); *The first part of the Morall Philosophie* (= *Libro primo prima parte*); *The second part...* (= *Libro primo seconda parte*); secondo frontespizio; *The thirde part...* (= *Libro secondo*); terzo frontespizio; *The fourth part...* (= *Libro terzo*). Oltre a rimangiare soprattutto gli inizi di ogni parte, North introduce brevi titoli per le novelle.

riscono i ritratti di Marcolini e di Aretino, non solo perché troppo legati all'ambiente e alle circostanze in cui nacque la *M.F.*, ma anche perché non è da escludere che oltremarica sfuggissero le profonde ragioni della loro presenza nel libro doniano²⁵. Venticinque xilografie a testo sono direttamente ispirate a quelle della stampa marcoliniana – in sostanza le rifanno – mentre le rimanenti sono approntate in maniera del tutto autonoma. I moderni curatori della traduzione del North hanno stabilito che l'incisore Arnault Nicolai, collaboratore dell'editore Plantin, «was directly or indirectly responsible for the 52 cuts» dell'edizione Denham²⁶.

Rispetto all'edizione italiana, quella inglese offre quattro xilografie nel *Prologue*, mentre nel corrispondente *Ai lettori* ve ne era solo una – il *Caso*, della serie delle Allegorie – che, peraltro, l'incisore della stampa Nedham rifà, adeguando, come quasi sempre succede quando riproduce le immagini originali (tale adeguamento è quasi scontato in quelle nuove), il paesaggio e gli abiti al contesto e ai gusti famigliari al nuovo pubblico 'nordico' (si vedano qui, a confronto, le figg. 1 e 2).

242

aA



Fig. 1. *M.F., Lett.*, 11 (edizione 1552, c. B2r)



Fig. 2. *The Morall Philosophie*, 1570, c. 2v

25. Rinvio a PELLIZZARI, Introduzione e Nota ai testi cit., pp. XLIV, 487-488.

26. Cfr. BEECHER, BUTLER, DI BIASE, *Introduction a The moral philosophy of Doni* cit., p. 92.

Assenti le figure in *The Argument of Booke* – come del resto lo erano nell'italiano *Proemio* – nella successiva *First part* vi sono quattro immagini, di cui due rifatte (*Disgratia, Aristippo*) e due nuove, che tuttavia non rimpiazzano le due mancanti dell'edizione italiana (ovvero *Furto* e *Pertinacia*), essendo posizionate in luoghi diversi rispetto all'originale e ispirate a quanto lì viene narrato.

Ciò accade sempre quando l'edizione Denham propone nuove xilografie: essendo state preparate apposta per questo libro, e perciò “nate” non prima del testo bensì dopo, non implicarono ovviamente la stessa procedura di riuso e adattamento cui dovette ricorrere Doni. Sicché l'immagine evocativa della *M.F.* doniana, e marcoliniana, diventa nella stampa inglese illustrativa, nel senso stretto di restituire visivamente quanto è esposto *per verbis*. Il legame fra testo e immagini viene privato di quella natura allusiva, non sempre subito decifrabile, che caratterizzava l'edizione italiana, per la quale il lettore di frequente era chiamato a praticare una fruizione più attiva per comprendere il nesso intercorrente tra figura e testo, nesso spesso affidato a labilissime pezze d'appoggio e a una chirurgica operazione di arrangiamento del racconto, rimodellato sul corredo iconografico introdotto.

North non poteva avere la consapevolezza del delicato meccanismo di riscrittura attraverso le immagini messo in moto dal fiorentino e tanto meno poté averla chi eseguì le xilografie inglesi. Anche nella stampa anglosassone – e fatte le debite differenze – si rileva, dunque, un'analogia «semplificazione» della complessa «dialogicità» doniana-marcoliniana «tra la componente iconica e quella verbale», rilevata da Rizzarelli a proposito dei francesi *Mondes*²⁷. Tuttavia bisogna riconoscere alla stampa inglese una certa attenzione a non stravolgere del tutto l'assetto iconografico di quella italiana; nell'edizione Denham è assente lo spericolato atteggiamento che caratterizzerà l'unica altra edizione illustrata della *M.F.* successiva alla *princeps*, la veneziana Bertoni del 1606, in cui furono riutilizzati legni provenienti proprio dalla tipografia marcoliniana, pervenuti però in maniera incompleta; perciò l'editore veneziano procedette a «ripetizioni o a sostituzioni arbitrarie», tuttavia rimstando sempre nel cassetto del Mar-

27. RIZZARELLI, «*Se le parole si potessero scorgere*» cit., pp. 124, 126.

colini – dal quale estrasse l'Allegoria *Fortuna* assente nella *M.F.* del 1552 e le fece sostituire la *Verità* – e posizionando spesso in modo approssimativo anche le immagini corrispondenti all'originale²⁸.

Comunque, affidando alla Tavola pubblicata al termine del contributo il punto sullo stato completo dell'iconografia nell'edizione Denham a confronto con quella italiana ed evitando di diffondermi in un'analisi dettagliata delle aggiunte, sostituzioni, omissioni riscontrate, propongo ancora qualche considerazione.



Fig. 3. *M.F.*, II, 72 (edizione 1552, c. M₂v)



Fig. 4. *The Morall Philosophie*, 1570, c. 64v

Se è prevedibile, anche se non scontata, un'assoluta fedeltà delle immagini nuove al testo della stampa inglese – mostrata anche dalla cura nel mettere in risalto i particolari salienti del racconto che esse illustrano –, meno ovvia è l'altrettale fedeltà alle parole quando le figure rifanno quelle italiane; detto diversamente, ci si aspetterebbe in questi frangenti una vera e propria copia delle xilografie doniane-marcoliniane. In realtà non sempre è così, perché, oltre a mutare spesso l'orientamento dei soggetti rappresentati (si vedano, per esempio, le figg. 3 e 4), si possono notare talvolta alcune significative variazioni che lasciano intendere come il disegnatore-incisore abbia lavorato non limitandosi a riprodurre le immagini di partenza ma tenendo ben aperto il testo di destinazione. Solo

28. Cfr. PELLIZZARI, *Riscrittura per immagini* cit., pp. 121-136, da cui ho citato.

così si spiegano alcune innovazioni figurative nelle xilografie rifatte; innovazioni che riadeguano al testo l'immagine, la quale così accoglie anche alcuni cambiamenti introdotti da Doni nell'antica materia e li visualizza. Per esempio, l'Allegoria *Ignoranza* (posta nella *M.F.*, p. 64) aveva dato modo allo scrittore fiorentino di annoverare anche il ripudio dell'ignoranza fra le tradizionali raccomandazioni del saggio Asino al Mulo, deciso ad «andare in corte»:

Tu fuggirai l'ignoranza per la prima cosa, la quale si sta sempre a sedere senza far nulla e ha due orecchie grandi come sono i miei [dell'Asino], ma *i suoi piedi tengono del grifone e dell'asino*²⁹.

È, questa, una descrizione adattata al contesto dell'immagine cavata dalle *Sorti* (fig. 5), dove si vedono sbucare da sotto la veste due zampe leonine, che costituivano una delle alternative – l'altra era data dalle zampe di rapaci e più esattamente di aquila – con cui si raffiguravano le estremità del grifone. Nell'edizione inglese, invece, in perfetta attinenza con il testo tradotto, «but hir feete take part after the Griffin, and part after the Asse» (c. 30v), l'Ignoranza è rappresentata, per l'appunto, con una zampa di grifone – in questo caso si tratta di zampa aquilina – e una di asino (fig. 6).

aA

245



Fig. 5. *M.F.*, I, 2, 39 (edizione 1552, c. F₃r)



Fig. 6. *The Morall Philosophie*, 1570, c. 31r

29. Mio il corsivo.

Tuttavia non mancano figure che riproducono in modo passivo quelle italiane, non tenendo in alcun conto ciò che dice il testo. Si prenda il caso della xilografia *Arcesilao* (fig. 7), che in realtà parrebbe riferirsi a un episodio della vita di Eraclide del Ponto³⁰; inserita da Doni nel *Libro primo prima parte*, essa aveva dato origine alle seguenti parole del Leone, mancanti, va da sé, nella *Prima veste* e nell'*Exemplario*: «Chi facessi imbeccare a un uomo *serpenti*, non starebbe bene, perché portarebbe pericolo ch'egli non solamente gli mozzasse con i denti la mano, ma che l'amazzasse co 'l veleno in un subito» (*M.F.*, p. 70; mio il corsivo). Si nota subito la forzatura perpetrata dal testo nei confronti dell'immagine, nella quale, come ben si vede, non è rappresentato alcun serpente bensì un drago³¹. North traduce con diligenza: «A man to feede *Serpents*, were a straunge sight and perillous. For he should not only stande in daunger to have his hande devored of the *Serpent* [...]» (c. 34v; miei i corsivi) e l'illustratore è altrettanto diligente nel rifare l'incisione, in cui c'è, come nel modello, un drago (fig. 8).



Fig. 7. *M.F.*, I 2, 56 (edizione 1552, c. G, v)



Fig. 8. *The Morall Philosophie*, 1570, c. 34v

30. Cfr. PELLIZZARI, *Riscrittura per immagini* cit., p. 108, nota 47. Nelle *Sorti* la vignetta che raffigura l'episodio è posta sotto il nome di Eraclito, provocando un'ulteriore sovrapposizione fra Eraclito ed Eraclide. Può darsi che tale confusione risieda nell'edizione di riferimento delle *Vite* laerziane impiegata da Marcolini e mai identificata con sicurezza.

31. Ma qui il discorso potrebbe complicarsi ancora, poiché nella vita di Eraclide del Ponto si accenna a quando il filosofo allevò un serpente – DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, M. Gigante (a c. di), Laterza, Roma-Bari 1976, I v 6 89-90: quindi se, nell'iconografia, confusione c'è stata fra draghi e serpenti, essa risale alle *Sorti*.

L'esempio forse più bello di riscrittura dell'immagine è offerto dalla *Disgrazia*, posta, nella *M.F.*, nel *Libro primo prima parte* all'interno della novella dei ladri insinuatisi nottetempo in casa di un cavaliere (fig. 9)³²; accortosi dell'intrusione, egli escogita uno stratagemma: chiede alla moglie di domandargli con insistenza come sia riuscito ad accumulare le sue grandi ricchezze e, dopo averle rivelato, naturalmente mentendo, di averle rubate, aggiunge:

Sappiate che ne' miei giovenili anni sempre ebbi desiderio di rubare assai, e tanto m'intrinsecai con i ladroni che uno di loro m'insegnò un bel secreto, una delle gran cose che si possa udire; e queste son certe congiurazioni ['incantesimi'] e brevi parole che io faccio ai raggi della luna, e corro subito abbracciarli e sopra questi con prestezza camino in ogni parte dove ei si distendano, ora scendendo da un'alta finestra, ora salendo in cima d'una casa sopra quelli e mi fermo e fo di loro ciò che mi piace (pp. 37-38).

Il capo dei ladri ascolta e ci crede e, nel tentativo di imitare il cavaliere, cade dalla finestra. Nel corso della movimentata narrazione, poco prima della caduta del «principale ladrone», questi appare, in maniera del tutto incongrua con quanto fin lì detto, «vestito da donna»; le ragioni di questo inaspettato travestimento sono però presto svelate, in quanto sono dovute al riuso della xilografia *Disgrazia* nella quale si vede una donna precipitare da una finestra.

aA

247



Fig. 9. *M.F.*, I, 1, 21 (edizione 1552, c. D₂v)

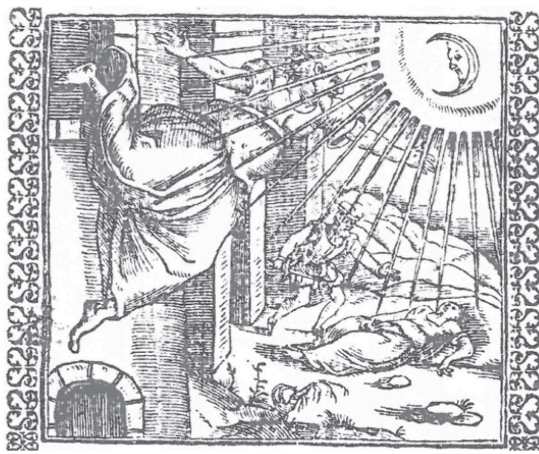


Fig. 10. *The Morall Philosophie*, 1570, c. 15v

32. Dentro la stessa novella era già stata sistemata la xilografia *Furto*, riproposta anche nella stampa inglese.

L'illustrazione inglese (fig. 10) rifà quella italiana, aggiungendo o modificando vari particolari e rendendola narrativa. La vignetta è bipartita in due tempi: sulla parte sinistra è fissato il momento della caduta del ladro; sulla parte destra è rappresentato il momento successivo, quando il cavaliere raggiunge il malcapitato per aggredirlo. Se l'Allegoria cooptata dalle *Sorti* mostra una figura dai tratti inequivocabilmente femminili – e non potrebbe essere altrimenti – la rielaborazione inglese raffigura un uomo dal volto barbuto, in perfetta adesione al personaggio maschile del racconto. La congiunzione fra le due parti della vignetta è data dal marcato disegno dei raggi lunari – la luna è del tutto assente nella figura marcoliniana-doniana – ovvero gli aiutanti magici vantati dal cavaliere. Anche nella metà di destra l'immagine arricchisce di un particolare – la spada sguainata – ciò che le parole e la figura originaria non dicono, pur lasciando un ragionevole margine alla supposizione.

Marziano Guglielminetti ebbe a scrivere che Doni, rispetto alla scialba versione della novella consegnata dall'*Exemplario*, riuscì a fare del ladro «quasi un cavaliere dei raggi lunari»³³; non credo che lo studioso avesse presente la xilografia inglese, ma le sue parole riconoscono al racconto doniano una fascinosa capacità suggestiva, colta anche dall'incisore dell'edizione Denham: così la *M.F.*, nutritasi delle virtù delle immagini attraverso una singolare tipologia di *ekphrasis*, a sua volta alimenta l'iconografia della stampa anglosassone.

Xilografie *M.F.*³⁴

Frontespizio I (globi sovrapposti su cui si erge figura femminile coronata, a sinistra figura maschile nuda, a destra satiro; motto: «Η ΓΑΡ ΣΟΦΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΤΟΥΤΟΥ ΜΩΡΙΑ ΠΑΡΑ ΤΩ ΘΕΩ ΕΣΤΙ»); cfr. p. 494; c. A₁r

Xilografie edizione North 1570³⁵

Rifatto (motto: «The Wisedome of this Worlde is Folly before God»)

33. M. GUGLIELMINETTI, *Il libro indiano di Anton Francesco Doni: fra Directorium ed Exemplario*, in N. Longo (a c. di), *Studi sul manierismo letterario, per Riccardo Scrivano*, introduzione di G. Ferroni, Bulzoni, Roma 2000, pp. 87-105 [p. 99].

34. Prima si dà il riferimento all'edizione 2002, seguito dal paragrafo o, quando necessario, dalla pagina (abbreviazioni: *Ai lettori* = *Let.*; *Libro primo prima parte* = I 1; *Libro primo seconda parte* = I 2; *Libro secondo* = II; *Libro terzo* = III). Segue la carta dell'edizione 1552.

35. Abbreviazioni: Prologue = Prol.; The first part = I; The second part = II; The third part = III; The fourth part = IV.

- Caso* (aneddoto del contadino persiano: *Lett.*, 11; c. B₂r) Rifatta (*Prol.*, c. 2v)
Nuova (*Prol.*, c. 4r; novella del ladro e dell'uomo ricco: cfr. *M.F.*, *Lett.*, 19-20)
Nuova (*Prol.*, c. 5v; novella dei due amici e del monte di grano: cfr. *M.F.*, *Lett.*, 26-31)
Nuova (*Prol.*, c. 6v; novella del ladro e del povero: cfr. *M.F.*, *Lett.*, 34-38)
- Furto* (novella dei ladri e del cavaliere: I 1, 11; c. D₁r) *Manca*
Nuova (I, c. 14r; novella dei ladri e del cavaliere: in corrispondenza di *M.F.*, I 1, 13)
- Disgrazia* (novella dei ladri e del cavaliere: I 1, 21; c. D₂v) Rifatta (I, c. 15v)
- Pertinace* (novella dei ladri e del cavaliere: I 1, 22; c. D₃r) *Manca*
Nuova (I, c. 17r; novella della giovane e del suo amante: cfr. *M.F.*, I 1, 26-29)
- Aristippo* (novella del mercante soriano, I 1, 33; c. D₄v) Rifatta (I, c. 18r)
Nuova (I, c. 20v; novella dei quattro leoni: cfr. *M.F.*, I 1, 43-45, pp. 48-49)
- Eudosso* (il Toro e il villano: I 2, 11; c. E₄r) Sostituita con una nuova (II, c. 24r)
Nuova (II, c. 25r; racconto principale, il Leone spaventato dal Toro: cfr. *M.F.*, I 2, 13)
Nuova (II, c. 25v; racconto principale, il Cinghiale spia il Toro: cfr. *M.F.*, I 2, 14)
Nuova (II, c. 26v; racconto principale, l'Asina, l'Asino e il Mulo: cfr. *M.F.*, I 2, 17)

Ignoranza (racconto principale,
 ammonimenti dell'Asino al
 Mulo: I 2, 39; c. F₃r)

Pirone (racconto principale,
 esempio di Buriasso: I 2, 45;
 c. F₄r)

Arcesilao (racconto principale,
 discorso del Leone: I 2, 56;
 c. G₁v)

Nuova (II, c. 27v; racconto
 principale, novella della
 bertuccia e del taglialegna: cfr.
 M.F., I 2, 21)

Nuova (II, c. 29r; racconto
 principale, novella del lupo: cfr.
 M.F., I 2, 31-32)

Nuova (II, c. 30r; racconto
 principale, il Mulo e l'Asino: cfr.
 M.F., I, 2, 37)

Rifatta (II, c. 31r)

Rifatta (II, c. 32r)

Nuova (II, c. 33v; racconto
 principale, il Mulo alla corte del
 Leone: cfr. *M.F.*, I 2, 52)

Rifatta (II, c. 34v)

Nuova (II, c. 35v; racconto
 principale, il Mulo e il Leone:
 cfr. *M.F.*, I 2, 60)

Nuova (II, c. 39r; racconto
 principale, colloquio fra il Toro
 e il Mulo: cfr. *M.F.*, I 2, 80-81)

Nuova (II, c. 40r; racconto
 principale, il Mulo stringe un
 patto con il Toro: cfr. *M.F.*, I 2,
 84)

Nuova (II, c. 40v; racconto
 principale, il Mulo e il Toro alla
 corte del Leone: cfr. *M.F.*, I 2,
 86)

Nuova (II, c. 41v; racconto
 principale, colloquio fra il Mulo
 e l'Asino: cfr. *M.F.*, I 2, 91)

La stessa di c. 30r (II, c. 42r;
 racconto principale, il Mulo e
 l'Asino: cfr. *M.F.*, I 2, 92, p. 84)

<i>Sterilità</i> (novella dell'eremita: I 2, 101; c. H ₃ r)	Rifatta (II, c. 44v)
<i>Anacarsi</i> (continuazione colloquio fra il Mulo e l'Asino, esempio del tiratore d'arco: I 2, 112; c. H ₄ v)	<i>Manca</i>
<i>Destino</i> (novella della lepre, dello scarafaggio, del corvo e della volpe: I 2, 122; c. I ₁ v)	Rifatta (II, c. 48v)
	Nuova (II, c. 51r; novella del leone e della fonte: cfr. <i>M.F.</i> , I 2, 135)
Ritratto del Marcolini, prima del Frontespizio II; p. 495; c. I ₄ v	<i>Manca</i>
Frontespizio II (donna con maschera e motto: «Quod molestius patior, taceo»); p. 496; c. K ₁ r	Rifatto (inizio di III, c. 53r)
<i>Difetto</i> (novella della pulce e del pidocchio: II, 37; c. L ₃ r)	Rifatta (III, c. 59r)
	Nuova (III, c. 61r; racconto principale: il Toro e l'Asino: cfr. <i>M.F.</i> , II, 49)
<i>Demetrio</i> (novella del cammello e del leone: II, 72; c. M ₂ v)	Rifatta (III, c. 64v)
	Nuova (III, c. 65r; il cammello, il corvo, il lupo e la volpe: cfr. <i>M.F.</i> , II, 74)
	Nuova (III, c. 66r; il cammello dal leone: cfr. <i>M.F.</i> , II, 76, p. 131)
	Nuova (III, c. 66v; il leone e l'elefante: cfr. <i>M.F.</i> , II, 78)
	Nuova (III, c. 68v; discorso del corvo al leone: cfr. <i>M.F.</i> , II, 89)
	Nuova (III, c. 71r; il leone uccide il cammello: cfr. <i>M.F.</i> , II, 102)
	La stessa di c. 61r (III, c. 71v; racconto principale: il Mulo e il Toro: cfr. <i>M.F.</i> , II, 105)

Nuova (III, c. 74r; novella della tartaruga e degli uccelli: cfr. *M.F.*, II, 119)

Chilone (esempio di Lutorcena e Bisenzo: II, 125; c. N₄r)

Rifatta (III, c. 75r)

Fama (racconto principale: II, 128; c. N₄v)

Rifatta (III, c. 76r)

Nuova (III, c. 76v; racconto principale: il Leone uccide il Toro: cfr. *M.F.*, II, 130)

La stessa delle cc. 30r, 42r (III, c. 77r; racconto principale: il Mulo e l'Asino: cfr. *M.F.*, II, 132)

Nuova (III, c. 78v; novella della scimmia e del verdiglione: cfr. *M.F.*, II, 141)

Gambero (racconto principale: II, 157; c. O₄r)

Rifatta (III, c. 82r)

Consiglio (novella dei mamelucchi: II, 169; c. P₁v)

Manca

Protagora (racconto principale: II, 184; c. P₃v)

Manca

Verità (racconto principale: II, 207; c. Q₂v)

Rifatta (III, c. 91r)

Ritratto di Pietro Aretino, prima del Frontespizio III; p. 497; c. Q₄r

Manca

Frontespizio III (donna senza maschera e motto: «Quel che mi molestava accendo, et ardo»); p. 498; c. R₁r

Rifatto (IV, c. 93r)

Periandro (racconto principale: III, 40; c. T₁r)

Manca

Odio (racconto principale: III, 44; c. T₂r)

Rifatta (IV, c. 101v)

Democrito (racconto principale: III, 48; c. T₂v)

Rifatta (IV, c. 102v)

Zenone (novella del medico e figlia del re: III, 68; c. V₁r)

Rifatta (IV, c. 106r)

Corruttela (racconto principale: III, 74; c. V₂r)

Manca

Italia

aA

aA

Partendo dalla grande tradizione inaugurata dal *Cunto de li cunti* di cui fu, nel 1674, editore infedele – Penzer arrivò a definirlo arrogante¹ – ma di successo, Pompeo Sarnelli, poligrafo, dottore *in utroque iure* e vescovo di Bisceglie, oggetto di un elaborato «sproloquio»² di Giacinto Gimma, si fece, nel 1684, autore in proprio di cinque sofisticate fiabe: *La piatà remmonerata*, *La vajassa fedele*, *La 'ngannatrice 'ngannata*, *La gallenella* e *La capo e la coda*. Le fiabe sono racchiuse in una cornice, preceduta da una prefazione dedicata *A li virtuluse lejture*, e costituita da un' *'ntroduzione de la Posilecheata e com-*

255

1. G. BASILE, *The Pentamerone, Translated from Italian of B. Croce. Now Edited with a Preface, Notes and Appendices by N.M. Penzer*, John Lane the Bodley Head, London 1932, vol. II, p. 187.

2. V. IMBRIANI, *A' leggitori di questa sesta impressione della Posilecheata*, in P. SARNELLI, *Posilecheata* (1684), ristampa di 250 esemplari curata da V. Imbriani, D. Morano, Napoli 1885, p. XI. Non proprio uno «sproloquio», ma certo parole di grande ammirazione gli dedica Imbriani, *ivi*, p. XII: «La posterità non è stata, sinora, giusta verso di lui. Appartenne, indubbiamente, a' più colti ed operosi ingegni del suo secolo e del suo paese. Fu de' migliori del suo tempo, sebbene né mente creatrice, né genio». L'elogio di Gimma si trova in *Elogi Accademici della Società degli Spensierati di Rossano, descritti dal dottor signor D. Giacinto Gimma [...] pubblicati da Gaetano Tremigliozzi [...] colle memorie storiche della Società Stessa aggiunte dal Medesimo nella Seconda Parte, a spese di Carlo Troise Stampatore Accademico della Medesima Società*, Napoli 1703, vol. I, pp. 283-304.

mito d'amicce fatto a Posileco e una *Scompetura*, entrambe scritte in prima persona dal narratore che si identifica con l'autore. Egli fornisce il resoconto di una giornata a Posillipo dove, ospite dell'amico Pietruccio insieme all'eccentrico dottor Marchionno, ascolta cinque fiabe dalla viva voce di cinque narratrici. Già oggetto degli studi di Vittorio Imbriani e di Benedetto Croce, la raccolta è stata offerta in edizione critica da Enrico Malato nel 1963 (Sansoni, Firenze) e poi nel 1986 (Il Tornese-G. e M. Benincasa, Roma).

Non credo sia molto difficile individuare gli elementi che legano la *Posilecheata* al *Pentamerone* (titolo di mano sarnelliana) che si stava diffondendo in quegli anni in tutta Europa, proprio grazie all'opera del suo curatore e dello stampatore Antonio Bulifon, un francese da poco stabilitosi a Napoli di cui Sarnelli fu fortunato consigliere. Nell'elencare i punti di contatto, che sono davvero molti, si corre il rischio di dimenticare qualcosa. Per questo ritengo opportuno accogliere il suggerimento di Croce che definisce l'opera un'«imitazione intelligente ed elegante» per la modalità con cui Sarnelli seguiva Basile «nella forma narrativa, nelle introduzioni – ma non, com'è noto, nelle rubriche – nei movimenti stilistici, negli scherzi e giochetti»³. Certo Sarnelli esibisce il suo modello fin dalla citazione esplicita nella 'ntroduzione del «livro» che «no' nc'è ommo, se bè frostiero e d'auto linguaggio, che no' aggia gusto d'averelo»⁴, a cui aggiunge quella, doppia, del nome anagrammato del suo autore, proprio lui che aveva introdotto sul frontespizio del *Cunto* il vero nome di Basile: «l'Abbattuto scrivette pe trattenemiento sulo de li peccerille» e «nesciuno dapo' Giannalesio Abbattuto ha scritto cunte»⁵.

Altrettanto immediato, ma di lettura più complessa, il rimando letterale nella *Scompetura* della *Polisicheata* («me retiraje a la casa a pede co na cocchiarella de mèle») ⁶ che, non evocando l'«urzo»-Boccaccio, comparso nella dedica a Basile de *Li travagliuse ammure* di Cortese, rende quasi incompre-

3. B. CROCE, *Giambattista Basile e il Cunto de li cunti*, in ID., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1948 [1ª ed. 1911], p. 74.

4. P. SARNELLI, *Posilecheata*, E. Malato (a c. di), Il Tornese - G. e M. Benincasa, Roma 1986, p. 32.

5. *Ivi*, pp. 8, 7.

6. *Ivi*, p. 214.

sibile, se non con la mediazione della *Scompetura del Cunto*: «ch'io me ne venne a pede a pede con na cocchiarella de mele»⁷, il riferimento all'archetipo decameroniano individuato a suo tempo da Michelangelo Picone⁸.

Alla luce di questa osservazione non va letta come una sorta di risarcimento tardivo, che fra l'altro potrebbe scherzosamente suggerire la possibilità di una filiazione indipendente, la descrizione della peste che compare nella fiaba intitolata *La gallenella*, descrizione declinata in tono di barocca *dance macabre* e che merita una citazione estesa:

l'uommene a sellanta la vota sfrattavano da le case de lo cuorpo, senz'aspettare li quatto de maggio. E comme a pesante cacciate a forza, l'erano jettate le robbe pe le feneste: e la Morte, che aveva li secotorie, scagno da portare appresso li sbirre co chelle bocche de fuoco che fanno *bú-bú*, li faceva legare da li bubune e mettere 'mpresone a no funno de lietto, co li cartielle: *Banno e commannamiento che nesciuno s'accosta sotto pena de la vita*: e mute che non bolevano stare a sti dícome e disseste, tutte nce 'ncappavano, pocca se lo miedeco toccava lo puzo a lo malato, l'era attaccato lo moccaturu a lo puzo da li sbirre de la Morte ed era portato presone dintu na sebbetura; se lo patre abbracciava lo figlio, la Morte, che stea vicina, co na botta de fauce faceva no viaggio e duje servizie, pocca ne le scervecchiava tutte duje. [...] Perzò co li crucocche afferravano a li scurisse e le sbalanzavano mieze muorte e mieze vive 'ncoppa a li carrettune co li quale treonfava la Morte, servennose pe Campoduoglio de la grotta de li sportegliune. Era diventata la cetate no campo d'ardiche, e addove scorrevano tanta carrozze non se vedevano che carra, varre varre de cuorpe muorte⁹.

7. G. BASILE, *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenemiento de' peccerille*, C. Stromboli (a c. di), Salerno Editrice, Roma 2013, vol. II, p. 982.

8. M. PICONE, *La cornice novellistica dal Decameron al Pentamerone*, in M. Picone e A. Messerli (a c. di), *Giovanni Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Longo, Ravenna 2004, p. 120. Né si può estendere pienamente alla *Posilecheata* quanto Davide Conrieri scriveva a proposito del *Cunto* definito: «un'antistrofe, un controcanto, fiabesco e popolareesco, rispetto alle strofe, al canto realistico e borghese, costituito dal *Decameron*: nessuna imitazione agonistica e nessuna contrapposizione polemica, dunque, lega l'opera di Basile a quella del Boccaccio, ma una serie di richiami e di echi intonati con piena libertà su un diverso registro», D. CONRIERI, Introduzione a *Novelle italiane. Il Seicento. Il Settecento*, Garzanti, Milano 1982, p. xxxi.

9. 'Gli uomini a migliaia per volta sfrattavano dalle case del corpo, senza aspettare li quattro maggio. E come a pigionanti cacciati a forza, la roba loro gli era gettata per le finestre: e la Morte, che aveva gli esecutori, a scanso di portarsi appresso gli sbirri con quelle bocche da fuoco che fanno *bú-bú*, li faceva legare dai bubboni e mettere in prigione in un

E se anche allarghiamo il discorso alla struttura di questo «livreciello», dopo il quale Sarnelli si proponeva di scrivere un «livruo grosso» se il primo saggio non fosse stato «sgrato»¹⁰ al pubblico, notiamo come essa rimandi immediatamente, seppure in misura ridotta, al modello basiliano anche se, come aveva già osservato Charles Speroni nel 1953¹¹, mentre Basile fa concludere ogni *cunto* con un proverbio, Sarnelli costruisce le fiabe in modo tale che fungano a commento ognuna di un proverbio. Così «fa bene e scordatene» è illustrato da *La piatà remmonerata*, mentre la smentita di una massima di Sarnazzaro (contenuta nell'VIII egloga dell'*Arcadia*: «Nell'onda solca e nell'arena semina / e i vaghi venti cerca in rete accogliere / chi sue speranze fonda in cor di femina») è affidata a *La vajassa fedele*. O, ancora, *La 'ngannatrice 'ngannata* conferma il detto «tutte le disgrazie songo degne de compassejone, fore de chelle che l'ommo da se stisso se procaccia», mentre quello «l'ommo comme nasce accossì pasce» è inverato da *La gallenella*. Infine *La capo e la coda* sancisce la veridicità di «sempre che so' lupe, malannaggia lo meglio»¹². Anche qui dunque, una somiglianza confermata da un ribaltamento: al «fuori-testo nel testo»¹³ di Basile, Sarnelli sostituisce un «fuori-testo pretesto», riallacciandosi alla tradizione novellistica ma, contestualmente, segnando uno scarto rispetto al modello dichiarato.

C'è poi un altro rapporto, a mio avviso evidente, con il *Cunto*, rapporto che passa attraverso costanti riferimenti onomastici, talvolta esplicitamente forzati. Per fare un esempio si pensi ancora alla *Gallenella* dove i protagonisti, presto

fondo di letto, con i cartelli “Bando e comandamento che nessuno si accosti sotto pena della vita”: e molti che non volevano stare a questi discorsi, tutti ci restavano presi, perché se il medico toccava il polso al malato gli era attaccato il fazzoletto al polso dagli sbirri della morte ed era portato in carcere dentro a una sepoltura; se il padre abbracciava il figlio, la morte, che stava vicino, con un colpo di falce faceva un solo viaggio e due servizi, perché li stroncava tutti e due. [...] Perciò con gli uncini afferravano quei poveretti e li sbattevano mezzo morti e mezzo vivi sopra ai carrettoni coi quali trionfava la Morte, servendosi per Campidoglio della grotta dei pipistrelli. La città era diventata un campo di ortiche e dove correvano tante carrozze non si vedevano che carri pieni fino all'orlo di corpi morti’, SARNELLI, *Posilecheata* cit., pp. 143-144.

10. *Ivi*, p. 8.

11. C. SPERONI, *I proverbi della Posilecheata*, «Folklore», 8 (1953-1954), pp. 3-22.

12. SARNELLI, *Posilecheata* cit., pp. 35, 63, 95, 141, 177.

13. A. ALBANESE, *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*, P. Cherchi (pref.), Longo, Ravenna 2012, p. 71.

ribattezzati con i nomi di Cecca e Menico, in realtà si chiamano Sole e Luna, come i fratelli della fiaba basiliana *Sole, Luna e Talia* (v, 5), versione partenopea della *Bella addormentata*. Nell'altrettanto ricco repertorio di allusioni indirette, colpisce quella che riguarda le «case vecchie, cchiù antiche de la 'mmidia, che parevano le case de lo Tiempo»¹⁴, trasparente allusione alla casa del tempo – «*meditatio mortis et vanitas*» – e alla grandiosa «pittura di parole» sul tempo che costituisce gran parte della basiliana *Li Sette palommielle* (iv, 8), di cui si è occupato Salvatore Nigro¹⁵.

Non solo: se Malato ha pienamente ragione nel rilevare la corrispondenza fra la materia fiabesca trattata e il *Motif-Index* del Thompson¹⁶, corrispondenza rilevabile e rilevata anche in Basile, bisogna constatare che in Sarnelli si assiste a quella che potremmo chiamare una “deflagrazione di motivi”. Di solito a un primo danno, subito dal protagonista e presto apparentemente sanato, ne subentra un secondo che non è detto riguardi lo stesso personaggio. Infatti, se le strutture de *La pìatà remmonerata*, de *La vajassa* e de *La Capo e la coda* sono relativamente lineari, molto meno lo sono quelle de *La 'ngannatrice 'ngannata* e de *La gallenella*. Nella prima le nozze regali, strumento privilegiato per «annienta[re] ogni forma di isolamento sociale»¹⁷, sono l'inizio di un lungo calvario, molto simile a quello della fanciulla reclusa nel basiliano *Lo dragone* (iv, 5) che, non a caso non sposata ma stuprata dal re, ne diventerà la moglie solo nel, si fa per dire, lieto fine. Inoltre nella *'Ngannatrice* si assiste a un vero e proprio cambio di protagonista fra la prima e la seconda parte, con un avvicinarsi fra Jannuzzo e Ninella e un sovrappollamento di aiutanti. Non così ne *La gallenella* dove però, come nella precedente, al danno iniziale riparato (la perdita dei geni-

aA

259

14. SARNELLI, *Posilecheata* cit., p. 42.

15. S.S. NIGRO, *Lo cunto de li cunti di Giovan Battista Basile*, in *Letteratura Italiana. Le Opere. Volume secondo. Dal Cinquecento al Settecento*, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1993, pp. 867-891.

16. Malato allega un *Indice dei motivi delle fiabe della Posilecheata che trovano corrispondenza nel Motif-index del Thompson*, alle pp. 227-229 della *Posilecheata*. A questo proposito cfr. anche R. GIGLIO, *Il cunto “dotto” di Pompeo Sarnelli*, in C. De Caprio (a c. di), *La tradizione del “cunto” da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, Edizioni Libreria Dante & Descartes, Napoli 2007, p. 143.

17. P. GUARAGNELLA, *Vecchiezza, riso e metamorfosi (La fiaba de La vecchia scortecata)*, in *id.*, *Le maschere di Democrito e di Eraclito. Scritture e malinconie tra Cinque e Seicento*, Schena, Fasano 1990, p. 349.

tori a causa della peste e l'estrema povertà dei due fratelli orfani) subentra un altro danno (le uova di serpente fatte inghiottire all'ignara protagonista dalla perfida cognata) che permette alla vicenda di rimettersi in moto. Nonostante la complessità strutturale delle fiabe, Sarnelli non ribalta mai l'esito atteso e, per verificarlo, basta osservare come un tema simile venga trattato nel *Cunto* e nella *Posilecheata*. Tocca a Cianna, la madre delle quattro narratrici e narratrice essa stessa, riproporre, attraverso il personaggio di Rosica-chiodi ne *La capo e la coda*, l'equazione, individuata da Guaragnella per la basiliana *Vecchia scortecata* (1, 10), «vetula quasi strix», naturalmente senza il complesso gioco erotico da parte del re che giunge a «una perversione che quasi sconfina in una forma oscura di masochismo»¹⁸. Ciò che qui interessa è l'assenza della liberatoria metamorfosi finale, che là trasformava la vecchia malinconica e immonda in una splendida giovane e che qui avviene, anch'essa per mano di una fata, ma condannando Rosica-chiodi a diventare un animale demoniaco per eccellenza, un «ruospo ch'ancora abbotta»¹⁹ su cui si chiude la fiaba.

Non so se, data la cospicua polemica nei confronti di coloro che «co sta lengua toscana hanno frusciato lo tafanario a miezo munno»²⁰ il verbo *abbottare* sia posto lì a richiamare per assonanza al lettore colto la ben più toscana *botta* di *Dec.* iv, 7; certo di Rosica-chiodi si evoca, fin dall'apertura, lo «fiuto de lo sciato» che, se da un lato ricorda lo «shiauro de la vocca» della *Vecchia scorticata*, dall'altro ben può competere con il «venenifero fiato»²¹ della *botta* che uccide Pasquino e la Simona. Se la strada appena intravista è percorribile, ci troviamo di fronte allora a un piccolo esempio di lingua elaboratissima e dotata, secondo Giorgio Fulco, di una «grazia un po' *demodée*»²². A detta di Malato si tratta di una lingua organizzata in un periodo «piano, scorrevole, non privo di

aA

18. *Ivi*, pp. 350, 361.

19. SARNELLI, *Posilecheata* cit., p. 206.

20. *Ivi*, p. 5.

21. *Ivi*, p. 178; BASILE, *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenemiento de' peccerille* cit., vol. 1, p. 208; G. BOCCACCIO, *Decameron*, A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano (a c. di), BUR, Milano 2013, p. 768.

22. G. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana. Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile, Pompeo Sarnelli*, in E. Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana. Volume v. La fine del Cinquecento e il Seicento*, Salerno Editrice, Roma 1998, p. 864.

eleganze», spesso «superiore al modello basiliano» di cui però non possiede la freschezza lessicale e stilistica, perché Sarnelli trova «l'indagine già compiuta, i materiali già raccolti ed elaborati da chi lo ha preceduto»²³. Tuttavia, a differenza di Basile, Sarnelli non riesce ad assecondare il gioco di metafore disposte nella consueta, calviniana, «mappa»²⁴ ispirata al *Cunto* e che Malato dice «ripresa senza significative variazioni nella *Posilecheata*», osservando però che «la ripetizione del modulo stilistico non significa mai [...] ripresa dell'immagine, che si rinnova di volta in volta»²⁵. Insomma, la scelta linguistica non si combina organicamente con il fluire del racconto e non permette di raggiungere l'effetto, largamente praticato da Basile, secondo cui, per usare le parole di Maria Luisa Doglio, «i dati tradizionali lievitano, si trasformano, entrano in continua metamorfosi, senza mai irrigidirsi negli schemi e nelle linee precostituite»²⁶. Così al reale basiliano sottoposto, secondo Giovanni Getto, a una «perpetua condizione metaforica e metamorfica»²⁷ si oppone il reale di Sarnelli, un reale greve nella sua materialità, che costringe una fata a uccidere un cane e cospargersi del suo sangue per trasformarsi in vecchia mendicante²⁸.

La chiave di un tradimento tanto fedelmente perseguito si trova in un elemento centrale della costruzione novellistica, ovvero nella cornice, dove al «Dice ch'era na vota», viatico fiabesco per eccellenza di Basile, Sarnelli contrappone un luogo e una data ben precisi: 26 luglio 1684, data di una giornata trascorsa a Posillipo e conclusa con la festa pirotecnica offerta dal viceré Don Gaspar Haro y Guzman davanti a Mergellina.

23. E. MALATO, Introduzione a SARNELLI, *Posilecheata* cit., p. XVII.

24. I. CALVINO, *La mappa delle metafore*, in G. BASILE, *Il Pentamerone*, B. Croce (trad. e intr.), Laterza, Bari 1974, vol. I, pp. v-XLVIII, poi in ID., *Sulla fiaba*, M. Lavagetto (intr.), Mondadori, Milano 2009 [1ª ed. 1996], pp. 135-150.

25. MALATO, Introduzione cit., p. XXI.

26. M.L. DOGLIO, *Basile, Giambattista*, in V. Branca (dir.), *Dizionario critico della letteratura italiana*, UTET, Torino 1986, ad vocem, p. 237.

27. G. GETTO, *La fiaba di Giambattista Basile* [1964], in ID., *Il Barocco letterario in Italia*, premessa di M. Guglielminetti, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 303.

28. La metamorfosi della fata è, a tutti gli effetti, un travestimento: «Subbeto la Fata se fenze d'essere pezzente, e acciso no cane tutta se 'nzangueneaje, e puostose de cchiù no 'nchiasto a n'uocchio», 'Subito la fata si camuffò da pezzente, ucciso un cane si imbrattò tutta di sangue, e postosi per di più un impiastro in un occhio', SARNELLI, *Posilecheata* cit., p. 195.

Una cornice, dunque, esplicitamente realistica – «una delle parti più originali e più fresche dell’operetta»²⁹ secondo Malato – che parrebbe volersi allontanare decisamente dal modello, sebbene con abbondanti concessioni alla tradizione comica. Tutto questo a patto che non si voglia vedere nel dottor Marchionno, personaggio apparentemente afunzionale all’economia della vicenda narrata, un orco fuggito dalle fiabe basiliane che non trova ricetto nelle sofisticate riscritture di Sarnelli in cui, in effetti, gli orchi, sia pure senza tutte le contraddizioni di Basile messe in luce da Michele Rak³⁰, non esistono. La descrizione del dottore ci porterebbe in questa direzione: «no ciert’ommo, co na sottanella nfi’ a lo denuccio tutta sbottonata pe la gran panza c’aveva: teneva no paro de spalle che pareva vastaso de la Doana, aveva una vocca cossì larga che pareva de lupo, e no naso apierto comm’a cavallo»³¹. Il sospetto si fa tanto più legittimo se si pone mente al fatto che quando Masillo Reppone da Gnanopoli – pseudonimo con cui Sarnelli firma la *Posilecheata* – si abbandona nella prefazione a un dialogo immaginario con il «pennarulo», le sue cinque fiabe sono definite «cunte dell’uorco»³², che è esattamente il titolo della fiaba con cui si apre la prima giornata del *Cunto*, fiaba che mette in scena un orco ben presto riconosciuto come «filtro sagace di una saggezza che rend[e] la sopravvivenza [...] plausibile e non più conculcata dalle insidie e dai trabocchetti che la assediano»³³.

29. MALATO, Introduzione cit., p. XXII.

30. Gli «orchi stanno [...] fermi ai crocevia degli intrecci e regolano i destini dei viaggiatori. Tutti hanno più o meno evidenti legami con gli altri mondi del vegetale, dell’animale e delle materie», M. RAK, *Il racconto fiabesco*, in G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, M. Rak (a c. di), Garzanti, Milano 2007 (1986¹), p. XLV.

31. ‘[...] un omaccione, con una sottanella tutta sbottonata fino al ginocchio per la gran pancia che aveva. Aveva un paio di spalle che sembrava un facchino della Dogana, aveva una bocca così larga che pareva un lupo, e un naso aperto come [quello di un] cavallo’, SARNELLI, *Posilecheata* cit., p. 12.

32. *Ivi*, p. 4. «Nel lessico di Cortese e Basile “lo cunto dell’uorco” è un ballo; e anche una tiritera o un elenco (un catalogo, una lagna) interminabile; e ancora (e importa molto), una sfilza di falsità e di speciose artificiosità [...]. Né manca, sempre restando nell’ambito della quantità e dell’accumulazione, un gioco linguistico tra il napoletano *cunte* e lo spagnolo *cuento* ‘un milione’. [...] La fiaba è un “cunto dell’uorco”. Ostenta ricchezza lessicale del dialetto napoletano; e ne inscena, iperbolicamente a *cuento* e a millanta, la rappresentazione narrativa», NIGRO, *Lo cunto de li cunti* cit., p. 874.

33. D. DELLA TERZA, *Il Barocco e la fiaba: il caso Basile*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco. Atti del Convegno (Lecce, 23-26 ottobre 2000)*, Salerno Editrice, Roma 2002, p. 283. Guaragnella arriva a osservare che il dialogo fra Antuono e l’orco è «una suggestiva alle-

Ma è ponendo attenzione alle narratrici che ci si rende conto pienamente della profonda differenza che separa le due cornici: non c'è traccia qui della tensione che permea il cunto-cornice basiliano, né si stabilisce alcuna gerarchia fra le narratrici (dell'importanza, in particolare, di Ciometella per Basile mi sono occupata altrove)³⁴ che pure sono tutte donne: Cecca, Tolla, Poppa e Ciulletella, oltre alla madre Cianna, «na vecchiarella [...] nativa de la montagna e moglie de n'ortolano ricco» che «serveva» Pietruccio, l'amico del narratore, «no' pe besuogno ma ped essere bona vecina»³⁵.

Tre su cinque delle narratrici hanno nomi identici a quelle basiliane, di cui tuttavia non conservano né le mostruose caratteristiche fisiche – «autentiche caricature» delle regine boccacesche le ha definite Marziano Guglielminetti³⁶ – né le corrispondenti implicazioni metaforiche relative alla loro incapacità di tacere o di mentire. Se una tensione si crea è semmai ancora una volta con il modello a cui consapevolmente non l'autore ma le narratrici guardano, perché Cianna ribadisce chiaramente che a differenza di «chille de lo libro, che songo cose stodiate», lei e le sue figlie narreranno «a la foretana», come le hanno sentite raccontare «da l'antecestune nuoste»³⁷. È appena il caso di notare, per smentire questa affermazione, quanto gli astanti apprezzino, del racconto di Cianna, «la mammoria co la quale s'allegordava [...] de ch'elle 'ciuriate fatte da li pagge a la Fata, e da Nunziella a li pagge ed a li gentel'uommene suoje»³⁸, con riferimento trasparente allo scambio di insolenze fra la vecchia e il «paggio de corte» che apre il *Cunto*. Manca invece l'occasione

aA

263

goria di un movimento di contrazione fra la “bestialità” e la “saggezza”: [...] Antuono, l'infante, rivela *ancora* gli umori della bestia, e l'orco è invece rappresentato in una sua eccezionalità magica fatta di saggia vecchiezza», P. GUARAGNELLA, «Comme... n'altro Eraclito non se vedeva maie ridere» (*Malinconie e follie allo specchio ne Lo cunto de li cunti*), in ID., *Le maschere di Democrito e di Eraclito* cit., p. 294.

34. C. ALLASIA, «*Giorgetiello acciaccare*»: il corpo femminile e il disvelamento della verità nel *Cunto de li cunti*, «*Levia Gravia*», xv-xvi (2013-2014), pp. 209-221.

35. SARNELLI, *Posilecheata* cit., p. 11.

36. M. GUGLIELMINETTI, *Lo cunto de li cunti di Giovan Battista Basile e la parodia della fiaba popolare*, in *Manierismo e Barocco*, in G. Bàrberi Squarotti (a c. di), *Storia della civiltà letteraria italiana*; UTET, Torino 1990, p. 441.

37. SARNELLI, *Posilecheata* cit., p. 33.

38. 'La memoria, con la quale si ricordava, se non altro, di quelle ingiuriate fatte dai paggi alla Fata e da Nunziella ai paggi e ai gentiluomini suoi', *ivi*, p. 209.

del confronto sulla parte in versi, perché alle quattro *egroche* realistiche e dense di intenzioni morali di Basile, Sarnelli contrappone una serie di canti popolari che, teste l'Imbriani, erano diffusissimi a Napoli e la richiesta di raccontare fiabe si pone come alternativa a questo primo passatempo, «perché lo suono de li tammorielle e de le castagnelle era troppo strepetuso»³⁹.

L'importanza della narrazione è dunque di molto sminuita e la stessa narrazione non avviene in un clima sempre più carico di tensione dove, non solo metaforicamente, dall'arte del racconto e dal suo intrecciarsi con la realtà fiabesca del cunto-cornice dipendono la vita e il destino dei personaggi. Sembra perciò un'allusione fine a se stessa quella che Sarnelli lascia cadere, ovvero d'aver «'ntiso dicere da no certo studente che Posileco è parola greca e che vene a spalafecare a lengua nostra *Cojeta-malenconia*»⁴⁰, cosa che l'autore conferma anche nella sua celebre e fortunata *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto* (presso Giuseppe Boselli a spese di Antonio Bulifon, in Napoli 1685, 1688, 1697, 1713).

D'altro canto non fa mai la sua comparsa nelle pagine della *Posilecheata* quello spirito onnipresente e malinconico che permea di sé tutto il *Cunto* e informa tanti personaggi basiliani, a partire dalla protagonista della cornice, Zoza. Se di amore fatale e sfortunato si parla nella *Posilecheata* è in quella sorta di *Metamorfosi partenopea* contenuta ne *La 'ngannatrice 'ngannata*, dove Sarnelli raccoglie alcune favole eziologiche, tutte a lui precedenti e quindi non originali, sull'origine dei luoghi naturali più celebri del Golfo⁴¹. Forse solo la *Vajassa fedele*, la più bizzarra e sottilmente erotica delle cinque fiabe, mette in scena un *ménage à trois* parzialmente inconsapevole e mai realizzato ma sempre sul punto di consumarsi, fino a che un provvidenziale fratello del marito risolve la situazione interrompendo anche l'adombrata relazione lesbica fra Pietruccia e Pomponiella. Per il resto, i matrimoni che si consumano nella *Posilecheata*, e sono molti, non vanno al di là della convenzione sociale, non sono governati dal desiderio e

39. *Ivi*, p. 32.

40. '[...] sentito dire da un certo uomo di studio che Posillipo è parola greca e viene a significare, nella nostra lingua, *Rimedio alla malinconia*', *ivi*, p. 10.

41. *Ivi*, pp. 108-113.

non si pongono al termine di alcun tipo di *quête*. Ne *La piatà remmonerata* il principe sposa Pacecca per ordine del re, ne *La 'ngannatrice 'ngannata* Cicia sposa il re per un capriccio del medesimo, ne *La gallenella* il matrimonio fra Cecca e Renzo è un quieto matrimonio borghese con il miraggio dei «quinnece milia ducate» e ne *La capo e la coda* il mercante sposa Nunziella pensando fin da subito all'«aredetate», in realtà inesistente, e quando questa tarda ad arrivare minaccia di riportare Nunziella «addove t'aggio asciato»⁴².

Non c'è dunque, nelle pagine di Sarnelli, desiderio erotico da soddisfare o umor nero da curare con l'arte del racconto, non vi sono verità da svelare e inganni da scoprire né, tantomeno, come nell'archetipo boccacciano, il rischio di una morte reale e sociale da esorcizzare. L'impressione è che la materia di Basile, che Praz definì «brulicante»⁴³, venga riorganizzata in cinque sontuose *still lifes* immerse in una cornice realistica che ha la sola funzione di accentuarne la perfezione formale e l'immobilità. Storia di un fallimento subito sancito dai lettori, la *Posilecheata* si offre come testimonianza di un Barocco sterile e ormai perfetto nelle sue imperfezioni e stravaganze.

Poco importa che Sarnelli, confrontandosi esplicitamente con Basile, scriva, coonestando l'equivoco, che se «l'Abbatuto scrivette pe trattenimento sulo de li peccerille e po' ha servuto perzì pe le giuvene e pe li vecchie, e cotte meglio porzì pe li frostiere», «sto livreciello mio non sarà sgrato a li stisse» e soprattutto a «li patre de fameglia c'hanno peccerille assaje» perché ascoltandolo «s'addormarranno» e messi a letto faranno «sparagnar[e] lo magnare»⁴⁴. È naturalmente una posa, perché Sarnelli, autore di «tant'opere grave e de considerazione»⁴⁵, non è certo mosso da queste preoccupazioni quando sceglie di coniugare il genere fiabesco con il *divertissement* archeologico-erudito e si potrebbe anzi pensare che anche in questo egli voglia superare il modello di Basile, fingendo di ignorare, fin dalle righe che abbiamo letto, che

42. *Ivi*, pp. 165, 188.

43. M. PRAZ, Il Cunto de li cunti di G.B. Basile, in *id.*, *Il giardino dei sensi. Studi sul Manierismo e il Barocco*, Mondadori, Milano 1975, ora in *id.*, *Bellezza e bizzarria*, A. Cane (a c. di), con un saggio di G. Ficara, Mondadori, Milano 2002, p. 177.

44. SARNELLI, *Posilecheata* cit., p. 8.

45. *Ivi*, p. 4.

l'autore del *Cunto* – sono parole di Dante Della Terza – ci tiene a salvaguardare la sua «origine di scrittore visitato costantemente dalla dottrina di cui si fa portavoce eccentrico»⁴⁶.

«Ogni riferimento» ai monumenti napoletani, scrive Raffaele Giglio, «si sposa mirabilmente con l'ordito della *fiaba*» e, all'amore per le meraviglie del «paese più bello del mondo», Sarnelli affianca qui, a differenza di quanto ha fatto con la parte paesaggistica, vicende quasi sempre inventate, «non raccolte da altre fonti»: ne nasce una sorta di galleria museale, che vuole fornire al lettore «una miniguia artistica» incastonata nelle cinque fiabe che, secondo Giglio, «Sarnelli scrisse, divertendosi, per addottrinare i suoi lettori»⁴⁷.

Di questo procedimento è, a mio avviso, elemento simbolico la «preta marmora addove era 'ntagliata la capo de Medusa»⁴⁸ che la fedele Pietruccia fa porre a guardia del giardino in cui si nasconde la padrona Pomponiella, identica a lei ma trasformata in serpe e che diverrà, nel solito repentino passaggio finale fra fiaba e realtà, la Fontana dei serpi di cui parla Carlo Celano nella giornata quarta delle sue *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* (Gio. Francesco Paci, Napoli 1725, p. 67). È questa la sola fiaba, insieme a *La gallenella*, in cui non compare il motivo della metamorfosi dell'uomo in statua o viceversa, ma ne compare il simbolo per eccellenza: Medusa che «faceva arreventare l'uommene de preta»⁴⁹.

Nelle altre fiabe la metamorfosi avviene reiteratamente: ne *La pietà remunerata* «lo catavero» dell'infido e bestiale Mastro Cucchiaione «deventaje de marmora», ne *La 'ngannatrice 'ngannata*, gli aiutanti sono tutti statue che prendono vita, mentre Jannuzzo, non appena salutato dall'uccello che parla, «sentije correre comme no jaccio pe le bene, e 'nnitto 'nfatto na statola deventaje» e l'intero bosco dell'uccello parlante, che aveva a sua volta rischiato di restare intrappolato in una «rezza [che] deventaie de preta», è gremito di «persone carcerate dinto a chille marmore»⁵⁰. Infine ne *La capo e la coda*, la statua del Gigante di Palazzo prende temporaneamente

46. DELLA TERZA, *Il Barocco e la fiaba: il caso Basile* cit., p. 272.

47. GIGLIO, *Il cunto "dotto" di Pompeo Sarnelli* cit., pp. 132, 145.

48. SARNELLI, *Posilecheata* cit., p. 83.

49. *Ibid.*

50. *Ivi*, pp. 59, 123, 125, 126.

vita per fingere di essere il disonesto zio della bugiarda ma caritatevole Nunziella.

Già Basile aveva introdotto, fin dal *Cunto* cornice, l'accoppiata chiasmica di carne e «fredda marmora», declinata in varie modalità, fino all'abbassamento comico della ricotta, peraltro attuato in una novella cardine del *Cunto* come *Le tre cetra* (v, 9) ma, sempre, la dinamica narrativa e il reale in metamorfosi vincevano sull'immobilità della pietra. Non così in Sarnelli, dove il *pantheon* statuario e monumentale che si costruisce mano a mano che ci si addentra nella *Posilecheata*, illuminato dai fuochi d'artificio della festa con cui si chiude la giornata, grava sulla raccolta come «una rezza [...] de preta»⁵¹, conferendole compostezza marmorea e ribadendo l'assenza di drammaticità.

All'occhio "fisso" di Basile, «felicitemente appostato a rendere il senso più profondo della fiaba, la sua 'sincronia', la sua riduzione fatalistica e preordinata degli eventi, l'allegria, i tabù, le paure vergini del 'popolo selvaggio'» di cui parla Mazzacurati⁵², si sostituisce qui un occhio indifferente che riduce quello che Nigro ha definito «il gran teatro e volubile e ruotante»⁵³ a un automatismo che soltanto gli assomiglia: l'unico automa immateriale che dalle pagine della *Posilecheata* va a far compagnia ai tanti automi del *Cunto*, ma lontano da quel «laboratorio entro il quale i maggiori generi e tendenze narrative della tradizione vengono sottoposti ad ogni tipo di alchimia, di esperimento»⁵⁴.

aA

267

51. *Ivi*, p. 125.

52. G. MAZZACURATI, *Narrativa e romanzo nel Seicento*, in S. Battaglia, G. Mazzacurati (a c. di), *La letteratura italiana. Rinascimento e Barocco*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano 1974, pp. 426-427.

53. NIGRO, *Lo cunto de li cunti* cit., p. 885.

54. F. TARZIA, *Il cunto di tutti i cunti. Giambattista Basile e la proposta del modello fiabesco*, in L. Spera (a c. di), *La novella barocca*, Liguori, Napoli 2001, p. 243.

Iter gratia itineris: il valore delle peripezie mediterranee nel Decameron

Marcello Bolpagni

Univerzita Palackého v Olomouci

Il percorso novellistico che si affronterà in questo contributo prevede, come punto di partenza, una fugace e agile veduta di alcune delle cosiddette novelle di viaggio del *Decameron*¹: non certo per tentare di ridefinirne l'interpretazione, quanto per servirsi di esse in un'ottica comparatistica che risulterà molto utile quando si analizzeranno corrispondenti storie a firma di Bandello e Giraldo Cinzio.

Elementi di questo confronto saranno, da una parte, il ruolo del mare, e delle sue declinazioni narrative (che si possono ulteriormente distinguere in tempesta/ naufragio e

1. Sorvolando per motivi di spazio e di coerenza sulla necessità di un nuovo conteggio, argomento da me già affrontato nell'attuale tesi di dottorato in corso di compimento, segnalo i contributi più recenti che offrono un riscontro numerico dei luoghi del *Decameron*: G. CAVALLINI, *Postilla sulla geografia del Decameron*, «Rivista di Letteratura Italiana», XX (2002), vol. III, pp. 91-104; L. MARCOZZI, *Raccontare il viaggio: tra 'itineraria ultramarina' e dimensione dell'immaginario*, in R. MOROSINI, A. CANTILE (a c. di), *Boccaccio geografo. Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e... il 'mondo' di Giovanni Boccaccio*, Mauro Pagliai, Firenze 2010, pp. 159-179; A. PEGORETTI «Di che paese se' tu di Ponente?» *Cartografie boccacciane*, «Studi sul Boccaccio», XXXIX (2011), pp. 83-113; A. PIRAS, *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*, University Press, Firenze 2012. Oltre naturalmente al sempre fondamentale A. ASOR ROSA, *Decameron di Giovanni Boccaccio*, in id. (a c. di), *Letteratura Italiana. Le Opere. Volume primo. Dalle origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992, pp. 473-591.

attacco da parte di corsari), e dall'altra la visione dell'alterità da parte dell'autore.

Dal punto di vista del lettore moderno, è ormai chiaro come l'atteggiamento di Giovanni Boccaccio nei confronti del Levante, dell'inesplorato, dell'altro, soprattutto religiosamente inteso, sia sorprendentemente tollerante, curioso e piuttosto disinteressato, teso soprattutto a sottolineare il piacere della narrazione più che l'importanza della conversione degli infedeli.

In effetti, anche dal punto di vista geografico, è un incredibile paesaggio che si delinea tra le pagine di quest'opera: essa infatti stimola continuamente l'interesse del lettore a spostarsi tra Firenze, Napoli, Bologna, a tuffarsi nel Mediterraneo, a risalire l'Europa sino in Irlanda e a immaginare un esotico oriente nel cinese Katai (*Dec.* x, 3): «una geografia così immensa e irrequieta, così gioiosa di vagabondare, da novella a novella e all'interno di una stessa novella»².

Un quadro geografico così vario come quello del *Decameron* comprova non solo l'ampiezza e la varietà del mondo nel quale il Boccaccio fa muovere e agire i personaggi delle sue cento novelle, ma anche gli interessi vivissimi, l'apertura mentale, l'efficienza e la vitalità che caratterizzano le loro azioni e i loro atteggiamenti³.

Vittore Branca, che ha rivestito l'intero *Decameron* di una patina mercantesca, ci ricorda che la giovinezza del Boccaccio, passata all'ombra del banco dei Bardi, ha offerto al giovane Giovanni la possibilità di avere «un punto d'osservazione della vita contemporanea, donde il suo sguardo poteva spaziare al di là [...] dell'Italia stessa per l'Europa civile e per il Mediterraneo fortunoso»⁴.

Si direbbe che Boccaccio, grazie a esperienze dirette o terze, abbia intessuto una fittissima trama di novelle, personaggi e situazioni che si muovono all'interno (e non solo) della penisola italiana, e che lo abbia fatto con una cognizio-

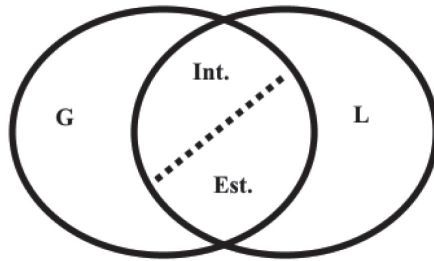
2. G. GETTO, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Petrini, Torino 1972, p. 79.

3. «Questo vuol dire, in conclusione, che i luoghi geografici non sono meccaniche collocazioni dell'azione in un ambito qualsiasi determinato spazialmente, ma rappresentano dimensioni e simboli dell'immaginario, conformati in modo tale da cogliere ed esprimere le fantasie dell'autore. Ognuno dei luoghi boccacciani produce un proprio adeguato immaginario e orienta le soluzioni narrative conseguenti»: ASOR ROSA, *Decameron di Giovanni Boccaccio* cit., p. 91 (si cita dall'edizione in CD-ROM del 2003, CD 2).

4. V. BRANCA, *Boccaccio medievale*, Sansoni, Firenze 1998⁹, p. 140.

ne di causa tale da allargare l'orizzonte cognitivo geografico della nostra letteratura⁵: infatti, il *Decameron* non si ferma a guardare il mare dalle coste ma si affaccia, anzi si tuffa, nel Mediterraneo, abbracciando così «un'inconsueta apertura europea, e una fantastica proposta mediterranea, che si spinge a contemplare con curiosità infaticabile, ma anche con atteggiamento estremamente rispettoso, popolazioni, razze e religioni fuori dall'orbita cristiana»⁶.

Questo si riscontra soprattutto in un ben specifico gruppo di novelle, che fanno tradizionalmente capo alla seconda giornata, ma non solo: intendiamo le storie in cui «il viaggio ha un rapporto assolutamente intrinseco con la narrazione»⁷ e che meglio interpretano l'incontro interdisciplinare tra geografia e letteratura teorizzato da Davide Papotti⁸, che graficamente potrebbe essere risolto tramite questo diagramma:



Laddove: dall'intersezione tra la geografia (G) e la letteratura (L) possono nascere interessanti approcci interdisciplinari, identificabili in due gruppi: gli «integratori» (Int.), ossia semplici approfondimenti d'indagine, prospettive complementari alla geografia che aprono alla narrativa, e gli «estensori» (Est.), cioè nuovi filoni e prospettive di ricerca.

Tra gli «integratori» possiamo ricordare concetti come «il passaggio come testimonianza storica di una sensibilità spaziale»⁹, in cui può prevalere l'atteggiamento del viaggiatore curioso e aperto o, viceversa, alla ricerca di conferme

5. «Con il Boccaccio il realismo entra stabilmente nell'arena letteraria dell'Occidente»: S. BATTAGLIA, *L'avvento del realismo e la proliferazione del personaggio*, in ID., *Capitoli per una storia della novellistica italiana: dalle origini al Cinquecento*, Liguori, Napoli 1993, p. 229.

6. ASOR ROSA, *Decameron di Giovanni Boccaccio* cit., p. 89.

7. *Ivi*, p. 90.

8. D. PAPOTTI, *Attività odepórica ed impulso scrittório: la prospettiva geografica sulla relazione di viaggio*, «Annali d'Italianistica», XXI (2003), pp. 393-407.

9. *Ivi*, p. 396.

magari dettate da pregiudizi. Nel nostro caso, naturalmente, è ancora presto per poter applicare a Boccaccio o, ancor più arditamente, ai narratori cinquecenteschi, la categoria di «topofilia» teorizzata da Yi-Fu Tuan nell'omonimo testo¹⁰, dato che non si riscontrano «appunti scientifici e teorie tecniche [...] aspetti panoramici [...] botanici [e] zoologici»¹¹ a corollario delle descrizioni dei luoghi. Piuttosto, decisamente presente nei nostri novellisti è la cosiddetta «meteorologia odepórica», che, vedremo quanto volontariamente, permette al narratore di introdurre un naufragio non tanto come pausa obbligata in attesa di qualcosa di più interessante, ma come «possibilità di sfoggiare metafore e similitudini, per le importanti informazioni che possono dare sull'atteggiamento mentale tenuto nei confronti dell'ambiente circostante»¹².

Per quanto riguarda invece gli «estensori», ecco che si trovano spunti decisamente utili in chiave di opposizione con l'altro, di rapporto con la diversità. Nel momento in cui l'autore determina i suoi confini geografici e culturali, ci sarà inevitabilmente una frontiera che, una volta superata, determinerà sensibili scarti «percettivi nel suo procedere, degli indizi che gli comunicano di essersi mosso attraverso un passaggio territoriale tra due unità diverse»¹³.

Le novelle decameroniane che possono essere interessate da questi «estensori» sono parecchie: *Dec.* II, 3; II, 4; II, 6; II, 7; II, 8; II, 9; III, 9; IV, 3; V, 1; V, 2 e X, 9. Tutti i protagonisti di queste storie sono, per i più svariati eventi della sorte, impegnati in un viaggio: ma solo alcuni di loro lo sperimentano come «barriera potenziale»¹⁴, come «stupefacente metafora del vissuto»¹⁵: se poi si considera attendibile, come crediamo, l'asserto di G. Almansi, secondo cui «nel *Decameron* il mare è [...] narrativamente e poeticamente inerte»¹⁶ tranne

10. Cfr. Y. TUAN, *Topophilia. A study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1974.

11. PAPOTTI, *Attività odepórica* cit., p. 398.

12. *Ivi*, p. 400.

13. *Ivi*, p. 402.

14. Cfr. D.S. LICHAČEV, *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie (per un'impostazione del problema)*, in J.M. Lotman, B.A. Uspenskij (a c. di), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze nelle scienze umane nell'URSS*, Einaudi, Torino 1973, pp. 26-39.

15. ASOR ROSA, *Decameron di Giovanni Boccaccio* cit., p. 92.

16. G. ALMANSI, *Tre letture boccacesche: Alatiel*, in ID., *L'estetica dell'osceno*, Einaudi, Torino 1980², p. 84.

che nel caso di Alatiel, allora risalta davvero l'importanza di questa principessa berbera. Infatti il suo mare è indiziale, non meramente funzionale e sicuramente non inerte, perché svolge sì la funzione di tragitto e non di semplice passaggio, ma è un mare letterario, tempestoso, arduo e selvaggio. Un mare che permette al lettore di divertirsi mentre assiste ad un viaggio che, come altrove abbiamo cercato di dimostrare¹⁷, non è altro che un enorme *divertissement* mediterraneo basato sull'incrocio di tre viaggi: quello reale, quello originario e, appunto, il «controviaggio», ossia la fantasiosa bugia di Alatiel che, per evitare la vergogna di confessare i quattro anni passati «con otto uomini forse diecemila volte» (*Dec.* II, 7, 121)¹⁸, preferisce imbastire un improbabile percorso religioso a base di monasteri e pie donne.

Si tratta infatti di pochissime tappe, tutte contraddistinte da scarso movimento e da religiosità insistita¹⁹ (seppur, in un caso, quello del monastero di San Cresci in Valcava, ambigua), oltre che da un particolare apparentemente insignificante, quello in cui Alatiel afferma di aver appreso la lingua delle monache a San Cresci in Valcava, e di essersi perfettamente ambientata: «e già alquanta avendo della loro lingua apparata» (*Dec.* II, 7, 110). Niente di più lontano dalla realtà dei fatti, ossia dal mutismo reificante che costringe Alatiel non a un *Bildungsroman* come quello preteso dal «controviaggio», ma a uno *Schicksalsroman* parodico:

È questo l'ultimo atto della trasformazione di un'odissea erotica in una *peregrinatio* religiosa [in cui il controviaggio è] l'esibizione scherzosa di un modello romanzesco, che è poi quello stesso che viene parodiato nella novella [...] è qui presente la volontà del personaggio (e del narratore) di demistificare i falsi valori di una società cristiana e di una cultura tradizionale (come la verginità e la castità), e di innalzare invece i valori più autentici della società laica e

17. Cfr. M. BOLPAGNI, «Viaggio e controviaggio»: per una nuova Alatiel, «Letteratura Italiana Antica», XVII (2016), pp. 147-162.

18. Citerò sempre dall'edizione G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Einaudi, Torino 1992.

19. Nei pochi paragrafi occupati dal racconto di Alatiel al padre, trovano infatti spazio i termini «monastero», «religiose», «divozione», «badessa», «Sepolcro», «Idio» (2), cfr. §§106-115.

della cultura moderna (fra i quali l'erotismo, ma soprattutto il divertimento verbale)²⁰.

Possiamo così escludere un'interpretazione tragica della novella II, 7, per lasciar spazio alla parodia del modello romanzesco²¹.

Avendo chiarito che si tratta di una novella in chiave comica, resta da interpretare il viaggio di Alatiel alla luce di alcuni suggerimenti della scuola formalista. Secondo J.M. Lotman, «il moto dello spazio geografico diviene uno spostamento lungo la scala verticale dei valori etico-religiosi, che ha il suo gradino più alto in cielo e quello più basso nell'inferno»²²: questo comporta l'ingresso di una nuova direttrice nel sistema geografico di Alatiel: quella morale. Tant'è che «ogni spostamento dello spazio geografico è marcato sotto il profilo etico-religioso»²³ e «anche il viaggio geografico equivale a uno spostarsi sulla mappa di sistemi etico-religiosi: i diversi Paesi erano pensati come eretici, pagani o santi»²⁴.

Insomma, l'idea dello spazio geografico medievale sarebbe contraddistinta da una manichea contrapposizione tra luoghi «giusti» e luoghi «peccaminosi». In Boccaccio questa distinzione è già crollata: infatti non sono quasi mai gli scenari a determinare l'intreccio, quanto i protagonisti, le figure che si muovono al suo interno. Certo, si potrebbe obiettare che gli abitanti della Napoli di Andreuccio siano soltanto delle pedine, minimo denominatore comune di quel grande antagonista rappresentato dalla città stessa. Tuttavia, non sembra ormai audace affermare che non esistano, nel *Decameron*, luoghi indissolubilmente legati al peccato o alla redenzione: in caso contrario, bisognerebbe prendere in considerazione l'idea che tutto il Mediterraneo percorso da Alatiel sia foriero di peccato.

aA

273

20. M. PICONE, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, Longo, Ravenna 2008, p. 152.

21. Per una lettura di II, 7 come parodia di secondo grado nei confronti dell'introduzione al *Decameron*, vedi M. MARCHESINI, *Le ragioni di Alatiel*, «Studi sul Boccaccio», xxii (1995), p. 266. Vedi anche la lettura «comica» di C. SEGRE, *Comicità strutturale nella novella di Alatiel*, in ID., *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Einaudi, Torino 1974, pp. 145-159.

22. J.M. LOTMAN, *Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi*, in J.M. LOTMAN e B.A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975, p. 183.

23. *Ivi*, p. 184.

24. *Ivi*, p. 186.

Tutti i dualismi spaziali²⁵, che secondo Lotman costituiscono inevitabilmente modelli per l'interpretazione del mondo da vari punti di vista, specialmente in ottica bene *versus* male, scompaiono nel viaggio reale di Alatiel, che non si preoccupa di attenersi ad alcuna verosimiglianza, nemmeno quella in cui bisognerebbe ricercare la verità, gli originali e i principi universali delle cose²⁶: a questo punto ogni valore simbolico all'interno della parte centrale della novella²⁷ verrebbe meno. Di contro, è proprio il «controviaggio», cioè il falso, a rivestire il ruolo della verosimiglianza, intesa non tanto come logicità dei fatti, ma come buona creanza, ovvero una certa ideologia di massima generale, universalmente riconosciuta dal pubblico.

Tutto ciò ci porta alla conclusione di definire la novella II, 7 e la sua geografia come totalmente arbitraria, secondo le categorie di Genette²⁸.

Si tratta insomma, come ricordato in apertura, di uno spassoso *divertissement* pensato appositamente per i destinatari borghesi della vivace classe mercantile, gli unici in grado di riconoscere i luoghi commerciali nascosti sotto le peregrinazioni sessuali di Alatiel.

Questo però non ci impedisce di prendere in considerazione altre due novelle di viaggio e di mare, sempre con protagoniste eroine femminili, come sono la Zinevra di II, 9 e la Gostanza di V, 2.

Una delle caratteristiche che accumulano Alatiel alle due succitate è la *Ringkomposition* dei loro viaggi: in effetti, confrontando quelli della principessa egiziana, della bella siciliana e della virtuosa genovese, oltre allo scenario mediterraneo, risulta evidente che tutte e tre, alla fine, ritornano alla località di partenza – se si esclude il viaggio originario di Alatiel.

25. Cfr. J.M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972, p. 307.

26. Cfr. R. DE RAPIN, *Réflexions sur la poétique*, in ID., *Les Oeuvres*, Pierre Mortier, Amsterdam 1709, vol. II, pp. 115-116.

27. Contro l'idea per cui «Non v'è descrizione che, almeno in parte, non rivesta un valore simbolico»; A. MARCHESE, *L'officina del racconto. Semiotica della narrazione*, Mondadori, Milano 1983, p. 105.

28. Il quale distingue tre tipi di racconto: verosimile (a motivazione implicita), motivato (o generalizzante) e appunto arbitrario, quindi non motivato. Cfr. G. GENETTE, *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1972, p. 69.

Un girare su se stesse dunque, che porterebbe le tre donne a interpretare una sorta di percorso formativo, che placherebbe la sete dell'altrove e delle smisurate distanze proprie dell'uomo.

Tuttavia, risaltano per contrasto anche alcune differenze sostanziali, che mettono in luce la totale inutilità narrativa delle peregrinazioni di Alatiel, la quale non vive, anzi rifiuta, il *Bildungsroman* invece vissuto da Gostanza e Zinevra.

Queste differenze prendono spunto da alcune caratteristiche che isolano Alatiel; Gostanza e Zinevra, infatti, sono due protagoniste erranti, accumulate dal fatto di essere europee, cristiane e alla ricerca della salvezza nelle terre musulmane d'Oriente. Il loro viaggio da ovest a est comporta in entrambi i casi una risoluzione del loro problema iniziale e una conoscenza approfondita del nuovo mondo al quale si affacciano per la prima volta. Sia Zinevra che Gostanza imparano l'arabo senza problemi, si adattano alla nuova cultura e ritornano al paese d'origine con una nuova coscienza di donna.

Smarr da tutto questo deriva che «l'Est restituisce una giustizia decisamente negata nell'Ovest»²⁹. Ci sarà tempo e modo di approfondire il concetto dell'alterità geografica, ora basti ricordare che il punto cruciale della questione non è tanto la direzione dei viaggi, quanto la crescita personale delle protagoniste dei viaggi stessi.

Più nel dettaglio, Gostanza, oltre a partire avvantaggiata dal punto di vista delle abilità personali («ammaestrata al quanto dell'arte marinaresca, sì come generalmente tutte le femine in quell'isola sono» *Dec.* v, 2, 11), non dimostra nessun problema ad adattarsi presso la «bonissima donna saracina» (§24) e addirittura «in poco spazio di tempo [...] il lor linguaggio apparò» (§27). Alla fine, la protagonista ritrova il suo Martuccio e se ne torna con lui a Lipari, dopo aver vissuto in Tunisia un'esperienza tutto sommato positiva.

L'avventura di Zinevra è ancora più interessante a livello di *skills*, se pensiamo che per una buona metà della novella la nostra agisce sotto le mentite e maschili spoglie del mercante Sicuran da Finale (*Dec.* II, 9, 43), e viene creduta da tutti, soldano compreso. La sua poliedricità³⁰ le permette di impa-

29. J.L. SMARR, *Altre razze ed altri spazi nel Decameron*, in Morosini, Cantile, *Boccaccio geografo* cit., p. 145.

30. All'inizio della novella è il marito Bernabò stesso a esaltarla, sottolineando che «meglio

rare l'arabo molto velocemente e di diventare addirittura «in Acri signore e capitano della guardia de' mercatanti» (§47). Anche Zinevra, come Gostanza, dimostrando la buona fede del marito Bernabò, la propria innocenza, e la colpevolezza del fraudolento Ambrogiuolo davanti al soldano, se ne torna a Genova col proprio uomo.

È stato già sottolineato come la disattesa della fedeltà da parte di Alatiel, contro le altre due donne prese in esame, sia il risultato di una volontà parodica, ma proprio la programmatica incapacità della stessa Alatiel di formarsi, anche linguisticamente, nonostante quattro anni passati quasi interamente tra le braccia di stranieri, valorizza ancora di più il ribaltamento operato dal «controviaggio», nel quale, come ricordato, ella si vanta di aver appreso la lingua delle monache del Mugello (*Dec.* II, 7, 110).

Dal punto di vista del viaggio, sia Zinevra che Gostanza sembrano rispettare abbastanza rigidamente l'accezione che la tradizione romana avrebbe, secondo Corbellari, attribuito al mare, cioè "sotto controllo", laddove secondo quella celtica il mare sarebbe simbolo di avventura e di morte (non totalmente da escludere nel caso del Boccaccio, se pensiamo alla novella IV, 3 dei tre giovani innamorati), mentre per quella biblica, superficialmente applicabile ad Alatiel, rappresenta una tentazione da evitare³¹: addirittura il tentativo di suicidio di Gostanza viene scongiurato dalla benevolenza del tempo che, contrariamente alla volontà della protagonista, la trasporta fino a Susa senza intoppi (*Dec.* V, 2, 7-8).

Certamente non accade sempre così, e la descrizione della tempesta marina, in Boccaccio, non si discosta affatto da quella canonica tramandata dagli autori classici secondo la proposta di Eugène de Saint-Denis³², che presenta i seguenti passaggi:

- 1) Si perde di vista la costa.
- 2) Bufere, tuoni, lampi, freddo.
- 3) Crisi, spavento, preghiere, confusione.

[sapeva] cavalcare un cavallo, tenere uno uccello, leggere e scrivere e fare una ragione che se un mercatante fosse»: *Dec.* II, 9, 10.

31. Cfr. A. CORBELLARI, *La mer, espace structurant du roman courtois*, in *Mondes marins du Moyen Âge*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2006, pp. 105-113.

32. Cfr. E. DE SAINT-DENIS, *Le rôle de la mer dans la poésie latine*, Bosc Frères, Lyon 1935, p. 353.

- 4) Schiarita dopo qualche giorno.
- 5) Arrivo al porto (non si specifica se si approda in un luogo sconosciuto o comunque non preventivato o se invece si raggiunge la destinazione prefissata).

Analizzando la prima tempesta di Alatiel, che in effetti dà il via allo snodo narrativo principale, ritroviamo molti dei momenti succitati, cui aggiungerei l'ottimismo iniziale: «I marinari, come videro il tempo ben disposto, diedero le vele a' venti e del porto d'Alessandria si partirono e più giorni felicemente navigarono» (*Dec.* II, 7, 10). In ogni caso, segue appunto il secondo passaggio, ossia delle manifestazioni atmosferiche improvvise (§§10-11), il terzo, connesso naturalmente con la disperazione di gettarsi a mare alla ricerca della salvezza (§§12-13) e l'ultimo, con la schiarita e l'arrivo sulla terraferma (§§14-16).

Tutto questo non comporta mai, nel *Decameron*, una visione degradata o negativa dell'alterità musulmana; all'inizio è stata ricordata la proverbiale tolleranza del Boccaccio che, interessato piuttosto al piacere della parola³³, propone un'apertura inedita dei propri confini: nel *Decameron* si assiste addirittura a una sorprendente equidistanza tra l'esaltazione, spesso gratuita, degli ingegni fiorentini e gli slanci di nobiltà attribuiti al Saladino³⁴ e ad altri protagonisti delle terre d'Oriente (*Dec.* x, 3) o del Mediterraneo.

In effetti, è proprio l'eroe della Riconquista islamica, il Saladino, a essere uno dei personaggi preferiti del *Decameron*, protagonista delle novelle I, 3 e x, 9: «La generosità e il coraggio che gli sono attribuiti ne fanno un vero e proprio simbolo di un ideale di generosità cavalleresca»³⁵, caratteristica confermata anche da Dante in più occasioni³⁶.

33. Tra i contributi critici che più si dedicano al concetto del «potere della parola» nel *Decameron*, si vedano (in ordine cronologico): G. GETTO, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Petrini, Torino 1957; G. ALMANSI, *The writer as liar. Narrative technique in the Decameron*, Routledge & Kegan Paul, London 1975; G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il potere della parola*, Federico e Ardia, Napoli 1983; F. TATEO, *Boccaccio*, Laterza, Roma 1998; M. Picone, M. Mesirca (a c. di), *Introduzione al Decameron*, Cesati, Firenze 2004.

34. «Valentissimo signore e allora soldato di Babilonia» (*Dec.* x, 9, 5), inoltre viene esaltata la sua «magnificenzia» (*Dec.* x, 9, 4).

35. SMARR, *Altre razze cit.*, p. 68.

36. Cfr. *Convivio* IV, 11; *Inferno* IV, 29. Anche il *Novellino* si adegua alla celebrazione del

La magnificenza orientale che trasuda dal *Decameron* sia dalla succitata novella x, 9³⁷ ma anche da altri contesti che nulla hanno in comune col Saladino, come nel caso della VIII, 10³⁸, altro non è che un'immagine diventata leggenda prima e costante poi, secondo la quale l'oriente rappresenta «il grande fornitore di merci e di tecniche, di miti e di sogni»³⁹.

L'equidistanza religiosa e tollerante di Boccaccio è visibile anche nella novella I, 3, *delle tre anella*, in cui il pretesto utilizzato dall'ebreo Melchisedec per sfuggire all'intelligente trappola tesagli dal Saladino sottolinea anche «l'indipendenza e l'autonomia dell'esperienza artistica dalle altre manifestazioni spirituali dell'uomo»⁴⁰: infatti la parabola dei tre anelli suggerisce una soluzione retorico-stilistica, completamente avulsa dal contesto religioso, che ribadisce il famoso «potere della parola» decameroniano, in questo caso apprezzato dal Saladino. Anche Girardi parla di un «codice della comprensione»⁴¹ tra Melchisedec e Saladino, fondato appunto sull'arte retorica, che implicitamente favorisce la riconoscenza finale da parte del sovrano, conclusione mancante nel *Novellino*⁴².

L'apertura boccacciana nei confronti dell'Oriente ha ovviamente anche ragioni di carattere letterario: oltre agli echi

Saladino nelle novelle XXV, LXXIII, LXXVI (edizione *Il Novellino*, G. Favati (a c. di), Bozzi, Genova 1970).

37. Cfr. §§76, 86.

38. In cui la maligna e affascinante Iancofiore, per sedurre Salabaetto, fa ricorso all'estrema eleganza e raffinatezza degli oggetti e degli ambienti: cfr. *Dec.* VIII, 10, 14, 18, 24. Elementi, questi, che contribuiscono a delineare Palermo «quasi come la città divoratrice e corrotta di tanta letteratura naturalista di fine Ottocento, rivelando, anche, un lusso di ascendenza orientale»: C. GALLO, *Fra le 'rotte' del Decameron: le novelle 'siciliane'*, in C. Sclarrandis, N. Tonelli (a c. di), *La letteratura degli italiani: rotte, confini, passaggi. Dalla parte della scuola*, Pensamultimedia, Lecce 2010, pp. 153-172, p. [158]; relazione a convegno ripubblicata nelle *Sessioni parallele* unicamente *online* (http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Gallo%20Cinzia_1.pdf, ultima consultazione 30/09/2015) e nel CD allegato a A. Beniscelli, *et al.* (a c. di), *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi. Atti del XIV Convegno Nazionale dell'Associazione degli Italianisti (Genova, 15-18 settembre 2010)*, Città del Silenzio, Novi Ligure 2012, volume a stampa che raccoglie le sole plenarie. Il formato digitale non è paginato e per la citazione si ricostruisce p. 3.

39. J. LE GOFF, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. Saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi 1977, p. XI.

40. PICONE, *Boccaccio e la codificazione della novella* cit., p. 74.

41. R. GIRARDI, *Raccontare l'altro. L'Oriente islamico nella novella italiana da Boccaccio a Bandello*, Liguori, Napoli 2012, p. 24.

42. Cfr. novella LXXIII.

orientali indiretti provenienti dai vari resoconti di mano occidentale⁴³, è interessante la proposta che intravede nel letto volante preparato dal Saladino a Messer Torello (*Dec.* x, 9, 76-77) l'idea di una *traslatio studii*, «di una grande trasmigrazione di racconti e libri di racconti dall'Est verso Ovest [...] che, sappiamo, si è realizzata nel corso dei secoli XII e XIII, negli *atelier* dei traduttori dall'arabo all'ebraico»⁴⁴.

In conclusione, il *Decameron* propone

un nuovo senso dello spazio e una nuova pratica dell'ignoto: la scoperta di una geografia del mondo non più o non solo come un *a priori* etico-simbolico, specchio di una topica mentale precostituita, improntata alla sostanza angosciata del dettato teologico [...] bensì come lo spazio reale di una ricerca e di una scoperta che dall'esperienza dell'ignoto ricevono la materia prima con la quale il mondo può essere narrato con nuovi cronotopi⁴⁵.

Forti di queste convinzioni, ci apprestiamo a compiere un salto temporale di circa duecento anni, per confrontare, limitatamente al naufragio e alla visione dell'alterità, la sensibilità boccacciana e quella di Matteo Bandello. Se consideriamo la novella III, 68, dedicata a Messer Giovanni Bianchetto e narrata da Domenico Cavazza (il protagonista, Marco Antonio, è suo fratello) ci troviamo di fronte a una vicenda «che ha per sfondo l'orizzonte cupo di un'Africa barbaresca [e] che riversa sulle rotte del Mediterraneo l'ombra minacciosa delle incursioni corsare, [il cui] esito fortunato è da Bandello riproposto a chiusura di una complessa peripezia marinaresca»⁴⁶.

Effettivamente, tutto in questa storia fa pensare a un pedissequo adattamento dell'autore "lombardo" allo spirito controriformistico e alle ideologie etiche dominanti, i quali, indipendentemente dall'autonoma tendenza dei novellatori cinquecenteschi a svuotare l'occasione di eccezionalità della narrazione, «impediscono alla novella il padroneggiare di una carica realmente eversiva: basterebbe per questo citare i pericolosi e sanguinari arabi che minacciano senza posa la

43. Per i quali invitiamo a consultare Morosini, Cantile, *Boccaccio geografo* cit.

44. PICONE, *Boccaccio e la codificazione della novella* cit., p. 76.

45. GIRARDI, *Raccontare l'altro* cit., p. xv.

46. *Ivi*, p. 137.

Cristianità, i villani ridotti a condizioni subumane, le donne oggetto»⁴⁷. Non tardano a manifestarsi dunque, nella vicenda di Marco Antonio Cavazza, situazioni marinaresche di terrore da parte dei naviganti cristiani di fronte all'attacco corsaro, perfettamente ascrivibili alla terza fase del "naufregio tipico" proposto da Saint-Denis, naturalmente correlato di particolari orridi e di una descrizione dell'alterità musulmana secondo «un modello antropologicamente arcano e distante»⁴⁸: «poveri e sbigottiti cristiani»⁴⁹, «il domandar mercé a quei perfidi e crudeli mori nulla giovare» (p. 607), «le strida de le timide donne [...] insino a l'alto cielo» (*ibid.*), «raccomandarsi a l'acqua» (*ibid.*), «tutto spruzzato del sangue del morto compagno» (*ibid.*), «si gettarono in mare» (*ibid.*), «tagliando a pezzi e svenando i poveri cristiani» (p. 608), «la cattività dei perfidi mori» (p. 609), «bestemmiando i loro dèi, si pelavano la barba» (p. 610).

La novella si svolge tra Genova, Piombino, Ponza e Napoli, ma poco importa, in quanto Bandello, con l'abilità «dell'artigiano, del rigattiere di genio e di lusso, raccoglitore antologico, intarsiatore, assemblatore»⁵⁰, grazie all'ipertrofica «disseminazione spaziale e temporale [e] ricercata casualità degli accostamenti [...] mina ogni ipotesi di organicità»⁵¹. Di conseguenza, è totalmente indifferente il percorso geografico seguito dai protagonisti, dato che le loro motivazioni «non sono indagate nel perché, ma nel processo»⁵².

Anche la novella I, 58, che narra del pittore fiorentino Filippo Lippi imprigionato e poi liberato dal «gran corsa-

47. M. Ciccuto (a c. di), *Novelle italiane. Il Cinquecento*, Garzanti, Milano 1982, p. xxiv.

48. GIRARDI, *Raccontare l'altro* cit., p. 140. Per quanto riguarda la delegittimazione del nemico moro attraverso la rappresentazione, anche visiva, dei suoi tratti bestiali, cfr. L. MICHELACCI, *Il profilo del nemico. Il turco tra Paolo Giovio, Andrea Cambini e Marino Barlezio*, relazione al Convegno «Oriente e Occidente nel Rinascimento», Chianciano Terme-Pienza, 16-19 luglio 2007.

49. M. BANDELLO, *Tutte le opere di Matteo Bandello*, F. Flora (a c. di), Mondadori, Milano 1942-1943, vol. II, p. 607. Di seguito sarà indicato tra parentesi nel testo il solo numero di pagina.

50. G. MAZZACURATI, *La narrazione policentrica in Matteo Bandello*, in U. Rozzo (a c. di), *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello. Atti del II Convegno Internazionale di Studi (Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scivina, 8-11 novembre 1984)*, Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, Tortona 1985, pp. 81-99 [p. 84].

51. G. PATRIZI, *Le novelle di Matteo Bandello*, in Asor Rosa (a c. di), *Letteratura Italiana* cit., vol. II, p. 530.

52. D. MAESTRI, *Bandello e Giraldi Cinzio: due progetti di novellistica fra Pieno e Tardo Rinascimento*, relazione al Convegno «Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello» cit., p. 145.

ro» di Tunisia Abdul Maumen, conferma una certa chiusura nei confronti dell'infedele: «gloria grandissima fu questa de l'arte, che un barbaro natural nostro nemico si movesse a premiar quelli che schiavi sempre tener poteva»⁵³.

Alla luce di questi due esempi, sembrerebbe che Bandello, nel rapportarsi al diverso, si fermi al piano assiologico, che implica un mero giudizio di valore, mentre Boccaccio, sempre secondo le categorie di Todorov⁵⁴, si appropria decisamente di quello prasseologico: compie cioè un'azione di avvicinamento assimilando spesso i personaggi musulmani a quelli cristiani sotto il segno della cortesia.

Tuttavia, inquadrare così rigidamente Bandello si rivelerebbe una scelta avventata, dato che la riqualificazione cronotopica del mondo mediterraneo parte sì dalla tolleranza decameroniana, ma investe anche Bandello stesso: basti citare le novelle I, 57 («Io veramente assai fiato ho trovato più carità e cortesia in molti di loro che talora non ho fatto tra i nostri cristiani», vol. I, p. 643), II, 52 («Io confessar vi posso d'aver trovato in luoghi assai dell'Affrica vie più d'amorevolezza e carità che – e mi vergogno a dirlo – non ho trovato tra' cristiani», vol. I, p. 1365) e I, 52, nella quale lo schiavo etiope Maometto, grazie ad un gesto di liberalità e cortesia assolute, si rende «degno veramente [...] d'eterna memoria, a cui pochi pari si troverebbero che essendo fatti signori cercassero d'imitarlo» (vol. I, p. 605).

Si segnala inoltre, generalmente in Bandello, «la marcata tendenza ad ambientare le “istorie” assai più in città dell'Oriente che non in quelle della cristianità»⁵⁵.

Insomma: «ogni valore e ogni sentimento nel mondo islamico ha in questo caso, nel bene e nel male, una declinazione oltranzistica, fonte d'inesauribile e perturbante meraviglia per un'emozione protratta»⁵⁶.

Nella nostra personalissima scala di gradazioni di tolleranza verso il diverso, potremmo porre Matteo Bandello in posizione intermedia, avendone constatato le opinioni ambigue. Chi invece non prevede sfumature è Giovan Battista Giraldi

53. BANDELLO, *Tutte le opere* cit., vol. I, p. 652.

54. Cfr. T. TODOROV, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Einaudi, Torino 1992², p. 255.

55. GIRARDI, *Raccontare l'altro* cit., p. 136.

56. *Ivi*, p. 150.

Cinzio, che nei suoi *Ecatommiti*⁵⁷ propone la virtù non più come attiva capacità di comportamento ma come resistenza al male, faticosa scelta dell'onesto di fronte a «una preoccupata e ammonitrice indicazione del nostro stato “laberintico”, ove percorsi e destini appaiono ostacolati, premuti, rovesciati da potenze nemiche in noi e fuori di noi»⁵⁸. Lo stesso pretesto iniziale del viaggio della brigata, l'invasione barbara a Roma del 1527, si configura come una fuga verso una terra straniera, con l'unico obiettivo della resistenza: la piacevolezza della cornice boccacciana, insomma, è completamente dimenticata.

Non stupisce dunque, come vedremo, il manicheismo dell'autore nei confronti dei Mori, che configura l'imponente raccolta come un «rigido specchio della morale controriformistica e [uno] strumento polemico usufruibile contro la migliore e più libera tradizione novellistica di origine toscana»⁵⁹. Dall'altra parte invece, il motivo del naufragio segue, anche in Giraldo Cinzio, piuttosto tradizionalmente i canoni, proponendo situazioni stereotipate e addirittura calchi boccacciani. La novella che meglio illustra sia la suddetta descrizione delle turbolenze marine sia la radicalità dell'autore è la sesta della seconda deca, dedicata agli amori proibiti felici o infelici. Innanzitutto, la bizzarra punizione del protagonista Fineo da Savona, seguita dal suo fortuito rapimento da parte dei corsari mori – che curiosamente ricorda molto quella riservata a Pietro Pazzo e famiglia nella novella III, I delle *Piacevoli notti* di Giovanni Francesco Straparola⁶⁰ – presenta elementi tradizionali come «la morte davanti agli occhi» (§14), il «chiamare il nome della sua Fiamma» (§15) e ovviamente i soliti mori che non sembrano avere altra funzione narrativa che quella di «andare in corso» (§16). I giudizi di valore sui berberi non si fermano qui: ce n'è anche per lo schiavo moro che cerca di ingannare Fiamma, novella Go stanza nel suo tentativo non riuscito di suicidio in mare: «il

57. Edizione di riferimento dalla quale si citerà: G.B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, S. Villari (a c. di), Salerno Editrice, Roma 2012.

58. MAESTRI, *Bandello e Giraldo Cinzio* cit., p. 146.

59. Ciccuto, *Novelle italiane* cit., p. 412.

60. G.F. STRAPAROLA, *Le Piacevoli notti*, D. Pirovano (a c. di), Salerno Editrice, Roma 2000, pp. 165-178. Di seguito saranno indicati i soli paragrafi.

misleale e scelerato moro» (§24), «il manigoldo» (§25), «il malvagio moro» (§27), «il moro astuto» (§29).

Il delirante snodo narrativo della novella, decisamente costruita sulla volontà della raccolta di fungere da «“breviario di comportamento” fondato su un registro orrido, necessario il più delle volte a dimostrare la giusta punizione degli errori»⁶¹, prevede uno scontro navale di altri corsari mori (i quali naturalmente «in corso andavano per lo mare», §31) con il malvagio moro di cui sopra, ma non è tutto. Dopo aver rapito Fiamma, i nuovi corsari incontrano i loro colleghi che avevano a loro volta sequestrato Fineo, «onde vennero a battaglia insieme» (§36). È evidente come il mare di Giraldo Cinzio non rappresenti né una piattaforma realistica basata su reali rotte né un divertimento narrativo, ma solo un ginepraio di *clichés* che si trascina stancamente verso un fine propedeutico. Assistiamo, verso la fine della storia, anche a un breve naufragio di Fineo e Fiamma che, fuggiti da Tunisi, cercano di risalire la costa: l'autore liquida in poche righe l'avvenimento, ricordandosi però di utilizzare il termine «palscalmo» (§54), prelevato direttamente da Boccaccio⁶².

Attenzione anche al solito pregiudizio, che stavolta investe tutti gli abitanti di Tunisi:

Ma prima che le navi si partissero, la fortuna, non ancor sazia degli affanni e de' travagli de' due amanti, fe' levare un vento contrario, il quale, tolta in forza la nave loro, gli rispense a Tunesi, con tanto loro dispiacere, quanto si può immaginare ognuno che sappia la crudeltà delle genti di quel paese. (§53)

Lo scioglimento della novella, e il conseguente lieto fine, sono affidati a un goffissimo ravvedimento repentino del re che, sulle esatte orme dell'Abdul Maumen di Bandello, trova dentro di sé il buon cuore di risparmiare i due giovani innamorati: «Le lagrime di Fiamma e il nome d'amore tanto poterono nel cuore del re, quantunque barbaro e per natura

61. Ciccutto, *Novelle italiane* cit., p. 412.

62. Il quale adopera il suddetto termine nelle novelle di Landolfo Rufolo (II, 4, 15) e Alatiel (II, 7, 12). Da segnalare che Landolfo Rufolo, ribaltando lo schema tradizionale dell'infedele-corsaro, è un mercante cristiano che diventa razziatore saccheggiando «massimamente sopra i turchi» (II, 4, 9), e che la Fortuna prima punirà, facendolo derubare e rapire dai soliti genovesi rapaci, e poi aiuterà, regalandogli ricchezze e ospitalità. Impensabile negli *Ecatommitti*.

crudele, che l'ira e l'odio concepito prima, tutto in pietà e compassione si mutò» (§62).

Dal punto di vista della descrizione pedissequa del naufragio, segnaliamo anche la novella ottava della quinta deca, dove Cesare Gravina affronta una terribile tempesta, anche questa accompagnata «da' venti e dall'onde» e dal paliscalmo (§5), dal tuffo in mare per trovare la salvezza (come, prima di lui, Gian da Procida nella v, 6 del *Decameron* e Cavazza nella III, 68 di Bandello) e dalla «morte innanzi agli occhi» (§8). A seguire, ovviamente, i corsari mori che rapiscono la bella Eufrosina la quale, esattamente come la Restituta (*Dec.* v, 6, 6) amata da Gian da Procida, «cogliendo conche marine, fu presa da' corsari» (§17).

A conclusione di questo percorso, si delineano dunque due tensioni di valore: la prima, già accennata, prevede una scala pregiudizievole ascensionale nei confronti dell'alterità, che sale dalla tolleranza boccacciana alla caricatura di Giraldo Cinzio; la seconda, relativa alla descrizione del naufragio, che invece rimane pressoché immutata anche attraverso il forte processo di totalizzazione della novella nel Cinquecento.

Dalla novella alle scene: Giletta di Narbona nella *Virginia* di Bernardo Accolti

Matteo Bosisio
Università di Milano

aA

1. Introduzione

La storia di Giletta da Narbona, che occupa la nona posizione nella terza giornata del *Decameron*¹, ha goduto di un notevole riuso letterario: risultano numerosi gli studi che hanno posto in rilievo le analogie e le differenze con la commedia di Shakespeare *All's Well that Ends Well* e analizzato l'influenza del testo sulla novellistica – italiana, europea e orientale – dei secoli successivi².

La fortuna dell'opera deve essere completata con la commedia *Virginia* del poeta Bernardo Accolti, detto l'Unico are-

285

1. Sulla terza giornata, cfr. M. COTTINO JONES, *Desire and the Fantastic in the Decameron: the Third Day*, «Italia», LXX (1993), pp. 1-18; G. FERRONI, *Eros e obliquità nella terza giornata del Decameron*, in V. Masiello (a c. di), *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, Salerno Editrice, Roma 2000, pp. 235-248 e F. Ciabattoni, P.M. Forni (a c. di), *The Decameron Third Day in Perspective*, University of Toronto Press, Toronto 2014.

2. Si vedano per esempio: M. CAVALCHINI, *Giletta – Helena: uno studio comparativo*, «Italia», XL (1963), pp. 320-324; H.C. COLE, *The All's Well Story from Boccaccio to Shakespeare*, University of Illinois, Chicago 1981; P.D. STEWART, *How to get to a happy ending. Decameron III, 9 and Shakespeare All's Well*, «Studi sul Boccaccio», XX (1991-1992), pp. 325-344; A.M. BABBI, *L'«industria» femminile: dalla figlia del visir alla contessa d'Artois*, in A. Pioletti, F. Rizzonervo (a c. di), *Medioevo romanzo e orientale. Oralità, scrittura, modelli narrativi*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1995, pp. 235-243 e S. DOGLIO, *Motivi boccacciani nella novellistica del Bandello (parte terza)*, «Silarus», CCLV (2008), pp. 49-57.

tino (1458-1535)³; il 17 gennaio 1494 viene messa in scena la sua rappresentazione, come si vedrà elaborazione alquanto libera della novella originale, che celebrava il matrimonio di Antonio Spannocchi con una delle figlie di Neri d'Aldello Placidi, nobile e politico senese⁴.

Occorre, prima di esaminare le peculiarità della commedia, indicare le tematiche principali del testo decameroniano⁵: esso spicca rispetto alle altre novelle della medesima giornata per un ordito diegetico piuttosto articolato⁶. Si badi che

3. La commedia verrà stampata ben tredici volte nel corso del XVI secolo: Nardi-Landi, Siena 1512; s.t., Firenze non prima del 1513; s.n.t., non prima del 1513; Rosselli, Firenze 1513; s.t., Firenze 1514; Zoppino, Venezia 1515; s.t., Firenze 1518; Zoppino, Venezia 1519; s.t., Firenze 1524; Zoppino, Venezia 1530; Zoppino, Venezia 1535; Cesano, Venezia 1553 e Mammello, Venezia 1565. La fortuna teatrale della *Virginia*, invece, sembrerebbe segnalata dalla presenza di un finale alternativo di sei ottave, aggiunto a partire dall'edizione del 1530, a quasi quarant'anni dalla sua prima rappresentazione.

4. Sullo scrittore cfr. L. MANTOVANI, *Bernardo Accolti*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1960, vol. I, pp. 103-104; R. IANUALE, *Per l'edizione delle rime di Bernardo Accolti detto l'Unico aretino*, «Filologia e critica», XVIII (1993), pp. 153-174; M.P. MUSSINI SACCHI, *Le ottave epigrammatiche di Bernardo Accolti nel ms. Rossiano 680. Per la storia dell'epigramma in volgare tra Quattro e Cinquecento*, «Interpres», XV (1994-1995), pp. 219-301; D. ROMELI, *Dalla Toscana a Roma. Pietro Aretino 'erede' di Bernardo Accolti*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992)*, Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Salerno Editrice, Roma 1995, pp. 179-195.

5. Non sono frequenti gli studi incentrati sulla novella III, 9; si ricorda da ultimo A.K. CASSEL, *Pilgrim Wombs, Physicke and Bed-tricks: Intellectual Brilliance, Attenuation and Elision in Decameron III, 9*, «Modern Language Notes», 121 (2006), n. 1, pp. 53-101.

6. Sintetizziamo la trama della novella: Giletta di Narbona è figlia di un famoso medico, che vive presso la corte del conte di Rossiglione. La giovane si innamora di Beltramo, figlio del conte, il quale, morto il padre, si trasferisce a Parigi alla corte del re di Francia. Giletta, che ha ben appreso l'arte della medicina, non appena viene a sapere che il sovrano soffre a causa di un tumore, prepara una polvere di erbe officinali e si reca a Parigi. Qui giunta propone al re di guarirlo in otto giorni e, in caso di successo, di sposare un membro della corte. La guarigione avviene addirittura prima del termine fissato, pertanto, la giovane sceglie Beltramo. Al re la richiesta pare eccessiva poiché Giletta non è nobile, pur tuttavia, non manca alla parola data e impone al giovane, a sua volta riluttante, di sposarla. Beltramo, ripudiata la moglie, si reca in Toscana schierandosi con i fiorentini in guerra contro Siena; Giletta torna da sola in Rossiglione, in cui trova il dominio in pessime condizioni economiche e sociali per la prolungata assenza del conte. Saggia e assennata, Giletta riesce a risollevare le sorti della regione, riscuotendo l'apprezzamento dei sudditi; la donna invia quindi al marito due cavalieri affinché riferiscano quanto avvenuto in sua assenza. Beltramo risponde in modo sprezzante, sostenendo che il suo ritorno è legato a due condizioni irrealizzabili: che Giletta gli dia un figlio e porti al dito un anello donatole da lui. Giletta allora, con un cugino e un'ancella, lascia la contea e inizia a vagare per l'Europa in abiti da pellegrina. Giunta infine a Firenze, ove prende alloggio in un modesto albergo, scorge Beltramo a cavallo. L'albergatrice le spiega che si tratta di un conte straniero, innamorato di una giovane nobile ma povera. Giletta si reca dalla madre della ragazza, le racconta la

Neifile, regina di quel giorno nonché narratrice della storia, aveva proposto alla «lieta brigata» di trattare vicende «di chi alcuna cosa molto disiderata con industria acquistasse o la perduta ricuperasse» (*Dec. Concl.* II, 9)⁷. La vicenda di Giletta pare comprendere ‘acquisto’ e ‘recupero’ insieme, poiché la protagonista grazie alla propria «industria» riesce sì a ottenere per marito l’amato Beltramo di Rossiglione, tuttavia è poi costretta a riconquistare la fiducia dello sposo, contrario ad accettare una moglie di rango sociale inferiore.

La protagonista matura nel corso della novella, giacché il suo amore per Beltramo, provato all’inizio «oltre al convenevole» (§5), si trasforma in occasione di perfezionamento etico e intellettuale: le decisioni, frutto di progressive e meditate riflessioni⁸, sono sempre ispirate da un’ «onesta cagione» e vengono realizzate seguendo un’ «onesta via» (§6); ogni azione si fonda su intraprendenza, «senno», «perseveranza» (§60), Giletta incarna virtù maschili allorché riesce ad amministrare la contea «con gran diligentia e sollecitudine» (§28), mentre le sue doti oratorie e dialettiche le consentono di persuadere il re di Francia, di convincere la madre della donna amata da Beltramo ad aiutarla e di farsi accettare dallo sposo.

La crescita di Giletta e l’esaltazione del suo carattere sono altresì segnalate nel corso del testo da termini precisi. Se all’inizio della novella è chiamata «fanciulla», «giovane», «damingella» (§§4, 8, 13), ella viene in seguito designata quale «donna», dopo essere riuscita a guarire il re e a sposare Beltramo (§29), e «contessa» durante l’organizzazione dell’intrigo volto a riconquistare l’amato (§§37-60). Lo stesso passaggio dal vestire «in forma di pellegrina» allo sfoggiare «vestimenti

sua storia e le chiede aiuto, promettendole in cambio una dote sufficiente ad accasare degnamente la figlia. La donna accetta, purché il piano di Giletta sia onesto: dovrà infatti formare Beltramo che la figlia è disposta a concedersi a lui se le verrà donato un anello. La protagonista si sostituisce dunque alla giovane e, una volta ottenuto l’anello e rimasta incinta, elargisce una ricompensa assai più lauta del pattuito. Partoriti due gemelli, Giletta lascia Firenze alla volta di Montpellier, in cui Beltramo terrà una festa. Ivi si presenta vestita da pellegrina con i due figli e, giunta al cospetto del marito, rivela la propria identità e il piano da lei ordito. Beltramo finalmente l’accoglie, facendola rivestire convenientemente al suo nuovo stato.

7. Si cita da G. BOCCACCIO, *Decameron*, A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano (a c. di), BUR, Milano 2013. Si è tenuto comunque conto dell’edizione G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Biondi (a c. di), Einaudi, Torino 2007.

8. Cfr. per esempio §37: «intendendo raccolse bene»; «più tritamente esaminando»; «bene ogni cosa comprese» e «formò il suo consiglio».

a lei convenevoli» sancisce il riconoscimento definitivo del marito nonché l'approdo a un rango, etico e sociale, superiore (§§56 e 61)⁹.

Infine, la novella presenta tratti fiabeschi ed è sovente segnata da elementi fantastici¹⁰. Ne sono testimoni i riferimenti storici piuttosto sfocati e indefiniti (§28: «saputo che i fiorentini guerreggiavano co' sanesi»), il tema della promessa e la miracolosa guarigione del re di Francia, la nascita dei gemelli, le avventure intraprese da Giletta e i ruoli da lei svolti di medico, governatrice di uno stato, pellegrina.

Le vicende occorse a Giletta e il mondo fantastico in cui si trova ad agire servono a costruire un prototipo di donna ideale e un mondo alternativo, immaginabile solo all'interno della *fictio* letteraria. Il fantastico diventa lo strumento principale che permette allo scrittore di rappresentare una realtà frutto di invenzione, di divagazioni impossibili. Pertanto Giletta, entro tale contesto finzionale, esprime ogni potenzialità umana e valica qualsiasi vincolo morale, sociale o religioso imposto dalla storia e dalla cultura del tempo.

2. La Virginia: struttura, personaggi, riuso

Nelle pagine seguenti metteremo in rilievo le differenze e le affinità tra la novella e il testo teatrale, che riscrive la fonte decameroniana in base al diverso contesto culturale, al nuovo genere letterario adottato, al pubblico e all'occasione di rappresentazione¹¹.

Bernardo Accolti – celebre poeta cortigiano, trasferitosi nel corso della sua carriera a Firenze, Roma, Urbino e ricordato da molti scrittori coevi come Castiglione, Ariosto, Cortese, Cassio da Narni – si avvale della novella quale modello tea-

9. Tale espediente è comune alla novella di Zinevra (*Dec.* II, 9); sul tema del cambiamento di indumenti come spia di mutamento interiore cfr. E. WEAVER, *Dietro il vestito: la semiotica del vestire nel Decameron*, in E. Malato (a c. di), *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988)*, Salerno Editrice, Roma 1989, pp. 701-710.

10. Cfr. E. MENETTI, *Il Decameron fantastico*, CLUEB, Bologna 1994; EAD., *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Franco Angeli, Milano 2015 e M. BOSISIO, *Etica cortese e dimensione fantastica: lettura delle novelle 'africane' del Decameron (I, 3; II, 9; V, 2 e X, 9)*, «Italice», in corso di stampa.

11. Su questo procedimento cfr. G. GENETTE, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.

trale¹²; le attinenze strutturali e morfologiche tra i due generi sono state a lungo studiate, laddove i rapporti specifici tra il *Decameron* e la produzione rappresentativa dei secoli xv e xvi risultano oggetto di diverse indagini¹³.

L'opera di Accolti rispecchia i caratteri tipici delle rappresentazioni volgari del Quattrocento, estranee alle codificazioni tassonomiche proprie del teatro cinquecentesco¹⁴. Lungo la *Virginia* l'originale decameroniano subisce un calibrato processo di rielaborazione, che finisce per mutarne il senso e gli scopi: l'azione è trasferita da Siena a Milano e dalla Francia a Salerno non senza motivazioni politico-encomiastiche. È ovvio che lo sfondo delle guerre tra Firenze e Siena non fosse adeguato all'occasione e soprattutto al luogo di rappresentazione. Ricordiamo, inoltre, che i d'Aldello Placidi erano stati protetti dagli aragonesi dopo un temporaneo confino da Siena, mentre gli Spannocchi intrattenevano sovente affari commerciali nella capitale lombarda¹⁵.

L'atmosfera fiabesca del *Decameron* sembra dissolta da ulteriori riferimenti: nella novella, ad esempio, Giletta raggiunge

12. Ricordiamo che il poeta rielaborerà le ultime parole pronunciate da Ghismonda (*Dec.* iv, 1). Il testo, di quasi duecento versi, si trova in B. ACCOLTI, *Comedia*, Rosselli, Firenze 1513; l'opera, oltre alla *Virginia* e al capitolo decameroniano, contiene quarantadue rime: 12 sonetti e 30 strambotti. La fama di Accolti nel Cinquecento è testimoniata dal frontespizio di un'edizione veneziana della *Commedia* commentata da Cristoforo Landino (Pocatela, Venezia 1529): il frontespizio figurato presenta sulla cornice di sinistra una sorta di canone di poeti latini (Virgilio, Orazio, Ovidio, Lucrezio e Terenzio), cui corrisponde sulla destra un gruppo di scrittori in volgare. Tra essi figurano Dante, Petrarca, Aretino, Boccaccio e, a confronto con Terenzio, Accolti.

13. Cfr. C. SEGRE, *Narratologia e teatro*, in id., *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984, pp. 15-26; sul binomio Boccaccio-teatro si veda N. BORSELLINO, *Decameron come teatro*, «Biblioteca teatrale», ix (1974), pp. 1-33; A. STÄUBLE, *La brigata del Decameron come pubblico teatrale*, «Studi sul Boccaccio», ix (1975-1976), pp. 103-117; id., *Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale*, «Quaderns d'Italià», ix (2009), pp. 37-47; D. PEROCO, *Boccaccio (comico) nel teatro (comico) di Machiavelli*, «Quaderns d'Italià», ix (2009), pp. 23-36 e M. BOSISIO, *Interpretazioni e tecniche di riuso di Boccaccio all'interno del teatro volgare del Quattrocento*, «Heliotropia», x (2013), pp. 65-80.

14. M. PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra xv e xvi secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1989; R. RINALDI, *Apparati, mitologie e musica nel teatro volgare*, in G. Bàrberi Squarotti (a c. di), *Storia della civiltà letteraria italiana. Volume II, I. Umanesimo e Rinascimento*, UTET, Torino 1990, pp. 544-572 e S. FERRONE, *Il teatro*, in E. Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana. Volume III. Il Quattrocento*, Salerno Editrice, Roma 1996, pp. 955-992.

15. Cfr. in merito G. GIGLI, *Diario sanese in cui si veggono alla giornata tutti gli avvenimenti più ragguardevoli spettanti sì allo spirituale, sì al temporale della città e stato di Siena; con la notizia di molte nobili famiglie di essa*, Venturini, Lucca 1723. Accolti nella raccolta del 1513, dedicherà alcuni testi a Giovanna e Dorotea Spanocchi.

Beltramo nel corso di una «gran festa di donne e di cavalieri» in occasione del «dì d'Ogni santi» (§56); nella *Virginia*, di contro, i festeggiamenti sono motivati dalla vittoria sui francesi delle forze milanesi, per cui parteggiava il principe di Salerno, *alter ego* di Beltramo¹⁶. Il cenno vago alle ostilità tra fiorentini e senesi, frequenti nei secoli XII-XIII, viene specificato tramite l'allusione alla discesa di Carlo VIII in Italia del settembre del 1494.

Dal punto di vista strutturale, invece, la trama viene amplificata mediante l'aggiunta di nuovi personaggi, di episodi eterogenei e di molte scene¹⁷. Un testo breve e conciso è trasformato in una commedia estesa, divisa in cinque atti, argomento e prologo compresi, per un totale di oltre duemila versi¹⁸.

L'operazione di riuso appare volta anche ad adattare il testo a favore di un pubblico composito, attento a specifiche tematiche e questioni, non sempre coincidenti con quelle affrontate nel *Decameron*. Prendiamo in considerazione tre casi paradigmatici, in cui vengono inserite trattazioni morali inedite, conformi al gusto umanistico: nel proemio sono anticipate le qualità di Virginia attraverso un catalogo¹⁹; le affinità con le caratteristiche di Giletta risultano perspicue. Nondimeno alla fine del proemio lo scrittore anticipa l'insegnamento che gli spettatori dovranno trarre dalla commedia, indicazioni che conferiscono all'opera propositi differenti da quelli espressi da Boccaccio e riguardanti il disprezzo delle ricchezze e dell'ambizione eccessiva²⁰.

Al termine del primo atto il dialogo tra il re di Francia e il principe di Salerno (I, 121-144) diviene un pretesto per

16. *Virginia* II, 41-44: «inteso ho come el Duca di Milano / ha gran guerra col nobil Re di Franza, / li voglio andar et qual buon capitano, / fama acquistar con spada et con la lanza». Si cita da B. ACCOLTI, *Virginia*, M. Calise (a c. di), UMI, Ann Arbor 1989.

17. Ad esempio, il matrimonio di Virginia con il principe, velocemente descritto nel *Decameron*, viene ufficiato alla fine del primo atto dal vescovo di Siena e da un notaio; la festa organizzata dal principe al suo ritorno dalla guerra viene descritta distesamente (v, 10-88); la rappacificazione tra gli sposi occupa una scena estesa (v, 121-323).

18. Argomento e prologo: 54 versi; atto I: 411 versi; atto II: 623 versi; atto III: 465 versi; atto IV: 280 versi; atto V: 323 versi.

19. Cfr. per esempio vv. 9-12: «voi udirete el mirabil ingegno, / l'alta prudentia, l'impossibil cosa, / patientia, costantia, ira et sdegno / virile ardire et impresa dubbiosa».

20. Si vedano per esempio vv. 33-36: «fugga di qui la superba ambitione, / la voglia exitial d'argento et oro, / vil mercatura, ingrata adulatione, / meccanica arte, ingiurioso foro».

disquisire intorno all'infelicità della vita e alla pazienza e alla fiducia che i malati devono avere²¹.

In apertura del secondo atto il principe di Salerno, cui nella commedia è concesso uno spazio maggiore rispetto a Beltramo nella novella, attribuisce la sua triste condizione alla sorte avversa. Il canonico discorso intorno alla mutevolezza della Fortuna, che si protrae per sei ottave, dà adito al personaggio di rivolgersi a Virginia, definita «donna obscura» e «maledecta» (II, 23 e 34). La sua abilità non viene certo riconosciuta, bensì risulta conseguenza di «falsità» e «inganno» (II, 14 e 16).

I cambiamenti più profondi concernono i personaggi di Virginia, del principe di Salerno e di Costanza, madre di Camilla, l'amata dal principe. Lo scrittore si avvale del modello decameroniano, però lo rielabora seguendo le tradizionali proprietà di certi personaggi femminili della commedia e della tragedia.

Il principe, invece, appare sì collerico e violento, ma si configura anche quale innamorato incerto, che, come nelle commedie latine, ha bisogno dell'aiuto di un sottoposto per raggiungere i propri obiettivi. Il servo Ruffo, figura ripresa da Plauto, si incarica di favorire l'incontro del principe con l'amata; nondimeno il suo compito viene ostacolato da Costanza che si rivela *matrona* gretta e volgare e non donna onesta, saggia e gentile. Data la natura dei personaggi, le scene propriamente comiche della *Virginia* sono dunque demandate alle vivaci schermaglie tra Ruffo e Costanza.

Virginia non si afferma per mezzo del coraggio, dell'ingegno, della saggezza che avevano contraddistinto Giletta. Ella, infatti, dominata dall'insicurezza e dal timore, non rappresenta un'eroina fantastica, bensì una figura patetica, succube e spesso indecisa, coerente con certi *topoi* della tradizione teatrale antica. Non a caso le prime parole pronunciate dalla giovane si concentrano, da una parte, sull'«amorosa guerra» che la tormenta e, dall'altra, sulla propria natura di «sempli-

21. Il primo tema viene sviluppato dal re attraverso un processo di combinazione di varie tessere liriche di origine petrarchesca. Per esempio vv. 136-140: «io non spero già mai trovar più pace, / et questo è quel che mi confonde et duole, / che in questa nostra rea vita fallace, / ferma felicità non vede el Sole».

ce et inexperta damigella» (I, 4-5). Viene recuperato il termine «damigella» del *Decameron* con una doppia aggettivazione eloquente: Giletta è giovane, tuttavia dimostra sin dall'avvio della novella di possedere le qualità adatte per ottenere l'amore di Beltramo; Virginia, di contro, nega di possedere tali risorse, poiché non è una «Phenice» in grado di librarsi alta nel cielo, ma una ben meno imponente «columba» (I, 70).

Virginia pare un personaggio fragile, incline ad arrestarsi a ogni ostacolo (I, 81-82): «starò rinchiusa qual vil femminella / che ha lacryme et strida sol per armi». La decisione di recarsi presso la corte del re di Francia non viene motivata, tanto da sembrare improvvisa. Il suo stesso atteggiamento nei confronti del re evidenzia un'indole affatto diversa da quella di Giletta. Quest'ultima aveva vinto le riserve del sovrano con il proprio argomentare stringente e deciso, tanto da mettere in gioco la propria vita sul rogo qualora non fosse riuscita nel proprio intento; nella commedia, invece, l'eventuale punizione non viene proposta da Virginia, ma dal sovrano (vv. 207-208): «che se non mi guarisci in octo giorni, / farò in foco bruciar tuo membri adorni».

La stessa guarigione del re – prodigiosa nel *Decameron*, anche perché avvenuta «anzi il termine» degli otto giorni concordati (§17) – nella *Virginia* sembra incerta sino alla fine; la vicenda viene accresciuta nel *pathos* e drammatizzata nella scena in cui due guardie, Sylvio e Iulo, commentano il mancato miglioramento del loro signore. La certezza che le cure consigliate dalla donna siano inefficaci viene tuttavia improvvisamente smentita; ciò nonostante la giovane non è lodata dal re per la sua abilità, giacché viene definita «fanciulla pia» (I, 310). L'attenzione viene spostata dunque dall'«industria» e dalla sapienza medica ad una qualità morale e spirituale.

La fragilità della protagonista sembra poi ribadita in altri passaggi: all'inizio del secondo atto ella appare disperata per il rifiuto del principe. Nel *Decameron* Boccaccio passa subito a segnalare le grandi virtù amministrative e 'maschili' della donna, mentre nell'opera di Accolti Virginia, passiva e debole, si definisce «sfortunata», «trista consorte» (II, 50 e 70)²²;

22. Lo spazio rilevante concesso da Boccaccio alle qualità di comando della donna risulta ridotto nella commedia, poiché le imprese di Virginia sono sbrigativamente raccontate da due ambasciatori (cfr. II, 410-417 e IV, 145-151). Invece, il cugino della protagonista, di

la protagonista invoca la morte a più riprese, inveisce contro il «crudo amor», evidenzia la sua precaria condizione fisica (II, 73). Inoltre, mostra un carattere sottomesso, in quanto è pronta ad accogliere di nuovo il marito e a perdonarlo.

Se Giletta appare fiduciosa nelle proprie capacità, energica e reattiva, Virginia si comporta in modo antitetico: il personaggio si esprime avvalendosi di frequenti interrogative dirette e di un registro sostenuto e tragico²³. In alcuni casi la sofferenza psicologica è talmente acuta da provocare lo svenimento della protagonista, che deve essere soccorsa da ancelle e servitori (cfr. ad esempio II, 628-635).

Le scelte di Virginia, quindi, non sono dovute a sottili e ingegnosi calcoli; gli esiti favorevoli che ne scaturiscono sembrano casuali. Giletta, lasciata la corte per intraprendere il proprio pellegrinaggio, si pone l'obiettivo di raggiungere il marito. Boccaccio accenna a questo proposito in modo allusivo, affermando che i servitori al suo seguito non sapevano «ove ella s'andasse» (§35). Ovviamente rimane implicito che la donna avesse scelto dall'inizio la sua meta. Virginia, per converso, sembra iniziare il tragitto senza alcuna speranza di incontrare il consorte (III, 5-7): «partir m'intendo di questo procinto, vedova, sola et far quanto a lui piace / et poi che possederlo a me non lice». Non a caso, la decisione si configura soltanto quale espediente per allontanarsi dal consorzio civile²⁴.

La svalutazione delle qualità della protagonista giustifica le frequenti battute misogine, che puntano a suscitare il divertimento ilare e leggero del pubblico: il servo Ruffo, per confortare il padrone, attribuisce sovente la superbia di Camilla al genere femminile; le donne, argomenta il personaggio, si dimostrano tanto «scelerate», «instabil», «fallaci», «inique et rie», che gli uomini insensibili al loro fascino devono essere

nome Silvio, descrive in diverse occasioni le pene subite dalla protagonista (cfr. per esempio IV, 217-288).

23. Si veda per esempio II, 612-615: «hor che ha facto Virginia innocente, / che di lei non si chiede altro che sangue? / Son io ruina della mortal gente? / O gitto toscò qual mortifero angue?».

24. III, 9-13: «io con vedova, bassa et smorta fronte, / pel mondo voglio andar peregrinando / et empier di lamenti el pianto, el monte, acque bevendo et verdi herbe mangiando / in compagnia de l'altre fere pronte». Si notino le evidenti analogie con alcuni temi espressi lungo i *Rerum vulgarium fragmenta* petrarcheschi.

considerati fortunati (iv, 69-70). Inoltre, secondo un *topos* antico, esse sono responsabili di discordie e di guerre, mentre il loro atteggiamento ambiguo è fonte di tormenti e di drammatiche incomprensioni (iv, 87-128).

La figura di Costanza si colloca all'interno di un'operazione letteraria volta all'intrattenimento e all'elaborazione di un testo rispondente ai canoni dell'antichità. I propositi filogini e nobilitanti di Boccaccio sono tralasciati a favore della resa comica del testo: Costanza, come avviene in Plauto con l'Artemona dell'*Asinaria*, possiede un piglio autoritario, una personalità forte e suscettibile; appare aggressiva e pronta a bloccare le insistenze del servo Ruffo con parole e comportamenti alquanto decisi: nel secondo atto esprime il desiderio di «squarcia[re]» le guance di Ruffo con le unghie e di tagliarlo «in mille pezzi» (iv, 212 e 216). Parimenti, al verso 382 si augura che il personaggio venga presto «squartato»; la replica di Ruffo – il quale chiama la donna «vecchia ribalda d'anticristo madre» e a cui promette di affogarla in un fiume e di bruciarle la casa (iv, 386) – non risulta meno violenta. Inoltre, Accolti si avvale di passaggi sticomitici, in cui i due personaggi si affrontano in tenzone nel giro di brevi ed efficaci battute²⁵.

Se nel *Decameron* viene sottolineato a più riprese l'aspetto onesto, nobile e gentile della madre dell'amata di Beltramo, nella *Virginia* tali connotazioni sembrano assenti: Costanza, dopo aver trovato l'accordo con Virginia sul raggiro da ordire a danno del principe, si augura di uscire «d'affanno» quanto prima, senza porsi alcun dubbio di ordine morale (iv, 441). Nel *Decameron*, invece, la donna teme sino all'ultimo le possibili difficoltà che il piano comporta, ma si decide a sostenere Giletta in quanto ciò costituisce un'«onesta cosa» (§48). Nella commedia, per contro, Costanza viene persuasa dalla prospettiva di porre termine alle insistenti visite di Ruffo.

Quest'ultimo si configura quale servo impertinente, che chiede informazioni al padrone circa il suo stato di salute al solo scopo di soddisfare le proprie curiosità. Ruffo si contradd-

25. III, 311-319: «R: "chi spera in tempo si consuma ad hore, / questa novella al mio signore arreo / che dormirà con lei et io con teco". / C: "taci bestione, s'i' volessi huomo acanto, / vorrei un huom ché tu se' una fera". / R: "anima mia, se mi provassi alquanto, non parleresti si brusca et altera". / C: "usanza è di poltrone darsi gran vanto, / di bere intendi ben"».

distingue altresì per l'uso di proverbi²⁶, espressioni grevi e collocate al fondo della scala diafasica; le espressioni elevate che vengono utilizzate talora dal personaggio sono accostate a termini quotidiani per accentuarne la comicità e le improprietà linguistiche²⁷.

Ruffo incarna il prototipo del servo approfittatore e infedele della commedia plautina²⁸, che deplora le numerose incombenze da svolgere e le pretese esigenti e poco gratificanti affidategli dal padrone: l'ottava che riportiamo condensa tale atteggiamento, ben espresso dallo stile paratattico, accumulativo e da vocaboli colloquiali. L'ultimo verso, caratterizzato da espressioni idiomatiche, svilisce ancora di più il registro del servo, giusta una modalità stilistica e versificatoria adottata sovente da Accolti. Si noti in aggiunta l'insistenza del personaggio su pronomi personali e aggettivi possessivi di prima persona, che sembrano sottolinearne il vittimismo solipsistico:

Di questo mal n'è causa el frappar *mio*,
che *m'*ha posto alle spalle questo peso:
s'io vo' a Constantia, che giù dirò *io*?
Io potrei essere bastonato et preso,
pur ch'el padrone sfoghi el suo desio,
poco si cureria *s'io* fussi appeso
et *s'io* non vo', al mio signor fo' fallo,
che tracto el veda a coda di cavallo²⁹. (II, 177-186)

Il principe di Salerno – che richiama Tancredi per il medesimo paese d'origine e per l'atteggiamento dispotico e prevaricatore dimostrato nei confronti di personaggi non appartenenti alla nobiltà – viene colto soprattutto nella funzione di

26. Si veda per esempio III, 464: «R: et di mercante m'ha facto l'orecchie».

27. Cfr. per esempio II, 113-115: «signor da poco in qua par che tu ti sfaccia, / sì come neve posta al sole ardente: / hor che vuol dir la tua pallida faccia?». Tali cadute stilistiche dalla finalità comica contrassegnano pure Virginia; cfr. I, 329-333: «se a me donasse le odorate ariste / d'Arabia, se i liquor persi o sabei, / se l'arene del Hermo in or commiste, / se le gemme degl'Indi et de' Caldei, se facessi segar mie membre triste».

28. Si pensi in particolare al servo dello *Pseudolus* con cui Ruffo condivide la propensione a formulare promesse che non si possono «observar», a ricorrere all'aiuto della «lingua» e delle «bugie» (II, 224, 226 e 229). Parimenti Ruffo spicca per un forte risentimento nutrito verso il conte (III, 334-335): «di stiza intendo far creparli el core, / schernirlo alquanto, essermi vendicato».

29. Corsivi miei.

iuvenis amans, inedita rispetto all'ipotesto del *Decameron*, ma conforme alla commedia latina. Il personaggio, simile a Plesidippo del *Rudens* o ad Argirippo dell'*Asinaria*, viene descritto quale figura melliflua e inesperta: le terzine in cui egli declama la lettera appena scritta per Camilla palesa una galleria di formule fisse, di elementi ricorsivi, di *topoi* lirici (II, 264-361). In esso non mancano elenchi delle consuete caratteristiche fisiche e delle virtù preternaturali della donna amata (II, 274-275: «aurate chiome», «potenti occhi», «candido pecto»; II, 286-287: «tu puoi col volto adolcire ogni fera, / tu ritenere le sagipte adirate»), il racconto delle reazioni incontrollabili provate dall'uomo (II, 273: «piangon gli occhi, arde l'alma et la man trema»), l'impiego di *adynata* (II, 270: «fare e monti gire et stare e fiumi»), l'invito alla donna a prestare ascolto (II, 280), l'appello al *carpe diem* (II, 294), la dichiarazione di affidabilità e amore eterno (II, 310-318)³⁰.

Al termine della commedia il principe recupera il carattere grave e solenne che gli spetterebbe: questi, persuaso dall'intervento di sudditi e servitori in una scena corale solo accennata nel *Decameron*, perdona Virginia e apprezza, per la prima e unica volta all'interno del testo, l'«arte», l'«inaudito, extremo ingegno» di lei (v, 300 e 303). Il discorso del personaggio, scandito da anafore e da costrutti simmetrici³¹, si trasforma in un giuramento (es. vv. 308-310): «io ti perdono ogni tua colpa forte, / io per miei ricognosco e tuoi figliuoli, io t'accepto per sposa et per consorte»³².

Pur tuttavia, nel *Decameron* Beltramo si limita a baciare e abbracciare la moglie, nella *Virginia* l'accento alla «colpa forte» mira a mantenere un netto distacco tra la donna, macchiata da una sorta di peccato originale, e l'uomo, detentore indiscusso della *potestas* familiare e vittima degli errori di Virginia. Inoltre, se nella novella Beltramo «ricono[sce]» Giletta «per sua legittima moglie» (§61), nella commedia il principe riconosce i figli, mentre «accepta» Virginia; egli certifica, di

30. Queste tematiche si ritrovano nei sonetti amorosi e in alcuni strambotti scritti da Accolti per una donna, di nome Giulia, riportati nella raccolta del 1513.

31. La ripetitività dell'anafora serve a rendere l'insistenza del pensiero amoroso. Anche Virginia si esprime attraverso figure retoriche analoghe (cfr. per esempio I, 25, 27 e 29: «chi mira el mio signor notare in mare [...] / chi lo rimira un corsier cavalcare [...] / chi lo rimira o correr o saltare»).

32. Tali espedienti sembrano connotare l'eloquio del personaggio anche in altri passaggi (cfr. per esempio II, 147-150).

fatto, l'esistenza di un'asimmetria incolmabile di ruoli e di valore con la sposa.

3. *Conclusioni*

L'operazione di Bernardo Accolti appare quindi abbastanza chiara, ancorché attraversata da soluzioni composite e multiformi, come del resto è comune nei testi rappresentativi del Quattrocento. Il *Decameron* costituisce l'ipotesto dell'intera opera, tuttavia lo scrittore tende a sottrarre alla novella di Giletta alcuni elementi tipici – quali la connotazione fantastica e la dimensione eroica e prodigiosa della protagonista – e, per converso, ad aggiungerne di nuovi. Le figure, gli episodi e gli elementi della commedia antica si compenetrano con il *Decameron* ma, nella maggior parte dei casi, si sovrappongono e si sostituiscono ad esso. Nella *Virginia* non si scorge più alcun riferimento al discorso sull'«industria» e al messaggio filogino di Boccaccio, perché poco adatto all'occasione celebrativa nonché in contrasto con le forme e gli archetipi della tradizione latina.

Accolti connota il testo mutando il genere di appartenenza della storia: i personaggi seguono gli esempi del teatro plautino, mentre molte situazioni risultano conformi agli schemi fissi della commedia – e in misura sporadica della tragedia – latina. Virginia viene descritta quale figura languida e debole come avviene di consueto per i personaggi femminili, laddove il principe incarna il giovane amante delle commedie, incerto, inesperto e visionario. Il divertimento del pubblico viene garantito dalle battute misogine, dalle violente liti, dal linguaggio triviale di Costanza e del servo Ruffo.

Anche l'attenzione all'occasione di rappresentazione e al gusto per le discussioni morali di varia natura determinano l'estensione dell'opera e l'attenuazione dell'ambientazione fiabesca di origine decameroniana. Il preciso sfondo storico mira così a celebrare le casate coinvolte nel matrimonio, inserendo i festeggiamenti all'interno di un contesto determinato e contemporaneo.

La transmisión de motivos novelescos a través de la comedia nueva: *Don Gastone di Moncada* de Giacinto Andrea Cicognini

Guillermo Carrascón

Universidad de Turín

Giacinto Andrea Cicognini (1606-1651), el corifeo del teatro italiano de imitación española, como se le ha definido, fue en Italia uno de los más famosos autores teatrales de la primera mitad del siglo XVII, y contribuyó también en sus últimos años a fundar el drama musical con sus óperas más conocidas, *Celio*, y sobre todo *Giasone y Orontea*¹. También su

1. *Giasone*, con música del famoso Francesco Caletti-Bruni – más conocido como Francesco Cavalli, por el apellido de su mecenas – se estrenó en el teatro San Cassiano de Venecia el 7 de enero de 1649, dos años antes de la muerte prematura e inesperada del dramaturgo. El estreno de *Orontea* como hoy la conocemos, una de las operas más populares del siglo XVII, parece que fue, en cambio, póstumo, el 19 de febrero de 1656 en Innsbruck, con partitura del no menos afamado Antonio Cesti, pero existe una anterior, hoy perdida, de Francesco Lucio, que se estrenó en Venecia en 1649. El protagonista titular de *Celio*, representado en Florencia en 1646 según la edición que se cita en la siguiente nota, es precisamente el hijo de Don Gastone di Moncada, personaje de pura ficción de cuyo homónimo drama se ocupan estas páginas. Un manuscrito del drama musical se conserva en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, coll. Magl.: *Celio, dramma musicale del Sig. Dott. Iacinto Cicognini, messo in musica da Nicolò Sapiti e da Baccio Baglioni, dedicata all'illustrissimo Sig. Marchese Bartolomeo Corsini*, http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/M2_1_292/main.htm, última consulta 30/09/2015. A estas obras añaden Salomé Vuelta y Nicola Michelassi *Gli amori di Alessandro Magno e di Rossane*, que se estrenó postuma en Venecia en 1651 con música de Francesco Lucio y libreto parcialmente escrito por nuestro autor y completado por mano anónima. Sobre todos estos dramas musicales dan precisas noticias N. MICHELASSI, S. VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento. Vol. 1: Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*, Alinea, Firenze 2013, pp. 105-107.

Don Gastone di Moncada, con el que nos entretendremos en lo que sigue, había sido, según el autor, «all’universale così gradito»². Y sin embargo tanto Cicognini como su *Don Gastone* yacen hoy en día en un olvido tan profundo – no ha habido más ediciones de la obra después de 1685 – como grande fue su fama de entonces: «che tra tutte le opere sceniche de’ moderni scrittori a quelle del Dottor Giacinto Andrea Cicognini si deva il primo luogo» – empezaba el prólogo de varias de las ediciones que he podido consultar³ – «non v’è pur uno che ne dubiti, poscia che questo solo ha riportato universali gli applausi». Pero «il notevole successo di pubblico e di critica, caratteristico dei suoi testi teatrali, si spiega soprattutto con la loro aderenza alla concezione secentesca del teatro come spettacolo “di consumo”» sentencia en nuestros días la enciclopedia Treccani (s.v. Cicognini).

Efectivamente, parece que la mayor parte de sus obras se ajusta a una concepción formularia del teatro, o por decirlo con mayor precisión, tales obras corresponden a categorías que

aA

299

2. Lo afirma el autor en la dedicatoria de la edición de *Celio, dramma musicale del Dottor Giacinto Andrea Cicognini*, Luca Francesc[hini], Alessandro Logi, Firenze 1646, ápod F. ANTONUCCI, *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel Don Gastone di Moncada di Giacinto Andrea Cicognini*, en M.G. Profeti (ed.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze 1996, pp. 65-84 [p. 71]; MICHELASSI, VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze* cit., p. 114.

3. Las ediciones que he podido consultar son las de Gio. Pietro Cardi e Gioseffo Marelli, Milán [1658 (Q) según la impronta Sbn] (Biblioteca Nazionale Braidense de Milán, sig. Racc. Dramm. Corniani Algarotti 6224, versión digital); la de Angelo Bernabò dal Verme a istanza di Gregorio e Giovanni Andreoli, Roma 1658, única que contiene un prólogo en verso, diálogo entre Amore, Vulcano, Tradimento y Morte (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, sig. 34.2.A.29.1, versión digital); la de los Eredi di Domenico Barbieri, Bolonia [1661 (Q) según la impronta Sbn] (Biblioteca Nazionale Braidense de Milán, sig. Racc. Dramm. Corniani Algarotti 2080, versión digital); la de Zini, Venecia 1674 (Biblioteca Nazionale Braidense de Milán, sig. Racc. Dramm. Corniani Algarotti 982, versión digital); y la de Gioseffo Longhi, Bolonia 1682 (Biblioteca Nazionale Braidense de Milán, sig. Racc. Dramm. Corniani Algarotti 296, versión digital). Los textos no presentan variantes de relieve. De las ediciones del drama como de las cuestiones sobre el *Don Gastone* que se plantean en lo que sigue se ha ocupado en dos artículos, con la gran competencia que le es característica, ANTONUCCI, *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli* cit. y EAD., *Las operaciones de adaptación y reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: el caso de Giacinto Andrea Cicognini* en P. Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. iv, *Teatro*, D. Vaccari (ed.), Bagatto, Roma 2012, pp. 13-19. Completan las observaciones de Antonucci con mayor información editorial, noticias sobre las varias representaciones y gran erudición ecdótica MICHELASSI, VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze* cit., pp. 109-129. Sobre la red intertextual trazada con maestría por Antonucci me baso yo para completar algunos detalles que la profesora romana, desde su perspectiva de estudio había justamente omitido o dejado en segundo plano.

si bien no tan claramente reconocidas – ni particularmente apreciadas – por los estudiosos del teatro italiano⁴ del siglo xvii, sí lo son por lo que se refiere al teatro español del Siglo de Oro: por una parte la comedia de género, por la otra las *refundiciones*, esas operaciones de explícita reapropiación o reescritura sobre las que se ejercitaron prácticamente todos los dramaturgos barrocos españoles. Una buena parte de las creaciones teatrales de Cicognini – por otra parte no muy numerosas, dada su prematura desaparición – como ya ha indicado la crítica, reelaboran intrigas, argumentos, tramas o partes de ellas de los autores barrocos españoles contemporáneos suyos: Lope de Vega, Guillén de Castro, Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina. De manera que se puede afirmar que también en este aspecto, Cicognini sigue una moda española⁵, un *modus operandi* dramático bien establecido en la otra península mediterránea, puesto que todos los autores ya mencionados y muchos otros de los que nutrieron el florecimiento de la comedia nueva practicaron asiduamente la reescritura, no solo para mantener los ritmos productivos que exigía un teatro de consumo, sino sobre todo porque el nuevo género dramático español ostentaba como marca de fábrica o característica genética esta tendencia a la adaptación, al reciclaje de materiales preexistentes, al ejercicio de la reelaboración; característica que por otra parte es consustancial a una concepción de la literatura que hace de la *imitatio* de los clásicos un sello de distinción y un marchamo de legitimidad. No otra cosa hacían por su parte los poetas líricos al reinterpretar continuamente los temas y los motivos ya de la mitología clásica, ya – en la estela de Garcilaso – de la lírica italiana del Trecentos y de Petrarca en particular.

Pero si observamos un poco más de cerca no es difícil advertir – como ya ha hecho la crítica⁶ – que estos géneros o

4. Destacan los estudios de S. CASTELLI, por ejemplo *Il teatro e la sua memoria: la compagnia dell'Arcangelo Raffaello e il Don Gastone di Moncada di Giacinto Andrea Cicognini*, en Profeti, *Tradurre, riscrivere* cit., pp. 85-94, que sin embargo se mueven también en la esfera de las relaciones con la cultura española del autor italiano.

5. Sobre las relaciones de los Cicognini, padre e hijo, que es nuestro autor, con la cultura española también arrojan luz MICHELASSI, VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze* cit., pp. 104-105. El mismo Giacinto Andrea calificaba el *Don Gastone* de «opera spagnuola», en el manuscrito de la obra conservado en la Biblioteca Laurenziana de Florencia, como han puesto de relieve los citados estudiosos, *ivi*, pp. 111, 120.

6. Cito entre tantos estudios en este terreno a un maestro que ha contribuido preemin-

subgéneros dramáticos de consumo, formularios, se basan a menudo, más allá de los casos directos de simple refundición, en una fórmula constructiva que se puede definir como una combinatoria, de funcionamiento semejante al de las gramáticas de las lenguas naturales: el creador dispone de un inventario, limitado aunque amplio, de elementos básicos (motivos y funciones, tipos y personajes, situaciones y secuencias, equivalentes a las categorías gramaticales del léxico de la lengua natural) que puede combinar en secuencias miméticas (frases) que asociadas a su vez constituirán el discurso dramático-textual (enunciado) de la fábula o estructura profunda que ha elegido como objeto de su creación.

Don Gastone di Moncada, la pieza de Cicognini, constituye un caso claro de este tipo de construcción dramática: más que reescribir un drama español preexistente construye una historia relativamente original recombinando entre sí elementos provenientes de una serie de obras teatrales muy cercanas temáticamente porque todas pertenecen al mismo subgénero dramático⁷. Diciéndolo con las palabras, más precisas, de Joan Oleza⁸, nuestra obra juega con una serie de funciones preestablecidas como ingredientes de la fórmula definitoria del microgénero caracterizado por el «conflicto de la lujuria del poderoso», uno de los más frecuentes y exitosos en el teatro del siglo XVII como justificaba el mismo Lope ya en su *Arte Nuevo* – nota el crítico valenciano – al afirmar que «los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente» (vv. 327-328). Pero con lo que acabo de decir no pretendo ni mucho menos negar la existencia de dependencias intertextuales directas, en ocasiones muy amplias. Haberlas haylas, como ha estudiado y puesto en evidencia Fausta Antonucci en sus citados artículos; la es-

temente al desarrollo de esta línea de investigación, Oleza; en concreto me interesa traer a colación J. OLEZA, *Trazas, funciones, motivos y casos*, en A. Bleuca, I. Arellano, G. Serés (eds.) *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid 2009, pp. 321-350 [p. 323], donde presenta una metodología estrechamente relacionada con el tema que nos ocupa, como luego se verá.

7. Así lo afirman también MICHELASSI, VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze* cit., p. 121: «il Don Gastone non è la traduzione di una singola commedia spagnola, ma una personale rielaborazione ispirata a più opere», con cita de ANTONUCCI, *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli* cit., pp. 72-84.

8. OLEZA, *Trazas, funciones, motivos y casos* cit., pp. 325 y sgg. con las referencias a otros artículos precedentes del autor que allí se indican.

tudiosa ha identificado con seguridad un grupo de cuatro obras teatrales fundamentales y algunas otras accesorias, de las que Cicognini se ha servido como hipotexto para extraer el material diegético-mimético útil para la construcción de su trabajo dramático; yo me limitaré a añadir algunos detalles a su trabajo remontando el curso de las corrientes intertextuales para acercarme a las fuentes de algunos de los motivos que constelan la historia de *Don Gastone*.

Antes de entrar en tal materia será inevitable ofrecer, también para refrendo de la clasificación genérica mencionada poco más arriba, un rápido resumen del desarrollo de la historia en el drama italiano, que se presenta así: a los españoles predios de Don Gastone di Moncada, Duca di Villarreal, llega un pobre que intenta robar la comida de los perros de caza del señor. Descubierta por el noble catalán, se revela también él un noble de origen francés, Don Merichex⁹ de Boccoi, huido de la corte de Portugal por haber dado muerte a un hombre en defensa del propio honor. Don Gastone lo acoge amorosamente, lo alimenta y lo viste con sus propias ropas por lo que Don Merichex jura eterna lealtad a su benefactor. Entretanto se presenta el rey Don Pedro de Aragón – de cuya mala fama como tirano y mujeriego ya se han hecho eco precedentemente los personajes cómicos de la comedia – que al ver por casualidad a Doña Violante se enamora violentamente de ella, pese a estar casado. Al saber que es esposa de Don Gastone, el monarca hace a éste y a Don Merichex, que está con él, varias mercedes, y les manda luego que se trasladen a la corte a su servicio. Allí trata de conquistar a Doña Violante, pero ésta, nombrada dama de la Reina, se manifiesta como la más honrada y fiel de las mujeres y promete a la Reina que llegaría a matar al propio Rey si éste atentase contra su honor, ganándose así la amistad y apoyo de la coronada dama. El soberano, enfurecido por la resistencia de la mujer, trata de vencerla por todos los medios: primero manda a un consejero en embajada, pero éste recibe, a su petición de respuesta para el Rey, tan solo una bofetada de Doña Violante. El tiránico monarca entonces destierra a Don Gastone y le

9. «Meriches» solo en la edición más completa, de «Angelo Bernabó del Verme, a istanza di Gregorio e Giovanni Andreoli», Roma 1658.

quita sus títulos y haberes, que cede a Don Merichex, al que al mismo tiempo encarga de hacer todo lo necesario para que Doña Violante, obligada por el mismo Rey a permanecer en la corte durante el destierro de su marido, ceda a los lujuriosos deseos del monarca. Don Merichex, que acepta tanto los dones como el encargo, trata por todos los medios de convencer a la señora, arrostrando su desprecio y el de Don Gastone, pues ambos cónyuges se sienten, justamente, traicionados por él. Llega incluso, por fin, a secuestrar al hijo de éstos y a presentarles, como plato de una siniestra cena a la que les invita el Rey, lo que dice ser el corazón del niño junto con su sangre para lavarse las manos antes de comer.

Fallido sin embargo también este intento y para disuadir al Rey de acudir al uso de la fuerza, Don Merichex le dice que ha engañado a Doña Violante, convenciéndola para que espere en un pabellón del jardín donde en teoría su exiliado esposo irá a reunirse a escondidas con ella, de manera que el monarca se haga pasar por Don Gastone y pueda así dar satisfacción a sus deseos con el engaño. El plan se lleva a cabo y como recompensa Don Merichex pide una hoja firmada en blanco al Rey, cosa que éste le otorga al volver muy satisfecho de su escapada nocturna. Entonces, por mediación de un criado gracioso, se descubren los engaños de Don Merichex, que en realidad en el pabellón del jardín había escondido a la Reina en lugar de Doña Violante – de forma que el Rey se ha encontrado en secreto con su esposa y de engañador ha pasado a engañado – y que no había matado al hijo de Don Gastone y Doña Violante, sino que lo había escondido tan solo. Mientras tanto, en la hoja firmada por el Rey el francés ha escrito que el soberano perdona a Don Gastone y le devuelve sus estados, aclarando así que, fingiendo secundar al monarca, para evitar que el Rey se confiase a otro consejero que atacase verdaderamente a Don Gastone y su mujer, estaba protegiendo los intereses del amigo al que siempre se ha mantenido fiel; todo aclarado, se restablece el orden, se reconcilian los amigos y la mala aunque coronada cabeza se arrepiente de su torpe proceder solicitando ser el tercero en la amistad de los dos caballeros¹⁰ y obteniendo el perdón de su mujer.

aA

303

10. Aunque no me ocuparé de este motivo, por su escaso relieve en la trama, señalo solo

Pasemos ahora revista a la serie de dramas españoles que ha propuesto Antonucci como hipotextos de esta obra. En primer lugar la comedia a la que parece inspirarse en mayor medida la trama de *Don Gastone* es *Saber del mal y del bien*, una creación – por cierto no de las más famosas en nuestros días – de Calderón de la Barca, escrita en 1628. En esta obra encontramos desarrollada toda la primera parte de la historia: el noble huído de Portugal, que aquí es Don Álvaro de Guimaraes, acogido por otro noble español, Don Pedro de Lara, de donde en seguida se evidencia que los personajes y la ambientación presentan en esta obra ecos históricos¹¹. El Rey, que en este caso es el castellano Alfonso VI, ya esposado y tiránico, se enamora de la hermana del noble castellano y para vencer la resistencia de la joven, que se niega a convertirse en su amante, amenaza, persigue y exilia al hermano, encargando también aquí al portugués la intercesión, o mejor dígase tercería, para obtener el amor ilícito de la mujer. Como se puede ver hasta aquí la adherencia entre ambos argumentos, el de Calderón y el de Cicognini, es muy alta; sin embargo el final calderoniano es muy distinto: Don Álvaro cumple el cometido que le ha impuesto el Rey, pero – tanto va el cántaro a la fuente... – en estas embajadas el portugués y la dama se enamoran. Por fin el Rey se arrepiente de sus impuros propósitos sólo ante las recriminaciones de la honrada joven, restituye su posición a Don Pedro y permite que don Don Álvaro y la dama se casen.

El episodio final de nuestro drama italiano, con la combinación de engaños fingidos y verdaderos por la que el Rey,

aquí que es eco de la anécdota clásica de Damón y Phintias cuyo *curriculum* narrativo, bastante impresionante, se puede ver magistralmente trazado por I. SCAMUZZI, *Vele bianche e vele nere: il viaggio di Timbrio e Silerio fra il Medioevo italiano e Cervantes*, «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», x (2007), pp. 63-82. Inútil recordar que sobre la misma anécdota se basa la novella de Tito y Gisippo, *Dec. x*, 8 y que Lope además de inspirarse en ella para la complicada trama de *La boda entre dos maridos* – véase al respecto J.R. MUÑOZ SÁNCHEZ, «Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias»: de Boccaccio a Lope de Vega, en I. Colón Calderón, D. González Ramírez (eds.), *Estelas del Decamerón en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro* [Anejos de Analecta Malacitana, 95], Universidad de Málaga, Málaga 2013, pp. 163-186 – la recuerda en la dedicatoria a Claudio Conde de *Querer la propia desdicha*, en L. DE VEGA, *Décima quinta parte de las comedias*, Fernando Correa de Montenegro-Alonso Pérez, Madrid 1621, ff. 26r-v.

11. Pedro de Lara se refiere al personaje histórico de Pedro González de Lara († 1130) que fue amante de Doña Urraca y se opuso en algunos periodos al reinado del hermano de ella, Alfonso VII de Castilla, quizá para defender los derechos al trono de un presunto hijo suyo y de Doña Urraca.

creyendo encontrarse con la señora de sus sueños acaba haciendo el amor en cambio con su propia mujer, se encuentra, como indica siempre Antonucci, en diversos precedentes: con el Rey de Aragón como personaje, lo encontramos en otro drama de Calderón, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, donde con engaño un poco menos crudo el encuentro erótico se reduce a una conversación en la reja de la dama. El subterfugio de Cicognini, concebido de manera muy similar a la del *Don Gastone* lo encontramos en una comedia de Lope de Vega, *La Reina Doña María*, en la que sin embargo falta la derivación que se funda sobre el hecho de que la mujer deseada por el rey esté casada, por lo cual tampoco hay marido tiránicamente perseguido. Además, por otro lado, es la Reina misma la que prepara el engaño a su marido, de acuerdo con la dama, detalle este de la complicidad femenina que *lato sensu* se encuentra también en Cicognini. Pero sobre todo la misma o muy parecida historia está en una *novella* de Banello, la 43 de la segunda parte, titulada *Inganno della Reina Maria di Ragona al Re Pietro suo marito per aver di lui figliuoli*, sin que sin embargo haya por qué suponer en este caso una dependencia directa de la comedia respecto a la *novella*, ni excluir tampoco que Lope hubiese leído esta como otras novelas del dominico: la anécdota pseudo histórica – aunque de ascendencia artúrica – se debió difundir bastante a partir de su inclusión en dos crónicas históricas sobre el Rey de Aragón Jaime I el Conquistador, la de Bernat Desclot y la de Ramón Muntaner¹². El mismo Joan de Timoneda había compuesto un romance sobre la anécdota del real engaño, que según Desclot había preparado la Reina, mientras Muntaner se lo atribuye a los notables de la ciudad de Montpellier, de donde era originaria y señora la Reina Doña María, a la que el Rey Don Pedro II el Católico pretendía repudiar.

12. La *Crònica de Bernat Desclot o Llibre del rei En Pere d'Aragó i els seus antecessors passats* (1280-1288) se conserva en varios mss. El de la Biblioteca Nacional de España (MSS/647), 234 folios del siglo XIV, se puede leer *online*: <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/jlv/05810621922437639832268/index.htm>, última consulta 30/09/2015. Existe edición moderna: *Crònica de Bernat Desclot*, F. Soldevila, J. Bruguera, M.T. Ferrer i Mallol (eds.), Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 2008. De la de Ramón Muntaner (1325-1332) se puede ver un manuscrito en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46861641323253942754491/index.htm>, última consulta 30/09/2015. Edición moderna: R. MUNTANER, *Crònica*, V.J. Escartí (ed.), Institutió Alfons el Magnànim, Valencia 1999.

Lo más probable en este caso es que entre los varios orígenes de los que podía provenir esta forma del episodio, de mayor efecto dramático, Cicognini se sirviese de la versión de Bandello, pero inspirado quizá por la comedia de Calderón, en la que no era difícil entender que la escena del encuentro nocturno entre Rey y Reina disfrazados tenía originariamente otros alcances y había sido púdicamente suavizada por el dramaturgo. Una conexión entre Cicognini y la comedia de Lope es en cambio más difícil de sostener, puesto que *La reina doña María* permaneció inédita hasta que modernamente se descubrió el único manuscrito apógrafo que se conoce hoy de la obra¹³. Sea ello como fuere, nos encontramos ya con un primer motivo – el burlador burlado – desarrollado en secuencia por Cicognini en su *Don Gastone* que nos ofrece un caso donde un elemento diegético proveniente probablemente del repertorio novelístico, o al menos presente en él, aparece a través de la intermediación de una obra dramática española, es decir que el dramaturgo italiano parece crear un episodio de su obra sirviéndose de una combinación de teatro español y novela italiana.

Otro motivo sobre el que querría detenerme es el del hijo secuestrado y aparentemente sacrificado, sobre el que Cicognini construye un pasaje de su obra en el que es posible distinguir dos secuencias: en primer lugar, el secuestro del niño para ejercer presión sobre la madre; en segundo término, la bárbara cena, aparentemente filiófaga, a la que se invita a ambos progenitores. En el caso de este segundo motivo, el referente se remonta a la antigüedad primordial, aparece en época clásica y una de las versiones más conocidas en el Renacimiento es la que se encuentra en la historia de Procne y Filomela que Ovidio incluye en el Libro VI de las *Metamorfosis*. Pero ni que decir tiene que la situación representada por el autor latino es bastante distinta de la que ahora nos interesa, porque allí es la propia madre la que para vengarse de la violencia que ha sufrido su hermana por obra de su

13. Nunca impreso hasta principios del siglo XX, se conoce solo una copia manuscrita conservada en «la biblioteca del castillo de Zámek Kynžvart de la República Checa, bajo la signatura “30-D-17a (19055) Hs. Kynžvart 145”. El manuscrito está digitalizado y puede consultarse en www.manuscriptorium.com», según la base de datos de Arte Lope, s.v.: <http://artelope.uv.es/baseArteLope.html>, última consulta 30/09/2015.

marido, mata al hijo común, lo guisa y se lo sirve – entero a excepción de la cabeza – al padre, que efectivamente se lo come. Cicognini probablemente no utiliza las fuentes clásicas, inadecuadas para la situación de su comedia, sino que parece inspirarse de nuevo en una comedia española, que en este caso Antonucci identifica como *El Conde Alarcos* de Guillén de Castro¹⁴. En su obra el dramaturgo valenciano ya había llevado a cabo la sustitución del entero cuerpo desmembrado del niño con el corazón, ofrecido como comida, no al padre por la madre sino al padre y a la madre por una princesa tiránica, la Infanta. Esta pretende reclamar por la fuerza la mano del Conde Alarcos, al que desea como esposo pero que en realidad está ya casado con otra, con la que ha tenido el hijo en cuestión¹⁵. Basta esta sumaria descripción para vislumbrar que la historia se puede clasificar por derecho propio en la categoría de los «conflictos de la lujuria del potente». Pero por lo que aquí nos interesa, sin poder afirmar taxativamente la existencia de relaciones directas, el corazón ofrecido como comida no puede dejar de traer a la memoria el caso de Guiscardo, Tancredi y Ghismonda: al motivo de raigambre clásica se superpone el novelístico ya en el drama español y la combinación de ambos con el añadido de por lo menos otro elemento proveniente del universo de la *novella* parece ser la fórmula base de la solución de Cicognini.

Otro elemento proveniente del universo de la *novella*, acabo de mencionar y en efecto creo que eso es lo que se encuentra en esta secuencia, de la que como ya se ha indicado, la cena caníbal constituye solo la conclusión: a esta le ha precedido el rapto y fingido asesinato del niño, a cargo

14. La comedia se publicó en la *Primera parte de las comedias de Don Guillem de Castro*, Felipe Mey, Valencia 1618. Se puede leer, *cum grano salis*, en el texto en pdf transcrito y modernizado por V. Williamsen, J.T. Abraham y M. Stroud, disponible en el sitio de la benemérita Association for Hispanic Classical Theater, que se basa en el de la citada primera edición, <http://www.wordpress.comedias.org/play-texts/castro>, última consulta 30/09/2015. Hay que tener cuidado porque presenta erratas y errores de transcripción y de interpretación en la puntuación.

15. Como es sabido, la obra de Guillem de Castro sigue la traza de un romance popular anónimo, aunque modifica el final. El detalle de la sangre y el corazón supuestamente del hijo ofrecidos a los padres, tan afín a las truculentas tragedias senequistas, no aparece en el romance, lo introduce en un conflicto de la lujuria del poderoso, por lo que he conseguido averiguar hasta ahora, el dramaturgo valenciano. Respecto a la ascendencia clásica, no se olvide que el mismo Guillem de Castro era autor de una tragicomedia titulada precisamente *Progne y Filomena* en la que ya se usa la estratagema de hacer reaparecer al niño vivo al final.

de un hombre de confianza del poderoso de turno, en este caso a cargo de Don Merichex. Descrito en estos términos parece ya bastante claro dónde estoy apuntando: la misma situación se encuentra, no solo una, sino dos veces, en la historia de Griselda contada por Boccaccio (*Dec.* x, 10) en la que abducción e infanticidio aparente constituyen el núcleo de las dos primeras pruebas con las que Gualtieri lleva a cabo su «matta bestialità». Ciertamente también en este caso Cicognini podría haber tomado el motivo directamente del *Decameron*, más accesible seguramente para él que no para sus colegas españoles, y así se podría pensar si no fuese por un pequeño detalle que nos lleva otra vez a efectuar un desvío por el mundo de la comedia nueva española.

Entre los elementos considerados por Antonucci en su estudio de las dependencias intertextuales de la obra de Cicognini uno sin duda muy significativo es el de las coincidencias onomásticas. En función de los nombres de los tres protagonistas, Gastone, Merichex y Violante, de los cuales los dos primeros son poco frecuentes, la erudita ha encontrado una coincidencia casi total con otra comedia, esta vez de Tirso de Molina. Se trata de *Cómo han de ser los amigos*, cuyo protagonista se llama Don Gastón, mientras el amigo que se ve obligado a traicionarlo por imposición real responde al nombre de Don Manrique y hay también una Doña Violante. Bien es verdad que de Manrique a Merichex, el paso que hipotizaba Fausta Antonucci no es tan obvio, pero tal hipótesis se ve contundentemente reforzada por el hecho, que he podido comprobar, de que también la traducción italiana anónima del *Don Sanche d'Aragon* de Corneille (Longhi, Bologna 1701) presenta como versión del nombre original «Don Manrique», precisamente esta forma, Don Merichex¹⁶. Si esto por una parte refuerza, como decía, la hipótesis de Antonucci sobre este otro hipotexto hispánico del *Don Gas-*

16. Véase L. FERRARI, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII* [Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée, 13], Champion, París 1925, p. 92. Para encontrar la razón de tan sorprendente sustitución puede ayudar que en vez de pronunciar a la francesa, Don Merishè, lo pronunciamos a la italiana, Don Me(r)rike, forma con la que la cercanía fonética es algo más evidente. Como la obra original de Corneille es de 1655, fecha sucesiva a la muerte del dramaturgo italiano, no es posible atribuirle la traducción a él (no he encontrado otras ediciones precedentes a la de 1701) lo cual parecería indicar aún con más fuerza que Don Merichex se percibía en general como traducción italiana de Don Manrique.

tone, por la otra en cambio no aclara el motivo por el que al nombre del protagonista se ha añadido el apellido Moncada; y es precisamente en este punto donde confluyen las consideraciones onomásticas con las coincidencias diegéticas, indicadas inmediatamente antes, entre la obra de Cicognini y la *Griselda boccacciana*. Moncada se encuentra justamente como apellido del protagonista, Enrico de Moncada, de la versión dramática compuesta por Lope de Vega sobre la décima novela de la décima jornada del *Decameron*; una comedia escrita por Lope alrededor de 1600 con el título de *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*¹⁷. Por tanto el ilustre apellido catalán con el que Cicognini ha querido perfeccionar el color local y la verosimilitud de la ambientación de su interpretación del «conflicto de la lujuria del poderoso» se convierte también en un indicio de la posible proveniencia del motivo del secuestro y asesinato fingido del hijo de la protagonista: *Dec.* x, 10, mediado por otro drama aurisecular español, en este caso una comedia de Lope de Vega¹⁸.

Al principio de estas páginas afirmaba, en efecto, que en realidad *Don Gastone*, con sus nutridas relaciones intertextuales con diversas obras españolas se configura como un singular ejercicio de reescritura mientras el desarrollo de su trama lo clasifica por derecho propio en el microgénero apenas mencionado con la denominación que le dio Oleza. Las obras pertenecientes a esta categoría son muy abundantes en el siglo XVII: el profesor valenciano, sin pretensiones de completar la nómina y solo por lo que se refiere a Lope identifica catorce, y a poca costa se podrían añadir varias más limitándonos solo al madrileño Fénix de los ingenios.

aA

309

17. Además del artículo de M. MUÑOZ BENÍTEZ en este mismo volumen, y de MUÑOZ SÁNCHEZ, «*Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias*» cit., pp. 168-169, me permito señalar G. CARRASCÓN, «*Che riuscita ne fosse una bella roba*»: *Griselda de Petrarca a Lope, pasando por Boccaccio*, en I. Colón Calderón et al. (eds.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española de los Siglos de Oro*, SIAL, Madrid 2013, pp. 165-176, y en particular por lo que se refiere a las relaciones de Lope y los Moncada, id. *Traduzioni addomesticanti: Lope de Vega e l'adattamento teatrale di Decameron x, 10*, en «*In qualunque lingua sia scritta. Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco*», G. Carrascón (ed.), Accademia University Press, Torino 2015, pp. 147-181, en particular p. 158, nota 24 y p. 166, nota 35 con la bibliografía que allí se recoge.

18. Cuyo título mismo, por otra parte, parece incluso aludido en el título del *Don Gastone* que encontramos en el manuscrito «copia diretta dell'autografo di Cicognini» de la Biblioteca Laurenziana de Florencia: *Il gran traditore con la più costante delle maritate, opera spagnuola*, y en algunas otras copias, impresas o manuscritas, sucesivas: véase MICHELASSI, VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo a Firenze* cit., pp. 128-129.

En particular cabe señalar que una de sus primeras obras de este subgénero, *El perseguido*, de 1590, es también la primera comedia para la que Lope se inspira directamente en una *novella* de Bandello (concretamente la quinta del cuarto volumen en la que se cuenta el *Lungo, fortunato e segreto amore di dui amanti, che in grande gioia vissero congiunti insieme per nodo maritale. Scopertosi poi il caso loro, per malignità de la duchessa di Borgogna, amendui miseramente se ne morirono*)¹⁹. Y los prototipos de todas las historias de este género los encontramos en la elaboración novelística de Boccaccio (la historia de Carlo di Angiò en *Dec.* x, 6) y su reelaboración bandeliana (1, 18: *Ottone terzo imperadore ama Gualdrada senza esser amato, e onoratamente la marita*) sobre cuyas fábulas Lope compuso no una sino dos comedias: *La mayor victoria* y *Si no vieran las mujeres*. En los mismísimos orígenes del microgénero en cuestión, el del «conflicto de la lujuria del poderoso», se encuentra la *novella* italiana, que cumple así en éste como en otros casos su viaje de ida y vuelta y encuentra en el teatro del siglo de oro español un potente amplificador en el recorrido que la lleva a convertirse en un vasto repositorio argumental característico de la literatura europea.

Solo esto quería subrayar en esta lectura del *Don Gastone de Moncada* de Cicognini a la luz de sus intrincadas relaciones intertextuales con el teatro español contemporáneo suyo; esta pieza de teatro de consumo, teatro formulario, es un buen exponente de las vías y los procesos a través de los cuales la *novella*, con sus temas y personajes, a mediados del siglo XVII, se ha convertido en «capital mimético»²⁰, territorio común de ideas cristalizadas en una forma narrativa – forma breve como revestimiento y vehículo cognitivo de un concepto o unidad de conocimiento del mundo – de núcleos diegéticos a disposición de todos, que se reproducen, amplían y multiplican, que «sottoposti» – como las nubes evocadas por Elisabetta Menetti²¹ – «agli incessanti mutamenti della storia

aA

19. Véase G. CARRASCÓN, *Bandello en el taller dramático de Lope*, en M.V. Ojeda, F. del Barrio de la Rosa (eds.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venezia, 14-18 de julio de 2014)*, de próxima aparición.

20. La expresión es de Stephen Greenblat pero la cito de L. MARFÈ, «*In English Clothes*». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Accademia University Press, Torino 2015, p. 28.

21. E. MENETTI, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Franco Angeli, Milano 2015, p. 18.

e della cultura», reverberan y resuenan a través del Renacimiento y del Barroco como enciclopedia y *forma mentis* de la nueva cultura moderna europea, en la que la nueva comedia española desempeña un papel tan relevante, que aquí queda ejemplificado en su dimensión transmisora.

La funzione Alatiel. False vergini in Pietro Fortini

Nicolò M. Fracasso

Labbra leggiadre!
Man malandrine!
Ciglia assassine!
Pupille ladre!
(A. Boito, *Falstaff* I, 2)

Il duetto di Nanetta e Fenton che ricama la scena seconda del primo atto di *Falstaff*, col suo culmine «bocca baciata non perde ventura / anzi rinnova come fa la luna»¹ di nuovo intonato all'inizio dell'ultima scena dell'opera, testimonia una volta di più la permanenza fertile di modelli trecenteschi primigeni, illuminandone insieme il lungo cammino sui sentieri di «labirinto tortuoso»² che essi attraversano, presenze carsiche, miti autorizzanti a volte sino alla fissità dell'archetipo³.

1. *Falstaff*, commedia lirica in tre atti di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi, Ricordi, Milano 1893, I, 2 e poi III, 2.

2. C. SEGRE, *Comicità strutturale nella novella di Alatiel*, in ID., *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974, p. 145.

3. Proprio a ribadire il principio archetipo di come l'amore «molto spesso [...] è connesso a sventura, crimine, omicidio» può infatti essere inteso il distico boccacciano, ad esempio da G. ANSELM in *Ultimi baci nei «giardini del Decameron»*. *Allusioni intertestuali nei libretti di Boito per Verdi*, G. Viviani (trad. it.), in A. Grilli (a c. di), *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, Edizioni Plus, Pisa 2006, pp. 141-150.

Quel distico di endecasillabi che sigilla la novella di Alatiel portandosene via l'«ambiguo mistero»⁴, riproposto da due amanti che, teste il corsivo sul libretto, «sono consapevoli di citare Boccaccio»⁵, è quasi il suggello di una fitta rete di rimandi, citazioni e ammiccamenti al *Decameron*, e raggiunge col suo riverbero di luce antica le parole stesse che Fenton rivolge all'amata, «labbra leggiadre» e «ciglia assassine»: parole, queste ed altre di Fenton, tutte topiche e tutte di prammatica, se non che in quel «tono da stilizzata e impalpabile corte trecentesca fiorentina»⁶ tanto bene si adatterebbero alla funesta e abbagliante figlia del sultano di Babilonia «oltre ad ogni estimazione bellissima»⁷ e in fondo forse così poco a Nannetta. È con quest'azione che il distico sembra polarizzare le altre regioni del testo, intriderle della memoria del modello e sfumarle coi chiaroscuri profondi dell'allusione.

Con modalità non dissimili questo stesso modello primigenio traluce dalla pagina di Pietro Fortini, così come nota Adriana Mauriello, curatrice dell'edizione *delle Giornate delle Novelle dei novizi* e delle *Piacevoli e Amoroze notti dei novizi*⁸: traluce, perché se pure si intuisce con chiarezza il suo palpito, se è naturale e per certi versi obbligato il suo esistere sotto la prosa comica senza fronzoli, e qualche volta senza sapore, del Senese, quel modello però è interpellato con estro stravagante e quasi canzonatorio, su traiettorie inosservanti, non riscritto ma interpretato, e usato così come serbatoio di caratteri da riassembleare, sorgente inesauribile a cui attingere forme e momenti appunto di un preciso patrimonio

aA

313

4. M.F. PAPI, *Nuovi elementi per Alatiel* (Dec. II, 7), in C. Gurreri, A.M. Jacopino, A. Quondam (a c. di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti* (Roma, 17-20 settembre 2008), Sapienza Università di Roma, Roma 2009.

5. E. D'ANGELO, *Falstaff «Dans les jardins du Décaméron»*. *Boito mediterraneizza Shakespeare*, in C. Faverzani (a c. di), *La vera storia ci narra. Verdi narrateur*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2014, p. 332, a cui rimando anche per una più puntuale disamina di queste riprese, e soprattutto per una più ampia lettura della loro funzione all'interno dell'opera.

6. E. RESCIGNO, *Commento e Note a Falstaff*, Teatro alla Scala, Milano 1980, pp. 10-75. Traggo la citazione dal saggio di E. D'Angelo di cui sopra.

7. Dec. II, 7, 22, che cito dall'edizione G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), UTET, Torino 1976.

8. A proposito delle modalità d'influsso del *Decameron* sulle opere del Fortini, si veda appunto, nello specifico, l'Introduzione di A. MAURIELLO a P. FORTINI, *Le giornate delle novelle dei novizi*, ead. (a c. di), Salerno Editrice, Roma 1988, vol. I, da cui d'ora in poi si citerà. Si veda anche, sempre per sua cura, P. FORTINI, *Le piacevoli e amoroze notti dei novizi*, Salerno Editrice, Roma 1995.

comico. Proprio in questo riassetto estroso e moltiplicatorio, che anima la vitalità spudorata degli intrecci, mi pare d'altronde risieda la cifra più significativa della scrittura fortiniana, così consimile a una precoce vertigine manierista.

E se l'«ossequio formale all'archetipo boccacciano, esibito come lasciapassare da tanta parte della novellistica cinquecentesca, segna anche per la novellistica fortiniana la risoluzione del rapporto con la tradizione codificata»⁹, se i personaggi nuovi si limitano a suggerire i vecchi e il testo allude al modello pur senza saperne ricostruire lo spessore, la profondità psicologica dei caratteri, il calore, allora i personaggi del *Decameron* per Fortini si riducono e si assottigliano sino al rango di semplici funzioni narrative, che eludono anche lo studio delle occorrenze¹⁰: si degradano a una serie di tipi umani di repertorio, a volte sfumati l'uno nell'altro, a cui l'autore attinge a rinforzo della creazione, a sua volta, dei propri burattini¹¹. Questa nota è dedicata appunto alla *funzione Alatiel*, iscrivibile in quegli stessi procedimenti per Mauriello tipici in questo narratore, come riproposizione di «motivi topici di una certa narrativa comico-realistica» e riuso di «vecchi clichés comici». Nello specifico si tratta appunto dell'espiente della fanciulla che, datasi a molti uomini, torna per vergine a suo marito, come appunto Alatiel ricevuta «per pulcella» nel letto del re del Garbo, dopo essersi «con otto uomini forse diecemila volte giaciuta»¹².

Proprio da tale fervido pretesto comico si scatena infatti nel nostro novelliere il più spudorato edificio di incrostazioni erotiche e scabrose, a volte di un realismo autenticamente osceno, a volte appena stemperate in metafore che appaiono scaturite quasi per seriazione dal *Decameron* e nella cui spasmodica ripetizione si avverte però un'enfasi grottesca e popolare che, con questi toni, non è quasi mai presente in Boccaccio: di tal genere ad esempio la rielaborazione punta-

9. MAURIELLO, Introduzione cit., p. xxviii.

10. Nessuno dei termini chiave delle novelle che prenderemo in esame riscontra significativi precedenti a *Dec. II, 7* e ciò rimarca la dimensione allusiva e fortemente scissa dal rimando testuale in cui si muove l'inventiva fortiniana.

11. È la stessa Mauriello a parlare di «assunzione di ruoli burattineschi» a p. 5 della sua nota *Pietro Fortini a Siena: temi e personaggi del novelliere*, edita online all'indirizzo <http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/326/files/2014/02/AdrianaMauriello.pdf>, ultima consultazione 30/09/2015.

12. *Dec. II, 7*, 121.

le del passo in cui Alatiel è presa da Marato, che «col santo Cresci in man che Iddio ci diè, la cominciò per sî fatta maniera a consolare, che ella, già con lui dimesticatasi, Pericone dimenticato avea»¹³: tale luogo è rifratto nella novella IX delle *Giornate*, ove proprio un'Alatiel in modo minore, «una de le belle fanciulle che fussi in Volterra», la «bella e delicata»¹⁴ figlia, non di un sultano ma di una vedova, giace per denaro con monsignor Vescovo, calcando anche lei come può «la miseria della sua fortuna»¹⁵.

La madre complice lascia dunque soli gli amanti «acciò che il vescovo non s'avesse a vergognare a dare il pastorale a la figlia» e più oltre questi «alzò le bandiere» e «fece quello che voleva con le sue solennità vescovili» e «le messe dinansi tutto il suo antico vescovado» e poi pronunciò «el primo salmo de l'ufizio»¹⁶. L'immagine sacrale derivata dal modello appare qui dunque riusata con una puntualità sicuramente maggiore di quella del luogo di provenienza, poiché là Marato è un laico, e manifesta con chiarezza il tentativo di Fortini di sondare fino in fondo le possibilità espressive di quella corda comica invece appena accennata nel *Decameron*.

La tangenza tra le due novelle non si limita però alla speculare riproposizione della metafora oscena, ma si struttura piuttosto come un più articolato rapporto di libera interpretazione, sempre sul crinale tra analogia e ribaltamento: se dunque Alatiel, provato l'amore, «senza attendere d'essere a così dolci notti invitata, spesse volte sé stessa invitava, non colle parole, ché non si sapea fare intendere, ma co'fatti»¹⁷, è la vedova di Fortini che insegna alla figlia come comportarsi nei fatti, cioè la addestra a «tutti i colpi, acciò non paresse una cioncia»¹⁸. In tal modo «senza contensione»¹⁹ e «senza contradizione»²⁰ dell'una e dell'altra il rapporto si consuma,

13. *Dec.* II, 7, 37.

14. *Giornate* IX, 7.

15. *Dec.* II, 7, 23.

16. *Giornate* IX, 19-22.

17. *Dec.* II, 7, 30.

18. *Giornate* IX, 18.

19. *Giornate* IX, 21: «El vescovo, benché fusse un poco oltre nel tempo, presto per quelli amorosi scherzi alzò le bandiere e senza contradizione alcuna fece quello che voleva con le sue solennità vescovili».

20. *Dec.* II, 7, 30: «in braccio recatalsi senza alcuna contradizione di lei, con lei incominciò amorosamente a sollazzarsi».

con un ulteriore precipizio di rovesciamenti antifrastici, per cui il primo amante di un'Alatiel ancora per poco vergine, il «gentile Pernicon da Visalgo» era «uomo di fiera vista e robusto molto»²¹ e per questo il rapporto è consumato «spesse volte», mentre invece Monsignor Vescovo, primo amante dell'altra, che era anch'essa ancora «novisia»²², «essendo oltre nel tempo non si sentiva gagliardo come quando era giovane» e pertanto «dopo il secondo affronto [...] lo parve d'aver fatto assai»²³.

Né il vescovo manca di provare quell'amore ardente che è la sfortuna di Alatiel: così come tanto più costei si negava ancor «più s'accendeva l'ardore di Pernicone» che «seco diliberò di volerla per moglie» anche il vecchio monsignor Vescovo, lui pure «inviluppato ne li amorosi lacci»²⁴ già da prima ancora di poter giacere con lei, prese a frequentarla con regolarità, *more uxorio*²⁵, e «durò questa danza [...] forse due anni». Durò cioè finché «per il troppo cavalcare divenne infermo e del male si condusse assai grave; talché il povero vescovo ne fu per lassare le cuoia»²⁶: ancora, come i tristi amanti di Alatiel.

Si potrebbe continuare, ma quanto quest'abbassamento a funzione comica fa perdere in Fortini ai nostri occhi molto della grazia del modello trecentesco è chiaro: è proprio la delicatezza, la misura di eleganza che permea la pagina di Boccaccio, qui del tutto dispersa in una scrittura uniformata alla pasta linguistica dei dialoghi frequenti, con tutto l'apparato conseguente di anacoluti²⁷, costrutti popolari del senese contemporaneo²⁸, battute farsesche imperniate sul vocabolo

aA

21. *Dec.* IX, 7, 22.

22. Si noti l'ulteriore riproposizione della metafora sacra-oscena.

23. *Giornate* IX, 22.

24. *Giornate* IX, 14, ma già anticipato a IX, 12 «Non cessava il buon vescovo di proferire, perché già si sentiva pungere il vecchio petto da le acute quadrella d'amore».

25. *Giornate* IX, 27 «Ne divenne monsignore oltre a modo invaghito e impazato né passava mai sera veruna che non v'andasse».

26. *Giornate* IX, 28.

27. Ad esempio ripetizioni di *che* subordinante, al modo di *Giornate* IX, 20: «El buon vescovo vedendosi così solo con la fanciulla non sté punto a vedere *che*, come un lupo afamato intorno a la carogna, *che* non si gettasse a dosso a la fanciulla», fatto stilistico ritenuto da Mauriello, p. 206, nota 2, «abituale in Fortini». Corsivi miei.

28. Ad esempio *Giornate* IX, 24, con *perché* > *per*: «volendola rincorare per la prima fiata aveva paura non le fusse parso malagevole».

osceno²⁹; con l'assottigliarsi dei commenti dell'autore, la sparizione del *cursus*, le soluzioni retoriche grossolane³⁰. Quanta distanza tra gli esiti formali modellati a chiosa, quasi a miniatura del racconto stesso, a cui a volte giunge Boccaccio anche in questa novella – ad esempio nel *cursus* ipnotico, che letteralmente ritma la danza di Alatiel, allorquando «ogni avversità trapassata dimenticando, divenne lieta, e veggendo alcune femine alla guisa di Maiolica ballare, essa alla maniera alessandrina ballò»³¹, così crescente nell'incidenza delle toniche come ad accompagnare, in conclusione di periodo, la stessa concitazione del ballo alessandrino – e la grevissima similitudine che mima, in Fortini, il vescovo di Volterra gettarsi sulla fanciulla «come un lupo afamato intorno a la carogna»³². Mentre torna, leggendo Fortini, memoria delle parole con cui Croce liquidava il Quattrocento nei confronti degli stessi modelli, «capace di rendere rozzo e triviale quel che era fine e squisito»³³, non sarà inutile notare da ultimo una sensibile sostituzione, proprio nell'espedito che infine preserva il pudore della fanciulla. La straordinaria orazione di Alatiel³⁴ è infatti qui sostituita dal consiglio della vecchia vedova per fingere una rinnovata verginità, allorquando la figlia è data in moglie a uno sprovveduto che deve crederla intatta: espedito bizzarro ed attinto ad una sapienza a mezza strada tra il popolare e il farsesco, che coinvolge una pera «grossa quanto un buono uovo di gallina»³⁵. Ma basti

29. Si veda ad esempio *Giornate* IX, 46: «per il continuo bussare quale lo sposo faceva con il suo grosso e sodo mazuolo».

30. Si consideri, su tutte, la similitudine animale strabordante e malamente condotta a *Giornate* IX, 44-45: «E non guari stata el giovane colcatosi e, come suole essere de la più parte de'simili infatto di *montare a cavallo*, così fece questo scemonito. Presola in braccio, spinto da uno *asinesco* appetito, *cavalcò* la moglie, e con un grosso stafile cignatola, meglio che el vescovo *serrò la sella*». Corsivi miei.

31. «Essa alla maniera alessandrina ballò»: —UUU —UUU —UU —.

32. *Giornate* IX, 20, già ricordato alla nota 27.

33. B. CROCE, *Il secolo senza poesia*, «La critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 30 (1932), p. 161.

34. *Dec.* II, 7, 106-115.

35. L'espedito della pera è raccontato in *Giornate* IX, 43, e pare nuovamente costituirsi come su di un' *amplificatio* del dettato boccacciano, dove si tace di qualsiasi espedito escogitato da Alatiel per fingere la verginità da tanto tempo perduta; reticenza, questa, del tutto superata appunto in Fortini, che anzi discende, con gusto, sin nei minimi dettagli: «Ora la vedova, presa una grossa pera iacciuola grossa quanto un buono uovo di gallina e spiccatone il picciuolo, perché la figlia era di così buona natura ne faceva ciò che la voleva, così quella gliela ficò dietro acciò che, allargando quella uscita, ristregnesse l'alargata

la morale che chiude la novella: «Or sì che, donne, voi avete inteso che non bisogna avere paura che adoperando tal cosa s'alarghi. Cavatevi pure tutte le voglie!»³⁶.

Rovesciamento analogo a questo, che parla col modello riducendolo alla parodia, ugualmente nutrendolo e rigonfiandolo di un'ispirazione carnevalesca e popolare, è quell'altro che coinvolge il mutismo astuto e forzato di Alatiel, mutismo che nella novella ventesima delle *Giornate* sembra investire la giovane moglie di Cicerchione, amata da un porcaio e colta dal marito in flagrante, che per fuggire alle bastonate si rifugia presso «un certo convento di moneci di Santo Galgano»³⁷; giunta sulla porta vi incontra «un certo monico giovinastro», un «fratone giovine» e lo implora: «Per l'amore di Dio, donatemi la vita e mi salvate l'onore!»³⁸.

Dopo questa veemente implorazione scompare, nel testo, ogni discorso diretto pronunciato dalla fanciulla – in un *corpus* di novelle, si ricordi, così fortemente dialogico come quello del Fortini³⁹ – e sopravvivono solo alcune allusioni, in

entrata. E con questo inganno assai ristrinze quella apertura, la quale adoperare s'aveva». Noto è la conclusione, ancor più farsesca: «la pera [...] da più liquori aiutata, uscì da dove per forza era stata messa; e [...] s'andò a spasso per il letto. A fine del giuoco, come volse la sorte – ché bene è vero quel proverbio che la pera che ha da essere del porco conven che sia – s'abattè lo sposo a la pera e presola in mano disse: – Che pera è questa? [...] E detto così, datovi drento de' denti l'amorsò e come un porco in due morsi se la mangiò».

36. *Giornate* ix, 50.

37. *Giornate* xx, 16. Non manca, in questo secondo esempio di dialogo, in Fortini, col modello del *Decameron*, una riproposizione delle angosce notturne che prova Alatiel sul mare, qui trasferite con precisione geografica nel contado senese; il viaggio della protagonista inizia da Stigliano e si conclude all'eremo di Monte Siepi, sede dell'abbazia di San Galgano di cui sono ancora visitabili le rovine, e visibili gli affreschi cui tra poco si farà cenno. Il passo è anche uno di quelli più stilisticamente sostenuti nell'opera, intessuto di memorie classiche e impennato sulla ripetizione insistita, da Boccaccio elegiaco, del tema del pianto e del dolore: «La povera fanciulla, tutta impaurita, per la paura, il dolore e la tema, non sapeva dove s'andasse, e camminando per il bosco forse tre miglia, per le più forti macchie che vi fusseno, come una disperata se n'andava. [...] La malcontenta fanciulla, essendo nel folto e aspro bosco, per la lunga fuga non sapeva in che contrada si fusse, e partendosi il sole da noi ella si tenne morta, facendo la meschina da se stessa un lungo pianto e s'andava dolendo di sua trista sorte; e certo che chi l'avesse sentita a pietà si sarebbe mosso, e li sassi mi meraviglio non si movesero a le sue cotanto pietose lacrime. E vedendosi la tapina così sola e smarrita, non sapendo ella stessa che far si dovesse, per disperata chiamava la morte l'ancidesse, per non essere viva da le fiere divorata. E già il sole ascostosi, suo duolo cresciuto, se n'andava con amaro pianto, colma d'infinita doglia, guardando se per il bosco vedesse veruno usato sentiere. Volse la fortuna che, per sua buona sorte, vidde la sua salute e il suo vero e buono scampo, perché la scorse con l'occhi, fra certi fronduti lecci non guari lontano, un certo convento di moneci di Santo Galgano».

38. *Giornate* xx, 19.

39. Secondo Mauriello, EAD., Introduzione cit., p. xxxiv, «le novelle fortiniane rivelano

terza persona, a parole da lei pronunciate, come quando confermerà il giuramento del vicario che la assicura, al marito, «vergine in questo convento, come era prima che ci venisse», della qual cosa la giovane «tutto affermò essere vero»⁴⁰.

Si scatena, per il lettore, un silenzio che durerà, da parte di questa fanciulla, per circa due settimane, sino cioè all'arrivo del povero Cicerchione, pentito per le bastonate: questo mutismo attraverserà, come quello di Alatiel, i banchetti notturni, le orge, e la conoscenza di ciascuno dei monaci e del vicario a cui ella senza alcuna reticenza si concederà⁴¹. E se anche in questo mutismo almeno testuale si avvertirà quell'influenza di *Dec.* III, 1, la novella di Masetto di Lamporecchio «mutolo» notata da Mauriello⁴², non si dovrà dimenticare che anche la stessa Alatiel racconta al padre di essere stata accolta «ad uno monastero di donne, e quivi da tutte benignamente ricevuta e onorata sempre»⁴³, a cui Antigono aggiunge poi le lodi «della onesta vita la quale con le religiose donne aveva tenuta e della sua virtù e de' suoi

aA

una dinamica teatrale e, d'altra parte, procedere oltre in un'analisi del genere servirebbe solo a confermare l'esistenza, già ampiamente accertata, di un rapporto osmotico costante tra genere comico e tradizione novellistica».

40. *Giornate* xx, 62.

41. Anche nella descrizione di questi festini notturni l'estro di Fortini supera di gran lunga ogni reticenza, e sembra godere della descrizione puntuale e minuziosa delle avventure amorose a cui la fanciulla, per nulla contrariata, si sottopone, anche quando esse travalichino i confini della prurigine per percorrere quelli della vera e propria oscenità. Significativo il racconto di *Giornate* xx, 32: «il primo frate che fatto aveva la preda senza troppi preghi se la recò al suo volere e, a buon modo asèttola, volse dare precipio alle sue amoroze voglie. Prese in mano una certa sua masserisia, che mai a omo fu veduta così gran faccenda e, volendola riporre, non posseva, per lo essere troppo grossa materia. Dubitò el frate, per lo essere la fanciulla giovinetta, non fare qualche scandolo, e standole con quella da torno, gran doglia ne portava a non possere sfogare il suo desiderio. E stato così alquanto in tal pratica, si ricordò d'un veturale che un tratto, volendo cavare e' vermi a una cavalla dell'abate, s'unse le mani con l'olio. Ora così fece el gaglioffo che prese una lucerna d'olio, non sapendo fare con altro, tutta la faccenda s'unse quale colava per tutti e' versi, tanto che il furfante, fra l'olio e una cosa e una altra, ve lo messe senza farle male». Per l'equazione qui attuata tra fanciulla e cavalla sembrano ineludibili i due luoghi di *Dec.* VII, 2, 34 «in quella guisa che negli ampi campi gli sfrenati cavalli e d'amor caldi le cavalle di Partia assaliscono» e *Dec.* IX, 10, 18 «e questo sia bel petto di cavalla» e così fece alla schiena e al ventre e alle groppe e alle cosce e alle gambe».

42. *Giornate* xx, p. 352, nota 1: «La novella non ha una fonte precisa ma, per la seconda parte, sembra ispirarsi alla ben nota vicenda di Masetto da Lamporecchio (*Dec.* III, 1) dalla quale Fortini ha tratto il motivo della tresca che coinvolge l'intero convento, sostituendo, simmetricamente, le monache con i frati e l'astuto contadino con la focosa villana».

43. Si tratta dell'immaginario monastero di San Cresci in Valcava ricordato da Alatiel a *Dec.* II, 7, 109.

laudevoli costumi»⁴⁴; di pari passo in Fortini il vicario dirà a Cicerchione che la fanciulla «è stata ricevuta molto volentieri ed è stata a onore quanto sarebbe stata in casa tua» e più oltre che «ella è stata sempre sola in questa camera con tanto onore quanto è stato possibile, e con quel riguardo quanto la fusse stata con esso te»⁴⁵.

Così, dopo avere celebrato una seconda festa di nozze, a conclusione del racconto i monaci «ambedue allegri e in pace ne li mandarono» e Cicerchione «fu di tal cosa contento, né mai pensò della donna mal veruno»⁴⁶, anche se «la valorosa fanciulla in tredici giorni dormì con quindici frati, e trovando ella tal fratonì tutti gioveni molto gliene giovava»⁴⁷, con ulteriore ricordo, reso evidente dalla precisione dei numerali, della conclusione già citata della novella di Alatiel⁴⁸.

A scatenare l'impeto farsesco, a proiettare la fantasia concitata e minuziosa che descrive questa permanenza nell'Abbadia di San Galgano, con tutto l'apparato di metafore animalesche con cui sono descritti gli incontri dei frati con la fanciulla⁴⁹, è dunque il passo di Boccaccio in cui Alatiel chiama proprio un convento di sante monache a testimone della sua buona condotta: come se l'autore di nuovo cogliendo quello spunto narrativo volesse svilupparne le scabrose potenzialità, ricolorando a tinte più vive uno schema niente affatto divergente, come è quello delle due novelle⁵⁰; non manca né l'uguale paura notturna provata dalle due protagoniste nel momento del loro allontanamento, né il piacere, più o meno reticente, di concedersi dopo quella paura, e neppure il fatto che la concessione di sé sia dettata in parte dalla necessità, poiché la fanciulla «vedendosi essere ne le

44. *Dec.* II, 7, 117.

45. *Giornate* XX, 62.

46. *Giornate* XX, 86.

47. *Giornate* XX, 76.

48. *Dec.* II, 7, 121: «con otto uomini, forse diecimilia volte giaciuta era».

49. Nella riproposizione insistita delle metafore animali con cui i frati sono paragonati a bestie feroci sembra anche di intendere una parodia del dettato evangelico: *Giornate* XX, 38 «Così ella quella notte si trovò in mezzo a due lupi rapaci» che pare direttamente ribaltare le parole di Gesù a *Mt.* X, 16, con coloro che dovrebbero essere agnelli invece divenuti lupi; una simile focalizzazione precisa della metafora sui personaggi a cui essa si riferisce non è d'altronde inedita, come si è visto, in Fortini.

50. Lo schema è pressappoco riconducibile a queste funzioni: 1) allontanamento dallo sposo; 2) accoglienza e consumazione di molti rapporti; 3) ritorno come vergine.

mani loro, non sapendo come far si dovesse, si risolvè lasciarli fare quello che volevano»⁵¹: ma il tutto al cospetto, e questo Fortini e i suoi lettori dovevano saperlo bene anche se il testo non ne fa menzione, delle volte trecentesche di quella abbazia affrescate da Ambrogio Lorenzetti, ancor oggi visibili, su cui proprio nella cappella in cui si celebra la seconda festa di nozze di Cicerchione, ai piedi della Vergine in maestà è reclina e ammicca una «voluttuosa figura di Eva»⁵² che, rivestita di pelle di capro, regge in mano un fico. Non sembra, tuttavia, aver messo sufficientemente in guardia quei frati dai pericoli delle donne.

Infine, ultimo chiarissimo esempio di queste stesse modalità di rovesciamento che caratterizzano il riuso di Alatiel in Fortini è la novella xxxvii, tutta costruita sul perno ispiratore dell'orazione bugiarda, due volte ripetuta, e su un suo iniziale smascheramento: un villaggio del contado di Firenze è conquistato da una pattuglia di soldati spagnoli, nel 1527, e una fanciulla, per aver salva la vita, si concede a un alfiere e poi ai suoi «sei buon compagni tutti di buon maneggio d'arme e molto bene sperti a tal combattimenti»⁵³. Le metafore amatorie conseguenti sono tutte attinte, come abbiamo visto esser consueto in Fortini, appunto dall'ambito semantico della guerra e dell'assedio⁵⁴.

Quando però il villaggio sarà liberato dagli occupanti, la fanciulla racconterà ai liberatori, con un discorso chiaramente ispirato proprio all'orazione di Alatiel, di aver avuto salvo l'onore dallo stesso generale: «mai n'ebbero niente da me,

51. *Giornate* xx, 24.

52. *Ambrogio Lorenzetti*, in A.M. Romanini (dir.), *Enciclopedia dell'arte medievale*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1996, vol. vii, p. 882. Non mi sembra affatto impossibile che qui Fortini voglia chiamare in causa la conoscenza, che certamente non mancava al suo pubblico di lettori appartenenti a queste stesse terre, del ciclo pittorico realizzato da Lorenzetti nella cappella di questa abbazia, instaurando così quasi un gioco di rimandi, non privo anch'esso di qualche misura di ironia, tra i soggetti dipinti e i soggetti narrati: Eva reclina e come spavalda benché vinta, con raffinate trecce bionde, proclama in un cartiglio la vittoria di Maria che la sovrasta in trono, e l'annunciazione sottostante, con la nota scelta iconografica della stessa Vergine ritrosa, decisamente impaurita nell'atto di fuggire il saluto dell'angelo e le sue conseguenze.

53. *Giornate* xxxvii, 15.

54. *Giornate* xxxvii, 14 sgg.: «L'alfiere, vedendola così di buona voglia gagliardamente a meza lama combattere, e desiderosa di tal combattimento punto non lo schivava, ma con lieta fronte raccolto nel suo grembo lo ricevè, il buono alfiere [...] di nuovo dato all'arme, il secondo compiutamente fini. [...] Come li valorosi compagni ebbero tutti presa la tenuta di quella gagliarda rocca, tutti di brigata con la fanciulla tornoro in casa».

che prima mi sarei lasciata amazzare che a consentir loro»⁵⁵. Tra gli astanti interviene però «un certo giovinaccio»⁵⁶ che non le crede; da qui il pretesto per l'ulteriore svolta comica, sempre nel solco della moltiplicazione ironica degli elementi che provocano il riso nel lettore: la fanciulla gli risponde infatti con finta rassegnazione e malcelata felicità «Ohimè, trista, che cose son queste! Pure da che così ha da essere, meglio è lo facciate voi che loro, sapete bene che essendo vostra preda non posso mancare, tanto più avendomi cavato da le mani de' soldati»⁵⁷. Si giunge allora all'annunciata ripetizione della scena già vista, come in un gioco farsesco che ha tutti i tratti d'una comicità da teatro, stavolta «in un fossato tra certi sterpi» ove «furono li operanti della fanciulla forse trentacinque, tutti gioveni e gagliardi»⁵⁸. Riportata infine da quegli stessi, salva, a suo padre, ella gli ribadirà, con un nuovo ed assai elaborato discorso, di aver mantenuto salda la sua virtù «dandoli a intendere che li soldati più onore le portavano che se la fusse stata una regina», e il padre le crederà, non avvedendosi del contrario nemmeno «il marito, quando che la menò»⁵⁹.

Di questa novella dunque che ultima ripropone, tra contorsioni e riscritture, il modello brillante di Alatiel, l'unica tra l'altro in cui la critica ne abbia prima d'ora esplicitamente ravvisato la presenza, scrive Mauriello che «ripercorre l'avventurosa vicenda boccacciana, riducendola a dimensioni realistiche e restringendola nel domestico ambito della campagna

55. *Giornate* xxxvii, 35. Il lungo discorso procede a indicare, come nel caso del modello di Boccaccio, una serie di fatti mai accaduti, ma narrati con tale accuratezza e precisione da convincere l'uditorio, di cui qui riporto uno stralcio: «Oh se voi sapesse il da ben capitano che è quello! Non credo che tutto quel campo ve ne sia uno altro che sia sì buono e sì onesto e oltre a llui v'era e più galante e più piacevole alfiere che mai si vedesse: non credo si trovi il più discreto. Pensate che certi soldatucci mi volseno sforzare e io, che non volevo, cominciai a gridare, a piangere, a levare il rumore. Sentendo egli tal cosa infatto corse oltre domandandomi quello avevo; io, che tutta tremolante stavo, così piangendo glielo dissi; quando lo senti, infatto tutto infocato messo mano per l'arme voleva amazzare quel soldatuccio che mi voleva fare tal cosa, ma io per non essere cagione della morte di veruno, non volsi lasciarlo amazzare».

56. *Giornate* xxxvii, 36.

57. *Giornate* xxxvii, 38.

58. *Giornate* xxxvii, 40: si noti l'insistenza ancora sul numerale.

59. *Giornate* xxxvii, 44. Non è neutro neppure il riferimento a come la protagonista sia stata trattata, dai soldati, come una regina, viste le profonde tangenze che la novella disegna appunto col racconto di Alatiel, futura regina del Garbo.

fiorentina»⁶⁰: e seppure come tappe di quel restringimento possiamo raccogliere il filo, forse con qualche incertezza, delle fonti intermedie⁶¹, se scopriamo la lezione del Sermini e del Vignali⁶² e di Aretino e di Grazzini⁶³, non perdiamo di vista però la gara di più ampio respiro che Fortini mette in campo, sin dalla dedicatoria al lettore⁶⁴, col *Decameron*. Solo così il modello autorizzante e primigenio di queste *Giornate delle Novelle dei Novizi* sarà colto fino in fondo nel suo permanere, nel suo illuminare la filigrana delle proprie riscritture, nel suo sopravvivere alle proprie deprivazioni, alle potature agli innesti alle ibridazioni. Neppure il piglio tutt'altro che riverente con cui Fortini ne nutre il proprio estro basta, con ciò, ad appannarne l'evidenza: d'altronde «bocca baciata non perde ventura / anzi rinnova come fa la luna».

60. Nota introduttiva a *Giornate* xxxvii.

61. In tal senso l'edizione Mauriello appare fondamentale, per la puntualissima ricostruzione delle eco più prossime da cui sembra trarre vita e attingere il suo materiale lessicale, nonostante la contemporanea vigenza altrettanto evidente di Boccaccio, l'esperimento novellistico del Fortini.

62. L'argomento di *Giornate* ix sembra ad esempio a Mauriello più immediatamente desunto da una novella di Sermini intitolata *La pellegrina* e da un dialogo di Antonio Vignali intitolato *La Cazzaria*: cfr. nota introduttiva a *Giornate* ix, p. 200, nota 1.

63. Esempio chiarissimo di questo genere di seriazione di immagini che da Boccaccio approdano a Fortini è quello ricostruito da Mauriello a *Giornate* ix, 16, pp. 204-205, nota 7: «con tanta allegrezza che il culo non le toccava la camicia», dapprima in *Dec.* iv, 2, 29, poi nelle *Sei giornate* dell'Aretino e ne *Le cene* del Grazzini.

64. Dedicataria a Faustina Braccioni, §3: «Ora, vedendovi in villa, mi parse, per fuggire in parte tal pensieri, questo libro mandarvi».

La raccolta delle *Cento novelle amoroze de' Signori Accademici Incogniti*

Tiziana Giuggia
Università di Torino

Le *Cento novelle amoroze de' Signori Accademici Incogniti* appaiono nella loro versione integrale a Venezia nel 1651 per i tipi di Guerigli, e non sono più ristampate, né in Italia, né in Europa. Il volume è preceduto da versioni parziali comparse in tempi diversi: la prima raccolta, le *Novelle amoroze de' Signori Accademici Incogniti* (Eredi Sarzina, Venezia 1641, in 4°), viene curata dall'allora segretario dell'accademia F. Carmenini, contiene trenta novelle ed è dedicata alla marchesa Laura Pepoli Riari (c. [a3r-v]); a seguire, l'anno successivo, una seconda stampa, in 8°, edita a Cremona per il Belpieri e dedicata al marchese Anton Giulio Brignole Sale (p. 3). Nel 1643 G.B. Fusconi, autore incognito e attuale segretario del sodalizio veneziano, controlla la stesura di altre trenta novelle, che escono col titolo *Delle novelle amoroze de' Signori Accademici Incogniti, p. seconda*, a Venezia, per il Guerigli, e annuncia, nella dedica al lettore (c. [*4r]), la prossima stampa di una terza parte, a completamento del progetto novellistico. Prima della redazione della terza parte – *Novelle amoroze de' Signori Accademici Incogniti, p. terza* (Guerigli, Venezia 1651) – escono le *Novelle amoroze de' Signori Accademici Incogniti, p. prima* (Guerigli, Venezia 1650), già nella veste grafica che assumerà nel centone finale, assemblata a *Novelle amoroze de' Signori*

Accademici Incogniti, p. seconda (Guerigli, Venezia 1650), copia identica dell'edizione del 1643. L'ultima redazione riunisce in un solo testo, per la curatela di M. Bisaccioni – anche lui segretario dell'accademia – le versioni parziali del 1650 e 1651, senza nome del redattore, procedendo a una revisione grafico-morfologica della seconda parte. Il frontespizio riporta il titolo definitivo della silloge, della quale non ci sono, allo stato attuale delle ricerche, notizie di traduzioni integrali – troviamo invece traduzioni parziali della raccolta in Inghilterra¹ e, più avanti, in Germania².

Possiamo avanzare in giustificazione dello scarso successo di questa raccolta – in rapporto all'enorme sforzo progettuale ed economico³ – almeno due ipotesi, una legata al pubblico e al mercato, l'altra intrinseca al testo stesso, che presenta, come illustrerò, delle caratteristiche che lo avvicinano al genere trattatistico.

La difficoltà a imporsi sul mercato dipende in parte dal gusto contemporaneo, che rispecchia, nel primo Seicento e al di fuori della cerchia incognita – per esempio, nell'Italia centro-settentrionale – il canone boccacciano dell'utile e del dilettevole. La raccolta degli Incogniti, pur prefiggendosi anch'essa l'*utile dulci*⁴, sembrerebbe invece non suscitare immediatamente quel diletto raccomandato dai principi dell'*Ars poetica* oraziana. Lo stile non va nella direzione di una scrittura distesa, armonica, ma verso un piacere intellettuale espresso attraverso ellissi, brachilogie o, al contrario, ridondanze. Solo le opere di alcuni autori – Gio. Francesco Loredano, Maiolino Bisaccioni, Francesco Pona, Girolamo

aA

325

1. Cfr. *Choise Novels and Amorous Tales, written by the most Refined Wits of Italy. Newly translated into English*, T.N. for Humphrey Moseley at the sign of the Prince's Arms in St Paul Churchyard, London 1652.

2. Cfr. A. von Keller (a c. di), *Italiänischer Novellenschatz. Ausgewählt und übersetzt von A. Keller*, Brockhaus, Leipzig 1851-1852, voll. v-vi, pp. 205-258.

3. Lo sforzo che il Loredano fece per proporre ad autori ed editori il suo progetto inerte le *Novelle amoroze* è ben noto da alcune sue lettere indirizzate all'Aprosio; cfr. G.L. BRUZZONE, *L'amicizia fra due letterati seicenteschi: Gio. Francesco Loredano e P. Angelico Aprosio*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLIII (1994-1995), pp. 341-374, in particolare pp. 364-365.

4. Cfr. *Cento novelle amoroze de i Signori accademici Incogniti*, Guerigli, Venezia 1651, cc. [*3v-*4r]: «il falso di questi amori descritti, venendo a Vostri Delfici principii, acquisteranno il dolce della vostra giocondità, perché non saprete, se non con volto allegro, riceverli [...]. Voi lodate in questa parte la intenzione de gl'Incogniti di giovare al pubblico».

Brusoni – godranno di un discreto successo⁵: se la silloge premia l'autonomia dello scrittore, ne può mettere anche in risalto i difetti. Al contempo, per i più la silloge non appaga nemmeno l'utile, per il suo carattere fortemente autorappresentativo. Essa infatti è rivolta in prima battuta agli accademici Delfici, affiliati della stessa Incognita⁶, come appare dalla dedica iniziale del Bisaccioni:

e a chi altro, che alla nobilissima Accademia de i Delfici convenivansi le fatiche gentilissime della Incognita? Gran parte de' nostri Illustri lumi sono Stelle del vostro Delfico Cielo. I nostri Incogniti vengono a palesarsi tra vostri oracoli e, se qui hanno sensata e teneramente ammoreggiato, costì esserciteranno la maestà de' più dotti ragionamenti e de i più vivi sentimenti dell'anima (c. [*3r-v]).

Inoltre, gli argomenti trattati sono inerenti alla biografia di chi scrive o centrati sulle ideologie dell'accademia veneziana, la quale, a sua volta, è specchio fedele della visione del suo fondatore, Giovan Francesco Loredano, mecenate e potente patrizio della repubblica veneta. Non per nulla lui stesso attribuì a quest'istituzione il nome di «Loredana» per i primi sette anni dalla sua rinascita (1632-1639)⁷, conferendole così un aspetto privato, una sorta di personale filiazione. Le novelle degli Incogniti, si collocano proprio alla fine della vita politica del loro promotore e potrebbero rispecchiare la sorte di colui che ne diresse la regia. I sodali non furono in grado di

5. Per le principali bibliografie dei singoli autori, rimando a T. MENEGATTI, «*Ex ignoto notus*». *Bibliografia delle opere a stampa del Principe degli Incogniti: Giovan Francesco Loredano*, Il Poligrafo, Padova 2000; S. BUCCINI, *Francesco Pona: l'ozio lecito della scrittura*, Olschki, Firenze 2013; F.P. FRANCHI, *Bibliografia degli scritti di Girolamo Brusoni*, Olschki, Firenze 1988 e V. CASTRONOVO, *Bisaccioni Maiolino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1968, vol. x, pp. 639-643.

6. Su di essa, cfr. F. SANSOVINO, D.G. MARTINIOLI, *Venezia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino [...], con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte et occorse dall'anno 1580 fino al presente 1663*, S. Curti, Venezia 1663, p. 396 e le poche note in M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Cappelli, Bologna 1927, vol. II, pp. 156-157. Tra gli affiliati molti librettisti famosi, tra cui Aurelio Aureli e Busenello. Sull'accademia degli Incogniti e sulla lettura secondo il paradigma retorico delle opere, cfr. J.F. LATTARICO, *Venise incognita, essai sur l'académie libertine au XVII^e siècle*, Champion, Paris 2012.

7. L'accademia degli Incogniti era stata fondata nel 1626 da G. Casoni, che poi abbandonò l'impresa, e rifondata dal Loredan nel 1632, con sede nella sua residenza privata; cfr. M. MIATO, *L'accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan, Venezia (1630-1661)*, Olschki, Firenze 1998, p. 62 e N. CANNIZZARO, *Guido Casoni, padre degli Incogniti*, in L. Strappini (a c. di), *I luoghi dell'immaginario barocco. Atti del Convegno di Siena, 21-23 ottobre 1999*, Liguori, Napoli 2001, pp. 547-560 [pp. 549-550, nota 13].

promuoverne la fortuna e questa è una riprova di quanto da un lato fosse forte la volontà e la protezione del Loredano, dall'altro l'opera in sé, pur nell'innovazione, poco autonoma⁸.

La seconda ipotesi relativa all'insuccesso della silloge chiama in causa gli elementi costitutivi di questo libro.

Grande modello di riferimento ancora in questo secolo resta il *Decameron*, pur nelle sue alterazioni, dovute forse anche alla codificazione del genere secondo la precisa visione della Riforma cattolica: se si salvano lo stile e l'essenza della novella nel rispetto dell'unità di tempo e azione, vengono invece controllati i contenuti e gli effetti del riso, che non può essere smodato né colpire con la beffa persone di potere. Ben conosciuti sono la *Lezione* di Bonciani (1574)⁹ e il *Dialogo de' giuochi* di Bargagli (1572)¹⁰, nati entrambi quando la *Poetica* di Aristotele stava entrando nelle accademie e si stava pubblicando la versione moralizzata del capolavoro boccacciano.

1. La cornice

L'ultima raccolta degli Incogniti¹¹ si situa nel solco della produzione a cavallo tra Cinque e Seicento, prendendone al contempo le distanze.

Nel centone scompare la cornice, intesa come il canone ufficiale di quella parte di testo dedicato all'assemblaggio dei singoli racconti. Al posto troviamo le inferenze degli autori nelle novelle, voce che unisce in un unico spazio e in un unico tempo le diverse composizioni del testo e ne costituisce il commento¹². E insieme si dissolvono la tradizionale brigata – sostituita dal singolo autore, membro del corpo accademico – e il giardino, che lascia il posto al «teatro

8. Sulla vita del Loredano, cfr. L. SPERA, *Due biografie per il principe degli Incogniti: edizione e commento della Vita di Giovan Francesco Loredano di Gaudenzio Brunacci (1662) e di Antonio Lupis (1663)*, I libri di Emil, Bologna 2014.

9. La *Lezione sopra il comporre delle novelle* è pronunciata dal canonico Francesco Bonciani nell'accademia fiorentina nel 1574 e raccolta nelle *Prose fiorentine raccolte dallo Smarruto accademico della Crusca*, Remondini, Venezia 1751, vol. III, p. 2.

10. Cfr. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, L. Bonetti, Siena 1572.

11. Sulla storia del progetto editoriale delle *Cento novelle amoroze*, cfr. D. Conrieri (a c. di), *Novelle italiane. Il Seicento. Il Settecento*, Garzanti, Milano 1982, pp. VII-LX.

12. Cfr. *ivi*, p. XIII: «L'Accademia degli Incogniti al posto del Boccaccio», poiché gli autori, seppur separatamente, agiscono come un corpo unico, espressione del sodalizio veneziano.

dell'ingegno», poiché gli autori non scelgono un luogo fisico, ben determinato, da cui novellare: essi possono trovarsi fisicamente ovunque, idealmente sempre nel consorzio accademico. Qui, come da tradizione, si sospende la fisicità, la corporeità come atto, per dar spazio ai ragionamenti o all'aporisma: uno spazio dunque mentale e squisitamente accademico, che muove la silloge verso la struttura retorica della trattatistica e che ha come interlocutore il lettore, solitario preferibilmente, data la complessità del testo.

A seconda di chi scrive, questo tipo di cornice varia¹³: c'è chi esibisce prepotentemente il suo pensiero – Bisaccioni, Malipiero – chi si confonde di più nella finzione narrativa con le parole dei personaggi – Carlo e Francesco Pona – chi affida se stesso all'arte oratoria o alle perizie dell'epistolografia – Belli, Pallavicino – chi fa della parola un uso misurato – Loredano, Moroni, che firmano le loro novelle con l'inconfondibile stile laconico – e chi accenna al proprio autoritratto – d'artista, s'intende – con sottigliezze linguistiche – Motense, Brusoni, Pasta. In ogni caso, si tratta della tecnica consapevole dell'interferenza tra cornice e novella, la stessa che verrà perfezionata di seguito da alcuni degli stessi autori della silloge che produrranno autonomamente raccolte di novelle¹⁴ e dove è difficile stabilire un confine preciso tra testo e commento.

2. *La narrazione*

A mettere in moto la narrazione, ricorda il Bisaccioni nella dedica al lettore, sono, come nel modello decameroniano, le tragedie della «ferità del secolo» (c. [*4v]): non una, ma tante pestilenze che si abbattono materialmente e spiritualmente, come una disgrazia universale, sull'umanità, qui ritratta nei vari contesti urbani italiani ed europei, che geograficamente rappresentano i luoghi nevralgici della cultura contemporanea e delle corti. I personaggi, che spesso non realizzano nella loro patria le proprie aspirazioni, vagano con libertà

13. Cfr. *ivi*, p. xvii: «Le *Cento novelle amoroze* degli Incogniti offrono di ciò [della diversità dei modi dell'ingegno] una conferma particolarmente significativa: proprio quell'opera, così tipicamente accademica nell'origine negli intenti nella maniera della sua costituzione attestata nella novellistica secentesca, accanto alla presenza di tratti largamente comuni, quella di tendenze irriducibilmente differenti».

14. Questa tecnica era già stata messa in evidenza per le novelle del Bisaccioni; cfr. E. TADDEO, *Le Favole tratte dal vero di M. Bisaccioni*, «Studi secenteschi», xxx (1989), p. 109.

di movimento da un luogo all'altro, per poi talvolta tornare da dove sono venuti, arricchiti o abbattuti dalla nuova esperienza, cosmopoliti a cui la stessa corte sta stretta. Dunque, l'atmosfera in cui i protagonisti delle novelle si muovono è costantemente quella descritta dal Boccaccio nell'*Introduzione* alla prima giornata – dove emergono gli inevitabili comportamenti umani a seguito degli effetti sociali della peste, a dispetto di ogni regola naturale o civile¹⁵. Nei personaggi gli Incogniti denunciano l'inclemenza dei tempi, senza ripari, e la nudità dell'uomo in balia del caso, a cui non resta che giocare, muovendosi nella conoscenza e nell'ingegno, in quel breve spazio di realtà che è la vita, rifiutando di ricostituire una nuova società positiva attraverso la narrazione¹⁶.

I narratori, che sono gli stessi autori, sono al contempo il pubblico interno che critica ciò che essi stessi raccontano: figura del potere, delle autorità, poiché con le loro sentenze moraleggianti quasi sempre condannano l'operato fuori norma dei protagonisti. Essi si identificano anche con i personaggi che nella finzione svolgono il ruolo degli amanti e rappresentano la cultura anticonformista, infine, trovano il modo di coinvolgere il «lettore estraneo» (c. [*4r]), secondo destinatario dell'opera, nella vicenda, assimilandolo a chi ha provato le stesse pene d'amore¹⁷. Le *authoritates* attuano così l'unità del testo e legano le novelle tra loro, il pedagogismo del commento però, seguito dall'esempio, è rivolto al lettore esterno, non ai Delfici, per i quali si riserva il diletto. La macchina della scrittura rende multiformi e variamente prospettici, simulando nel testo gli artifici del palcoscenico. Lungi dunque da essere una semplice narrazione, la novella è «sì come il più laborioso, e difficile, così il più glorioso, e dilettevole de' componimenti»¹⁸, ma è allo stesso tempo capace di

aA

329

15. Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La cornice del Decameron o il mito di Robinson* in ID., *Il potere della parola. Studi sul Decameron*, Federico & Ardia, Napoli 1989, pp. 5-63.

16. Ultimi baluardi sono il mito e la parziale ripresa del linguaggio trecentesco, che hanno la funzione di sottrarre il racconto alle incurie del tempo, come annunciato nelle *Cento novelle amorose* cit., c. [*4r]: «a cui vivèrò anche più in là dell'eternità de i secoli».

17. Molto interessante lo studio di G. RAGONE, *Le maschere dell'interprete barocco. Percorsi della novella secentesca*, in M. BEER et al., *La novella, la voce, il libro. Dal "cantare" trecentesco alla penna narratrice barocca*, Liguori, Napoli 1996, pp. 137-201.

18. Cfr. F. Carmeni (a c. di), *Novelle amorose de' Signori Accademici Incogniti*, Eredi Sarzina, Venezia 1641, p. 8.

celare insidie, criticando il presente «camuffatamente»¹⁹. Così le «favole» si spostano verso l'*argumentum*, per la loro precisa intenzione di *docere*, rintracciabile soprattutto nelle novelle più lunghe, dove l'argomentazione è affidata al personaggio e talvolta alle lettere. Si attua un ulteriore scollamento dalla diegesi del *Decameron* verso un tipo di scrittura che inserisce talvolta l'oratoria direttamente nell'unità narrativa, talvolta la «civil conversazione» tra amanti e avvicina la novella anche su questo piano alla trattatistica.

3. *La struttura*

A livello di macrostruttura si delinea la cesura più evidente col modello archetipo e le riscritture successive: si comincia con la dedica all'accademia e al lettore, seguono i sommari delle tre parti e l'elenco degli autori. Infine compaiono le novelle giustapposte, che si presentano con titolo numerico e nome dell'autore, il che dà volutamente risalto all'Incognito, il quale, attraverso il suo testo, diventa noto²⁰. Questo tipo di assetto, già proposto in alcune raccolte che precedono la silloge incognita, ripete la scelta antologica del Sansovino delle *Cento novelle scelte*²¹, testo particolarmente fortunato tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento per le numerose ristampe. Il Bisaccioni dichiara casuale la posizione delle novelle, ma lo studio del Porcelli rileverà l'esistenza di una *dispositio* basata su una costruita alternanza della tematica amorosa²².

Ma quali schemi offrono le singole novelle? Alcune ripropongono il *plot* dell'avventura, altre preferiscono l'essenzialità, un unico pretesto per lo svolgimento, procedendo rapidamente verso la fine attraverso un testo saldamente coeso. Tra le due soluzioni – i cui modelli possono rintracciarsi rispettivamente nel Bisaccioni e nel Loredano – si collocano gli altri

19. Cfr. G. BENZONI, *Aspetti della cultura urbana nella società veneta del Cinque-Seicento. Le accademie*, «Archivio veneto», CXLIII (1977), pp. 131-132.

20. Il richiamo è al noto motto dell'accademia «Ex ignoto notus», che appare anche nel cartiglio della calcografia; cfr. *Cento novelle amorose* cit., c. [*2r].

21. Cfr. F. SANSOVINO, *Cento nouelle scelte da i piu nobili scrittori, per Fran. Sansouino. Nelle quali piaceuoli & aspri casi d'Amore, & altri notabili auenimenti si leggono*, F. Sansovino, Venezia 1561.

22. Cfr. B. PORCELLI, *Le novelle degli Incogniti: un esempio di «dispositio» barocca*, «Studi secenteschi», XXVI (1985), pp. 101-139.

autori, alcuni volgendosi alla pura imitazione, altri cercando la propria sfumatura²³.

Al racconto si integrano le lettere, che, oltre a costituire un ornamento, sono elemento strutturale della diegesi²⁴.

Più radi gli inserti lirici: tra i più ampi si trovano quelli presenti nelle novelle 28 della seconda parte di A. Santa Croce e 33 della terza di G. Pasta.

La trama ripete la struttura della commedia o della tragedia con variazioni che possono prospettare soluzioni inedite. L'agnizione talvolta lascia spazio alla sostituzione, al travestimento, alle metamorfosi del personaggio, che perde volentieri la sua antica identità per salvarsi o per raggiungere il proprio fine. Ed è in questa 'organizzata confusione', specchio dei tempi, che il lettore si interroga sulla cosmovisione proposta: la fine delle certezze è l'inizio di una nuova coscienza.

A mio parere, siamo di fronte a un tentativo di rinnovamento e di riscrittura della novella, ma anche del canone abbozzato dal Sansovino nelle sue *Cento novelle scelte*. Se quest'ultimo cerca ancora di applicare alla sua silloge il tradizionale principio dell'utile e dilettevole²⁵, puntando tutto sull'atto del novellare, gli Incogniti mirano all'unità testuale, pur nel rispetto della differenza di scrittura tra autori. Al centro, non l'*actio*, ma la *fabula*, che si esprime nella struttura e nei temi delle loro opere letterarie attraverso la retorica e la sofistica. La novella della silloge diventa un tassello di un'opera unitaria più complessa che rifiuta il tradimento del modello archetipo operato dai novellieri nel corso del Quattrocento e del Cinquecento e guarda al Boccaccio con gli occhi di chi è riuscito a coglierne uno degli aspetti fondamentali che la tradizione aveva perso: quello di creare un grande libro, simile nella forma a un trattato scientifico-universitario²⁶, destinato a un

aA

331

23. Qualche esempio di stile intermedio è descritto in Conrieri, *Novelle italiane* cit., pp. xx-xxi.

24. Su questo aspetto cfr. L. GRASSI, *Carte leggere. Le lettere nella narrativa italiana del Seicento*, I libri di Emil, Bologna 2013.

25. Cfr. F. SANSOVINO, *Un discorso fatto sopra il Decamerone*, premesso a ID., *Cento novelle scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare*, Eredi di Marchiò Sessa, Venezia 1571, cc. [++2v++3v].

26. Mi riferisco al manoscritto *Hamilton* 90, la cui forma-libro rimanda a una scelta precisa di pubblico e di prospettiva culturale: la dimensione grande, la scrittura semigotica e la disposizione su due colonne, come già sottolineato da Armando Petrucci, rimandano al *tractatus*

pubblico esperto. Se da un lato gli Incogniti attingeranno, come i loro predecessori, al grande serbatoio tematico decameroniano e delle opere minori – *Elegia di Madonna Fiammetta*, *Corbaccio*, che continueranno a stamparsi fino agli anni 20 del Seicento – e presenteranno formalmente il libro come un'antologia, dall'altro la perseveranza nel creare un volume collettaneo poco maneggevole per essere destinato alla sola piacevole lettura orienta verso l'ipotesi di una scrittura di un moderno trattato sull'umanità contemporanea, che dà figura non all'uomo ideale, ma a quello «percosso e attonito» dalle pestilenze contemporanee.

4. I temi

Dunque l'amore ripiega verso la sensualità, non solo come puro sfoggio edonistico, ma come necessaria riflessione che intende tracciare le basi di una nuova epistemologia, verso un concetto della verità non più unilaterale.

Se la costante nei testi incogniti è la metafora erotica, di cui ci si serve per veicolare contenuti eterodossi o per rappresentare simbolicamente la società, il velame che la incornicia è il sesso come peccato. Aforismi e sentenze degli autori, che appaiono spesso evidenti forzature, moralizzano il messaggio libertino e limitano il rischio dei contenuti, allo stesso modo con cui il Loredano riusciva a muoversi nell'attività editoriale, assumendo altresì nelle decisioni politiche posizioni moderate e a volte abbaglianti nei confronti delle leggi repubblicane.

La materia erotica entra dunque in gioco con l'ambiente accademico e politico²⁷, che non solo la informa con uno stile elevato e sperimentale, ma la condiziona al punto di servirsene per comunicare all'esterno, attraverso il racconto, i dibattiti che si svolgevano nelle veglie tra i più colti letterati dell'epoca sui più scottanti motivi della storia attuale, che diventano così di pubblico dominio.

scientifico-universitario, come del resto anche l'autografo della *Genealogia deorum gentilium*; a questo proposito, cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano (a c. di), BUR, Milano 2013, pp. 109-110.

27. Cfr. G.F. LOREDANO, *Bizzarrie Accademiche*, Belpieri, Cremona 1640, p. 223: «Gli interessi d'un'Academia e quei d'una Republica, caminano per mio sentimento co i medesimi passi [...]. Essendo dunque una cosa stessa il regno, e l'Academia, e quasi medesimandose gl'interessi dell'Academia con quei de la Republica, tutto quello che pregiudicherà alle Repubbliche, sarà anche di nocumento all'Academie».

I temi richiamati nell'opera, sulla natura, sulle devianze, sull'anima, possono circolare grazie al potere della scrittura, che li cela dietro la «cifra» e l'*ars rethorica*. Questo modo di procedere volge l'opera verso una doppia lettura, l'una rivolta ai professionisti della cultura, a quelli che, come nel caso del *Decameron*, erano in grado di cogliere la tessitura intertestuale, l'altra, rivolta a un pubblico più vario, caratterizzata dalla patina moraleggiante intrisa di pedagogismo, di trame consuete. La forma, poi, rafforza i temi: sono costanti le figure retoriche della disarmonia: antitesi, ossimori, litoti, oltre che metafore, personificazioni, antonomasia, iperboli, spazi più pertinenti alla parola che alla narrazione, ma anche sintomi di una visione del mondo spezzata che fotografa una civiltà in decostruzione²⁸.

5. Un esempio

Prendiamo ad esempio la novella 7 della prima parte²⁹ – scelta tra le cento per la sua chiarezza d'impostazione – di G. Crocebianca, pseudonimo di G. Dandolo. Essa fu considerata boccacesca dalla critica passata³⁰ per l'uso di alcuni motivi tradizionali come espedienti narrativi.

A Napoli, Ottavio Franchi ama Florida Albinelli. Lui è ricco e illustre cavaliere, lei è nobile dama, povera di fortune per gli sprechi dell'avidio padre. Lei è già promessa sposa a un nobile spagnolo, brutto e zoppo, ma ricco. Per mantenere buoni i rapporti tra le famiglie il padre di Ottavio allontana il figlio a Bologna, ma gli amanti continueranno a scriversi e a vedersi. Saputa la cosa, il padre di lei la chiude in convento con la sorella minore, Bellasia, lì destinata in precedenza dal padre. Sarà quest'ultima a prestarsi da tramite per la comunicazione tra amanti, finché per accordi tra famiglie, non verrà destinata proprio in sposa a Ottavio. Pur di uscire dal convento, Bellasia accetta e non solo non farà più da tramite, ma pretenderà il suo promesso sposo. Vedendo però che non

28. È giunta quasi al termine la mia tesi di dottorato (xxviii ciclo), T. GIUGGIA / tutor prof.ssa E. Ardissino, *Edizione e commento delle Cento Novelle Amoroze dei Signori Accademici Incogniti (editio princeps)*, Torino, Dipartimento di Studi Umanistici, in cui ho approfondito gli argomenti fin qui trattati.

29. Cfr. *Cento novelle amoroze* cit., p. 1, pp. 46-53.

30. Mi riferisco a G. MARCHESI, *Per la storia della novella italiana nel sec. xvii. Note di Gianbattista Marchesi*, E. Loescher, Roma 1897, p. 51.

è possibile ottenere il suo amore, si fa rapire dallo spagnolo, che nel frattempo aveva ferito in colluttazione Ottavio, e ne accetta la proposta di matrimonio. Si celebreranno così le doppie nozze: di Ottavio con Florida e di Bellasia con Fernando di Tuedos, con buona pace del padre delle due sorelle, soddisfatto per le doti ottenute.

Nella novella si possono facilmente rintracciare alcune suggestioni boccacciane: essa si apre con un bell'affresco di Napoli, tratteggiata come città del piacere, «abitata da genti molto trattabili, scaltre però e d'intelletto acuto nell'invenzioni». Il rapido richiamo alla novella di Andreuccio (*Dec.* II, 5) appare qui evidente e particolarmente sottolineata è la caratteristica della scaltrezza, che accompagnerà soprattutto i personaggi femminili. Una cornice sociologica dunque che contiene il punto di vista dell'autore e si fonde con l'ambiente urbano in cui la narrazione è inserita, scostandosi dalla pura toponomastica che compare nella maggior parte degl'*incipit*.

Il Crocebianca prosegue con la presentazione del protagonista: «Partenope [...] nutre gran stuolo di cavalieri de' quali tra primi era nominato Ottavio Franchi, nobile, conspicuo per ricchezza ed illustre per valore e bellezza» un vero cavaliere, all'apparenza, rappresentante dell'*high life* napoletana – come spesso succede nel genere novellistico, e in particolare in questa raccolta, dove la gente appartenente a categorie inferiori, se presente, è tenuta a debita distanza – al quale è immediatamente associata la caratteristica di amante: «Egli, come unico, fu allevato tra que' vezzi che sogliono dispor gli animi all'affetto de' lussi, onde, compiuto a pena il terzo lustro, si soggettò alle tirannidi d'Amore». L'*eros*, secondo il punto di vista condiviso degli autori di questa silloge, è l'unica forza che sopravvive nel mondo e oltre è appunto questo tipo d'amore³¹, naturale e istintivo, di matrice materialista.

In parallelo al personaggio maschile, l'autore presenta quello femminile:

Abitava vicino alla sua casa Florida Albinelli, dama di gran nascita, ma di tenue fortuna [...]. Florida, privilegiata tanto appresso la natura, quanto perseguitata dalla fortuna,

31. Cfr. *Cento novelle amorose* cit., c. [*3v]: «se più vivacità può darsi dell'amorosa, ch'è l'unica sostanza del vivere in chi ben ama».

sortì bellezze tali, che per lei gli attributi di ‘Celeste’, e ‘Divina’ sembravano anzi proprietà, che iperboli. Con queste prerogative s’acquistava giornalmente numero tale di corteggiani, che Penelope non contò giamai tanti seguaci né alcuna delle donne egizzie vantò tanti amatori.

Le caratteristiche sociali la pongono sullo stesso livello di Ottavio, ma la variabile «fortuna», usata nel significato di «ricchezza» in prima accezione, e poi di «sorte», la distanzia dall’amante. Si noti la sapiente costruzione sintattica sulla base di antitesi e iperboli e l’uso non casuale di «corteggiani», quali pretendenti, a significare anche il suo ruolo di *domina*, in un contesto attuale che resta pur sempre quello del vice-reame spagnolo.

Si definisce così immediatamente il rapporto amoroso, ma anche politico, tra i due protagonisti, che rimane in un primo momento tutto giocato sui cenni, anche se: «la scaltra si fingeva inavveduta, perché l’onestà non la obbligasse a mostrarsi ritrosa» e dunque a lasciarsi sfuggire la possibilità di un vincolo matrimoniale. Ad unire Ottavio ad Andreuccio non è il sangue né, tantomeno, l’intraprendenza, ma il motivo dell’adescamento che il personaggio femminile mette in atto: Florida come «la bella Ciciliana».

Ma soffermiamoci brevemente sulla figura degli antagonisti, che quasi totalmente consistono in uomini o donne «economici», dove per loro *Amore è un puro interesse*³². In genere si tratta di vecchi mariti, di padri tiranni, di donne insoddisfatte, di amici invidiosi, ma anche di uomini di potere, rappresentanti di stato. Nella novella Odoardo, padre di Ottavio, è preso dal rispetto della «buona maniera» e, per evitare lo scontro con la famiglia dell’amata, già promessa ad un altro, allontana da casa il figlio – è lo schema frequente dello spostamento forzato da cause esterne – mandandolo a Bologna, la città dello studio e del dolore – per l’assenza di Florida – ma, al suo ritorno a Napoli, il luogo del piacere e della corte, dopo aver sentito le sue ragioni, si mostra penseroso, anzi, addirittura è disposto a rompere i rapporti sociali per il benessere della propria prole. Un padre nuovo, opposto al canone ritrito

32. Cfr. A. Rocco, *Amore è un puro interesse, discorso terzodecimo in Discorsi academici de’ Signori Incogniti, hauuti in Venetia nell’Academia dell’Illustrissimo Signor Gio. Francesco Loredano, Nobile Veneto*, Sarzina, Venezia 1635, pp. 164-177.

del vecchio-tiranno, qui rappresentato da Orazio, genitore di Florida e Bellasia – «suo padre, amico più dell'apparenza che dell'essenza, vanamente avea consumate quelle ricchezze che sono il sostegno de' titoli e delle dignità» – che ha rinchiuso la secondogenita in convento e ha concesso la mano della prima allo straniero, ma è disposto a cedergli la seconda, pur di far parte della sua corte.

Anche Bellasia, in completa balia del padre, pur nella limitatezza del suo raggio d'azione, agisce per suo interesse – «nondimeno resisteva alle tentazioni, perché l'interesse la rendeva costante, benché femina» – e trova il modo di cercare una sistemazione legittima fuori dal chiostro, prima nel rispetto del trattato di pace, come moglie di Ottavio, poi, vedendo impossibile perseguire questa via, sostituendosi alla sorella e facendosi rapire da chi lei credeva fosse il suo promesso sposo, ma che si rivelerà, per puro volere del caso, proprio quello straniero, Fernando, destinato alla sorella: «Ringraziollo Bellasia ed, incerta della vita d'Ottavio, dubitava di restar senza sposo, onde gradì l'offerta e quella stessa notte conchiuse il matrimonio, benché senza il consenso di suo padre». Una ricerca del matrimonio a tutti i costi, del vincolo col potente che può pagarsi con l'inganno, una moderna Alatiel (*Dec.* II, 7), riconoscibile anche dal ripetuto motivo del rapimento, che discerne la sua salvezza se, mantenendosi casta, sposa il suo signore, chiunque egli sia, ottenendo alla fine anche il consenso dell'avidò padre.

Le suggestioni decameroniane sono lette in chiave sociologica-contemporanea, ma i particolari nel racconto costituiscono la parte più significativa e allontanano dalla pura imitazione del modello.

La dissimulazione, non sempre onesta, che aveva interessato soprattutto la vita di corte nel corso del Cinquecento, diventa la prassi della vita quotidiana, l'onore un punto di vista. Ma, oltre a fingere, gli uomini e le donne degli Incogniti tradiscono, uccidono, con una leggerezza che non raggiunge il *pathos* tragico, anche quando la situazione lo richiederebbe: tutto si sublima nella normalità, anzi, addirittura si ride³³, perché spesso la tragedia si costruisce sui giochi buffi della

33. Sulla dissacrazione del riso cfr. A. Beniscelli (a c. di), *Libertini italiani. Letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, BUR, Milano 2013, pp. 457-466.

fortuna, richiamata nella novella del Crocebianca per ben undici volte. Ma non la fortuna boccacciana, che agendo concordemente con la natura talvolta può fare sì che anche gli uomini che si dedicano ai mestieri più umili possano in realtà rivelare la loro nobile anima. E nemmeno è l'espediente che suscita meraviglia, la sorpresa per l'improvvisata che sorprende chi legge, quanto piuttosto il caso, spesso sinonimo di caos, disordine, che guida gli eventi e le vite nelle loro imprese, forza indomita di una natura oscura, contro cui nessun valore, nessuna volontà umana può opporsi. L'unico strumento permesso nell'esistenza resta il proprio ingegno, in grado di condurre, ogni tanto, a esiti positivi. Se qualche altra volta si parla di fato, esso riporta piuttosto alla stagione pagana, che non a una successiva dimensione cristiana. Non infrequente sarà identificare in esso gli influssi degli astri o quella «magia d'Amore»³⁴ che costringe a comportarsi in un determinato modo. Anche i sogni³⁵, che appartengono alla mente, e le visioni – che mettono in relazione Cielo e terra – influiscono sul comportamento. La libertà dei soggetti viene dunque limitata, sia nella sfera privata che in quella pubblica. Diventa difficile perciò parlare di sentimenti, poiché un vero e proprio ripiegamento su di sé non è ancora messo in atto. Gli affetti sono mossi dalle parole, non dal cuore. Bellasia e Florida pensano a costruire le proprie nozze quale paravento sociale, Ottavio agisce per impulso, senza nessuna forma di eroismo. L'autore cerca il modo di introdurre una disforia che abbatte, nella nobiltà di sangue, ogni tipo di nobiltà d'animo, sicché non rintracceremo mai nella raccolta né «i nuovi cavalieri dell'ingegno e dell'operosità» che «nella città borghese sostituiscono i cavalieri ereditari della spada e del castello»³⁶, né i vecchi ideali cortesi.

34. Cfr. G. CASONI, *Della magia d'Amore*, A. Maggi (a c. di), Sellerio, Palermo 2003. Non si dimentichi però l'influsso della cultura inglese a Venezia, che aiuterà a sviluppare le riflessioni esoteriche e la tradizione ermetica che già erano state diffuse dal pensiero di Giordano Bruno. Sull'argomento, cfr. F.A. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Roma-Bari 2000; ID., *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*, Einaudi, Torino 2002; Beniscelli, *Libertini italiani* cit., pp. 209-220.

35. Cfr. D. CONRIERI, *Il sogno nelle Cento novelle amoroze degli Incogniti*, in S. Volterrani (a c. di), *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*, Le Monnier, Firenze 2003, pp. 112-131.

36. Cfr. V. BRANCA nell'Introduzione a G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Einaudi, Torino 1980 e 1987, p. xiv.

In conclusione, mi sembra che anche in questa novella, come nel resto della silloge, chi scrive intrattenga spesso con il lettore una sorta di conversazione privata sul costume e sulla morale dell'epoca: pochi sono gli eventi che si susseguono, più frequentemente emergono riflessioni, caratteri che sembrano addirittura contraddirsi, ma possono rivelarsi spie per una lettura multipla. La voce dell'autore, «maledetto interesse, nume perverso e crudele, che necessiti gl'uomini a sacrificarti anche i propri figliuoli», sembra amplificare il tratto negativo di Orazio: «ma più sano consiglio il ritenne, persuadendosi a valersi della dissimulazione», che diventa subito dopo la norma comportamentale condivisa: «ch'è la rete ordinaria con la quale si prendono i nemici senza strepito». La causa si rintraccia nell'impossibilità di trovare una regola capace di educare la passione: «[Odoardo] non mancò però anch'esso di persuaderlo a desistere da questa passione con avvertimenti tutti sale per la prudenza, ma ben s'avidde d'aver seminato sale, poiché non raccolse frutto».

È la nuova novella laica che si annuncia, in cui l'essere umano non è che un oggetto di cui disporre e la normale morale è quella di spersonalizzare i personaggi, denunciando al mondo che, se tutto è relativo, tutto è mortale e il piacere vale il dolore, la morte vale la vita, il peccato vale la virtù.

Indicazioni per curare la malinconia nella novellistica italiana. Lezioni per il «ben vivere»

Béatrice Jakobs

Università di Kiel

aA

Una ricerca sulle indicazioni curative per la malinconia nella novella italiana deve certo iniziare con il *Decameron* – modello incontrastato della novellistica italiana se non addirittura di quella occidentale – non solo per la struttura cornice/novelle o i temi delle storie ma anche per l'organizzazione della vita dei novellatori. Nella cornice decameroniana la brigata lascia la città di Firenze colpita dalla «mortifera pestilenza»¹ in primo luogo per evitare il contagio, ma se rammentiamo la discussione delle donne radunate nella chiesa di Santa Maria Novella, si comprende pure che la paura del disordine e dell'immoralità che il morbo recava con sé, forse contribuiva alla decisione di partire tanto quanto il timore della morte². Come reazione a queste preoccupazioni, le sette donne decidono allora di farsi accompagnare da uomini³ e, appena

339

1. G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Einaudi, Torino 2001⁸, *Dec. Intr.* I, 8.

2. Cfr. *Dec. Intr.* I, 65-66.

3. Cfr. *Dec. Intr.* I, 74-75: «Ricordivi che noi siamo tutte femine, e non ce n'ha niuna sí fanciulla, che non possa ben conoscere come le femine sien ragionate insieme e senza la provedenza d'alcuno uomo si sappiano regolare. Noi siamo mobili, riottose, sospettose, pusillanime e paurose: per le quali cose io dubito forte, se noi alcuna altra guida non prendiamo che la nostra, che questa compagnia non si dissolva troppo piú tosto e con

giunte con essi al luogo previsto, di scegliere ogni giorno un diverso «principale»⁴, chiamato ad organizzare la giornata. Se Pampinea, «reina» eletta della prima giornata, propone di raccontare delle novelle o di cantare e suonare, lo fa consigliando attività atte a mantenere facilmente l'ordine e l'armonia del gruppo⁵. Oltre a ciò, queste occupazioni serviranno a preservare o a guarire la brigata dalla malinconia⁶. Inoltre non solo le attività, ma anche tutto l'ambiente creato da Boccaccio corrisponde esattamente ai consigli dietetici dispensati dai medici⁷ contemporanei in questo tempo segnato da malattie e morte.

Come sappiamo, l'autore del *Decameron* costruì la sua opera proprio con questa funzione, cioè come rimedio allopatico contro la malinconia sia sul piano fittizio – quello dell'«onesta brigata» – sia su quello reale, ovvero dei lettori. In tal modo l'autore sperava di rendere accettabile anche ad un pubblico erudito la propria raccolta di racconti, i quali diversamente avrebbero potuto essere considerati troppo leggeri⁸.

Ma perché tanti imitatori dell'opera boccacciana adottarono il modo di vivere della brigata del *Decameron* anche per le proprie brigate – e così anche per i propri lettori – in

aA

meno onor di noi che non ci bisognerebbe: e per ciò è buono a proverderci avanti che cominciamo».

4. *Dec. Intr.* I, 95: «Al continuar della nostra letizia, estimo che di necessità sia convenevole esser tra noi alcuno principale, nel quale noi e onoriamo e ubidiamo come maggiore, nel quale ogni pensiero stea di doverci a lietamente vivere disporre».

5. Per le proposte di Pampinea cfr. *Dec. Intr.* I, 102-112. La volontà di creare e di preservare l'armonia della brigata si vede per esempio nel preferire il raccontare al giocare. Infatti entre la prima attività, come pure il cantare e il suonare, diletterebbe al contempo tutti i membri della brigata: novellatori e ascoltatori, un gioco prevederebbe sempre un vincitore e un vinto, creando uno squilibrio nella perfetta armonia cui si tende.

6. Per le caratteristiche antimalinconiche delle occupazioni proposte cfr. B. JAKOBS, *Una fruttuosa concorrenza: la malinconia tra stato patologico ed umore positivo nella novellistica rinascimentale*, in P. Pellizzari (a c. di), «Umana cosa è aver compassione degli afflitti...». *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 12-14 dicembre 2013)*, «Levia Gravia», xv-xvi (2013-2014), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015, pp. 139-152 [pp. 139-142]. Pampinea propone di novellare al pomeriggio quando «il sole è alto e il caldo è grande» (*Dec. Intr.* I, 110), cioè esattamente in quel momento della giornata in cui il pericolo di immalinconirsi è maggiore rispetto alla mattina o alla sera, secondo una teoria ampiamente diffusa all'epoca.

7. Cfr. JAKOBS, *Una fruttuosa concorrenza* cit., pp. 142 sgg. L'ambiente corrisponde a quello tradizionale del *locus amoenus*: con gli uccelletti che cantano, i colli e le verdi pianure, l'aria fresca; cfr. *Dec. Intr.* I, 66-67.

8. Cfr. B. JAKOBS, *Rhetorik des Lachens und Diätetik in Boccaccios Decameron*, Duncker & Humblot, Berlin 2006, p. 263; EAD., *Una fruttuosa concorrenza* cit., p. 141.

genere meno minacciati della malinconia di quelli decameroniani? Poiché, sebbene la peste avrebbe continuato a spaventare almeno per tutto il Seicento⁹ e l'*amor hereos* – secondo motivo di malinconia per Boccaccio¹⁰ – avrebbe tormentato ancora i lettori di novelle, si può dire che le raccolte di questi imitatori vennero solitamente pubblicate quando gli animi si erano già rasserenati. Quando, ad esempio, il pubblico ebbe la possibilità di leggere il *Novelliere* di Sercambi nei primi anni del Quattrocento¹¹, la peste lucchese – che è ragione della fuga della brigata – era già passata da parecchi anni, avendo così in parte attenuato il suo effetto terrificante¹².

Anche ai lettori degli *Ecatommiti* la descrizione del sacco di Roma¹³, stimolo al «viaggio di salvezza»¹⁴ dei novellatori cinziani, giunge ben trent'anni dopo l'avvenimento¹⁵.

Se vogliamo capire il successo del modello decameroniano, è indispensabile studiare gli effetti delle misure terapeutiche proposte nell'opera di Boccaccio e spiegare il loro uso in altre raccolte di novelle scritte sulla falsariga del testo trecentesco. Si mostrerà così che la proiezione letteraria di Boccaccio, nata proprio dall'episodio storico della peste, ha

aA

341

9. Cfr. G. VIGARELLO: *Il sano e il malato. Storia della cura del corpo dal Medioevo a oggi*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 57 sgg.

10. Cfr. per esempio *Dec.* x, 7, 8-9. L'autore distingue le due malattie; nei testi medici del Medioevo, invece, la malinconia e l'*amor hereos* sono presentati sia come due diversi turbandi, sia come dipendenti l'uno dall'altro, dal momento che l'amore infelice è una possibile causa di malinconia, cfr. J.L. LOWES: *The Lover's Malady of Hereos*, «Modern Philology», XI (1914), pp. 491-545 *passim* e B.D. HAAGE, 'Amor hereos' als medizinischer Terminus technicus in der Antike und im Mittelalter, in T. Stemmler (a c. di), *Liebe als Krankheit. Vorträge eines internationalen Kolloquiums*. 3. *Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik des Mittelalters*, Narr, Tübingen 1990, pp. 31-73 *passim*.

11. Cfr. L. ROSSI, Introduzione a G. SERCAMBI, *Il Novelliere*, L. Rossi (a c. di), Salerno Editrice, Roma 1974, pp. IX-LXI [p. XXI].

12. Nell'*Introduzione* al *Novelliere*, Sercambi indica l'anno 1374: «E non è da meravigliarsi se ora in MCCCLXXIII la moria è venuta»; cfr. SERCAMBI, *Il Novelliere* cit., *Intr.* I. Tuttavia quando l'opera giunge ai lettori tale data è ormai passata da almeno vent'anni, né d'altra parte si trova alcuna traccia della peste a Lucca nelle cronache toscane di questo periodo.

13. Cfr. G.B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle di Gio. Battista Giraldo Cintio, nobile ferrarese*, Cugini Pomba, Torino 1853, *Proemio*, p. 9: «Dico adunque, ch'essendo già corsi gli anni mille cinquecento ventisette [...], uno signore Alamano, tratto dall'odio, che ed egli, e molti di quella nazione [...] portavano alla santità del papa, e a tutto quel sacratissimo ordine dei santi prelati, messo in punto un grossissimo e potentissimo esercito di gente alamana, [...] a gran cammino in Italia si venne, tratto da iniquo pensiero, non pure di distruggere Roma, [...] ma di dare indegnamente con le sue mani al papa morte».

14. A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana. Le origini e il Rinascimento*, Einaudi, Torino 2009², p. 620.

15. *Gli Ecatommiti* uscirono nel 1565.

influenzato in modo decisivo lo sviluppo del galateo e, con esso, delle opere dedicate ai modi del ben vivere, come per esempio *Il libro del Cortegiano* (1528) di Baldassarre Castiglione o *La civil conversazione* (1575) di Stefano Guazzo.

Ancora una volta è il ragionamento espresso da Pampinea in Santa Maria Novella a chiarire gli intenti terapeutici insiti nelle decisioni prese dalla brigata decameroniana:

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, quando può, aiutare e conservare e difendere. [...] E se questo concedono le leggi, nelle sollecitudini delle quali è il ben vivere d'ogni mortale, quanto maggiormente, senza offesa d'alcuno, è a noi e a qualunque altro onesto alla conservazione della nostra vita prendere quegli rimedii che noi possiamo¹⁶.

Con queste parole la donna giustifica il diritto di ognuno a conservare e difendere la propria vita e definisce lo scopo di un tale impegno: «il ben vivere». Ma cosa vuol dire «ben vivere» nel momento della stesura del *Decameron*?



16. Cfr. *Dec. Intr.* 1, 53-55.

Una risposta ce la fornisce l'affresco intitolato *Il trionfo della morte*, dipinto intorno al 1336 da Buonamico di Cristofano, detto Buffalmacco¹⁷. Commissionato dall'ordine domenicano¹⁸ per decorare il Camposanto pisano, l'affresco mirava ad illustrare ai fedeli i diversi modi di affrontare la morte: a sinistra è presentata la *vita contemplativa*, che prevede l'eremitaggio e la penitenza¹⁹. La parte destra è invece dedicata alla *vita attiva*: si vedono dieci persone, sette donne e tre uomini, che stanno in un giardino verde e rigoglioso. Parlano lieta-mente l'un l'altro oppure cantano e suonano strumenti²⁰. Accanto a questo gruppo, quasi nel centro dell'affresco si vede la Morte, rappresentata come «genio alato che rivolge la sua falce contro il gruppo del giardino»²¹. Considerando l'aspetto e l'atteggiamento dato dal pittore ai dieci personaggi, la 'rabbia della Morte' sembra comprensibile: nessuno le presta attenzione!

Al contrario, protetto sotto un tetto di fitti alberi, il lieto gruppo sembra formare un'unità armoniosa e invulnerabile²². Come vedremo, questa stessa attitudine positiva, imper- turbabile nei confronti della Morte, caratterizzerà anche la brigata del *Decameron* alla fine del suo soggiorno campestre. All'inizio invece, l'analogia fra le due compagnie è soprattutto esteriore, essendo la brigata di Boccaccio ancora im- paura: è per questo che la «reina» impedisce di portare dal di fuori «niuna novella altra che lieta»²³; è per questo che tanto Pampinea quanto i suoi compagni evidenziano conti- nuamente di voler vivere «con ordine e con piacere»²⁴.

Insieme alle altre regole date dalla «reina», queste misure corrispondono ai consigli dietetici già evocati e in particolare

aA

343

17. Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del 'Trionfo della morte'*, Salerno Editrice, Roma 1987, p. 63. Lucia Battaglia Ricci ha ben dimostrato che fu proprio quest'immagine ad influenzare Boccaccio nella concezione della sua brigata. Boccaccio rese poi omaggio al pittore inserendolo tra i personaggi delle novelle decamerone VIII, 3, 6, 9 e IX, 3, 5.

18. Cfr. *ivi*, pp. 55 sgg., anche E. CARINI, *La peste, Boccaccio e il 'Trionfo della morte' del Camposanto pisano*, «Italienisch», 42 (1999), pp. 2-12 *passim*.

19. Un'immagine dell'affresco si trova *ivi*, fig. 1b. (tavole, senza paginazione, dopo p. 219).

20. Cfr. la figura qui inserita, un particolare da *ibid.*

21. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino* cit., p. 97.

22. Cfr. la figura qui inserita.

23. *Dec. Intr.* I, 101.

24. *Dec. Intr.* I, 98.

all'ultima delle *sex res non naturales*, *l'accidentia animae*. Per vivere in modo sano si devono evitare il più possibile i pensieri tristi, ma anche l'ira o l'eccessiva gioia; bisogna quindi vivere in maniera equilibrata e moderata²⁵.

Leggendo il *Decameron*, si ha l'impressione che le indicazioni date siano seguite scrupolosamente, come si vedrà successivamente. L'effetto positivo della cura contro la malinconia è confermato dalle vicende all'alba della nona giornata:

Emilia levatasi fece le sue compagne e i giovani parimente chiamare; li quali venuti e appresso alli lenti passi della reina avviatisi, infino a un boschetto [...] se n'andarono, e per quello entrati, videro gli animali [...], quasi sicuri da' cacciatori per la soprastante pistolenza, non altrimenti aspettagli che se senza tema o dimentichi fossero divenuti. [...] Essi eran tutti di fronde di quercia inghirlandati, con le man piene o d'erbe odorifere o di fiori; e chi scontrati gli avesse, niuna altra cosa avrebbe potuto dire se non: "O costor non saranno dalla morte vinti o ella gli ucciderà lieti"²⁶.

Se l'autore osa utilizzare proprio la parola «pistolenza», per la prima volta dopo l'introduzione alla prima giornata, questo indica che la brigata non è solo guarita dalla malinconia ma anche – grazie alle misure curative – tanto rafforzata da confrontarsi con la triste memoria della peste. Tale nuova disposizione viene anche simboleggiata dalle corone di quercia, tradizionale emblema del vincitore²⁷ e riassunta nell'ultima frase del brano «O costor non saranno dalla morte vinti o ella gli ucciderà lieti». Finalmente, la brigata decameroniana coincide sia esteriormente sia interiormente con quella dell'affresco. Invulnerabile, se non fisicamente almeno spiritualmente; i giovani novellatori di Boccaccio,

25. L'elenco delle *sex res non naturales* riassume le regole dietetiche formulate fin dall'Antichità. Al tempo di Boccaccio erano presenti non solo nei testi di medicina ma note anche ai profani che spesso le applicavano nella quotidianità (cfr. G. OLSON, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Cornell University Press, London 1982, pp. 40 sgg.). Accanto all'*accidentia animae*, ci sono altre regole riguardo all'aria (*aer*), al mangiare e bere (*cibus et potus*), al muoversi e riposarsi (*motus et quies*), al dormire e allo stare sveglio (*somnus et vigilia*), e all' inanizione e la replezione (*inantio et repletio*) ossia svuotamento e riempimento. In tutti questi aspetti o funzioni, se si vuole vivere in modo sano, devono regnare la *moderatio* e l'equilibrio; cfr. JAKOBS, *Una fruttuosa concorrenza* cit., pp. 143 sgg.

26. *Dec. Intr.* IX, 2-5.

27. Cfr. W. WEHLE, *Der Tod, das Leben und die Kunst – Boccacios Decameron oder der Triumph der Sprache*, in A. BORST et al. (a c. di), *Tod im Mittelalter*, Universitätsverlag Konstanz, Konstanz 1995², pp. 221-260 [p. 228].

fortificati dall'esperienza del ben vivere, possono infine ritornare nella città ancora colpita dal morbo²⁸.

Uno sviluppo analogo si può osservare per esempio nel *Pecorone* di Ser Giovanni Fiorentino. Scrivendo nella seconda metà del Trecento, l'autore adotta la struttura cornice/novelle, l'organizzazione in 25 giornate e la concezione della raccolta come rimedio allopatico²⁹. Al contrario di altre raccolte, le indicazioni curative sono abbastanza sparse. Nella dedica con cui si apre il proemio – «Per dare alcuna stilla di rifriggero e di consolazione a chi sente nella mente quello che nel passato tempo ho già sentito io, mi muove zelo di caritatevole amore a principiare questo libro»³⁰ – l'autore accenna alla caratteristica della bile nera di diventare molto calda quando gli affetti vengono turbati³¹. Così lo scopo del raccontare si comprende fin dalle prime parole. Un'altra allusione alla malattia di cui soffrono i due novellatori si ritrova nel nome della monaca, Saturnina, che evoca il pianeta responsabile della malinconia, secondo la tradizione del tempo³². Poi si deve aggiungere che gli incontri quotidiani dei due novellatori-amanti nel monastero di Forlì contengono gli usuali elementi terapeutici contro la malinconia, cioè storie e musica³³. Ma, come nel *Decameron*, i novellatori non sono solo guariti dalla malinconia o dall'*amor hereos*, ma riescono anche a sviluppare una nuova disposizione d'animo, serena e felice, che li protegge da ogni pericolo. Questo cambiamento si vede chiaramente nel modo di salutarsi di Saturnina e Oretto prima della separazione. All'inizio, cioè alle giornate I-IX,

28. Cfr. *Dec. Concl.* x, 10, 3 sgg.

29. Cfr. SER GIOVANNI, *Il Pecorone; in appendice i Sonetti di donne antiche innamorate del ms. II, II, 40 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, E. Esposito (a c. di), Longo, Ravenna 1974, *passim*.

30. Cfr. *ivi*, *Proemio*, p. 3.

31. Per le caratteristiche della bile nera cfr. JAKOBS, *Rhetorik des Lachens und Diätetik in Boccaccios Decameron*, Duncker & Humblot, Berlin 2006, pp. 206-212. Bisogna aggiungere che il concetto del rifrigerio contro la malinconia (calda) si trova anche nel proemio del *Decameron*: «Nella qual noia tanto refrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti d'alcuno amico e le sue laudevole consolazioni», *Dec. Proemio*, 4.

32. Cfr. R. KLIBANSKY, E. PANOFKY, F. SAXL, *Saturno e la malinconia. Studi di storia della filosofia morale, religione e arte*, R. Federici (trad. it.), Einaudi, Torino 1983², *passim*.

33. Ogni giorno ciascuno racconta una novella, poi cantano insieme una o due canzoni, cfr. per esempio SER GIOVANNI, *Il Pecorone* cit., II, 2, «Detta la canzonetta» (p. 61); x, 2 «Finita la canzona» (p. 255).

essi si accommiatano con molta misura: «Detta la canzonetta, e' detti due amanti onestamente si presero per mano, e per quel giorno puoson fine a' dilettevoli ragionamenti, e con molta cortesia presseno comiato [...]»³⁴. Ma dalla giornata x, concludono i loro rischiosi incontri in modo sempre più disinvolto e con questo anche il loro ben vivere!³⁵

Come già ricordato, anche nel *Novelliere* di Sercambi c'è la peste, stavolta fittizia; il morbo fa decidere a molti di lasciare la città di Lucca. Come la brigata del *Decameron*, anche la compagnia del *Novelliere* vuole fuggire il contagio, ma pure il disordine e l'immoralità che sempre si accompagnano all'epidemia³⁶.

Prima di partire, Aluisi, eletto poi «preposto» della brigata³⁷, abbozza, come già aveva fatto Pampinea, il programma del soggiorno fuori Lucca: «poiché deliberati siemo per campare la vita e fuggire la peste, dobbiamo esandio pensare di fuggire la morte dell'anima, la quale è più d'averne cura che lo corpo»³⁸. Evocando la «morte dell'anima» accanto a quella del corpo, il futuro «preposto» indica i due livelli su cui la malinconia deve essere curata. Sul piano fisico – ricordiamo che la malinconia procede dalla bile nera corrotta – sono soprattutto la prima, la seconda e la terza *res non naturales*, cioè le regole riguardo il mangiare, il dormire e il muoversi ad essere considerate dai membri della brigata³⁹. Per evitare la morte dell'anima, il «preposto» invita un novellatore e qualche «cantarello» e musico⁴⁰: saranno loro i responsabili

34. SER GIOVANNI, *Il Pecorone* cit., II, 2, p. 61.

35. Questo atteggiamento si rileva chiaramente nell'ultimo incontro: «Finita la canzonetta, e' detti due amanti con singularissimo diletto più e più volte s'abbracciarono e baciarono insieme con molte amorose e dolcissime parole; [...] s'usava quel diletto e quel piacere che detto abbiamo di sopra, senza nessun disonestà. E così il detto frate Oretto ebbe dalla detta Saturnina quella consolazione e quel diletto che onestamente su può avere. E così puoson fine a' loro disati e dilettevoli ragionamenti, e ciascuno si partì con buona ventura», *ivi*, xxv, 2, p. 567.

36. Cfr. SERCAMBI, *Il Novelliere* cit., *Intr.* 10, «E raunati insieme, li ditti diliberonno di Lucca partirsi e per la Italia fare i loro camino con ordine bello e con onesti e santi modi». Per mantenere l'ordine la brigata sceglie un «camarlingo» (cfr. *ivi*, *Intr.* 24).

37. *Ivi*, *Intr.* 13, per i suoi compiti, cfr. *ivi* 15-19.

38. *Ivi*, *Intr.* 11-12.

39. Cfr. per esempio *ivi*, VIIIa (*cibus et potus*), XIa (*somnus et vigilia*), LIIIa (*motus et quies*). Per le *res non naturales* qui dette vedi sopra nota 25.

40. Cfr. *ivi*, *Intr.* 26-27, «[Aluisi] ordinò coloro che colli omini alla cena e al desnare dove-

dell'*accidentia animae*; essi adatteranno le storie e le canzoni alla situazione della brigata – e dei lettori – per dar loro la possibilità di vivere in modo equilibrato e moderato. Così l'autore non crea mai una lunga serie di novelle comiche, ma frapponе ad esse sempre qualche racconto triste⁴¹ e pone anche particolare attenzione agli stati d'animo della brigata e al luogo del novellare. Così, quando il gruppo si trova in un «bel prato fiorito»⁴², ivi può trovare la sua giusta cornice una storia più seria, perché i pensieri negativi vengono controbilanciati dall'amenità del luogo⁴³.

La cornice del *Novelliere* di Sercambi, dunque, come già quella del *Decameron*, è organizzata secondo il sapere terapeutico dell'epoca e, forse proprio per questo, il «preposto» Aluisi può anche prevedere che «salvi alla nostra città e alle nostre case possiamo lieti et allegri tornare, avendo noi a tutte le terre dato buoni esempi»⁴⁴. Anche la compagnia sercambiana, quindi, non solo sarà guarita dalla malinconia, ma avrà anche sperimentato il ben vivere.

aA

I due esempi qui analizzati dovrebbero dunque aver dimostrato la forza e l'importanza che l'argomento terapeutico ebbe nell'ambito della novellistica italiana. Inoltre sarebbe certo possibile dimostrare l'universalità del fenomeno esaminando le cornici di altre raccolte scritte al di fuori dell'ambito italiano⁴⁵. In questa sede, tuttavia, preferiamo accennare piuttosto allo stretto legame fra queste compagnie fittizie di novellatori, il loro modo di vivere e la cultura rinascimentale con le sue corti ed accademie, luoghi in cui s'istruiva e si dilettava «l'uomo conversevole»⁴⁶. A dire il vero fu Scipione Bargagli a rilevare, già nel 1569, nel *Delle lodi dell'Accademie*

347

ano con diletto e canti di giostre e di moralità cantare e ragionare, con alcuni stornenti [...] Altri ordinò che di leuti e stornenti dilettevoli con voci piane e basse e con voci puerili canzonette d'amore e d'onestà dicessero alle donne».

41. Cfr. per esempio *ivi*, XXIII-XXX.

42. SERCAMBI, *Il Novelliere* cit., XXIIIa.

43. Cfr. *ivi*, XXIII e XXV, due novelle tristi raccontate nel bel prato evocato in XXIIIa.

44. *Ivi*, *Intr.* 13-14.

45. Cfr. per esempio i *devisants* dell'*Heptaméron* di Margherita di Navarra o le favellatrici del *Pentamerone*. Per altri esempi cfr. JAKOBS, *Una fruttuosa concorrenza* cit., pp. 149 sgg.

46. V. KAPP, *Die Konversation als Sehnsuchtsort bei Scipione Bargagli und Stefano Guazzo*, in T. Bremer, J. Heymann (a c. di), *Sehnsuchtsorte. Festschrift für Titus Heidenreich*, Stauffenburg, Tübingen 1999, pp. 33-48 [p. 43].

l'analogia fra le brigate delle raccolte di novelle e i gruppi accademici del suo tempo.

L'huomo oltr'a ciò dalla Natura essendo animal conversevole generato [...] ed atto, adoperando ei con que' della sua specie la ragione, e lo 'ntelletto [...] da essa donatogli, ad acquistare agevolmente la 'ntelligenza del vero, e la conoscenza bene; chi mai potrà con ragion vera affermare; le radunate, le scuole, i collegi, le corti, i drapelli, le compagnie, le conversazioni, l'accademie de gli huomini, non esser dritto secondo la mente della natura⁴⁷.

Quando si leggono le due raccolte di novelle cinquecentesche dotate di cornici – i *Ragionamenti* di Giovanni Firenzuola e *Gli Ecatommiti*, già ricordati, di Giraldo Cinzio – l'osservazione di Bargagli appare corretta poiché le brigate presentate nelle dette opere, oltre a passare le giornate impegnandosi nelle consuete occupazioni, discutono anche di filosofia e matematica, di lingua e letteratura⁴⁸, esattamente come i membri delle accademie.

Accanto a questi interessi condivisi con gli accademici e adottati dai novellieri per adeguare le proprie opere al gusto dei lettori, le brigate si somigliano per il loro modo di vivere.

Nel 1528, Baldassare Castiglione diede alle stampe *Il libro del Cortegiano* (Eredi Aldo Manuzio e Andrea Torresano, Venezia), la cui lieta brigata lodava non solo l'inserire «be' detti e facezie»⁴⁹ nella conversazione, ma esigeva anche *moderatio*, il concetto guida del perfetto Cortegiano⁵⁰.

47. S. BARGAGLI, *Delle lodi dell'Accademie. Orazion di Scipion Bargagli. Riformata, nuovamente, e ristampata*, in *La prima parte dell'impresa di Scipion Bargagli*, Francesco de Franceschi, Venezia 1589², pp. 113-143 [p. 117]. Per il legame con le compagnie novellistiche cfr. KAPP, *Konversation* cit., p. 38.

48. Cfr. A. FIRENZUOLA, *Le Novelle*, E. Ragni (a c. di), Salerno Editrice, Roma 1971, vol. I, *Intr. passim*. Dopo aver ascoltato la sesta novella della prima giornata, la brigata si mette a discorrere dei problemi causati dall'aria corrotta e del valore curativo del basilico (1, 6). I viaggiatori degli *Ecatommiti* decidono di dedicarsi alla lingua e alla filosofia, cfr. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti* cit., *Intr.* 24. Il percorso dal *Decameron* fino a queste novelle è ben delineato in B. LAROCHE, *L'après Boccace. La nouvelle italienne au XV et XVI siècles*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1994, pp. 34 sgg., 121 sgg.

49. B. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano del Conte Baldesar Castiglione*, V. Cian (a c. di), Sansoni, Firenze 1947⁴, *Cortegiano* II, XLIV, 4.

50. Cfr. R. BAILLET, *Codes de comportement et communication dans le Cortegiano*, in A. Montandon (a c. di), *Traité de savoir-vivre en Italie. I trattati di saper vivere in Italia*, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand 1993, pp. 163-171 [p. 166] e CASTIGLIONE, *Il Cortegiano, passim*, soprattutto I, XXII, XLI.

Il massimo principio dietetico ispiratore delle raccolte novellistiche – e più latamente del ben vivere cinquecentesco – diventava così quello del vivere secondo la misura e le buone maniere. Anche Stefano Guazzo notò ne *La civil conversazione*.

ho provato in me stesso, e veduto chiaramente negli altri accademici, che non è alcuno così afflitto per le comuni miserie di questa città e per i suoi particolari travagli, che mettendo il pié nella sala dell'Accademia non gli paia di giungere in un porto di tranquillità e non gli si rassereni l'animo rivolgendo gli occhi al fregio di quelle vaghe e misteriose imprese⁵¹.

Gli accademici, quindi, non hanno solo ereditato dalle brigate delle novelle le storie e il modo equilibrato e moderato di vivere⁵², ma anche la serenità che li rende invulnerabili ai mali del mondo, almeno per tutto il tempo in cui si trattengono nella sala dell'Accademia.

Spesso si dice che lo sviluppo di nuovi modi del conversare abbia fatto sparire le cornici delle raccolte di novelle, attribuendo vera importanza al solo patrimonio di storie; da quest'idea è scaturito il *Novellino*, cioè le *Cento novelle antiche*. Inoltre la cultura della conversazione non avrebbe potuto evolvere in tal modo senza il modello delle liete brigate novellanti.

aA

349

51. S. GUAZZO, *La civil conversazione*, A. Quondam (a c. di), Cosimo Panini, Ferrara-Modena 1993, libro II, vol. I, p. 157.

52. Cfr. KAPP, *Konversation* cit., p. 41.

Riscrivere e rileggere Bandello. Il destino del paratesto tra *Histoires tragiques* (1559) ed edizione milanese (1560)

Nicola Ignazio Loi

Università di Cagliari

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

revisitant les volumes que jadis j'avoys fait des Histoires Tragiques, je les ay trouvez changez de telle sorte, que je ne les reconnoisoy plus, tant il y avoit de changement, et si lourdement: chacun se jouïoit de mon style, et y apposoit quelque cas du sien, ou bien, n'entendant mon dire, y mettoit un mot pour autre¹.

François de Belleforest, oramai giunto al quinto tomo delle sue *Histoires tragiques*, si mostra contrariato per la corruzione a cui è andata incontro la sua opera fra traduzioni ed edizioni contraffatte. Può far sorridere che tali parole provengano da una penna dedita alla libera traduzione e alla pratica della riscrittura in buona parte di quella stessa opera, benché già dal quarto tomo avesse iniziato a discostarsi dall'ipotesto bandelliano; senza contare che, di fatto, questa corruzione è anche un attestato di successo. Quanto a Bandello, saccheggiatore saccheggiato, non ci è dato sapere delle sue reazioni alle stampe delle *Novelle* di poco successive alla *princeps* lucchese

1. F. DE BELLEFOREST, *Le Cinquième Tome des Histoires tragiques*, H.-T. Campagne (a c. di), Droz, Genève 2013, Appendice 1, pp. 723-726 [pp. 723-724]. Il passo è tratto dall'*Avant propos sur le Cinquième Tome des Histoires tragiques*, che compare per la prima volta nell'edizione Jean de Bordeaux, Paris 1580.

(1554): le prime *Histoires tragiques* di Boaistuau e di Belleforest, uscite a Parigi nel 1559, e l'edizione milanese curata da Ascanio Centorio degli Ortensi nel 1560, delle quali mi occuperò in questa sede.

Si tratta, in realtà, dei primi due adattamenti della raccolta, che costituiscono in sincronia due momenti della tradizione bandelliana sostanzialmente diversi: le *Histoires tragiques* sono ancora, nel 1559, una modesta selezione di novelle e si presentano dichiaratamente come un'abbellita traduzione; l'edizione milanese si configura in apparenza come una vera e propria riedizione, rispettando la divisione in tre *Parti* suddivise in tre volumi ma dichiarando sin dal frontespizio che le novelle sono state «corrette»². Opere che poco sembrano avere a che fare l'una con l'altra, mostrano tuttavia importanti caratteri in comune: ben al di là delle correzioni/corruzioni di natura linguistica o stilistica, pur presenti, esse illustrano la prima condizione attraverso cui, d'ora in avanti, Bandello potrà circolare in Europa³, riscritto e riletto, ma innanzitutto, e forse anche in funzione di ciò, dimezzato. Punta di diamante dell'originalità del novelliere, la *dis-ordinata* veste paratestuale non passerà, nonostante l'enorme fortuna della forma epistolare. Sulle motivazioni di una ricezione tanto sfortunata non possiamo che continuare ad avanzare ipotesi, tocchino esse la sfera propriamente letteraria, la questione morale o entrambe. Se ai contemporanei poté sfuggire la progettualità di quel *dis-ordine* o sembrare di scarso interesse la restituzione di una scena cortigiana dell'oralità ormai data, certo è che le novelle risultarono tanto attraenti quanto pronte ad un riuso liberamente selettivo, non protette da un'architettura in grado di arginare le manipolazioni o di limitarne la portata. Da un lato saranno le antologie di Sansovino, organizzate artificialmente in giornate, a consegnare ai posteri Bandello, insieme ad altri novellatori, dal 1561 in

aA

351

2. Corrette e notevolmente sfoltite: cfr. C. GODI, *Per il testo delle «Novelle» di Bandello: Ascanio Centorio Ortensi e l'edizione milanese del 1560*, in U. ROZZO (a c. di), *Matteo Bandello, novelliere europeo. Atti del Convegno Internazionale di Studi, 7-9 novembre 1980*, Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 1982, pp. 497-536.

3. Ma in Italia, in realtà, non sarà sufficiente: dopo l'edizione veneziana del 1566 per Camillo Franceschini, condotta su quella del Centorio e già problematica perché «senza licentia», le novelle di Bandello non potranno più apparire sotto il suo nome. Per la condanna di Franceschini cfr. U. ROZZO, *Bandello, Lutero e la censura*, in ID., *La letteratura italiana negli Indici del Cinquecento*, Forum, Udine 2005, pp. 135-182 [p. 167, nota 94].

poi: quasi un salvataggio di novelle ‘sciolte’ che, ritenute di per sé valide, necessitavano di un inquadramento capace di legittimarle e di garantire la loro sopravvivenza nel mercato editoriale italiano; ma da un altro le traduzioni francesi e l’edizione a cura di Centorio non denunciano affatto l’esigenza di mettere ordine, o almeno non un ordine estetico che si realizzi in un macrotesto. Sembrano piuttosto suggerire la volontà di offrire al lettore un’unica e chiara interpretazione dei fatti narrati, delucidandola e fissandola ora con *sommaires* ora con sensi morali, procedimenti rassomiglianti, se non analoghi, nell’intento, ma distanti nella loro concreta realizzazione testuale e alcune volte, fatto più interessante, negli esiti. Se all’origine della scomparsa delle lettere dedicatorie ci fu un insuccesso letterario, eliminarle apriva le porte anche ad una serie di interventi risolutivi sull’interpretazione morale dei fatti narrati, evidentemente problematica, come si vedrà, nel paratesto originale.

Le prime diciotto *Histoires tragiques*⁴ (d’ora in avanti *H.T.*) sono tratte da tutti e tre i volumi di Lucca – ma il terzo compare solo nella *Continuation* – in un ordine sparso che abbraccia l’intera raccolta sino alla III, 52, la famosa novella di Pandora. Le stesse novelle vengono accolte un anno dopo anche dal Centorio, incurante degli eccessi tragici e truculenti nel suo lavoro di espunzione, e sono accompagnate da didascalie morali che ne propongono, in pochi ma significativi casi, altre chiavi di lettura rispetto a quelle dei traduttori francesi.

Partiamo, innanzitutto, da alcuni fatti noti che riguardano la configurazione dei due paratesti. I *sommaires* delle *H.T.*, tendenzialmente brevi quelli di Boaištuau, ben più estesi e

4. La bibliografia sui diversi volumi che costituiranno «*le Bandels*» è vasta: cfr. R. STUREL, *Bandello en France au xvr siècle*, «Bulletin Italien», XIII-XVIII (1913-1918), ora ristampato da Slatkine, Genève 1970; R. PRUVOST, *Les deux premiers tomes de la version française de Bandello*, «Revue de Littérature Comparée», 12 (1932), pp. 387-390; R.A. CARR, *Introduction*, in P. BOAISTUAU, *Histoires tragiques*, R.A. Carr (a c. di), Librairie Honoré Champion, Paris 1977; ID., *Pierre Boaištuau’s Histoires tragiques: a Study of Narrative Form and Tragic Vision*, North Carolina University Press, Chapel Hill 1979; M. SIMONIN, *François de Belleforest traducteur de Bandel dans le premier volume des Histoires tragiques*, in Rozzo, *Matteo Bandello, novelliere europeo* cit., pp. 455-471; ID., *Belleforest ethnologue ou du travail de la réalité dans les Histoires tragiques*, in A. C. Fiorato, J. C. Margolin (a c. di), *Du Po à la Garonne*, Centre M. Bandello, Agen 1990, pp. 337-352; L. TORTONESE, *Bandello, Boaištuau e la novella di Didaco e Violante*, in *La Nouvelle française à la Renaissance. Études réunies par L. Sozzi et présentées par V.L. Saulnier*, Slatkine, Genève 1981, pp. 461-470; L. SOZZI, *L’«histoire tragique» nella seconda metà del Cinquecento francese*, Genesi Editrice, Torino 1991.

digressivi quelli di Belleforest, individuano un peccato o una virtù nell'episodio narrato, ne descrivono l'azione e le conseguenze fauste o infauste adornando il nucleo morale con riferimenti colti al mondo antico e alla Bibbia. L'aderenza al vero storico è ricercata e dichiarata esplicitamente, come nella *troisième histoire* (Giulietta e Romeo): «je n'insereray aucune *histoire fabuleuse* en tout cest oeuvre de la quelle je ne face foy par annales et chroniques, ou par commune approbation de ceux qui l'ont veu, ou par autoritez de quelque fameux historiographe, Italien ou Latin»⁵.

I «sensi morali» di Centorio presentano una fisionomia ben diversa e già descritta da Bragantini: «affatto peculiare ne è il trattamento e la stessa ampiezza (dopo una formulazione sintetica, Centorio snoda la propria argomentazione seguendo i passaggi principali del racconto)»⁶. Dai singoli movimenti narrativi e dai singoli personaggi, persino da quelli secondari, il Centorio trae infatti una lezione, attraverso ridondanti formule che anticipano il contenuto diegetico della novella e introducono eventuali condanne o lodi degli attori coinvolti: «Per il maggiordomo [...] si dimostra», «Per Pandora [...] si describe», «Per il cavalier Spada [...] si vitupera e si riprende», etc.

Ma moralizzare l'opera di un predicatore domenicano che del *docere* aveva già fatto un punto di primaria importanza nel suo programma narrativo, implicava innanzitutto il confronto con l'impostazione didascalica originaria: un'operazione che ai traduttori francesi, impegnati nella costruzione di un vero e proprio manuale comportamentale, creò senza dubbio qualche grattacapo, dovuto non solo alla frequente «sospensione dilemmatica nei confronti di fatti e comportamenti»⁷, per dirla con Bragantini, conseguente alla dimensione ormai obsoleta della “conversazione di corte” in cui *si questiona*, ma anche a quei casi in cui Bandello sembra scendere dal pergamo e rompere gli schemi didascalici abituali.

5. BOAISTUAU, *Histoires tragiques* cit., p. 61. I corsivi all'interno delle citazioni saranno sempre miei.

6. Un caso estremo è il «senso» apposto alla novella di Artaserse e Ariabarzane (1, 2 sia in Bandello sia in Centorio), riportato in R. BRAGANTINI, *Avvio minimo all'analisi di una riscrittura narrativa: Bandello e Centorio*, in ID., *Vie del racconto. Dal Decameron al Brancaleone*, Liguori, Napoli 2000, pp. 71-88 [p. 80], già in T. Crivelli (a c. di), *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, Casagrande, Bellinzona 1997, pp. 207-222 [p. 213].

7. *Ivi*, p. 208.

Si tratta, come si può prevedere, di momenti isolati. Boaiustuau, Belleforest e Centorio hanno spesso il lavoro già pronto e non fanno che enfatizzare e sviluppare le abituali e stereotipe considerazioni morali, formulate apertamente nell'originale o da esso desumibili: i doveri istituzionali di una vedova (la «chasteté» e la «pudicitia» di Aelips, II, 37); le conseguenze nefaste della gelosia d'un uomo e d'un vecchio (il cavalier Spada, I, 51; il gentiluomo milanese in Monza, III, 33) o del giovanile «correr a furia» (Giulietta e Romeo, II, 9) o dei disordinati e sfrenati appetiti femminili (Pandora, III, 52; Madama di Cabrio, II, 33); il lieto fine riservato agli animi gentili (Aleramo e Adelasia, II, 27).

Le eccezioni riscontrate in un'analisi parziale come quella che qui propongo ci offrono tuttavia informazioni di prim'ordine sulla lettura di Bandello da parte dei suoi contemporanei, su quanto poté passare così come era stato ideato in partenza e su quanto, per motivi moralistici ma non solo, venne modificato.

Un caso abbastanza noto è quello di Violante: «Il signor Didaco Centiglia sposa una giovane e poi non la vuole e da lei è ammazzato» (I, 42 in Bandello; *Cinquième histoire* in Boaiustuau; I, 30 in Centorio). La novella, tra testo e paratesto, è ricca di implicazioni morali ma anche di espliciti riferimenti puramente letterari. Temi come la difesa dell'onore e la sacralità del matrimonio incontrano infatti la discussione intorno alla natura e alla dignità della donna, diffusa nel novelliere bandelliano non meno che nelle stamperie di tutta Europa; ma assume altrettanta importanza, sin dalla dedicatoria, lo schema narrativo di matrice boccacciana della controbeffa/vendetta, qui intrecciato ad un processo di virilizzazione della protagonista. Il collegamento intertestuale a *Decameron* VIII, 7 e 8 è del resto immediato quando Bandello, in apertura di lettera, afferma:

Io credo che siano pochi giorni ne l'anno nei quali gli uomini non facciano qualche beffa a le donne e che altresì le donne non ingannino gli uomini, e parmi che la cosa stia bene *quando quale dà l'asino ne la parete tal riceve*⁸.

8. M. BANDELLO, *La prima parte de le novelle*, D. Maestri (a c. di), Edizioni dell'Orso, Alessandria 1992, novella 42, p. 389. D'ora in avanti indicherò la *Parte* con numeri romani e la novella con numeri arabi; l'edizione di riferimento sarà sempre quella curata da D. Maestri.

Sono parole rubate alla Fiammetta decameroniana nella novella di Zeppa e Spinelloccio, «per la quale potrete comprendere che assai dee bastare a ciascuno *se quale asino dà in parete tal riceve*»⁹; e come in quella della vedova e dello scolare i «casi d'Elena», benché «gravi e noiosi», erano stati stimati dalle donne «in parte giustamente avvenutigli»¹⁰, così la poca «convenevolezza della vendetta»¹¹ di Violante riceverà tuttavia l'indulto della stessa narratrice in nome di un livellamento dei due sessi:

Egli mi pare, madama, che tutto il dì questi uomini si prendano piacere d'ingannare le semplici donne, e come l'hanno fatta qualche truffa non cessano mai fin che a tutto il mondo narrata non l'hanno, parendo loro di trionfare. E se talora per sorte vien loro da donna qualche beffa fatta, meravigliosamente s'attristano e con tutte le forze s'ingegnano di vendicarsi. Dove, pur che la vendetta non sovramontasse l'offesa, si potrebbe passare; ma eglino di picciola vendetta non si contentano, come infinite volte s'è veduto. Perciò non si devono meravigliare se talvolta le donne gli rendono a doppio la pariglia, come ho inteso per lettere del nostro dotto e virtuoso messer Carlo Agnello, che da Napoli questi dì mi scrisse esser in Spagna accaduto¹².

aA

355

È poi l'arringa finale di Violante, discorso tanto orgoglioso che le autorità «giudicarono la donna esser di più grand'animo che a femina non apparteneva»¹³, a garantirle il suo riscatto narrativo, giocato sul tema della salvezza dell'onore.

In un polo interpretativo opposto si colloca il *sommaire* della *Cinquième histoire*, che non ammette indugio alcuno sulla condanna della protagonista, in una misogina rassegna di personaggi biblici maschili tentati e rovinati dalle donne. Si parte ovviamente da Adamo e si chiude con un'allusione alla leggendaria profanatrice del seggio papale, Giovanna:

Combien qu'entre toutes les creatures de Dieu il ne se trouve rien plus traictable et humain que les femmes, de sorte qu'il semble qu'elles soient envoiées du ciel pour le sou-

9. *Dec.* VIII, 8, 3. Faccio riferimento all'edizione G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Einaudi, Torino 2005.

10. *Dec.* VIII, 8, 2.

11. *Dec.* VIII, 8, 3.

12. BANDELLO, *La prima parte* cit., I, 42, p. 389.

13. *Ivi*, I, 42, p. 398.

lagement de nostre humanité, si est-ce que depuis qu'elles degenerent de leur naturel et que leur colere s'allume et s'enflamme, elles deviennent quelque fois furieuses et entreprennent des choses que les plus cruels tyrans auroient horreur d'executer. Dequoy nous font prevue une infinité d'histoires sacrées et prophanes depuis le commencement du monde jusques à notre siècle. Mais qui a esté mieux acomply en toutes choses qu'Adam? La femme, du premier assault, l'a vaincu. Qui a esté plus fort que Samson? La femme a dompté sa force. Qui a esté plus chaste que Loth? La femme a esté victorieuse de sa chasteté. Qui a esté plus religieux que David? La femme a troublé sa sainteté. Qui a esté plus sage que Salomon? La femme l'a faict devenir fol. Qui a esté plus fervent en la foy que saint Pierre, premier Apostre de Jesus Christ? Une simple chambriere l'a faict trembler et renoncer son maistre. Qui a esté plus patient en toutes choses que Job, lequel le diable mesme ne peut retirer de sa simplicité? Et toutefois la femme le feist murmurer et maudire. Qu'y a-t-il de plus reveré que le siege Papal? Toutesfois la femme par son astuce y a monté. Bref, il ne se trouve rien si difficile, ardu, et penible où sa malice ne penetre lors qu'elle la veut deployer. Comme vous pourrez juger par la lecture de ceste histoire, où les affections d'une femme cruelle sont si bien exprimées que vous ne serez moins espouventez de les entendre qu'elle estoit hardie et assurée à les executer¹⁴.

Il perentorio *sommaire* fa di Violante nient'altro che un esempio moderno, senza riserve o giustificazioni, dell'infida malvagità femminile, soffocando in questo modo l'ambigua indulgenza dell'originale e ogni dialogo sperimentale con l'archetipo; mentre si rivela fedele all'intenzione originaria Centorio, che non risparmia attacchi nei confronti del cavalier Centiglia e sembra accogliere, se non rimarcare, il capovolgimento di ruoli che anima la novella di Bandello, anche in quanto gioco narrativo:

Nessuna cosa al mondo si truova piu dolce che la vendetta che si prende di quelle offese, che à torto, e contra l'altrui honore s'inferiscono. Per Didaco Centiglia, che sposa per amore Violante, e poi per altra donna la lascia, si describe la *volubilità e instabilità d'un huomo*, che non havendo rispetto all'altrui honestà, per sodisfare à suoi vani desiderii, manda in oblivione la già data fede, e diviene mancator d'essa. Per

14. BOAISTUAU, *Histoires tragiques* cit., pp. 137-138.

Violante, che dopo il lungo rammarico ne prende degna vendetta, per cui non molto dopo ne muore, si dimostra la *forza d'un animo offeso* quanto sia grande, e quanto al vendicarsi aspiri, et il supplicio che *degnamente* al malfattore s'apparechia; e l'*intrepidezza del violato honore* non ricusar la statuita morte, bastandogli solo il discarico del mondo, e la sodisfattione dell'animo, e la gloria de ben seguiti successi¹⁵.

«Volubilità e instabilità», qualità femminili per tradizione, slittano così da un personaggio (e da un genere) all'altro, divenendo tratti «d'un uomo»; Violante, gradita a Centorio in quanto virago, mostrerà la «forza d'un animo offeso» e l'«*intrepidezza del violato honore*». Il curatore milanese – di nascita o d'adozione che sia – impegnato in un'opera di moralizzazione non meno che i traduttori francesi, si comporta dunque in questo caso in maniera opposta. A differenza di Boaistuau e Belleforest, cofondatori dell'*histoire tragique* francese, Centorio non è impegnato in una conversione di genere: per loro ogni ambiguità di senso e di registro dovrà cadere, mentre a lui, qui più fedele interprete della lettera dedicatoria, non apparirà sconveniente conservare sullo sfondo l'ascendenza comica di un fatto orroroso, lo schema di controbeffa declinato in chiave tragica e portato agli estremi sanguinolenti e neri tipicamente cinquecenteschi.

Veniamo alla tradizione della novella I, 10: «Maometto imperador de' turchi crudelmente ammazza una sua donna». Nella lettera filosofeggiante dell'originale viene chiamata in causa la dottrina aristotelica degli appetiti dell'anima, con riferimento esplicito ai peripatetici, per concludere poi con il diffusissimo *topos* bandelliano del «furore» amoroso non governato da ragione e con la comparsa di un «dottissimo» filosofo e medico, Francesco Appiano, in veste di narratore. L'elaborazione concettuale del consueto «disordinato appetito», più marcata in questa sede rispetto ad altre della raccolta (si parla dell'amore come «affetto» dell'«appetito concupiscibile», ma anche dell'«appetito irascibile» e di quello «sensitivo»), non sembra interessare minimamente a Boaistuau, che alla dotta lettera originale, discorso forse poco efficace pro-

15. A. CENTORIO DEGLI ORTENSII, *Il primo volume delle novelle del Bandello nuovamente ristampato, e con diligenza corretto. Con una aggiunta d'alcuni sensi morali dal s. Ascanio Centorio de gli Hortensii à ciascuna novella fatti*, appresso a Giovann'Antonio degli Antonij, Milano 1560, c. 257r.

prio per i riferimenti teorici, preferisce nella *Seconde histoire* un breve ammonimento sui rischi dell'«impudique amour», vizio che mette radice e si espande rapidamente lungo il corpo umano sino alla rovina dell'anima:

Quand le malhereux vice de l'impudique amour prend une fois racine, il ne cesse de ramper par toutes les plus saines parties du corps humain, jusques à ce qu'il ayt engender en noz coeurs un tige si puant et infaict que le fruit qui en resort est l'entiere corruption de noz vies et de noz ames. Et combien que pour quelque temps il entretienne ses vassaux en delices, si est-ce que les dernieres confitures qu'il leur appreste sont si difficiles à digerer que les uns perdent le sens, les autres la vie, comme l'on peut voir apertement par le discours de l'histoire sequente, en laquelle un cruel amant vaincu d'ambition meurtrist de ses propres mains sa miserable et infortunée amante¹⁶.

L'impostazione didascalica originale viene comunque essenzialmente rispettata: Maometto è il portatore del vizio, un «falso» amore che si concluderà in tragedia. La traduzione, inoltre, non presenta notevoli variazioni, salvo la completa eliminazione (comune, questa, alle due riscritture) di tutto il prologo del narratore, snodo del dittico lettera-novella qui dedicato ad un'accennata introduzione storica: l'impero bizantino da Costantino I il Grande a Costantino Paleologo, caduto difendendo la capitale dall'attacco turco.

Questa volta i fatti raccontati assumono un nuovo significato nel «senso morale» voluto da Centorio:

Dimostransi in questa novella per Mustafa che arguise Maometto, che per starsi in otio con la bella Greca lascia la militia, e l'estendere i termini del suo imperio in disparte, i ricordi d'un fedel servitore quanto possano in accendere l'animo del suo signore, reducendogli à mente la passata gloria essergli stimolo à destarlo alla futura. Per Maometto che uccide la bella Greca alla presenza de suoi, si nota la grandezza d'un spirito belligero non restare ne per beltà, ne per altro proprio effetto di attendere à fatti eccelsi¹⁷.

Scomparso ogni riferimento all'appetito carnale o al falso amore, acquista nuovo protagonismo la figura del servitore

16. BOAISTUAU, *Histoires tragiques* cit., p. 47.

17. CENTORIO DEGLI ORTENSII, *Il primo volume delle novelle* cit., c. 67r.

Mustafà, il cui discorso volto a far rinsavire Maometto occupa più della metà della novella: si tratta di una parenetica *institutio principis* sulla conquista e conservazione dello Stato, con Machiavelli tra le righe, in cui viene ricostruita l'espansione dell'impero ottomano sin dalle origini. È poi la seconda parte della nota del Centorio a cambiare definitivamente rotta: se infatti in Bandello e Boaistua Maometto era *exemplum* negativo di un catastrofico impudico amore, per Centorio sembra contare il fatto che il re abbia riavviato le sue guerre di conquista e riacquisito la sua autorità militare, divenendo, grazie al buon servitore, *exemplum* positivo di una rinnovata belligeranza che non attende a «beltà» femminili.

Lo storiografo Ascanio dovette riconoscere immediatamente la fonte di Bandello, il *Comentario de' le cose de' Turchi* di Paolo Giovio (Antonio Blado, Roma 1532)¹⁸, a cui si deve la ricostruzione storica avviata nel prologo e sviluppata nella lunga esortazione di Mustafà, ma che non include, come segnalato da Di Francia, l'episodio della «bella Greca»¹⁹. Dell'opera, indirizzata a Carlo V, Giovio dichiarava in prima pagina lo scopo: «conosci il tuo nemico»; e trattando appunto della grandezza di Maometto II, così come di quella dei suoi predecessori e successori, lasciava presto intravedere un atteggiamento di apertura e di ammirazione nei confronti del grande impero turchesco, dal quale regnanti e comandanti europei hanno qualcosa da imparare in termini politici e di religiosa bellicosità.

È opportuno inoltre ricordare che Centorio, oltre che storiografo, è un uomo d'armi e un letterato militare, che il suo intervento sulle novelle di Bandello è in fondo, all'interno della sua opera, un'eccezione – ancora misteriosa – insieme a due raccolte di rime e a un romanzo pastorale²⁰, e infine

aA

359

18. L. DI FRANCIA, *Alla scoperta del vero Bandello (II)*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXX (1922), pp. 1-94 [pp. 21-23].

19. Ma in realtà l'idea poté scaturire da un fugace accenno di Giovio alla pratica pederastica di Maometto: «fu etiamdio molto crudel' in guerra, e nel Serraglio, di sorte che ammazava giovenetti, et fanciulli, quali lui amava libidinosamente, per ogni picciola cagion'», cfr. P. GIOVIO, *Comentario de le cose de' Turchi*, L. Michelacci (a c. di), CLUEB, Bologna 2005, pp. 95-97.

20. A. CENTORIO DEGLI ORTENSII, *Le amorose rime*, Matteo Pagano, Venezia 1553; ID., *L'aura soave*, Gabriele Giolito De Ferrari, Venezia 1556; ID., *L'amorose rime*, Giovann'Antonio degli Antonij, Milano 1559, cfr. N. LONGO, *Centorio degli Ortensi, Ascanio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1979, vol. XXIII.

che in quegli anni è in corso la pubblicazione dei suoi *Discorsi di guerra*, cinque volumi pubblicati tra il 1557 e il 1566 a Venezia (in pausa proprio nel 1560), aperti con il *Primo discorso sopra l'ufficio d'un capitano generale dell'esercito*, dove leggiamo, tra le note a margine del testo, «i capi per essemplio de gli altri deono vivere bene» e, subito dopo, «è più dannosa in un essercito la ociosa quiete, che l'operosa fatica», poste a sentenziare un breve passo che recita:

I quali [gli eserciti] non meno deono essere bene ordinati nel caminare, e nell'alloggiare, che nel combattere, et sopra tutto nel vivere moderatamente, per acquistarsi gli animi de' popoli, e con obbedienza, e timore de' Capi, i quali di necessità deono vivere bene, per essemplio de gli altri, e fare che i lor sudditi siano ancora buoni, et essere sempre solliciti in tenere cura di quegli, si come di tutti ne ha da tener cura il Generale, et non istare mai in ocio, perché l'ociosa quiete gli è più dannosa alle volte, che l'operosa fatica, e chi è bramoso di gloria, non ricusa travaglio alcuno²¹.

E, se ciò non bastasse, ritorna poi sull'argomento nel *Secondo discorso sopra l'ordine che dee tenere un capitano per espugnare la Provincia*. «L'ocio, e la quiete rendono gli animi pigri, e molli, et scordevoli della loro passata gloria»:

come per l'esempio di Annibale si vide; che ridotto in Capua con il suo essercito, et datosi con quello alle voluttà, et piaceri del corpo, perde con l'ardire quella disciplina militare, e quella osservanza, che in Italia, e fuore lo fecero sì famoso e grande, onde ne corse con la sua patria a memorabile rovina²².

Ci troviamo quindi di fronte ad una lettura storicizzata e militarizzata della novella, le cui implicazioni morali, scelte e preferite rispetto ad altre, derivano direttamente da chi pratica, o teorizza, l'arte della guerra. E se Centorio in qualche modo proietta i propri interessi in un racconto che nelle intenzioni bandelliane voleva illustrare in negativo il solito

21. ID., *Primo discorso sopra l'ufficio d'un capitano dell'esercito*, cc. 10-11. Cito dall'edizione Giolito, Venezia 1566 (la *princeps*, stando ai dati censiti da EDIT16, sarebbe Giolito, Venezia 1557; errata dunque la data di pubblicazione del *Primo discorso* nel *Dizionario biografico degli italiani*).

22. ID., *Secondo discorso sopra l'ordine che dee tenere un capitano per espugnare la Provincia*, c. 4. Cito dall'edizione Giolito, Venezia 1566; anche del *Secondo discorso* si conserva una prima edizione giolitina del 1557.

appetito sregolato, al contempo ne evidenzia la fonte, isolando e valorizzando un aspetto che allo stesso Bandello doveva interessare non meno della predica: la storia dei Turchi.

Ma due soli casi come quelli qui esposti non fanno certo di Centorio un interprete d'eccezione delle *Novelle*: intanto perché nel suo complesso l'edizione milanese appare in linea con il clima tridentino quanto le *H.T.* – e la caduta delle novelle scomode per motivi religiosi e indegnità del corpo ecclesiastico parla da sé – e poi perché altri casi testimoniano una lettura moralistica in pieno accordo con quella di Boai-stuau e Belleforest. Centorio, ad esempio, darà alla vicenda di Ugo e Parisina (I, 44 Bandello; I, 32 Centorio) sensi morali perfettamente in linea con il severo *sommaire* francese (*Onzième histoire*), volti entrambi a condannare «gli inhonesti et illeciti amori» o l'«acte autant detestable, pernicieux et deraisonable» dei due adulteri incestuosi. La novella dell'adultera murata viva con il cadavere dell'amante (II, 12 Bandello), strabocchevole caso sugli inconvenienti dell'«amore mal regolato», diverrà in entrambi i casi un monito rivolto alle donne affinché siano fedeli ai propri mariti (II, 6 Centorio; *Quatrième histoire*). E ancora più significativo è il trattamento riservato alla novella I, 26 di Bandello: «Il signor Antonio Bologna sposa la duchessa di Malfi e tutti dui sono ammazzati» (prima *histoire* ne *Le Second Tome des Histoires tragiques*, 1561, di Belleforest e I, 24 in Centorio). Molto studiata dal punto di vista della sua fortuna teatrale²³ ma forse poco valutata per quanto riguarda le sue implicazioni all'interno della raccolta bandelliana, la storia vera di Giovanna d'Aragona duchessa d'Amalfi rappresenta un momento di forte dissonanza nei confronti di quelle che definiamo comunemente costanti morali del novelliere. Al rapporto socialmente illecito col maggiordomo Bologna viene riservato infatti un trattamento d'eccezione e curiosamente, ancora una volta, potrebbe far la differenza il fatto che il problema del rango sia intrecciato a quello delle ineguaglianze, anche giuridiche, tra uomini e

aA

361

23. Cfr. T. FERRER VALLS, *Bandello, Belleforest, Painter, Lope de Vega y Webster frente al suceso de la duquesa de Amalfi y su mayordomo*, in V. Maurya, M. Insúa (a c. di), *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre de 2010)*, Universidad de Navarra/GRISO, Pamplona 2011, pp. 159-175, <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/20262/1/Ferrer.pdf>, ultima consultazione 30/09/2015.

donne. Riporto di seguito i tre paratesti (Bandello, Belleforest, Centorio):

Quanto saria bene che alcune consuetudini che sono in quei mondi nuovi, che tutto il dì si dice che gli spagnuoli e i portoghesi trovano, essendo però dagli italiani prima a quelli aperta la via, fossero in queste nostre contrade, a ciò che tutto il male che si fa cessasse [...] noi vogliamo tutto ciò che ci vien in animo fare, e non vogliamo che le povere donne possino far a lor voglia cosa che sia, e se fanno cosa alcuna che a noi non piaccia, subito si viene ai lacci, al ferro e ai veleni. Ma quanto ci starebbe bene che la rota si raggirasse e che elle governassero gli uomini! [...] Ma noi facciamo le leggi, l'interpretiamo, le glossiamo e le dichiariamo come ne pare [...] Questi giorni la figliuola d'Enrico di Ragona e sorella del cardinal Aragonese, morto il marito che era duca di Malfi, prese per marito il signor Antonio Bologna, nobile, virtuoso e onestamente ricco, che era stato col re Federico di Ragona per maggiordomo. E perché parve che digradasse, le gridarono la crociata a dosso e mai non cesarono fin che insieme col marito e alcuni figliuoli l'ebbero crudelissimamente uccisa²⁴.

362

De tant plus l'honneur et autorité tient les personnes en lustre, et les fait apparoir, c'est lors aussi que les fautes y sont plus sensible, et les pechez par eux commis, causent plus de scandale. [...] C'est pourquoy il faut que les grands seigneurs vivent de telle sorte, et se maintiennent si honnestement, que personne n'ait occasion de prendre mauvais exemple sur le discours de leurs faicts et vie mauvaise. Et sur tout ceste modestie doit estre observée par les femmes, les quelles comme la race, grandeur, auctorité et nom, faict plus grandes, aussy la vertu, honnesteté, chasteté et continence doit rendre plus recommandables: et est besoing que tout ainsi qu'elles souhaitent d'estre honorees sur toutes autres, que leur vie se face digne de tel honneur, sans s'avilir en sorte aucune, ni faire ou dire rien qui puisse denigrer cette splendeur qui recommande leur renommée²⁵.

aA

Fassi vedere in questa novella il poco avvedimento d'una signora, che per illeciti appetiti abbassandosi del suo grado si congiunge ad infimo di se. Per la duchessa d'Amalfi che

24. BANDELLO, *La prima parte* cit., I, 26, pp. 248-249.

25. F. DE BELLEFOREST, *Le Second Tome des Histoires tragiques*, cc. 12r-v. Cito dall'edizione Le Magnier, Paris 1566.

s'innamora del Bologna, e con lui si marita e giace, et ultimamente son fatti morire, si dimostra il folle amore di quanto male sia causa, e la poca prudenza d'una donna ne' gli effetti suoi in avvilire per i carnali appetiti la sua nobiltà, e sommettersi à più basso di lei, e la pena che alle volte di simili follie si riceve, im parando l'altre à non correre in fretta col desio, ma temprare si fattamente i suoi pensieri, che restino nella bocca de gli huomini lodate e non biasimate, ne parimente come i sudetti condotti à dolorosa fine²⁶.

Il messaggio della lettera dedicatoria viene nuovamente capovolto in entrambi gli adattamenti: un fatto pietoso che intendeva sottolineare le ingiustizie d'*ancien régime* viene letto in chiave moralistica, come se si intendesse riallineare un tassello dell'opera che pecca d'incoerenza.

Sarebbe un azzardo trarre troppe conclusioni da un campione di novelle così ridotto. Quel che è certo è che i primissimi adattamenti rendono conto dell'inadeguatezza di una voce che non offre garanzie ai propri uditori ma risulta disomogenea, ambigua, perfino insincera. Alcune stonature, come si è visto, vengono risolte attraverso un processo di rilettura moralistica, e Centorio, al contrario di quel che si crede, rivisita il senso e invade il campo dell'interpretazione tanto quanto hanno fatto e faranno le *H.T.* La sua edizione è stata probabilmente sottovalutata, soprattutto nella prospettiva della imminente scomparsa di Bandello in Italia: da studiarsi non solo alla luce di ragioni censorie specifiche e non generiche, ma con maggiore attenzione sia a ciò che di Bandello sopravvive (e a quali patti), sia all'impronta culturalmente identitaria che ogni riscrittore, anche se censore, lascia di sé nella tradizione di un'opera.

aA

363

***Griselda, tragicommedia* del bali Galeotto Oddi,
un manoscritto torinese del sec. XVII**

Jean-Luc Nardone

Université de Toulouse II 'Jean Jaurès'

1. Premessa

Il convegno dedicato alla fortuna dei novellieri accoglie giustamente alcuni interventi su una delle storie più famose del *Decameron*, cioè quella di *Griselda*, di cui mi occupo sin dalla pubblicazione del primo volume dell'*Histoire de Griselda, une femme exemplaire dans les littératures européennes*¹; un volume che riuniva edizioni bilingue di testi tradotti in francese: il testo fondatore, cioè l'ultima novella decameroniana, due testi in latino (di Petrarca e di Neri Nerli), il racconto francese di Philippe de Mézières, quello in catalano di Bernat Metge, una versione spagnola di Joan de Timoneda, una portoghese di Gonçalo Fernandes Trancoso e perfino un testo inglese, cioè la ballata di Thomas Deloney. Si cercava con questo volume di far scoprire al pubblico francese alcuni aspetti letterari della straordinaria fortuna europea della storia di *Griselda* tra Trecento e Cinquecento. Il libro piacque assai e decidemmo di proseguire questo lavoro di pubblicazione con un secondo volume dedicato al teatro del Seicento², con la commedia

1. J.-L. NARDONE et al., *L'histoire de Griselda, une femme exemplaire dans les littératures européennes. Tome I: prose et poésie*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2000.
2. J.-L. NARDONE et al., *L'histoire de Griselda, une femme exemplaire dans les littératures européennes*

della *Patient Grissill*, un testo collettivo del teatro inglese elisabettiano³, un'altra commedia, spagnola, di Lope de Vega⁴ e un manoscritto inedito di cui vi parlerò, la *Griselda* di Galeotto Oddi, trovato da Raffaele Morabito e registrato nel suo repertorio⁵, ormai un classico per gli studi griseldiani.

Se occorressero motivi per capire il fascino sempre vivo dell'ultima novella del *Decameron*, tra questi, senz'altro, dobbiamo ricordare la sua estrema ambiguità. Perché, mentre Boccaccio la colloca in modo del tutto significativo in conclusione della raccolta – e come non ricordare, per un autore del Trecento, la valenza edificante sia dell'ultimo canto del *Paradiso* sia della *Canzone alla Vergine* del *Canzoniere* del Petrarca? – egli conclude però la sua ultima novella con un paragrafo straordinariamente triviale:

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 più degni di guardar porci che d'aver sopra uomini signoria? Chi avrebbe, altri che Griselda, potuto col viso, non solamente asciutto ma lieto, sofferire le rigide e mai più non udite prove da Gualtieri fatte? Al quale non sarebbe forse stato male investito d'essersi abbattuto a una, che quando fuor di casa l'avesse in camicia cacciata, s'avesse sì ad un altro fatto scuotere il pelliccione, che riuscita ne fosse una bella roba⁶.

Non c'è da stupirsi quindi se Petrarca, nella sua versione latina allegorica e cristiana, decise di non tradurre quest'ul-

nes. Tome 2: théâtre, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2002 [rist. 2013].

3. H. CHETTLE, T. DEKKER, W. HAUGHTON, *Patient Grissill*, Imprinted for Henry Rocket, London 1603.

4. L. DE VEGA, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* [1601?], en *Flor de las comedias de España, de diferentes autores. Quinta parte. Recopiladas por Francisco de Ávila, vezino de Madrid*, Viuda de Luys Martínez y Antonio Sánchez, Alcalá [de Henares] 1615, ff. 4r-24v. Per la datazione del testo vedi in questo volume l'articolo di G. Carrascón.

5. R. MORABITO, *La diffusione della storia di Griselda dal XIV al XX secolo*, «Studi sul Boccaccio», XVII (1988), pp. 237-285. Dello stesso autore vanno anche citati: R. MORABITO, *Per un repertorio della diffusione europea della storia di Griselda*, in R. Morabito (a c. di), *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso Griselda. Atti del Convegno di Studi (L'Aquila, 3-4 dicembre 1986)*, Japadre, L'Aquila-Roma 1988, pp. 7-20 e ID., *Griselda: le fonti e il corpus*, in R. Morabito (a c. di), *La storia di Griselda in Europa. Atti del Convegno «Modi dell'intertestualità: la storia di Griselda in Europa» (L'Aquila, 12-14 maggio 1988)*, Japadre, L'Aquila-Roma 1990, pp. 7-20.

6. *Dec. x*, 10, 68-69. Si cita qui dall'edizione della novella di Griselda a cura di J.-L. Nardone presente in NARDONE *et al.*, *L'histoire de Griselda* cit., vol. 1, p. 56.

timo paragrafo che ne sconvolgeva assolutamente il valore paradigmatico. Fu lo stesso Petrarca a stabilire un legame esplicito tra la figura di Griselda e quelle di Porcia, Ipsicratea o Alceste (*Sen.* xvii, 4) spingendo talvolta la critica a cercare nel testo del Boccaccio tracce di un'influenza se non francese – come nel personaggio di Frene in un *lai* di Marie de France – almeno classica, appunto, nell'Alceste, tragico personaggio femminile dalla lunghissima fortuna fino all'opera lirica eponima di Gluck del 1767; un'Alceste molto probabilmente non recuperata dal testo di Euripide ma dalla tradizione medievale tramandata dall'*Alcestis Barcinonensis* come tanti anni fa ho cercato di dimostrare in un articolo sulle possibili fonti della novella⁷.

Quanto alla trama narrativa, va subito messo in rilievo il fatto che gli schemi del testo sono forse da ricondurre più al genere popolare del racconto meraviglioso che non a quelli della novella classica: il matrimonio del marchese con la pastorella, l'assassinio dei figli innocenti in una foresta popolata da «bestie e [...] uccelli» pronti a divorarli, le tre prove da superare, sono altrettanti elementi che appartengono al racconto, o meglio forse alla favola in quanto sfocia, come abbiamo appena letto, in una morale conclusiva.

In ogni modo, non è discutibile il fatto che l'ambiguità interpretativa della novella abbia iniziato un'immensa serie proteiforme di riscritture del racconto sin dal Trecento con, ad esempio, la quarta novella della celeberrima raccolta di Chaucer⁸: *Il racconto del chierico*, oppure l'unica novella scritta negli anni 1524-1530 da Luigi Alamanni⁹; al racconto di Boccaccio per contro poco attinse la tradizione del teatro tragico italiano del Cinque e Seicento – finora si è trovata soltanto una tragedia vera e propria tratta dalla storia di Griselda, *La Griselda di Saluzzo. Tragedia* di Carlo Maria Maggi, stampata però solo nel 1700 – come a confermare che il destino pur tragicamente crudele riservato da Gualtiero alla moglie si

7. J.-L. NARDONE, *De la Griselda de Boccace à l'Alceste de Gluck: un exemple de mélange des sources et de réécriture dans l'opéra du XVIII^e siècle*, in *Teatro e musica: écritures vocale et scénique. Actes du Colloque International (Toulouse, 17-19 febbraio 1998)* [Collection de l'ÉCRIT, n. 2], Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse 1999, pp. 45-62.

8. Chaucer però la ricollega non a Boccaccio ma a Petrarca (vv. 30-31), come la maggioranza dei rifacimenti europei.

9. Si veda la nostra traduzione: L. ALAMANNI, *Bianca di Tolosa ou la Courtoisie catalane*, J. Malherbe-Galy, J.-L. Nardone (a c. di), DAM, Toulouse 2015.

sciogliesse infine nell'esito felice della vicenda. Detto questo, se la tragedia e il dramma per musica metastasiano che a poco a poco la sostituisce, non portano l'argomento griseldiano sui palcoscenici italiani, l'opera lirica settecentesca, invece, già dal primissimo libretto scritto da Apostolo Zeno nel 1701, produrrà, come si sa, numerosissime versioni e riscritture dell'ultima novella del *Decameron*¹⁰.

Nel Seicento, quindi, abbiamo un'unica tragedia e nessun melodramma, ma troviamo questa nostra tragicommedia. La tragicommedia, come sappiamo, viene spesso definita un genere «misto»¹¹ anche se tale definizione, sempre valida in quanto rimanda alla formazione etimologica della parola, non è molto esplicita: nella *Tempesta* (1611) di Shakespeare sono presenti elementi magici e spiriti della Natura mentre Corneille chiama «tragi-comédie» *Le Cid* (1637) solo perché pur essendo una tragedia con tutti gli elementi classici del genere, si conclude con un lieto fine. Nel nostro caso, se ricordiamo l'ambiguità congenita della storia di Griselda, la tragicommedia sarà senz'altro sembrata a Galeotto Oddi la forma più adeguata alla sua messinscena.

aA

367

Quando cominciai a studiare il manoscritto, poco si sapeva dell'autore e poco ne scrissi al momento dell'edizione critica del testo, anche perché mi occupai essenzialmente di curare l'edizione filologica del manoscritto, che era stato – anche se in minima parte – bruciato dall'incendio della biblioteca nazionale di Torino, il 25 gennaio 1904. A rileggere l'introduzione al testo, mi è sembrato opportuno orientare questo mio intervento sulla fortuna della *Griselda* intorno a tre chiavi di lettura: 1. tornare sulla figura dell'autore e dar conto dei risultati delle mie ultime ricerche sulla biografia di Galeotto Oddi, risultati che modificano profondamente alcuni dati indiscussi dalla fine dell'Ottocento; 2. osservare più da vicino il fenomeno di riscrittura della novella con particolare riguar-

10. Sul dramma musicale si veda in questo stesso volume il contributo di J.J. Pastor Comín e anche L. PÜSCHEL, «*Fai di me ciò che ti piace*» ossia come A. Zeno adattò la storia di *Griselda* in un libretto, in G. Carrascón (a c. di), «*In qualunque lingua sia scritta*». *Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco*, Accademia University Press, Torino 2015, pp. 182-204 [p. 183].

11. E. ARDISSINO, *Il Seicento*, il Mulino, Bologna 2005, p. 115.

do alla “messa in scena” di un Medioevo, direi, tutto secentesco; 3. concentrare l’attenzione su una scena particolare della tragicommedia, cioè l’unico monologo della stessa Griselda che, per un po’, mette in crisi l’immagine topica della moglie perfetta che di lei si è ricavata tradizionalmente dalla novella del Boccaccio e dalla sua traduzione petrarchesca.

2. Nuovi elementi biografici di Galeotto Oddi

Dobbiamo senz’altro cominciare dal lavoro di Giovanni Battista Vermiglioli¹²:

ODDI Galeotto. Da Sforza Oddi di cui parleremo fra poco, e Florida Ranieri, ebbe il nascimento questo cultissimo Letterato, che fiorì nei secoli XVI. e XVII. facendone il Marchesi onorata menzione. Mercè gli insegnamenti paterni, ed i domestici esempj, profittò grandemente nelle amene Lettere e nella Poesia, in cui avanzò non ordinarij progressi. Divenne Cavaliere commendatario dell’Ordine stefaniano, e fu pure Accademico insensato, e la patria, che lo sperimentò abilissimo al maneggio dei pubblici affari, nel 1619, lo pronunciò suo ministro in Roma. Colà ove era dopo la morte di suo padre accaduta in Parma ove trovossi Galeotto, fu tenuto in grandissima stima; onde non è maraviglia, come sappiamo per autentici documenti, se egli frequentava l’erudita conversazione del Cardinale di Savoja, ove riunivasi il fiore dei Letterati di Roma, e l’Accademia degli Umoristi, ove fu anche Principe, e tutto questo ci fu lecito scuoprire da un codice di sue Poesie, che fu già del Cardinale Zelada, ed ora forse passato in Ispagna. Visse anche qualche tempo in Napoli, frequentando la conversazione erudita di Adriana Basile illustre Poetessa del secolo XVI. Divenne pure amico di Antonio Bruni, di Francesco Balducci, e di altri chiarissimi Rimatori. Tenne dimestichezza eziandio con il Cavaliere d’Arpino, e gli lodò con le proprie rime alcuni suoi quadri. Ci è ascoso fin qui l’anno di sua morte, ma non ci sono ascose le produzioni del suo ingegno, che sono:

- I. *Il Gisippo commedia. Perugia, 1613. per Marco Naccarini in 12.* L’avea già rammentata l’Allaci nella sua Drammaturgia, ma di essa tacquero il Fontanini, e lo Zeno.
- II. *La Griselda commedia mss.* di cui ne abbiamo visti più esemplari in Perugia, e queste commedie vennero lodate dal nostro G.B. Lauri, il quale lo avea pure richiesto altra volta in

12. G.B. VERMIGLIOLI, *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro*, Vincenzo Bartelli e Giovanni Costantini, Perugia 1829, tomo II, parte I, pp. 140-142.

proposito delle Istituzioni canoniche del Lancellotti, e delle dispute, e difficoltà che erano insorte per la stampa, e la pubblicazione di esse, come si narrò a suo luogo.

III. *Che ciascuno è Fabbro a se medesimo delle proprie sventure.* Discorso Accademico recitato nell'Accademia del Cardinale di Savoia in Roma e pubblicata ne' *Saggi Accademici ecc. Ven. 1630. in 4³.*

IV. *Rime.* Il Vincioli n'ebbe poca contezza, e non ci diede che un solo Sonetto. Ma il Codice zeladiano di cui abbiamo fatta menzione contiene 90. Sonetti, 19. Canzoni, un'Ode, cinque Idili, Ottave, e per la maggior parte di argomento amoroso. Fra i Sonetti ve ne sono varii in risposta ad altri scritti a Galeotto da più Rimatori del secolo XVII. in cui il codice poetico è scritto, e da un Sonetto proemiale si comprende, come il Conte Andrea Barbazza consigliava l'Autore a pubblicarle. Di queste notizie siamo debitori al Ch. Sig. Canonico Angelo Battaglini emerito Custode della Vaticana.

Dalle parole di Vermiglioli riteniamo che egli non avesse mai visto il manoscritto della nostra *Griselda*, che chiama «commedia», mentre è chiaramente definita «Tragicommedia del bali Galeotto Oddi»; d'altro canto, un numero considerevole di informazioni biografiche concernenti Galeotto Oddi sono tratte dalle *Rime*. Leggiamo inoltre che Vermiglioli ignorava l'anno di morte dell'autore: questo significa che lo storico non era a conoscenza del volume di Cesare Alessi *Elogio degli uomini illustri di Perugia* (1652), tuttora conservato nella biblioteca comunale di Perugia, che situa la morte di Oddi nel 1627 e aggiunge che questi «compose doi bellissime Comedie che furo in sopradetta Città recitate con gran gusto e frequenza, e la *Griselda* con tanta magnificenza e con sì vaghi e splendidi intermedij, che se fosse stata rappresentata da qualsivoglia Principe poco più si poteva fare». La data del 1627 è d'altronde confermata da un altro documento, un manoscritto dell'ordine di Santo Stefano – libro delle Apprensioni d'abito, n. 575, c. 122, Archivio di Stato di Pisa – che indica «il mese di luglio del 1627».

La data di morte del nostro autore, sulle prime facilmente vista come un'informazione marginale, permette invece di

13. *Saggi accademici dati in Roma nell'Accademia del Serenissimo Principe Cardinale di Savoia da diversi nobilissimi ingegni, raccolti e pubblicati da Monsignore Agostino Mascardi cameriere d'honore di N.S. Urbano VIII, dedicati al nostro illustre e Rev. Signor Don Valeriano Zanuca Scaglia, abate di S. Francesca in Brescia, Bartolomeo Fontana, Venetia 1630.*

dimostrare che Galeotto Oddi non può essere l'autore delle *Rime* cui Vermiglioli fa riferimento nella citata nota biografica perché vari componimenti della raccolta – di cui ho infine rinvenuto il manoscritto¹⁴ nell'archivio arcivescovile di Toledo – alludono ad eventi posteriori al 1627; basterebbe citare tra questi: le rappresentazioni del *Gigante* (1632) e del *Davide* (1637) di Leone Santi, oppure il sonetto dedicato alla *Fontana delle Api* del Bernini, eretta nel 1644. A confermare tutto ciò, un'approfondita indagine bibliografica mi ha permesso di ritrovare alcuni sonetti delle *Rime* in vari canzonieri di autori che con Oddi scambiarono testi poetici e scoprire che il vero autore delle *Rime* fu il marchese Oddo Savelli Palombara¹⁵. Tale scoperta riduce assai la portata delle informazioni dateci dal Vermiglioli che ricordava come «tutto questo [gli era] stato lecito scuoprire da un Codice di [...] Poesie».

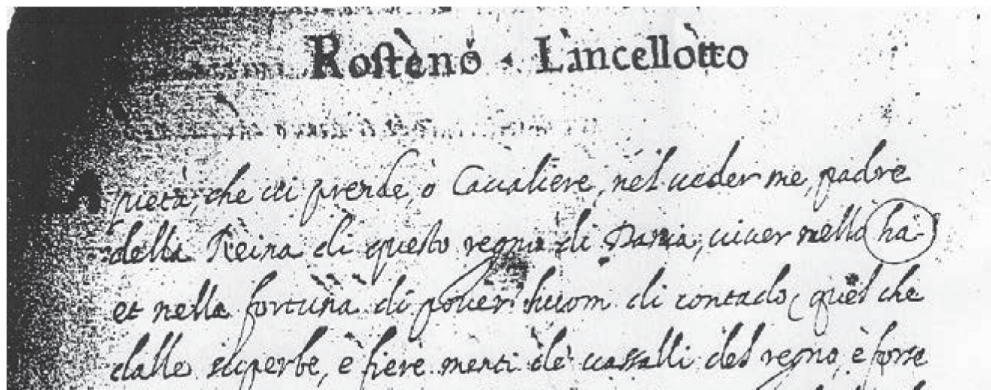
D'altro canto la biografia secentesca di Cesare Alessi – che non cita esplicitamente il *Gisippo* pur alludendo alle «doi [...] Comedie» – insiste molto sulla rappresentazione della *Griselda*, come se l'Alessi evocasse veri e propri ricordi. L'informazione è di massimo interesse perché ad oggi non sono emerse altre allusioni ad una rappresentazione della nostra tragicommedia e perché il testo stesso non contiene informazioni didascaliche per una possibile messa in scena, il che può suggerire un esito solo letterario della tragicommedia. Finora comunque non ho ritrovato altre copie del manoscritto, ma se la *Griselda* ebbe un successo così clamoroso sul palcoscenico, bisogna considerare la possibilità che siano esistiti e forse ancora esistano altri esemplari del testo.

Il manoscritto della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino può d'altronde essere identificato *a priori* come una di queste copie e non come il testo originale per almeno due motivi: il primo è l'assenza di correzioni marginali, il secondo è, ad esempio, il fatto che nella seconda riga della prima scena siano scritte solo le prime due lettere dell'ultima parola – «ha-», probabilmente «ha[bito]» – e che essa non sia poi stata completata nella riga successiva (vedi immagine

14. Segnatura: Cajón 103 Num. 35 Zelada.

15. Vedi J.-L. NARDONE, *Perché il manoscritto originale delle Rime di Galeotto Oddi Patrizio perugino e Cavaliere di Santo Stefano deve essere attribuito al marchese Oddo Savelli Palombara*, «Studi secenteschi», XLIX (2008), pp. 405-410.

sottostante), inducendo a pensare ad un errore di omissione del copista, dimentico del logico procedere del testo dopo essersi interrotto:



aA

Detto questo, la produzione letteraria di Galeotto Oddi si riduce quindi notevolmente a solo due testi teatrali e un discorso. Il fatto che non sia l'autore delle *Rime* è tutto sommato una notizia coerente con la pubblicazione di un suo discorso nell'ambito dell'accademia romana dei *Desiosi* fondata dal cardinale di Savoia nel 1626 e rivale, come si sa, dell'accademia degli *Humoristi* di cui invece fu principe il vero autore delle *Rime*, il marchese Savelli Palombara.

371

Ulteriori indagini potranno senz'altro completare questi nostri risultati e non è per niente da escludere l'esistenza di una copia della tragicommedia conservata perfettamente che ci permetterebbe di completare l'edizione *princeps* del testo che ho curato.

3. *Griselda e il medioevo nel teatro secentesco*

Vorrei ora addentrarmi nel testo per affrontarne aspetti non precedentemente sondati nella mia edizione critica della *Griselda* di Galeotto Oddi. All'epoca, infatti, mi soffermai essenzialmente sull'esotismo che consisteva in una trasposizione del testo boccacciano nell'Europa settentrionale: «la scena» – scrive Oddi – «è la reggia di Dania». Volgendoci all'argomento della tragicommedia:

ARGOMENTO

Il re di Dania prende per moglie Griselda, fanciulla di contado. Ma in capo a due anni, per ripararsi dall'impeto de' sudditi, contra di lui perciò congiurati, finge di avvelenar due

figlioli, un maschio ed una femina, hauti di lei, e mandagli segretamente ad allevare a Parigi in mano di Zenochio. Diciotto anni doppo, vien, da' medesimi sudditi, astretto a ripudiar Griselda, sterile divenuta, ancorché nel resto amata da loro. Per lo che, parendo ad Ernesto opportuno il tempo di manifestar per vivi i figlioli, comanda che segretamente Zenochio da Parigi gli rimeni. Haveva il re di Svetia, già amicissimo di Ernesto, in questo tempo morendo, disposto che Rosmonda, unica sua figliola, dovesse nella corona di Dania maritarsi o, non potendosi, dovesse Gernando, principe di Norvegia e di sua sorella figliolo, per marito pigliarsi. La madre di lei, per mandare il voler del marito ad effetto, manda la figliola alla corte di Dania, col pretesto di vedere una giostra da Ernesto bandita. E vanno con esso lei il sopra-detto Gernando, suo cugino, e Lancellotto, non conosciuto ma tenuto comunemente per discendente da regio sangue, giovinetti ambidue valorosi, et amici tra loro in guisa che, accesi amorosamente l'uno di Rosmonda, l'altro di Amaltea, sorella di Lancellotto, haveansi promesso [...] di divenir doppiamente parenti [...]. [Un] ambasciadore [notifica] al re Ernesto il testamento del morto [ma]rito. Ernesto perciò ripudia Griselda (che il voler di lui fortissima[mente] adempie) e finge voler per sé Rosmonda. Gernando, risaputo il testamento del re di Svetia, s'opponne e vuol rimenarsela in Isvetia, con intentione di darla poi intatta a Lancellotto, quando in sua balia hauta l'havesse, e conseguirne Amaltea. Ernesto, penetrata questa sua intentione, per ischernir le sue arti, chiede per moglie Amaltea. Lancellotto finge non potere in ciò disporre della sorella, per haverla ad un cavaliere promessa in Isvetia. E Rosmonda anch'ella (non malamente verso Lancellotto inchinata) dichiarasi non esser più tenuta ad Ernesto, né più volerlo per haver egli cercato altra moglie. Almonio, mastro di camera di Griselda, e di lei fieramente acceso, nello scoprirle, doppo il ripudio, il suo amore, le usa violentia, e, sdegnato per la ripulsa, imputandole tutti questi turbamenti, la fa come rea di lesa maestà ritener prigionie. Ernesto, sperando haver quivi i figlioli la sera, comporta il tutto. Ma arrivando Zenochio di Parigi senz'essi e narrando havergli, dodici anni fa, di comandamento del re di Francia morto, dati ad un personaggio da lui non conosciuto, e che in Danzica bisogna andar per trovargli, rimane Ernesto tutto avviluppato e dolente. Ma mentre Lancellotto [...] legge [ch]e permette a' cavalieri di san[gue regio ...]gra [...] con l'armi donna capitalmente imputata) disfida Almonio per la difesa di Griselda, e tra lui ed Almonio ed Ernesto (che

incognito vorrebbe anch'egli difenderla) si disputa sopra la incertezza del sangue di Lancellotto che lo rende di questa impresa incapace; ne avviene ch'egli ed Amaltea, per mezzo l'ambasciatore di Svetia (che né lo sapeva né a questo fine operava) si riconoscano per figlioli di Ernesto e di Griselda. La quale perciò, anche con grandissimo applauso del regno, è ritornata reina, e ciascuno consegue il suo fine. Almonio, pentito, un volontario esilio si elegge¹⁶.

Basterà qui ricordare che finora non si è dimostrata l'influenza diretta delle *Gesta Danorum*, il testo medievale di Saxo Grammatico tradotto in francese nel 1570 da François de Belleforest, sulla produzione italiana – contrariamente a quanto si è potuto provare per la tragedia shakespeariana di Amleto. Non è da escludere che Oddi abbia potuto conoscere il testo danese, ma una semplice lettura della tragicommedia basta a dimostrare che i regni settentrionali non rivestono nessuna funzione significativa nella riscrittura oddiana della storia di Griselda. Il lieto fine porta ad un'alleanza generale dei tre regni in quanto il figlio e la figlia dei re di Dania – cioè anche di Griselda – sposano rispettivamente la principessa di Svezia e il principe di Norvegia. L'esotismo settentrionale si traduce pure in scelte quasi caricaturali per i nomi dei personaggi come Aldegunda, Griselda, Gisberto o Gismonda, nomi che appartengono all'eredità germanica nell'italiano. Manca solo il nome di Gualtieri, diventato Ernesto¹⁷, nonostante l'origine settentrionale già propria del nome del personaggio del *Decameron*.

L'*inventio* teatrale dell'Oddi poggia in particolare sull'impianto comico classico, ove i complicatissimi ostacoli che contrastano i matrimoni dei giovani amanti vengono *in fine* rimossi permettendo il lieto concludersi delle vicende. La prima scena della nostra *Griselda* si apre infatti sugli ultimi

16. I personaggi sono: «Rosteno, Huomo di contado, padre di Griselda; Lancellotto, Cavaliere errante di sangue regio non conosciuto, innamorato di Rosmonda; Gernando, Principe di Norvegia, innamorato d'Amaltea; Almonio, Mastro di camera della reina e dell'istessa innamorato; Daria, Sua sorella, cameriera maggiore della reina; Ernesto, Re di Dania; Griselda, Reina, sua moglie; Rosmonda, Principessa di Svetia, Gostanza, Zia naturale di Rosmonda; Ambasciadore della reina di Svetia; Alidosio, Segretario del re di Dania; Posternio, Cortigiano vano, che tien compagnia all'imbasciadore di Svetia; Lambertone, Servidor di Posternio; Roberto, Mastro di casa avaro; Zenochio, Vecchio parigino; Amaltea, Sorella di Lancellotto, la qual non parla. La scena è la reggia di Dania».

17. Tuttavia anche Ernesto è antroponimo di origine germanica.

momenti della storia del Boccaccio, quando Ernesto ha organizzato un torneo per annunciare il suo secondo matrimonio. Il padre di Griselda riassume nelle prime scene tutto l'antefatto presente nella novella e ci ritroviamo pertanto nel mezzo della *crisis*: il possibile matrimonio di Ernesto con Amaltea – che in realtà è sua figlia Gismonda – non solo impedirebbe le nozze della giovane col principe di Norvegia ma, di conseguenza, ostacolerebbe quello di Lancelotto, fratello di Amaltea, con Rosmonda, principessa di Svezia, promessa al principe norvegese nel caso in cui quest'ultimo non riuscisse a sposare Amaltea.

Tuttavia, invece di soffermarmi su tali intrecci matrimoniali, topici del teatro comico ma di secondaria importanza ai nostri fini, vorrei osservare un po' più da vicino il recupero dei tratti medievali del testo. L'ispirarsi a Boccaccio è senz'altro cosa frequente per le fonti del teatro italiano del tardo Rinascimento e Oddi stesso aveva già scritto su tali basi il suo *Gisippo* pochi anni prima. Però la fonte medievale non si riduce all'illustre autore del *Decameron*. Sembra che il Seicento, in particolare con il risorgere della tragedia, abbia sviluppato un nuovo tipo eroico femminile non solo riprendendo le figure tragiche di Fedra, Antigone, Andromeda, Medea, Didone, Cleopatra e Lucrezia, né semplicemente arruolando, sotto l'impulso del teatro gesuitico, nella schiera delle eroine della tragedia classica quelle cristiane come Giustina, Giuditta, Irene, santa Barbara o santa Caterina, ma introducendo nuove figure come la regina di Scozia¹⁸, Rosmonda regina dei Longobardi¹⁹ o sua figlia Albesinda²⁰, nonché la nostra Griselda²¹. Nel testo di Oddi compare appunto un personaggio chiamato Rosmonda che non ha relazione in realtà con la

18. *Tragedia della Regina di Scozia* (1598) di T. Campanella; *La Regina di Scozia* (1591) di F. della Valle o *La Reina di Scotia* di C. Ruggeri (1604), per citarne solo alcune.

19. Da citare *Rosmunda* (prima del 1525) di G. Rucellai, la *Rosimonda regina* (1582?) di A. Cavallerino, la *Regina Rosmonda* (1619) di A. Scaramuccia e ancora *Rosimonda* (1638) di G. Soderini.

20. B. Campello, *Albesinda* (stampata a Venezia nel 1623).

21. Sull'omonima opera di C.M. Maggi si veda, oltre ai riferimenti prima indicati, M. Bizzarini, *Griselda e Atalia: exempla femminili di vizi e virtù nel teatro musicale di Apostolo Zeno*, Tesi Dottorale, Univesità degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, 2008, http://paduaresearch.cab.unipd.it/248/1/Bizzarini_I.pdf, ultima consultazione 30/09/2015.

regina dei Longobardi bensì con l'inglese Rosmonda Clifford²². Va ricordato che nel racconto di tradizione inglese, il padre della protagonista si chiama proprio Gualtieri e che il re Enrico d'Inghilterra deve sposarla dopo aver ripudiato la regina Leonora d'Aquitania. La somiglianza con la storia di Griselda potrebbe forse aver consentito all'Oddi una rilettura di entrambi i racconti stabilendo tra questi dei nessi. Se poi si tiene conto del fatto che Amaltea, figlia di Griselda, è l'unico personaggio della nostra tragicommedia a non parlare, si evince come la vera nuova eroina della *pièce* dell'autore perugino sia dunque la giovane Rosmonda di Svezia.

Siamo d'altra parte in un periodo in cui il teatro cerca senza dubbio di rinnovare i personaggi femminili della tradizione e attinge quindi ad un passato che appare agli autori se non classico, diciamo classicheggiante: quello di un Medioevo secentesco che non è ancora quello romantico, improntato ad un certo nazionalismo, dell'*Ivanoe* di W. Scott, di *Notre-Dame de Paris* di V. Hugo o dell'*Adelchi* di A. Manzoni.

Il Medioevo secentesco è tutto europeo e così come sui palchi dei teatri si incrociano le vicende di eroi comuni tratti dal patrimonio cristiano, allo stesso modo le dinastie regnanti dei paesi europei si dividono uno spazio sopranazionale comune.

Non c'è quindi da stupirsi troppo se l'opera di Oddi si svolge nell'Europa del Nord e se i figli di Griselda ed Ernesto sono passati da Parigi alla Polonia prima di tornare in Danimarca. In quest'ambito, il fatto che il figlio di Griselda e Ernesto, che in realtà si chiama Gisberto, venga chiamato Lancellotto, partecipa alla ricostruzione dell'immaginario medievale. Appunto perché Gisberto non sa di essere Gisberto, il personaggio incarna per antonomasia il cavaliere che erra, sì, geograficamente, ma pure socialmente: solo l'atteggiamento palesemente "cortese" annuncia l'esito finale che lo riconosce vero e proprio principe.

Nella società secentesca, infatti – al contrario di quanto asserisce Boccaccio in conclusione della centesima novella – la nobiltà di sangue torna ad essere valore supremo, superiore alla nobiltà di cuore; al punto che solo i re e i principi della tragicommedia riconoscono senza esitazione la nobiltà, per

22. Il personaggio ispirò la *Rosmonda d'Inghilterra* (1834) di G. Donizetti.

loro ovvia, di Lancelotto. È come se esistesse una chiarezza, una perspicacia specifica dei regnanti; così viene completamente rovesciato il discorso comunale e borghese che concludeva la novella decameroniana e che ne faceva senz'altro un'audace requisitoria contro l'aristocrazia.

Forse è proprio il fatto che Gualtieri dimostri di non essere per nulla l'archetipo dell'aristocratico secentesco – si sceglie una moglie non conforme ai canoni della nobiltà, gioca col potere religioso e s'inventa false lettere del papa e infine dimostra la dignità di Griselda divenuta moglie per antonomasia – a far sì che l'ultima novella del *Decameron* sia stata così poco pregiata dai tragediografi.

4. *Una tragicommedia? «Godrò dello ingrato consorte e della temeraria donzella eterna vendetta»*

Giungo adesso alla mia ultima domanda che, in fondo, è il quesito su cui verte tutto l'interesse dello studio del manoscritto di quest'opera. Finora sono stati individuati e studiati i canoni della commedia più di quelli della tragicommedia, cioè i complicati intrecci matrimoniali cui si possono aggiungere personaggi caricaturali come Posternio, definito dalla stessa didascalia «Cortigiano vano», completamente ridicolo e sempre deriso dal servo Lambertone, oppure Roberto, «Mastro di casa avaro», che ricorda l'Euclione di Plauto e annuncia l'Harpagon di Molière. Nella *Griselda* di Galeotto Oddi non ci sono morti. Solo Almonio, il maestro di camera di Griselda «e di lei fieramente acceso» cerca di approfittare del ripudio e «le usa violentia» – ma questo sopruso non è ovviamente paragonabile allo stupro di una Lucrezia – e una volta scoperto, Almonio fugge.

Allora perché una tragicommedia e non solo una commedia? Un elemento di risposta va senz'altro cercato nell'unico monologo di Griselda che, anche se per poco, spezza i legami con la topica rappresentazione della donna perfettamente ubbidiente e costante che troviamo nel *Decameron*.

Ernesto ha dunque, misera, con mio padre diliberato che io, ripudiata, all'antica mia povera casa ritorni! Hor che cuore, o Griselda, fia il tuo quando da colui che solo ogni amarezza della instabil tua sorte addolciva tu senti dirti: «Quindi ti parti, onde io possa altra donna pigliarmi». Ahi, crudelissima sorte! E come fia mai che al primo suono di così atroci parole il dolor non mi uccida? E se, come avev-

za agli aspri colpi della fortuna, non potrà tanto il dolore, come fia mai che almeno in tanto sentimento io rimanga, che io sappia ciò che più convenga rispondere? Sì, sì, che io ben sa[prò...] all'empio risposta dare. Né potrà mai cotanto [...] di me stessa l'affanno, che io non sappia o non possa al crudele nella morte de' figlioli, ed in mille altre acerbissime punture sofferte, l'amorosa mia, ma sfortunata, costanza rimproverare. Né alla ingratitudine sua la infecondità mia farà scudo, mentr'egli la prole, da me generatagli, ha così crudelmente spregiata. Havrò ben anche, havrò ben cuor di dirgli che non fia mai che quinci mi parta, o permetta che altra donna il nome regio o la corona mi usurpi. Deh! sciocca, havrai ben cuor, sì, se pur l'havrai, ma senno non già, meschina. E che potrai mai tu rinfacciargli cotanto, né di violenza né d'altro seco dolerti che l'haverti venti anni sofferto sua donna, et, ad onta del regno tutto, mantenuto reina, pienissimamente nol ricompensi? Allor ben degna di violenza ti renderesti, quando, invece di acquistar seco alcun merito col prontamente ubbidire, rinfacciandogli alcun tuo merito, tutta la tua passata ubbidienza contaminassi. Cedi, dunque, cedi al tuo fato, Griselda. Partiti in somma. E quantunque gran cosa addietro rimanga, pensa che, s'ella non fosse a' rigiri della fortuna naturalmente soggetta, tua non sarebb' ella né anche stata già mai. Oh! Dolcissimo albergo di tutti i miei passati contenti, ecco che insieme con quelli mi convien pur [...] io pur mi partirò, misera, e tu in mia vece sa[...] accorrai. Ahimè! Quanto era meglio finir, molti anni [fa], in te questa vita (ché fortunata e contenta, pur morta, sarei) che viver hora da te lontana in una perpetua morte di amarissima ricordanza! Hor perché non posso io con l'anima in te rimanere? Ma io con l'anima in te rimanere? Io in qualunque modo sofferir di esser presente, ove altra donna delle mie glorie e de' miei perduti diletti trionfi? So ch'io vi sarò presente, ma fiera perturbatrice de' suoi, a me usurpati, contenti. Percorrerò col ferro le vie di natura, e farò col mio sangue su questa soglia alla nuova sposa horribile ed infausto apparato. E quantunque fia quinci questo infelice corpo rimosso, non ne potran già mai rimuover questa ombra, sì che ad ogni hora tutti i lor più desiati piaceri non turbi e contamini. Così, con crudele ma prontissima aita di questa mano, trarrò me stessa da' gravissimi affanni che alla mia vita son preparati; e, con la perpetua molestia che a questa reggia apporterà l'ombra mia, godrò dello ingrato consorte e della temeraria donzella eterna vendetta. Ohimè, dove son io? Dove così pazzamente parlando trascorro? Contra Ernesto

la sacrilegia lingua disciolsi? Ahimè, Ernesto, che non fu' io, misera, che [par]lai, fu il mio dolore e 'l mio tormento. A me dun[que p]erdona, ed ogni colpa del mio temerario parlare attri[buisci...], che pur son opera del tuo ma sforzato volere: che ben so io che non sei tu ma il tuo regno e la sua salute che da te mi discaccia. E se troppo debolmente io sostenn' il caso, considera lo stato in che nacqui. Che se potei, mentre fui teco congiunta, alcuna cosa forse sovra la mia conditione operare, hora, che da te mi disgiugni, non ti sia strano se, nella primiera viltà ritornando, rimango al primo assalto di fortuna abbattuta. Ma ecco che alla fine del mio error ravveduta e dal fare il tuo piacimento inanimata, hor più che mai mi dispongo ad ogni tua voglia adempiere. De' viver senza Ernesto Griselda? E senza Ernesto si viva. E quantunque questa non fia vita ma morte, nel compiacimento che havrò nondimeno di far ciò che piace ad Ernesto, riconoscerommi pur viva. Con questo pensiero, quasi con saldissimo scudo, fattam' incontro a così fiero colpo della mia avversa fortuna, spero fortissimamente riceverla. Ma, ohimè! ch'eccolo appunto, e fia fors' anche che di ciò mi ragioni. Et, ohimè, così tosto? Ah! vile e codarda, vinci, vinci te stessa ed alla fortuna resisti. Che se a questa volta la superi, non le riman poscia altra forza ond' ella ci possa far peggio.

Il monologo di Griselda, che appartiene alla prima parte della tragicommedia e risolve quindi abbastanza presto la sua crisi, potrebbe essere senza dubbio il monologo di un'eroina tragica, poiché in esso si ripetono pochissime parole-chiave sulle quali viene elaborato il discorso: 'fortuna', 'morte', 'sorte', 'fato', 'sofferenza' e 'crudeltà', il lessico del tragico, appunto. Il monologo, tra l'altro, mette in scena la tensione interna del personaggio che si strazia fino alla schizofrenia: Griselda parla a se stessa, si fa domande, risponde ma non risponde, s'interroga, si rivolge a se stessa per estraniarsi, per uscire di sé e cercare così di sfuggire alla propria sorte.

Il primo movente del suo tentativo di resistenza è la gelosia. Non solo la gelosia nei confronti della rivale, futura sposa del marito, ma anche – e forse almeno in un primo tempo soprattutto – per il titolo di regina: «Non fia mai che quinci mi parta, o permetta che altra donna il nome regio o la corona mi usurpi». Partire significa rinunciare al proprio rango e, quale regina che da vent'anni siede sul trono, Griselda non sopporta l'idea dell'usurpazione. Un sentimento che sembrerebbe irrilevante, se non tornasse proprio nella

seconda parte del monologo quando ripete che le verranno «usurpati» «le glorie [...] e i perduti diletти». Questa sua prima reazione è un mero tentativo di resistere non tanto ad Ernesto quanto alla fortuna avversa e sembra concludersi con un primo vocativo: «Cedi, dunque, cedi al tuo fato, Griselda» che conduce al primo «Ahimè!», apparente presa di coscienza della propria inconstanza e disobbedienza. Ma il tentativo fallisce: di nuovo, Griselda cerca di sfuggire alla sua terribile sorte e, come tutte le eroine tragiche impossibilitate ad abbattere i propri avversari, pensa al suicidio, apparentemente l'unica via non solo per calmare la sua gelosia – la sua morte verrebbe ad offuscare la felicità dei nuovi sposi – ma anche per ottenere vendetta: «Godrò dello ingrato consorte e della temeraria donzella eterna vendetta». Il ritmo ternario della sequenza poggia su un abbinamento aggettivo/sostantivo assai significativo: «temeraria donzella» allude infatti alla giovinezza della principessa e alla sua folle inconsapevolezza nell'affrontare Griselda; «ingrato consorte» riduce invece Ernesto alla funzione matrimoniale e rovescia in quest'unica occasione il legame che unisce Griselda al re. Essendo chiaramente consapevole della propria origine sociale Griselda generalmente non si sente in diritto né tanto meno vuole mettere in discussione le decisioni dello sposo, ma dal momento che lui stesso si è sminuito mostrandosi ingrato, lei osa il confronto col marito. In ultimo l'«eterna vendetta» rievoca le implacabili vendette dei personaggi della tragedia greca, vendette che il tempo non estingue e che si proiettano al di là della vita terrena.

A questo punto del monologo, Griselda può ancora sperare di diventare una nuova eroina tragica. Per realizzare appieno tale trasformazione dovrebbe pianificare la vendetta dei figli, sopprimere la rivale e preparare il proprio suicidio. Al contrario, subito dopo il progetto di eterna vendetta, con un nuovo «Ohimè» e con nuove domande che dimostrano la fragilità interiore della protagonista, il monologo scivola verso un nuovo ed unico motivo, quello della vita; le espressioni «viver», «si viva», «vita» e «viva» in rapida sequenza dimostrano che Griselda rinuncia al tragico. Poco importa se da questo momento tale scelta venga fatta per vincere se stessa o per resistere alla fortuna. Griselda non sarà un'eroina tragica.

In un certo senso il monologo, ampiamente enfatizzato da punti esclamativi e interrogativi, da cambiamenti radicali

di punti di vista, da sdoppiamenti di personalità, potrebbe anche sembrare assurdo, ridicolo, derisorio se ci trovassimo di fronte ad una semplice commedia. Col sottotitolo di tragicommedia, Oddi cerca di dare a Griselda un vero spessore drammatico, quello di una regina. Perché di questo si tratta: Griselda rimarrà sovrana e il suo monologo dimostra che già ha in sé i grandi tormenti dei regnanti: l'attaccamento al trono, il timore dell'usurpazione, la volontà di opporsi al destino avverso, fino alla morte – per quanto improbabile.

Vorrei per concludere solo ricordare l'entusiasmo dell'Alessi nell'evocare il successo delle rappresentazioni della *Griselda*. I testi teatrali sono numerosissimi nel Seicento perché il teatro era uno dei divertimenti più apprezzati. Se consideriamo che ad oggi sono conosciute solo due commedie di Galeotto Oddi – ed è molto probabile che queste costituiscano in realtà la sua intera produzione drammatica, che risulta quindi molto esigua – va però ricordato che egli scrisse pure un discorso intitolato: *Che ciascuno è fabbro a sé medesimo delle proprie sventure*, pubblicato in un volume collettivo degli accademici nel 1630, cioè tre anni dopo la sua morte. Varrà senz'altro la pena, ma in altra sede, rileggere le sfortune di Griselda per sapere se il titolo del discorso accademico rimandi pure al crudelissimo destino di lei.

«Bisogna scriver de' romanzi, chi vuol encomij»:
Francesco Pona e la costruzione della «macchina
meravigliosa»

Laura Nay

Università di Torino

aA

Se è vero quanto autorevolmente ha scritto Maravall che la medicina costituisce il «modello più approssimato di un possibile sistema di conoscenza delle cose umane di tipo barocco»¹, allora non desta stupore che Francesco Pona sia considerato dai suoi contemporanei un esempio quasi perfetto di intellettuale perché medico, innanzitutto, ma anche perché il suo desiderio «di conoscenza delle cose umane» lo spinge verso altri tipi di sapere, come quello letterario. Pona porta nel suo laboratorio la mentalità di uno scienziato sperimentale *ante-litteram* che guarda all'esperimento che sta compiendo² come alla tappa di una strada già percorsa da qualcuno prima di lui da cui sa di poter imparare. In questa dimensione di virtuosa continuità si deve collocare una produzione giocata su due piani, quello della traduzione e quello della creazione di opere in proprio. Pona si affaccia al mondo delle lettere nel 1617 con una raccolta di versi

381

1. J.A. MARAVALL, *La cultura del Barocco*, il Mulino, Bologna 1985, p. 112.

2. A detta di Capucci i novellieri del Seicento «furono spesso inclini a sperimentare forme nuove ma non a determinarne la valenza teoretica», M. CAPUCCI, *La narrativa del Seicento italiano*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco. Atti del Convegno di Lecce, 23-26 ottobre 2000*, Salerno Editrice, Roma 2002, p. 254.

(*Rime di Francesco Pona. All'illustriss. Sig. Conte Giordano Serego, Merlo, Verona*) ma, ben prima, si cimenta nella traduzione, mai pubblicata, dell'*Asino d'oro* di Apuleio – di cui parla Belli nella prefazione al *Paradiso de' Fiori, ovvero lo Archetipo de' Giardini* (Tamo, Verona 1622) – e poi, nel 1617, del trattato del padre Giovanni dedicato al Monte Baldo e del commentario del Marogna (entrambi Meietti, Venezia)³. Come è noto, Pona aveva iniziato a tradurre l'*Argenide* del Barclay molto prima di quando la dà alle stampe, nel 1629 (Giovanni Salis, Venezia)⁴, anno in cui esce pure, grazie al fratello Nicola, il volgarizzamento del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella⁵. Ma torniamo un attimo indietro. Nel 1618 Pona aveva pubblicato il volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio facendolo precedere da un'importante prefazione, in cui fa luce sul tipo di prosa che intende praticare: un «dire Poetico libero», non a caso il verso ovidiano è qui reso in prosa, «ripieno di sonore voci, fregiato di figure, abondante di epiteti, e dipinto di qualunque più leggiadro colore nascer possa dalla mescolanza delle retoriche vaghezze»⁶. L'atto traduttorio e la riflessione sullo stile autorale appaiono dunque in Pona strettamente connessi, e non si tratta di un caso, visto che, lo ha sottolineato Buccini, il volgarizzamento gli sarà utile per la stesura del *Sileno* (Tamo, Verona 1620), opera scrit-

3. *Commentario ne' trattati di Discoride, e Plinio Dell'Amomo. Dell'Eccellentiss. Signor Nicolò Marogna, Medico, e Filosofo Veronese. Da Francesco Pona dal Latino tradotti*, appresso Roberto Meietti, Venetia MDCXVII. *All'Illustrissimo Signor Nicolò Contarini. «Tra le porpore saggie, e i Regii manti»* (Sonetto). *Sopra la descrizione di Monte Baldo, di M. Giovanni Pona, suo padre. «Da largo piè, ch'entro Benaco asconde»* (Sonetto) *in Monte Baldo descritto da Giovanni Pona Veronese. In cui si figurano et descrivono molte rare Piante de gli Antichi; da Moderni sin'hora non conosciute. Et due commenti dell'Eccellentissimo Sign. Nicolò Marogna, Filosofo, e Medico Collegiato di Verona, sopra l'Amomo de gli Antichi; per Francesco Pona dal Latino tradotti, dedicati all'Illustriss. Sig. Nicolò Contarini, fu dell'Illustriss. Sig. Girolamo*, appresso Roberto Meietti, Venetia MDCXVII (legato col precedente).

4. A Torino, nel 1630, esce per i tipi di Giovanni Domenico Tarino – ristampata nel 1631 e nel 1636 (Pietro Maria Bertano, Venezia) – una seconda traduzione dell'*Argenide* ad opera di Carlo Antonio Coccastello, assai meno fortunata di quella di Pona.

5. *Delle nozze della Eloquenza con Mercurio, di Martiano Capella cartaginese, libri due, tradotti da Ewreta Misoscolo*, G.B. Martini, Padova 1629. Nella dedicatoria Nicola Pona racconta di essersi imbattuto casualmente in questa traduzione e aver deciso di stamparla dopo averla «scor[sa] con occhio avidissimo» e aver visto come le *Nozze* fossero state «bene addomesticate» e «fedelmente trasferite alla dolcezza dell'Idioma nostro», G. Moretti (a c. di), *I primi volgarizzamenti italiani delle nozze di Mercurio e Filologia*, Università degli Studi di Trento, Trento 1995, p. 116.

6. F. PONA, *La Trasformazione del Primo Libro delle Metamorfosi d'Ovidio*, Merlo, Verona MDCXIX, p. 19.

ta in forma dialogica a fini celebrativi in cui non mancano lunghe digressioni che rivelano la sua propensione al sapere enciclopedico⁷. Due anni dopo, nel 1622, Pona pubblica il già citato *Paradiso de' Fiori* e il *Primo di Agosto celebrato da alcune Giovani ad una Fonte*, quest'ultimo, ipotizza Fulco, concepito insieme alla *Lucerna*, l'opera più nota di questo autore⁸. Il *Primo di Agosto* ci interessa da vicino in questa indagine sul laboratorio creativo di Pona perché, come ho avuto modo di scrivere in un precedente intervento⁹, offre un'importante conferma dell'influenza del *Decameron*, ma soprattutto segna la nascita di Euretta Misoscolo, l'*alter-ego* letterario di Pona.

Dal 1617 Pona inizia la stesura dell'appena citata *Lucerna*, che andrà in stampa nel 1625. Come si legge nella *Nota al testo* redatta da Fulco nella sua fondamentale edizione, l'opera ha avuto, oltre a un'intensa circolazione manoscritta fra 1622 e il 1625, tre «stesure minori» – nel 1625 (L₁), nel 1626 (L₂) e nel 1633 (L₆), quest'ultima «un'edizione evidentemente abusiva, scorretta, scadente nella veste tipografica e nella carta» che riproduce il testo «della prima edizione (stesura minore)» con diverse soppressioni – e tre «stesur[e] rivedut[e] e accresciut[e]»: L₃ (1627), L₄ (1627), L₅ (1628)¹⁰. Nel 1625, data della prima *Lucerna*, nel laboratorio di Pona si trovano tutti i reagenti acquisiti innanzitutto grazie all'attività di traduttore, che gli ha concesso di approfondire temi come quello della metamorfosi, ma soprattutto di confrontarsi con l'*Argenide* – «materia [...] degna al pari degli scettri, e delle Corone» e «gruppo [...] mirabilissimo» che «contiene quanto possono dare nel Theatro del Mondo à vedere, massime

aA

383

7. S. BUCCINI, *Francesco Pona. L'ozio lecito della scrittura*, Olschki, Firenze 2013, p. 31.

8. G. FULCO, Introduzione a F. PONA, *La Lucerna*, Salerno Editrice, Roma 1973, p. xxviii. Intorno al 1622 (questa è la data di stesura proposta da Spera) si collocano pure i *Discorsi sopra la poetica d'Aristotele* a stampa diversi anni dopo, nel 1636, dall'editore bolognese Tebaldini, L. SPERA, *Su alcuni Discorsi sopra la Poetica d'Aristotele di Francesco Pona*, «Studi Secenteschi», XLIII (2002), pp. 217-238; F. BONDI, *Anatomia d'una maschera*, in F. PONA, *La maschera iatro-politica*, F. Bondi (a c. di), con uno scritto di A. Ruffino, La Finestra, Trento 2004, pp. xx-xxi.

9. L. NAY, «*Quella Lucerna tenebrosamente chiara*»: i «succhi salutari della medicina» e l'«acque inutile delle Muse», in P. Pellizzari (a c. di), «*Umana cosa è aver compassione degli afflitti...*». *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 12-14 dicembre 2013)*, «Levia Gravia», xv-xvi (2013-2014), pp. 179-194.

10. FULCO, *Nota ai testi in PONA, La Lucerna cit.*, pp. 398-399. Il curatore sceglie la seconda *Lucerna* del 1627 (L₁). S'intende che da ora in avanti citerò da questa edizione.

nelle Reggie, Amore, Fortuna, Valore e Avvedimento»¹¹ – e quindi grazie all’attività di narratore che lo ha portato a sperimentare tanto la struttura dialogica quanto la formula de-cameroniana.

Tuttavia quando nel 1625 esce la *Lucerna*, Pona, o meglio Euretā Misoscolo – questo lo pseudonimo che sceglie ancora una volta di adottare, facendo qui però di Euretā non solo l’autore dell’opera, ma uno dei due protagonisti del dialogo-cornice che raccoglie il racconto delle incarnazioni della *Lucerna* – non è soddisfatto e continua a lavorarci fino al 1627. In questa nuova edizione gli interventi di maggior rilievo, e che qui più ci interessano, sono incrementi sul piano del contenuto. Si inizia con la *Sera prima* – di quattro si compone la *Lucerna* – e chiama in causa il romanzo di Barclay, del quale Pona offre una sorta di parziale riassunto. Come ha scritto Fulco, si tratta di un incremento importante perché in queste pagine Pona «lascia intatta [...] la superficie eroico-galante» del romanzo, forse in quanto a questo genere di narrazione egli guarda fin da ora¹², mentre «cancella le tracce di quella costruzione a chiave che porta figure, fatti e luoghi dell’*Argenis* ad avere [...] un doppio fondo, in cui [...] i contemporanei potevano riconoscere personaggi, circostanze storiche e nazioni coinvolti nelle guerre civili della Francia» (p. 43). Questa modalità impone due osservazioni: la prima relativa al *modus operandi* di Euretā, che usa la traduzione dell’*Argenide* firmata da Pona per farne oggetto di riscrittura nella *Lucerna*; la seconda, che ci porta a guardare a un’altra opera che egli licenzierà diversi anni più tardi, l’*Ormondo*, romanzo eroico-galante, in cui l’autore non concederà più spazio alla dimensione storico-politica che caratterizza il romanzo del Barclay. Come a dire che l’*Ormondo* rappresenta il superamento dell’*Argenis*? È ancora troppo presto per sostenerlo. Per ora limitiamoci a rilevare, sempre sulla scorta di Fulco, che non tutta la vicenda di Argenide viene narrata nelle pagine della *Lucerna*. L’incremento si conclude infatti con uno

11. F. PONA, *Al giudiziooso lettore* in ID., *L’Argenide*, Turrini, Venezia MDCLI, «quarta edizione riveduta e ricorretta», p. 6.

12. Sull’affermarsi del genere eroico-galante nella seconda metà del secolo, cfr. A.N. MANCINI, *Romanzi e romanzi del Seicento*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1981, pp. 103-138. In particolare sul riassunto dell’*Argenis* nella *Lucerna* cfr. D. CAPALDI, *La storia tragica in Incognito*, in EAD. e G. RAGONE, *La novella barocca: un percorso europeo*, in L. Spera (a. c. di), *La novella barocca*, Liguori, Napoli 2001, p. 134.

scambio di battute che tocca alla Lucerna iniziare: «serva questo mio racconto per invogliarti a studiosamente leggerli – i casi di Argenide – se ti verranno alle mani». Protesta Eureta: «deh, non mi lasciar tu ora su 'l bello, Lucerna mia»; ribatte la Lucerna: «abbi pazienza, Eureta, che ogni lunga cosa mi sazia, per singolare ch'ella sia. Non dubitare che le stampe ti appagheranno» (p. 83). A quali stampe si alluda è facile ipotizzare: quelle della traduzione del Pona che, in poche battute, ha saputo offrire al lettore la sua interpretazione dell'*Argenis* e annunciarne la traduzione. Alle spalle di tutto questo, lo hanno notato in molti, c'è un'intelligente strategia editoriale, che rientra nello spirito dell'Accademia degli Incogniti a cui l'autore appartiene¹³. Ma, a mio parere, c'è qualcosa in più e lo si intuisce guardando al secondo degli incrementi sui quali ho scelto di soffermarmi: siamo alla *Sera terza*, quando la narrazione delle incarnazioni si interrompe per consentire a Eureta di fare proprie le parole di Barclay-Nicopompo (questo è nell'*Argenide* il nome dell'*alter-ego* dello scrittore franco-scozzese, «per esser Poeta e celebratore de' trionfi» chiosa Pona nella *Chiave de' Nomi* anteposta alla traduzione, p. 13) impegnato a spiegare al Sacerdote Antenorio (dietro al quale si cela Antonio Querenghi, diplomatico, scrittore in volgare e in latino e proprietario di una delle più ricche biblioteche private d'Europa)¹⁴ le ragioni che lo hanno indotto a impugnar l'«armi delle lettere» (p. 230).

13. All'interno dell'Accademia si promuove una doppia attività di «organizzazione culturale» e «promozione di eventi editoriali»: lo rivelano «la costante riflessione, negli apparati paratestuali, sull'importanza del soddisfacimento del *gusto* del pubblico, sulla necessità di adeguarsi alla *moda* anche in ambito letterario e la conseguente consapevolezza di aver composto opere *moderne*» così come «la presenza, in alcuni romanzi, di temi e soluzioni narrative che hanno contribuito alla gestazione di una sorta di immaginario [...] pre-moderno, e verso il quale la produzione settecentesca è [...] fortemente debitrice». L. SPERA, «*Ex ignoto notus*»: alcune riflessioni sul moderno nei romanzi italiani del Seicento, in L. Strappini (a c. di), *I luoghi dell'immaginario barocco. Atti del Convegno di Siena, 21-23 ottobre 1999*, Liguori, Napoli 2001, pp. 539-540; corsivi dell'autrice. Getrevi individua nella dedica della traduzione al *Giudizioso lettore* un «tono [...] quasi da inserto pubblicitario» e la consapevolezza di Pona di trovarsi di fronte a un romanzo che «merita di essere sfruttato editorialmente»: «Pona infatti non dice: il romanzo è bello e dunque il lettore lo cerca. Al contrario, tende a dire: il pubblico sta premiando l'*Argenis*, che quindi deve essere un bel romanzo, come dicono tutti», P. GETREVI, *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*, Franco Angeli, Milano 1986, pp. 245-246.

14. Motta cita una lettera di Fulvio Testi (23 dicembre 1620) indirizzata all'amico Camillo Molza, nella quale questi individua, sotto le spoglie del Sacerdote, la figura del Monsignore: «parla – il Barclay – molto bene degli amici e alcuni n'ho riconosciuti sotto la maschera di nomi finti: [...] per Antenorio monsignor Querenghi, [...] per Nicopompo sé mede-

Interessante confrontare la traduzione dell' *Argenide* di Pona con la riscrittura di Euretta calata nel tessuto narrativo della *Lucerna*¹⁵, tanto più che, come ha sottolineato Getrevi, anche in questo caso siamo di fronte a un traduttore fedele perlomeno per quanto concerne la parte in prosa del romanzo¹⁶. Pona stesso lo dichiara nella premessa al *Giudizioso Lettore*:

qualche arrogante per vili fini ha detto essere la Traduzione troppo fedele, e di soverchio obbligata alle parole. Io credeva (e credo) doversi questo ascrivere a lode, quando che non sarebbe mancato ingegno al Barclai d'esprimere i suoi concetti con parole d'altro peso, se gli fosse piaciuto, ch'io perciò tali le ho trasferite e se debbo credere al giudizio di cortesi sì, ma lealissimi letterati, anco senza durezza, o sti-

simo», U. MOTTA, *Antonio Querenghi (1546-1633). Un letterato padovano nella Roma del tardo Rinascimento*, Vita e Pensiero, Milano 1997, p. 315.

15. La *Lucerna* avrà nel 1784 un «rifacimento in miniatura del testo originale», quando «un oscuro scrittore francese osò riportarla temporaneamente alla luce, dedicandole un estratto – *La Lampe* – sulla *Bibliothèque Universelle des Romans*», L. GRASSI, *Dallo sguardo alla parola. La riscrittura della Lucerna di Francesco Pona nella Bibliothèque Universelle des Romans*, in D. Conrieri (a c. di), *Gli Incogniti e l'Europa*, Emil di Odoja, Bologna 2011, p. 126. Sulla traduzione delle opere di Pona cfr. pure *ivi*: F. BONDI, *Belle infedeli. Una traduzione francese della Galeria delle Donne Celebri di Francesco Pona (1632)*, pp. 11-39 e C. CARMINATI, *Le «storie meditate»: traduttori inglesi e francesi alla prova*, pp. 42-74.

16. Al contrario, delle trentasette poesie che compaiono nell' *Argenide*, Pona ne omette «circa i due terzi»: si va dal «semplice taglio, con l'inserimento di qualche riga che dia conto dell'argomento dei versi», alla traduzione «in prosa [di] quello che Barclay scrive in poesia»; dalla scelta di «non tradu[rre] i versi, ma nemmeno [...] quelle righe che ne indicherebbero la presenza latina», alla cancellazione tanto dei versi quanto della «attribuzione a Nicopompo/Barclay». Le ragioni che spingono Pona sono tre: «un sospetto nei confronti della mescolanza di versi e di prosa nell'ordito romanzesco [...] l'interesse per un andamento narrativo abbastanza agile, che risulterebbe invece minato [...] dalla continua variazione del duplice registro» ed infine «l'oggettiva difficoltà della resa in italiano del metro latino». Si aggiunga ancora che «l'aderenza al testo spesso si confonde – in Pona – con sbagli lessicali e pesantezze sintattiche che fanno pensare a una non completa pulizia dell'intero lavoro». Getrevi menziona al riguardo le differenti edizioni che questa traduzione ha avuto e confronta, in particolare, la prima, del 1629, con la quarta del 1651 (Turrini, Venezia). Gli interventi individuati sono condotti da mano esperta e fanno pensare a una successiva rielaborazione ad opera dello stesso Pona, sia per i tagli che portano a significative modifiche sul piano ideologico – «su nove di esse, ben sette sono di tipo politico» – sia per gli interventi pensati per non far avvertire al lettore che è stata omessa una parte del testo. Tutto questo indicherebbe, secondo Getrevi, alla data del 1651, una «qualche respicenza nei confronti di Barclay, da parte di un Pona, che già aveva ripudiato la sua *Lucerna*», GETREVI, *Dal picaro al gentiluomo* cit., pp. 257-259, 262, 264-265. Su questo cfr. pure C. MELANI, *L'Argenis di John Barclay nella traduzione italiana di Francesco Pona*, Tesi di dottorato in italianistica, Università degli Studi di Firenze, 2007. Anche Cocastello deve risolvere il problema dei versi e nella dedica ai *Lettori amorevoli*, prima scrive di aver «usata molto diligenza, per non alterar[e] in cosa alcuna» l' *Argenide*, poi afferma di non averli tradotti, C.A. COCASTELLO, *L'Argenide di Giovanni Barclai*, Bertano, Venezia MDCXXXVI, p. VI.

racchiamento, ho fatto traduzione, non parafrasi, risposta, che tura bastevolmente la bocca facile a simil censura. (p. 7)

A confrontarsi ora sull'utilità del fare letterario sono, nell'*Argenide*, Nicopompo-Barclay e il Sacerdote Antenorio, nella *Lucerna* l'«Inventore nemico d'Ozio» Eureta Misoscolo-Pona e la Lucerna. Al Sacerdote, come alla Lucerna, spetta il compito di manifestare scetticismo riguardo alla possibilità di correggere gli uomini grazie alla pratica letteraria. Identica la risposta di Nicopompo e di Eureta impegnati non solo a difendersi dall'accusa di «dir male» (pp. 232 e 166), ma soprattutto a indicare in quale modo intendono fare letteratura. L'idea è la stessa così come il modo d'esprimerla sulla scorta di Lucrezio.

Così Barclay tradotto da Pona:

non sapete voi, con che industria si fanno prendere a gli egri fanciulli le Medicine? Quando veggono col vaso chi li governa, quasi che rifiutan la sanità, che bisogna loro con disgusto comperare. Ma chi tratta quella tenera età, o con succhi piacevoli sminuiscono la forza dell'acerbo sapore, o con premij gl'invitano alla salute, e ingannando con la vaghezza del vaso la vista, non lasciando loro sapere, o vedere, ciò che sia d'uopo di tranguggiare. (p. 233)

aA

387

Così Eureta nella *Lucerna*:

e nel tessere questo dialogo ch'io t'accenno o Lucerna, vorrei far appunto da medico: tinger l'orlo del vase d'un qualche succo piacevole, perché altri bevesse più volentieri la salutare pozione. (p. 167)

Analogamente nell'*Argenide* il Sacerdote chiede a Nicopompo quale sia «l'argomento di sì leggiadra finzione» e ne ottiene questa risposta: «io tesserò una favola voluminosa, e corpulenta, ma sotto imagine d'Historia» nella quale «ammassa[re] avvenimenti meravigliosi: Arme, Nozze, battaglie, e gioie, andrò accoppiando con inaspettati successi»¹⁷,

17. Fa notare Getrevi come nel testo di partenza si legga: «grandem fabulam historiae instar ornabo» e come dunque nella sua traduzione Pona «non resist[a] all'aggiunta di un inciso dal sapore palesemente ironico», GETREVI, *Dal pìcaro al gentiluomo* cit., p. 248. Non solo di aggiunte ironiche si deve però dire, ma anche dell'attenzione filologica che Pona mostra di avere per l'*Argenide*, al punto di recuperare, come ricorda Fulco, «un lungo passo politicamente scabroso sui favoriti (primo libro) e frammenti minori che l'autore stesso [...] aveva censurato e modificato», FULCO, *Introduzione* cit., p. XLVII.

una favola che «diletterà a meraviglia i lettori» perché Nicompompo saprà «con inaspettato sereno, sgombrar[e] le procelle» libero dallo scrivere «sotto l'obbligo di veridica Historia» (pp. 233-235)¹⁸.

Nella *Lucerna* anche Eureta si propone di «ammassar[e]» svariati argomenti, ma con maggior limpidezza getta le basi per un romanzo tra storia e invenzione¹⁹. Questa è la ricetta di Eureta: «scrivere parte favole mere, parte mere istorie, e parte anco misti d'istorie e di favole» (p. 167)²⁰.

Diversa la reazione degli interlocutori: Antenorio si «allegr[a] [...] freg[andosi] una mano con l'altra» e, pensando alla «bella impresa», prevede un largo successo: «viverà anni, e secoli, libro tale, e pieno di gloria condurrà l'Autore ad albergare co' posteri» (p. 235). Non altrettanto la Lucerna che così apostrofa Eureta: «tu mi fai voglia di ridere, ad udirti dire coteste baie. Massime che ti veggio dirle in modo che non ischerzi» e di fronte alla secca risposta di Misoscolo – «dirai tu poscia s'io scherzerò» – risponde: «è un'opera immensa questa» (p. 168). Sembra che qui le strade di Nicompompo-Barclay ed Eureta-Pona si dividano. Forse, a questa data, Pona pensa di non essere ancora in grado di confrontarsi con Barclay o forse è consapevole che il suo romanzo ha ancora troppi debiti nei confronti dell'*Argenide*?

Proviamo ad andare avanti. Nella *Sera quarta* si incontra un nuovo incremento che però non riguarda il romanzo dell'autore franco-scozzese, bensì la sua stessa persona che Eureta muta in personaggio della *Lucerna*. Entra in scena così Annigio Caliràbo, anagramma di Gio. Barclaio; lo fa notare Eureta apostrofando la Lucerna, che appena incarnatasi in questo personaggio si era presentata come Annigio, con la

18. Nella dedica al *Giudizioso Lettore*, Pona riassume così l'opera di Barclay: «scrivere cose presenti, come passate già secoli; dipingere reali accidenti, come pure invenzioni, porre nomi di Vizi, e di Virtù alle persone», PONA, *L'Argenide* cit., p. 6.

19. Come osserva Capucci per il narratore barocco «è viscerale il rapporto della narrazione con la scrittura storica, in una connessione stringente nella quale tuttavia non sono mai chiari sino in fondo i rapporti tra vero e falso, ideale e esemplare, certo e probabile, falso ma verosimile e così via», CAPUCCI, *La narrativa del Seicento italiano* cit., p. 253.

20. «Tutto il dialogo è pieno d'avvenimenti ch'ora narrati puramente veri, talora composti di vero e di falso, e talor interamente spiccati dall'invenzione [...] fanno un utile e soave miscuglio di regolata varietà all'appetito dell'animo»: così Belli sulla *Lucerna* nella prefazione al *Paradiso de' Fiori*, FULCO, *Introduzione* cit., p. xxx.

battuta: «dillo giusto» (p. 267). Così Euretta fa riassumere ad Annigio la propria vita:

io nacqui nella Scozia, fanciullo; nel quale, dato pure sino da' primi anni alle lettere e alle lingue, feci progressi in modo mirabili che la mia indole fu sin dalle fasce riputata prodigiosa. Crebbi, e al decimottavo anno presi partito di mutar clima, per quei rispetti che puoi pensarti. E datomi con tutto l'animo a cercar le corti, c'invecchiai e ci lasciai finalmente l'ossa (pp. 266-267).

Ancora una volta guardiamo alla traduzione dell'*Argenide* preceduta dalla *Vita di Giovanni Barclaio*, in cui si legge:

Giovanni [...] riuscì poi la maraviglia, anzi lo spavento de gl'Ingegneri. Il quale, si come la spina nello spuntar dalla pianta mostra anco nella tenera punta la sua acutezza, mostrò ne' primi suoi anni segni di mirabile riuscita. Uscì dalla puerizia appena, che s'involò alle scuole, e passò alle corti, perché conobbe, che non i libri, ma i maneggi fanno gli huomini (p. 9).

aA

Subito dopo Pona celebra l'«animo» del Barclaio «capace di tutto ciò che possa l'umanità meritare», di «appaga[rsi] d'una beata mediocrità», di vivere «in un Regno d'Inghilterra [...] Cattolico», fino a quando si «trasfer[ì] [...] in una Roma Cuore e Capo dell'Apostolica Fede, dove terminò anco piamente la Vita», ma soprattutto lo ricorda come l'«Autore dell'Euformione» – il *Satyricon Euphormionis* (1603-1607), «romanzo latino autobiografico a chiave, d'ispirazione picaresca e petroniana», annota Fulco (p. 266) – che ancora poco prima di morire questi «andava riformando» e dell'*Argenide*, opera esemplare dello stile di Barclay «concettoso, pieno di sentenze, e ricco di rare forme di dire» (pp. 9-10)²¹. Buccini

389

21. «Non si può far di più, così nell'intreccio come nello stile, e nella frizzante fraseggiatura» scrive Frugoni nel *Tribunal della critica: Argenide* «favella con un linguaggio proprio, accostumato da pochi, perché non è popolare, ma scielto», perché «diletando si fa amare, e frizzando ammirare» grazie a «huomini grandi, come il Barclaio» che hanno «autorità d'inventar delle parole non più adusate, per ispiegar meglio la natura delle cose non ben capite», F.F. FRUGONI, *Il cane di Diogene, Quinti latrati, Il Tribunal della Critica. Racconto Decimo*, G.M. Anselmi, N. Bonazzi, F. Rossi (a c. di), Arnaldo Forni, Bologna 2009, pp. 276-278. «La virtù di stile del Barclay, come qui è dipinta – scrive Capucci – è virtù avventurosa, di equilibrista e trapezista: non pareggia Cicerone nella “regolarità del Periodo”, ma s'è fatta una via propria, “con ardimento felice”; ed è strada che passa sopra “dirupi scoscesi”», M. CAPUCCI, *Il Cane di Diogene e il romanzo*, in G. Rizzo (a c. di), *Sul romanzo secentesco. Atti dell'Incontro di Studio di Lecce, 29 novembre 1985*, Congedo, Galatina 1987, p. 129.

aggiunge una lettera di Pona a Monsignor Cozza Cozza, in cui si legge come questi avesse intrapreso contemporaneamente la traduzione di entrambe le opere del Barclay e steso delle osservazioni critiche, che circolavano manoscritte, sul *Satyricon*²². Traduzione, riflessione critica sui testi tradotti e loro riutilizzo nel tessuto narrativo delle proprie opere sono tappe obbligate del percorso che stiamo tracciando. E infatti anche del *Satyricon* si ricorda Euretà, quando attribuisce, cavandole proprio da lì, due digressioni all'Annigio/Barclay personaggio della *Lucerna*²³.

Gli incrementi alla *Lucerna* maggiore del 1627 mostrano dunque lo strettissimo rapporto fra l'*Argenide* di Barclay, la sua traduzione e la sua riscrittura²⁴. In tal direzione va anche l'ennesimo testo di soglia a cui guardare: l'introduzione *A chi legge. Francesco Pona*, che apre tale edizione e che sostituisce quella della *Lucerna* del 1626 – *Euretà Misoscolo a chi legge* – a riprova che qualcosa di sostanziale è avvenuto. Nella versione rivista, infatti, l'autore sceglie di mantenere la maschera di Misoscolo sul frontespizio (come a dire che a Euretà appartiene la scrittura del romanzo), ma firma Pona l'introduzione, nella quale si sofferma, fra l'altro, sulla scelta della metempsicosi a fini narrativi, sulla funzione moralizzatrice del suo scritto, ma soprattutto fa sua la promessa di stampare la traduzione dell'*Argenide* (promessa che nel 1626 aveva formulato Florindo Marani, il quale aveva promosso l'edizione della *Lucerna* 1626, e che ripete Marco Ginammi, editore della *Maschera iatro-politica*)²⁵. «Ratifico ora le promesse», chiarisce

22. Pona parla di un «trattato di osservazioni circa trecento, assai curiose, e invano recondite erudizioni, co'l titolo *In Euphormionem nota, sive sensus abditiores explanati*» a cui aggiunge *In Argenidem Scholie*. Buccini cita pure una lettera inviata a Pona il 21 gennaio 1629 da Leonardo Martinengo, in cui questi ringrazia per aver ricevuto «le chiavi eruditissime dei nomi dell'*Argenide* con le note dell'*Euformione*», BUCCINI, *Francesco Pona* cit., p. 97.

23. A questo si aggiunga il richiamo contenuto nella *Vita di Giovanni Barclaio* alla «*Virga Aurea*, celebrata da esso – da Barclay – nell'*Euformione*», medicamento del quale egli stesso si era avvalso, PONA, *L'Argenide* cit., p. 11.

24. Quinto Marini ha indicato a testimonianza dell'ammirazione di Pona per Barclay l'aver fatto incarnare, nella *Sera quarta*, la *Lucerna* in Ravailac autore dell'attentato a Enrico IV, Q. MARINI, *Tra novella e romanzo: La Lucerna di Francesco Pona*, in E. Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana. Volume v. La fine del Cinquecento e il Seicento*, Salerno Editrice, Roma 1988, p. 1015.

25. Così si legge nella *Lucerna* del 1626: «voi, lettori cortesi, gradite i presenti parti, e di giorno in giorno attendete (fra l'altre sue opere), l'*Argenide* del Barclaio, da lui tradotta; la quale, certo, sarà tolta alla destra mano dalle moderne principesse», PONA, *La Lucerna* cit., p. 395. A sua volta, Marco Ginammi, «per nome di lui – ovvero di Pona – ratific[a] lo

Pona ribadendo la sua ammirazione per l'opera del Barclay, opera «degnata di essere composizione d'un Dio» (p. 6). Ma se il Barclaio merita lode come romanziere, lui merita lode come traduttore²⁶: grazie a Pona, infatti, «questa principessa sovrana, – ovvero Argenide – adornata e vestita alla maniera dell'Italia, sta su la soglia per uscire», sono parole sue. E così conclude: «voglia il genio che partorisca la vita all'opere che sì come ha rapito il mondo all'ammirazione vestita delle gravi spoglie romane antiche, così dilette (come spera) nelle vesti moderne italiche» (p. 6).

Devono passare all'incirca dieci anni perché Pona senta di poter abbandonare la maschera di Euretta (sia come *alter-ego* letterario, sia come personaggio) e farsi narratore in prima persona²⁷. Siamo nel 1635, anno in cui vede la luce l'*Ormondo*, romanzo di impianto eroico-galante che ottiene un notevole successo (lo attestano le cinque riedizioni apparse fra il 1635 e il 1638²⁸ e la traduzione in lingua tedesca del 1648²⁹) in cui si narrano, sullo sfondo dello scontro fra Inghilterra e Scozia,

aA

stesso» accompagnandolo con parole di lode: «nella sua Lucerna, vi promise l'auttore di questi fogli l'*Argenide* italianata. [...] E già quella regina delle regine, addobbata all'uso più ricco e più maestoso della Toscana, mette il piede su la soglia, per farsi vedere in pubblico. Né forse in habito a sé straniero, scemerà punto delle bellezze, veramente più di dea, che di mortale. Ella si può ben dire il decoro degli scettri, e lo splendore delle corone. Anzi un perfettissimo epilogo di tutte quelle eccellenze, che possono rendere una principessa incomparabile al mondo, e nelle tempeste della guerra, e nella calma della pace», PONA, *La maschera iatro-politica* cit., p. 73.

26. Andrea Boncompagno, il 26 gennaio 1641, scrive a Pona: «paragonava il Signor Pona col Barclaio, e mentre cercava qual fosse tra di loro la proporzione, concludeva che non vi poteva essere altra, che quella dell'equalità, [...] se io non avessi saputa la morte del Barclaio, avrei a lui ascritto la di lei traduzione, e se non mi fossi assicurato che il Barclaio non era il Pona, avrei stimato Vossignoria per l'auttore dell'*Argenide*», BUCCINI, *Francesco Pona* cit., p. 96.

27. Nel 1633 Pona pubblica e firma a suo nome anche la *Messalina*, di cui non mi occupo in questa sede perché, come ha dimostrato Clizia Carminati, rientra nella categoria delle «istorie meditate», il che la pone fuori dal percorso che sto cercando di tracciare (CARMINATI, *Le «istorie meditate»* cit., p. 42). Sulla complessa datazione della *Messalina*, cfr. pure EAD., *La prima edizione della Messalina di Francesco Pona (1633)*, «Studi Secenteschi», XLVII (2006), pp. 337-347.

28. L'Incognito Pietro Michiele scrive a Pona di esser stato sedotto dalla «infinità delle favole, così meravigliose, e di nodo, e di scioglimento» dell'*Ormondo* (BUCCINI, *Francesco Pona* cit., p. 150). A riprova del successo si ricordi che il romanzo ha conosciuto pure una versione teatrale firmata da Francesco Moneti, MANCINI, *Romanzi e romanzieri del Seicento* cit., p. 129.

29. Questa traduzione ha avuto differenti edizioni nel 1666, 1667, 1686. Cfr. A.N. MANCINI, *Il romanzo italiano nel Seicento. Saggio di bibliografia delle traduzioni in lingua straniera (Francia, Germania, Inghilterra e Spagna)*, «Studi Secenteschi», XVI (1975), p. 210.

le avventure di Ormondo e Rosidora (anche qui la vicenda viene ridotta a semplice cornice, fra il III e il IV libro, per ospitare ben cinque racconti autonomi riferiti da altrettanti narratori)³⁰. Ancora una volta, i testi di soglia ci aiutano a capire le intenzioni di chi scrive. Non più introduzioni in cui spiegare il fine dell'opera, ma due brevi componimenti in versi endecasillabi aprono il romanzo: il primo, in latino, è di pugno del Pona, il secondo, in italiano, è firmato da Marc'Andrea Zucchi. Due componimenti, in due lingue differenti, per celebrare la nascita di un nuovo romanziere capace di sfidare i due autori più in vista del momento, in latino (Barclay con l'*Argenide*) e in italiano (Biondi con l'*Eromena*, opera con cui si fa coincidere la nascita del romanzo secentesco). Il rifiuto della dimensione storico-politica del Barclay, avvenuto dunque ben prima del 1651, data ipotizzata da Getrevi sulla scorta dell'ultima edizione rivista della traduzione dell'*Argenide*, aveva infatti significato l'approdo al romanzo eroico-galante, di cui il Biondi era considerato il massimo esponente. Ma ora è giunto il tempo che l'*Ormondo* «i Poliarchi – Enrico IV il Grande nell'*Argenide* –, e i Polimeri – personaggio principale dell'*Eromena* – oscur[i]» e «innanzi'l lor piè, grand'orme imprim[a]» (Frambotto, Padova 1635, p. v). Latino e italiano perché questo romanzo sarà il campione di entrambe le lingue e supererà entrambe le modalità narrative: e forse qui bisogna cercare la ragione che spinge Pona, in quello stesso anno, a tradurre l'*Ormondo* in latino (Merlo, Verona) prima ancora di terminarlo in volgare³¹. Così si conclude infatti, dopo ben sette libri, la

30. Fulco pubblica in appendice i cinque racconti (PONA, *La Lucerna* cit., pp. 337-392). La quarta novella può inoltre essere letta in D. CONRIERI, *Novelle italiane. Il Seicento. Il Settecento*, Garzanti, Milano 1999, pp. 118-128. Ancora da approfondire il complesso equilibrio fra cornice e novella nell'*Ormondo*, a partire dall'osservazione formulata da Porcelli per la raccolta degli Incogniti circa la «perdita della parità di grado fra i due elementi, al prevalere gerarchico dell'uno o dell'altro», B. PORCELLI, *Le novelle degli Incogniti: un esempio di «dispositio» barocca*, «Studi Secenteschi», xxvi (1985), pp. 101-139 [p. 102]. Al riguardo Conrieri ha notato, prendendo le mosse dalla *Lucerna*, come quell'opera che «l'autore voleva fosse ascritt[a] al genere romanzesco, propone direzioni tematiche e soluzioni narrative che si riveleranno fondamentali per la successiva novellistica secentesca». «Varrà la pena di notare, poiché è stato affermato da taluno che nel corso del Seicento il genere novellistico si esaurirebbe sfociando nel genere romanzesco, che sotto il profilo cronologico lo svolgimento secentesco del romanzo e della novella largamente coincidono», D. CONRIERI, *Sulla collocazione storica della narrativa secentesca*, in Strappini, *I luoghi dell'immaginario barocco* cit., pp. 505-506.

31. Di questo lo rimprovera lo stesso Michieli, a suo tempo lettore entusiasta dell'*Ormondo*, che dopo «aver suda[to] la fronte più volte nel leggerlo» nella traduzione latina, così con-

narrazione: «gli accidenti varij d'Ormondo, sino al sublimarlo a titoli Regij, recuperata Rosidora, narrerà nella seconda Parte l'istoria» (p. 204). Una seconda parte, in realtà, non ci sarà e forse si tratta più di una mossa retorica che altro, perché per Pona il romanzo è e resta una struttura aperta, che può essere arricchita o con incrementi successivi, come è stato per la *Lucerna*, o con un'ipotetica continuazione del flusso narrativo. Ma allora l'*Ormondo* è davvero un romanzo non riuscito, come paiono suggerire, pur partendo da posizioni assai lontane, tanto Rossi quanto Fulco, e, come pensa Buccini, segna davvero il «congedo definitivo – di Pona – dai sinuosi congegni dell'invenzione romanzesca»? O piuttosto, come sono incline a ritenere, è segno dell'estrema vitalità di un autore che non teme le sfide? Il confronto fatto con l'*Argenide* va, a mio avviso, in questa direzione, e varrebbe la pena di proseguire, come mi riservo di fare in altra sede, raffrontando *Ormondo* e *Eromena*.

Poco aiuta qui guardare agli scritti più tardi del Pona, quelli compresi nel decennio 1645-1655, anni che, come scrive Buccini, egli impiega per «riabilitare la propria immagine proclamando l'ineccepibile adesione all'ortodossia cattolica» (p. 159): si pensi alla *Vita del B.P. Gaetano Thiene* (Merlo, Verona 1645) in cui l'autore fa atto di contrizione per i peccati commessi. Altre sono ora le urgenze di Pona, come ben dimostra l'*Adamo* (Merlo, Verona 1651 e Antonio Rossi & fratelli, Verona 1654 con aggiunte), riconducibile all'ampio settore delle riscritture bibliche, recentemente indagato da Ermina Ardissino³². E assai lontano dal nostro percorso ci

aA

393

clude: «una sola cosa con la solita libertà de' miei sensi le voglio dire, ed è che avrei amato meglio, che Vossignoria molto illustre si fosse affaticata per condurre a fine l'incominciato in lingua italiana, che tradurlo nella latina, che per Dio lo scrivere latino nell'Italia a' nostri giorni è un gettare il tempo, e la fatica» (27 ottobre 1635, in BUCCINI, *Francesco Pona* cit., p. 157). Sempre Buccini segnala come la novella di Pona, inclusa nella raccolta degli Incogniti, conoscerà fin dall'anno successivo, il 1652, una seconda redazione ampliata in latino, *Somnium in somnio*, confluita in *F. Ponae Academico-Medica Saturnalia*, Bartolomeo Merlo, Verona 1652 (BUCCINI, *Francesco Pona* cit., p. 158). Su questo racconto «pseudoautobiografico», che in nome di «un'analogia visione della corruzione sociale e morale» rimanda alla più celebre *Lucerna* si veda CONRIERI, Introduzione a *Novelle italiane* cit., pp. xxvii-xxviii.

32. E. ARDISSINO, *Riscritture bibliche del Seicento: L'Adamo del Loredan*, «Modern Language Notes», 127 January (2012), n. 1, pp. 155-163, <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/mln/v127/127.1S.ardissino.html>, ultima consultazione 30/09/2015.

porterebbe pure l'*Antilucerna*³³ in cui Pona calza nuovamente i panni di Eureta, perché a nessuno sfugga che l'autore dell'opera messa all'Indice è lo stesso che ora stampa l'opera che lo avrebbe riscattato³⁴. Ciò che mi preme dire, in chiusura, è che la traduzione dell'*Argenis* è sì per Pona «l'epilogo di una fase ricettiva a una narrativa d'avanguardia», come scrive Buccini (p. 98), ma è pure, a mio modo di vedere, l'inizio di una fase attiva del percorso che lo porta a farsi romanziere. «Bisogna scriver de' romanzi, chi vuol encomij», afferma Eureta nell'*Antilucerna*, «ma l'Aura è Aura, che adesso mormora e adesso tace» (p. 146): e se per il nuovo Misoscolo, l'aura ormai «tace», per il romanziere Pona riecheggia di mormorii.

33. F. PONA, *L'Antilucerna. Dialogo di Eureta Misoscolo*, Francesco Rossi, Verona 1648.

34. Al 1636 risale la dichiarazione di abiura apprestata per la Sacra Congregazione dell'Indice. A questa va affiancata l'*Apostrofe dello scrittore alla penna* (1641) in cui Pona fa ammenda per «aver unito – in passato – istorie gravi con favole» e aver dato alle stampe «*Ormondi poveri d'arte*», BUCCINI, *Francesco Pona* cit., pp. 173-174.

La Griselda: recreaciones musicales de un argumento boccacciano en el siglo XVIII

Juan José Pastor Comín

Universidad de Castilla – La Mancha

Centro de Investigación y Documentación Musical (UCLM),

Unidad Asociada al CSIC

aA

1. La Griselda. El camino de su recepción musical

La historia de la paciente Griselda, cuyos orígenes sin duda se remontan a las fuentes ancestrales del folklore europeo¹, debió su éxito a la novela de Boccaccio² y a su reescritura a través de la pluma de Petrarca en el libro XVII de sus *Seniles – De insigni obedientia et fide uxoria, ad Iohannem Bocacium de Certaldo*³ – textos ambos que manifiestan una diferente concepción de las estrategias narrativas y una aproximación

395

1. Las fuentes primarias de *La Griselda* han sido estudiadas en R. Morabito (ed.), *La storia di Griselda in Europa. Atti del Convegno «Modi dell'intertestualità: la storia di Griselda in Europa»* (L'Aquila, 12-14 maggio 1988), Japadre, L'Aquila-Roma 1988. Por otro lado, para conocer su difusión en distintas literaturas, cfr. J.-L. Nardone, H. Lamarque (eds.), *L'histoire de Griselda: une femme exemplaire dans les littératures européennes, Tome 1: prose et poésie*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1999 y *Tome 2: théâtre*, *ibid.* 2002.

2. Nuestra lectura de *La Griselda* procede de G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (ed.), Einaudi, Torino 1991, vol. II, pp. 1232 sgg.

3. «Il Boccaccio concludeva la narrazione del *Decameron* con questa novella e non sembra esservi tornato sopra, mentre il Petrarca, intorno alla narrazione di Griselda, costruì poco alla volta una vera e propria operazione culturale composta da diverse parti, ora integralmente leggibili nella raccolta delle *Seniles*». M. PICCAT, *Griselda di Saluzzo tra Dante e Petrarca: dal 'silenzio' a la 'celebrazione'*, en L.S. Tarugi (ed.), *L'opera latina: tradizione e fortuna. Atti del XVI Convegno Internazionale dell'Istituto di Studi Umanistici F. Petrarca (Chianciano-Pienza, 19-22 luglio 2005)*, Cesati, Firenze 2006, pp. 335-346 [p. 335].

estilística específica⁴. En ambos autores *La Griselda* constituye un instrumento de clausura singular: constituye la última novela del *Decameron* y la última carta de la correspondencia del anciano Petrarca, hecho sin duda que, al margen del interés que la propia historia suscitó por el desequilibrio propio de las actitudes de sus personajes, contribuyó tanto por su función estructural como por su evidente visibilidad a la difusión y recreación del relato sobre la escena musical del *Settecento*.

Sucede así que la reescritura de la historia de Griselda, esposa del Marqués de Saluzzo, realizada por Apostolo Zenó para la música de Pollarolo (1701) constituyó un primer estímulo definitivo para su representación operística a lo largo de todo el siglo XVIII: asistiremos así a casi una veintena de nuevas recreaciones cuyas músicas serán escritas por una relación importante de compositores que se extiende desde la mano de Tomaso Albinoni (1703) a la de Ferdinando Paer (1798). Si bien nuestro estudio se ha centrado en el pasado en la musicalización de los poemas y canciones insertos en el *Decameron* boccacciano⁵, trataremos en las siguientes páginas de desbrozar cómo la escena operística transforma el relato originario que aquí nos ocupa y revisaremos los estudios que han intentado trazar un diagrama de préstamos e influencias con el fin de reconstruir la pervivencia musical de *La Griselda* durante el siglo XVIII.

2. La primera mitad de siglo: 1700-1750

La Griselda de Apostolo Zenó⁶ constituye uno de sus escasos

4. Consúltese en especial el trabajo de H. LAMARQUE, *La Griselda de Pétrarque: essai d'interprétation de la Senilis XVII, 3*, en J.-Y. Boriaud, H. Lamarque (eds.) *Pétrarque épistolier. Actes des Journées d'études, Université de Toulouse-Le-Mirail (Toulouse, 26 et 27 mars 1999)* [Anexos de «Les Cahiers de l'Humanisme», vol. III], Klincksieck, Paris 2003, pp. 81-95 y M.C. PANZERA, *La nouvelle de Griselda et les Seniles de Pétrarque*, «Cahiers d'études italiennes», 4 (2006), pp. 33-49.

5. J.J. PASTOR, *La recepción musical de Boccaccio (1541-1639): proceso de canonización y articulación del sentido*, comunicación al *Colloque International à l'Université Paris 3, L'oeuvre de Giovanni Boccaccio en Italie et en Espagne aux XVI^e-XVIII^e siècles (Paris, 6-9 de novembre de 2013)*, en prensa.

6. *Griselda. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Casciano l'anno MDCCI consacrata all'illustrissimo signore, il signor Antonio Ballarini, ministro dell'altezza Serenissima di Modana*, Niccolini, Venezia 1701, depositada en el Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (1-Bc). Remitimos a la descripción completa de la obra en E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford University Press, Stanford 2007, p. 247.

libretos sobre una fuente italiana escrito para la ópera de Pollarolo (1701) y en el que confiesa su deuda con Boccaccio, Petrarca, Giacomo Filippo Foresti, Paolo Mazzi, Ascanio Massimo di Saluzzo y Carlo Maria Maggi, cuya obra fue publicada y reconocida por Ludovico Antonio Muratori (1700) y de quien sin duda Zeno tomó la amplificación de los personajes secundarios Costanza, Roberto y Otone⁷. En su construcción Zeno evita los *avvenimenti strepitosi*, más apropiados para otros temas de carácter más violento, si bien transforma para conferir una mayor dignidad al Marqués de Saluzzo en Rey de Sicilia e inventa a un celoso caballero siciliano, Otone, cuyo ilícito amor por Griselda complica el argumento y añade una nueva línea dramática a la representación: el acoso de Otone a Griselda justificará la fe de Gualtiero hacia su mujer y hará que su decisión no sea caprichosa, como podría resultarlo en el *Decameron*. Zeno incluirá un episodio pastoral – en el que se justificará la extraña inclusión del *gracioso* o *servo faceto*, quien comunicará a la esposa que le ha sido encomendado el abandono de su hijo pequeño Everdardo – en el que Griselda regresará a su aldea y tendrá un encuentro emotivo con Costanza – ambas mujeres desconocen sus vínculos de sangre a pesar de un profundo magnetismo latente – invención que no se encuentra en el relato original del Boccaccio. El libreto nos presenta, en consecuencia, a dos heroínas que aceptan los acontecimientos – el repudio y un casamiento no deseado – con una enorme ternura, evitando el dolor al público, advertido desde un principio del secreto que comparte Gualtiero – profundamente humanizado en Apostolo Zeno – con Corrado, y siempre seguro de un final feliz⁸.

Consúltese el estudio de O. ASCHER TERMINI, *Carlo Francesco Pollarolo. His Life, Time and Music with Emphasis on the Operas*, Tesis de Doctorado, University of Southern California, Faculty of the Graduate School, 1970, pp. 130 sgg.

7. Todos estos aspectos han sido estudiados en las obras de las que a continuación hablaremos por M. BIZZARINI, *Griselda e Atalia: exempla femminili di vizi e virtù nel teatro musicale di Apostolo Zeno*, Tesis de Doctorado, Univesità degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, 2008 (se puede consultar el texto completo en <http://paduaresearch.cab.unipd.it/248/>, última consulta 30/09/2015) y ID., *L'epistolario inedito di Apostolo Zeno*, «Studi Musicali», xxxvii (2008), n. 1, pp. 101-142.

8. Cfr. B. CORRIGAN, *Reform and Innovation: the Libretti of Apostolo Zeno*, «American Association of Teachers of Italian», liv (1977), n. 1, pp. 3-11.

La *Griselda* de Pollarolo fue estrenada en el Teatro de San Cassiano en Venecia el 4 de enero de 1701 – el propio Albinoni intervino al violín en el estreno – y fueron previstos *balli* de campesinos y campesinas en el acto II, y de caza en el acto III, si bien el libreto no especificaba el coreógrafo. Estas intervenciones danzadas implicaron un cambio en la escena que abría sin duda los espacios dramáticos: en el primer caso, en el cambio de una «stanze» a una «campagna con fiume e collina con capanna»; en el segundo caso, al transformar una «loggia con trono» en un espléndido «giardino»⁹.

Poco después, en 1703 Albinoni obtiene en Florencia uno de los mayores éxitos de su carrera sobre la *Griselda* de Zeno con transformaciones del libreto realizadas por Girolamo Gigli, cuya intervención textual, tal y como ha demostrado Bizzarini, incidirá sobre el trabajo de Goldoni para Vivaldi (1735), haciéndonos pensar que el libreto utilizado por el *prete rosso* debería ser citado como «di Apostolo Zeno con modifiche di Girolamo Gigli, sottoposto a revisione da Carlo Goldoni»¹⁰. El texto de Gigli añade amplias escenas de dimensión cómica al introducir la contraparte femenina del gracioso Elpino, Pernela, la nodriza de Constanza, hecho que sin duda complació al público florentino y napolitano¹¹.

Sobre el texto de Zeno para la ópera de Pollarolo encontraremos las anotaciones de Tomasso Stanzani para la *Griselda* de Luca Antonio Predieri, titulada *La virtù in trionfo* y estrenada el 18 de octubre de 1711 en el Teatro Marsigli Rossi de Bolonia¹². Fue representada por artistas de relieve como Margherita Caterina Zani (*Griselda*) y Anna d'Ambreville (*Costanza*), cuyos fuertes caracteres permitieron establecer una antinomia entre los dos roles femeninos que sería después explotada por Vivaldi: *Griselda*, interpretada por la Zani

9. Cfr. BIZZARINI, *Griselda e Atalia* cit., p. 64.

10. M. BIZZARINI, *I segreti di Griselda: nuove riflessioni sulla collaborazione tra Vivaldi e Goldoni*, en F. Fanna, M. Talbot (eds.), *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2009, p. 310.

11. En 1706 el libreto de Zeno vuelve a ser adaptado por Carlo de Petris para su representación en los teatros San Bartolomeo y Teatro dei Fiorentini con música, esta vez, de Domenico Sarro, tal y como viene expresamente indicado en el libreto y cuyas vicisitudes en la atribución han sido ampliamente discutidas por BIZZARINI, *Griselda e Atalia* cit., p. 33.

12. Tal y como ha subrayado Bizzarini, muestra coincidencias textuales con la *Griselda* de Vivaldi y Goldoni, indirectamente por estar próxima a la representación en Florencia de la *Griselda* de Gigli y Albinoni (1703), o a la de Piacenza (1708). Cfr. BIZZARINI, *I segreti di Griselda* cit., pp. 307-308.

y cuya responsabilidad dramática es esencial, se expresará con una simplicidad vocal mayor; y Egilda (Costanza), interpretada por A. d'Ambreville, articulará vocalismos mucho más ágiles y atrevidos. Stanzani había sido autor de numerosos textos de teatro para música: pertenecía a una generación precedente a la de Zeno y de hecho su aproximación a la *Griselda* sucede en sus últimos años de vida, pues moriría en 1717. Su aportación madura ofrece elementos importantes en el diseño operístico: una fuerte individualización de Griselda desde la primera aria (acto I, escena 2) y subraya escenas hasta entonces desatendidas, tales como la llegada al puerto de Egilda (I, 7-8); la escena conmovedora de la protagonista con su pequeño (II, 7); el aria de bravura de Egilda (III, 2) y un triunfo final coral (III, última escena).

Deberán pasar cinco años hasta que podamos asistir al estreno de *La Griselda* de Giuseppe Maria Orlandini, si bien su datación ofrece todavía ciertos problemas: al parecer dicha producción debió realizarse para el teatro de Brescia en el carnaval de 1716, lo que ha conducido a identificarla antes como un *pasticcio* con arias de Gasparini, Händel y otros que como una obra realmente autónoma¹³. Parece que la primera representación fue en enero de 1717 bajo el título variado de *La virtù nel cemento* en el Teatro Arciducal di Montova. La base del libreto anónimo se sitúa en Gigli, si bien prescinde tanto de Pernella como del resto de escenas cómicas. Una nueva versión de esta misma composición fue representada en Venecia en 1720¹⁴. La *Griselda* de Orlandini fue la ópera en la cual el bailarín, maestro, coreógrafo y empresario Gaetano Grossatesta (circa 1700-circa 1775) inició su trabajo, tal

13. Cfr. BIZZARINI, *Griselda e Atalia* cit., p. 30. Parece que se representó en Mantua (1717), Florencia (1718), Padua (1719) y Venecia (1720), *ivi*, p. 40.

14. Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera* cit., p. 357. De la misma fecha encontramos un libreto bajo el nombre de *La costanza trionfante* para el teatro de Recanati en 1720 que recoge arias tanto de Orlandini como de Agostino Tinazzoli y que, curiosamente, cambia e invierte todos los nombres de los personajes: Griselda/Constanza; Gualtiero/Ernesto; Costanza/Oronta pasa a ser Rosmonda; Roberto/Tigrane pasa a ser Errico; Ottone se convierte en Ubaldo; Corrado en Roberto; Everardo en Aldimiro y Epino en Frontone, si bien mantiene Tesalia como lugar de la acción. Cfr. BIZZARINI, *Griselda e Atalia* cit., p. 42. Es muy posible que Michele Grimani, propietario de los teatros de San Samuele y San Giovanni Grisostomo, hubiera dado una copia del libreto empleado por Orlandini a Goldoni para la redacción de su texto para Vivaldi. Cfr. BIZZARINI, *I segreti di Griselda* cit., p. 310.

y como indica el propio libreto, señalando que los *Balli* son de «Monsieur Teste Grosse», un título afrancesado que se correspondía con el estilo coreográfico adoptado¹⁵. El éxito de esta ópera se prolongará hasta los *pasticci* difundidos en 1728 en Breslau, donde la música de Orlandini se confundirá con otras de Bioni, Boniventi, Caldara, Capelli, Gasparini, Giacomelli, Händel, Orlandini, Porpora, Porta, Sarro, Verocai, Vinci e Vivaldi. Esta producción introducirá por vez primera al personaje de Nisi – correspondiente con la Pernella de Gigli – y de Elpino, para los cuales se exigieron nuevos *intermezzi* musicales con los que aparecieran en escena.

¿Cuál sería, en consecuencia, la línea textual más representada? Analizadas, en consecuencia, las producciones que surgen en los primeros veinte años del XVIII en más de veinte ciudades italianas se advierte una mayor difusión del libreto de Gigli frente al de Zeno, según puede apreciarse en el cuadro de la página siguiente.

En 1718, sin embargo, asistimos a la representación de la *Griselda* de Antonio Maria Bononcini, con un libreto que apenas se separa del texto original de Zeno, estrenada en el Regio Ducal Teatro di Milano y dedicada al gobernador austriaco de Milán, Maximilian Karl von Löwenstein – el cual murió el mismo día de su estreno, el 26 de diciembre. Zeno había recibido finalmente en 1714 de Carlos VI el reconocimiento de «Poeta e istorico di Sua Maestà Cesarea», por lo que la modificación del libreto hubiera supuesto, en realidad, una crítica desafortunada al juicio del emperador. La obra ofrece una gran cantidad de recursos estilísticos musicales: ambición contrapuntística con ritornelos al exordio fugado, tales como el aria de Costanza *Già col vostro splendor*, la de Gualtiero *Cara sposa*, y el aria del sueño de Griselda¹⁶. Todos los personajes, excepto el bajo Ismeno, cantan una línea florida y virtuosística. Destacan en el conjunto una bellísima aria para Costanza, «con mandolino o vero violini» *Non so se*

15. Consúltense los trabajos de G. GIORDANO, *A Venetian Festa in Feuillet Notation*, «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», xv (1997), n. 2, pp. 126-141 y G. GIORDANO, J. MARCHESI, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two: The Choreographer-Impresario in Naples*, «Dance Chronicle» xxiii (2000), n. 2, pp. 133-191.

16. Para conocer el estilo, cfr. L. LINDGREN, *The Three Great Noises «Fatal to the Interests of Bononcini»*, «The Musical Quarterly», lxi (1975), n. 4, pp. 560-583.

	1703	1704	1706	1708	1710	1712	1716	1717	1719	1720	1722	1728	1734
Verona	Z/P												
Firenze	G/A								G/A				G/AO
Palermo	G/A												
Livorno		G/A									G/O		
Siena		G/A											
Napoli			GP/AS										
Parma				G/A									
Piacenza				G/A									
Ferrara				Z//AAVV									
Modena				Z//AAVV									
Rovigo					G/C								
Genova					Z/P								
Milano					G/A	Z//AAVV							
Pavia					G/A								
Brescia							G/A						
Mantova								G/O					
Padova									Z/ AAVV				
Recanati										G/O			
Venezia										G/O		G/A	
Genova												Z/P	
Breslau													omnes

AAVV: varios autores; A: Albinoni; C: Capelli; dP: de Petris; G: Gigli; O: Orlandini; P: Pollarolo; S: Sarro; Z: Zeno.

più mi piace (III, 10) y el aria del sueño *Sonno, se pur sei sonno e non orrore* (II, 9) sutilmente contrapuntística¹⁷.

Apenas tres años después Alessandro Scarlatti presentará su *Griselda* en el Teatro Capranica de Roma en enero de 1721, con un libreto atribuido por Reinhard Strohm¹⁸ al Príncipe Francesco Maria Ruspoli (1672-1731). Esta fue la última de las óperas de Scarlatti que nos ha llegado completa y sus papeles principales fueron todos cantados por *castrati*: Griselda, Costanza y Roberto por sopranos; Gualtiero y Ottone por altos; Corrado, por un tenor¹⁹. La obra contó con la interpretación del castrato Giovanni Carestini como Costanza, así como de Giacinto Fontana da Perugia, llamado *Farfallino*, como Griselda. El libreto no encaja en la línea textual establecida por Gigli ni la tradición Albinoni-Orlandini se traduce en esta obra. Tras la convencional obertura italiana en tres movimientos, la unidad musical básica estaba constituida por el recitativo-aria, lo cual no impidió que muchas de las piezas contaran con un carácter imponente, acompañadas por todas las cuerdas y el viento madera. Sorprende el tratamiento de la escena 7 del acto II, donde Griselda se revuelve airada contra Ottone en el aria *Figlio! Tiranno!*. Escrita en Mib mayor, el *ritornello*, de fuerte naturaleza rítmica, se enuncia sin aspecto de serlo, con una fuerte disonancia de segunda. Las exclamaciones alternativas de Griselda dirigidas a su hijo Everardo y a Ottone son seguidas por breves pausas y no existe un arco melódico unitario, en una sección insistente concebida como expresión de una fuerte agitación, imprevisibilidad y furia. De un modo más melódico es enunciado el segundo

17. Unos años después el propio Zeno en una carta a Andrea Cornaro nos informa de la adaptación para Viena que sobre su libreto realiza el compositor Francesco Conti en 1725, sin desviarse apenas de su texto. Si la música de Bononcini era imitativa y contrapuntística, en este caso asistimos a una escritura fuertemente vertical y armónica, quizá influido por su práctica como tiorba en la corte de Carlos VI. Cfr. T.L. NEUFELDT, *The Social and Political Aspects of the Pastoral Mode in Musico-Dramatic Works, London, 1695-1728*, Tesis de Doctorado, University of Toronto, Graduate Department of Music, 2006.

18. R. STROHM, *Dramatic Dualities: Metastasio and the Tradition of the Opera Pair*, «Early Music», XXVI (1998), n. 4, pp. 551-561.

19. A. SCARLATTI, *Griselda: dramma per musica*, Insel, Frankfurt/Main 2000. Hay que decir que *La Griselda* de Pietro Torri, representada en el Teatro Elettorale de Múnich de Baviera en otoño de 1723, seguirá escrupulosamente el texto de Ruspoli que toma Scarlatti: es probable que dicho libreto fuera llevado a Baviera por alguno de los intérpretes, bien Antonio Bernacchi, Bartolomeo Bartoli – que había hecho de Gualtiero y Roberto en el Teatro Capranica – o por Faustina Bordoni, que haría de Griselda.

verso *Dite, che far poss'io*, en una progresión ascendente. El segundo periodo, con la aparición del *ritornello* intermedio, el discurso evoluciona de la subdominante hacia la tónica en la última exclamación exigiendo su demanda. La segunda sección es claramente doliente y articulada a través de un sutil lenguaje cromático²⁰.

La influencia de esta última ópera propiciará, sin duda, el nacimiento de la *Griselda* de Giovanni Battista Bononcini, con libreto de Paolo Antonio Rolli (1687-1765), libretista de Händel, y estrenada en el King's Theatre de Londres el 22 de febrero de 1722. El argumento de Zeno que ya fuera utilizado en 1718 por su hermano Antonio Maria Bononcini se mantiene, si bien ofrece algunos cambios mínimos: Corrado es eliminado y tres personajes reciben un nuevo nombre: Ottone pasa a ser Rambaldo (bajo), Costanza es Almirena (soprano), y Roberto se convierte en Ernesto (soprano). El hecho de que Paolo Antonio Rolli tuviera que escribir no para una música precedente sino para una nueva le permitió sin duda una mayor libertad de estilo y tanto las evidencias presentes en las acotaciones comunes como el hecho de que haya quedado depositado en la British Library un ejemplar de la *Griselda* de Scarlatti²¹ como posible texto ascendente nos indican que el texto de Zeno fue seguido a través de la revisión romana de Ruspoli. Al éxito de la obra contribuyó la excelente acomodación de la cantante Anastasia Robinson al humilde papel de Griselda (contralto). El argumento – y esta fue su mayor novedad – se centró fundamentalmente en el ámbito rural antes que en el nobiliario y esta pudo ser la clave de su triunfo. Conmovieron profundamente al público las arias *Dolce sogno, deh le porta* y *Volgendo, a me lo sguardo*, ambas de Gualterio; y *Per la gloria d'adorarvi*, para Ernesto. Estas dos últimas se difundieron en colecciones tales como *A Pocket Companion for Gentlemen and Ladies* (Londres, 1724)

aA

403

20. Para conocer el estilo cfr. B. TROWELL, *Scarlatti and Griselda*, «The Musical Times», CIX (1968), pp. 527-529; C.R. MOREY, *The Late Operas of Alessandro Scarlatti*, Tesis de Doctorado, Indiana University, Department of Music, 1965; E.O.D. DOWNES, *Secco Recitative in Early Classical Opera Seria (1720-1780)*, «Journal of the American Musicological Society», XIV (1961), n. 1, pp. 50-69 y J. BYRT, *Elements of Rhythmic Inequality in the Arias of Alessandro Scarlatti and Handel*, «Early Music», XXXV (2007), n. 4, pp. 609-627.

21. Cfr. M. TUNER, A. SEARLE, *The Music Collections of the British Library Reference Division*, «Notes: Second Series», XXXVIII (1982), n. 3, pp. 499-549.

de Richard Neale y en *The British Musical Miscellany* (iii-iv) (Londres, 1725)²².

Desde este contexto llegamos a la *Griselda* de Vivaldi – quizá la obra mejor conocida de todas y en la que apenas nos detendremos – estrenada en el Teatro San Samuele de Venecia el 18 de mayo de 1735²³. Es probable que el libreto de Zeno con las correcciones de Gigli para Albinoni llegara a Goldoni tanto a través del manuscrito de la *Griselda* de Giuseppe Orlandini (1720) como por la representación de Albinoni que tuvo lugar en Venecia pocos años antes, en 1728, hecho que nos induce a pensar que Goldoni pudo tener finalmente tres libretos sobre su mesa²⁴. Los cambios que sufre el texto son fundamentalmente consecuencia de las exigencias de la cantante Anna Girò: en este sentido, decisiones exclusivamente musicales y performativas transformarán el carácter y la concepción de los personajes. Se disuelve así el perfil obediente de la protagonista con la primera intervención que cantará la Girò *Brami le mie catene* (acto I, escena 4), procedente de las óperas de Vivaldi *Teuzzone* (Mantua, 1719) y *Tamerlano* (Verona, 1735). El aria *No, non tanta crudeltà* (II, 5) introducirá las voces de Corrado y Ottone del mismo modo que con un texto prácticamente idéntico hiciera la Girò en la ópera coetánea *Adelaide* (Verona, 1735), incorporando las voces de Matilde y Berangario. El aria de salida de Costanza, *Ritorna a lusingarmi* (I, 7), procederá de la ópera *Teuzzone* (Mantua, 1719; II, 17, final del segundo acto), también presente en el final del primer acto de su otra ópera *Artabano* (Vicenza, 1719). Su valor precedente como instrumento de clausura en las citadas óperas dio una fuerza inusitada en *La Griselda* a la aparición de una Costanza mucho más desafiante y bastante menos complaciente²⁵.

22. Para conocer el estilo remitimos a los trabajos de A. FORD, *Giovanni Bononcini, 1670-1747*, «The Musical Times», CXI (1970), n. 1529, pp. 695-699; ID., *Music and Drama in the Operas of Giovanni Bononcini*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 101 (1974), n. 1, pp. 107-120.

23. Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera* cit., pp. 445 sgg.

24. Cfr. BIZZARINI, *I segreti di Griselda* cit., p. 311. Para Bizzarini, tanto desde la estructura de la dramaturgia como en la jerarquía y número de intervenciones de los personajes, no hay diferencias significativas entre la representación veneciana de la obra de Albinoni en 1728 y la de Vivaldi.

25. Para conocer el estilo, cfr. A. OMSTOT, *Inside and Out: Vivaldi, Opera, and Oratorio and the Venetian Ospedali*, Tesis de Doctorado, Western Illinois University, The School of Music, 2012.

3. *Las Griseldas epigonales: 1751-1800*

Vivaldi supone un punto de inflexión importante, pues su creación enmudecerá la escena durante quince años hasta que este silencio sea roto por la *Griselda*, *dramma per musica* de Gaetano Latilla sobre el texto de Zeno y representado en el Teatro de San Cassiano de Venecia durante el otoño de 1751 por los cantantes Pietro Morighi en el papel de *Gualtiero* y Prudenza Sani Grandi como *Griselda*²⁶. El relativo éxito de su puesta en escena condujo a que apenas un año después en el Teatro dei Fiorentini de Nápoles Nicola Bonifacio Logroscino estrenara su *Griselda* sobre un libreto de Antonio Palomba, texto que sería mucho más tarde puesto en música por Valentino Fioravanti en la inauguración del siglo XIX²⁷. Se abre aquí un largo paréntesis de algo más de cuarenta años donde el relato parece que dejó de concitar el interés de las temporadas previas.

No obstante, y a pesar de esta larga ausencia sobre los teatros en los años finiseculares del *Settecento*, asistimos a nuevas puestas en escena de la *novella* a cargo de tres compositores de notable relevancia. Así, en 1793, Niccolò Piccini puso música al libreto de Angelo Anelli para el Teatro San Samuele de Venecia con un éxito importante, dado que fue representado al año siguiente en Viena con ligeras variaciones en el libreto motivadas por la inclusión de nuevos números propiciados por dos compositores coetáneos: el vienés Joseph Weigl y el italiano Ferdinando Robuschi. Así, si el primero escribió un aria para Giannucolo – el padre de Griselda que aparece como nuevo personaje para facilitar esta inclusión musical – el segundo escribiría un dueto para Giannucolo y Gualtiero de tal indeterminación argumental que todavía sigue siendo difícil ubicar estas inserciones en un adecuado punto secuencial de la trama²⁸. El hecho de que su *Griselda* vi-

aA

405

26. Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera* cit., p. 534.

27. Este libreto sirvió de base para la ópera de Valentino Fioravanti estrenada en el Teatro Santa Cecilia de Venecia en el carnaval de 1800. Sobre la fortuna de este libreto consúltese el trabajo de P. PARENTI, *I libretti di Giuseppe Palomba e il teatro comico musicale a Napoli tra Sette e Ottocento*, Tesis de Doctorado, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, 2006, pp. 123 sgg.

28. Remitimos al excelente trabajo de M. HUNTER, *The Fusion and Juxtaposition of Genres in Opera Buffa, 1770-1800: Anelli and Piccini's Griselda*, «Music & Letters», LXIV (1986), n. 4, pp. 363-380.

niera a constituirse no en drama ni en ópera bufa, sino antes bien, en palabras del propio Anelli, en un *dramma eroicomico*, podría hacernos suponer que su planteamiento parte de una orientación jocosa con elementos de ópera seria, aspecto este que preocupaba gravemente a la preceptiva dramática, tal y como puede verse en los textos de Francesco Milizia, Esteban de Arteaga y Vincenzo Manfredini²⁹. En este sentido Arteaga desaprobaba la idea de diluir los principios básicos de la ópera seria en los elementos cómicos de la ópera bufa, pero sin embargo aprobaba el enaltecimiento de esta última a través de elementos tomados del género grave³⁰. Es en esta línea donde debe comprenderse el sentido de *dramma eroicomico*, cuya asignación a la obra en cuestión tuvo además un componente pragmático y económico que, hay que subrayar, escapaba a las altas disquisiciones de la tratadística³¹: si bien durante años los teatros de San Samuele y San Benedetto compitieron entre ellos por su repertorio de ópera seria, especialmente entre 1787 y 1792, la apertura de La Fenice eclipsó a ambos y los relegó a espectáculos más populares, baratos y cómicos, aunque trataran de mantener su prestigio a través de la programación de dramas de influencia francesa tales como la *Nina* de G. Paisiello o la *Eugenia* de S. Nasolini – basada en la *Eugénie* de P.-A.C. de Beaumarchais. De hecho el prefacio de Anelli parece ir por ese camino al comparar a su prota-

29. Las polémicas sobre esta mezcla de género se pueden seguir en F. MILIZIA, *Del teatro*, Giambatista Pasquali, Venecia 1771; E. DE ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Carlo Trenti, Bolonia 1783, vol. II; V. MANFREDINI, E. DE ARTEAGA, *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori*, Carlo Trenti, Bolonia 1787.

30. DE ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* cit., p. 189.

31. La *Griselda* de Piccini y Anelli no es la única obra que se adscribe al género *eroicomico* en el último tercio del XVIII: «Of the dozen or so operas from these years that bear the designation in at least one version, most either feature fallen nobility as heroes – e.g. Bertati and Traetta's *Il cavaliere errante* (1778) or Porta and Haydn's *Orlando paladino* (1782) – or mock a well-established heroic convention, as, for example, in the opening scene of G. Gastone and Boccherini's *La secchia rapita* – set by Salieri (1772), Zingarelli (1793) and Bianchi (1794) – where the Modenese army sings a hymn of praise to the bucket that has been abducted by the Bolognese and which they are about to win back from them in battle. *Griselda* seems to be an exception to this pattern in that its primary character is not a ridiculous nobleman and it does not obviously mock or parody any well-established heroic conventions. Assuming that Anelli was not simply ignorant of, or uninterested in, the implications of particular genre designations – there is some reason to believe that he was indeed interested in them – there are two related sets of circumstances that may help explain his use of this designation for this work. One, despite his prefatory claims of originality, is simply the distinguished history of the tale of *Griselda* in *opera seria*». HUNTER, *The Fusion and Juxtaposition of Genres in Opera Buffa* cit., p. 368.

gonista con Nina y Eugenia, señalando que, dado que los espectadores venecianos admiraban en aquel momento a estas heroínas y compartían el gusto por la comedia sentimental de estilo francés, su *Griselda* les conmovió de igual manera. En palabras del propio Hunter:

One of the impressive aspects of *Griselda* is that its heroine is a plausible and sympathetic character and not merely a model of wifely obedience, despite the choral exhortation to consider her in this light at the end of the opera. It is in this blending of psychological truth and emotional immediacy with an overt moral lesson that the opera most thoroughly connects the newer bourgeois tradition of opera buffa with the aristocratic conventions of opera seria. Anelli and Piccinni's *Griselda* is a sentimental character, as we have seen, but she differs from previous sentimental heroines in comic operas in that the dramatic and musical appeal and immediacy that she shares with those earlier heroines – the social isolation, the unfailingly sweet temperament, the particularly touching music – are here explicitly applied to the task of persuading the audience that marital virtue and acquiescence in the demands of a particular social structure bring, and deserve, their rewards³².

aA

407

El éxito de este planteamiento nos explica que el tema fuera nuevamente abordado en 1795 por Pietro Alessandro Guglielmi en una de sus obras de madurez con libreto de Gaetano Sertor para el carnaval de 1796 de Florencia³³. Sin embargo la auténtica continuadora de la obra de Piccini será *Griselda, ossia La virtù al cimento* de Ferdinando Paër, también sobre el libreto de Anelli, compuesta en 1798 para la estación del carnaval del Teatro Ducale de Parma³⁴. La ópera tuvo un éxito enorme, si bien las críticas del momento nos permiten conocer hasta qué punto la obra de Piccini había calado en el público e incluso alguno de sus números sirvieron de promoción en las primeras representaciones de esta nueva obra. De hecho, el dúo con el que se abre el segundo acto

32. *Ibid.*, pp. 379-380.

33. *Griselda. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di via della Pergola il carnevale del 1796. In Firenze, nella stamperia Albizziniana de S.M. in Campo, per Pietro Fantosini*, Florencia 1795.

34. Del éxito de esta obra y sus sucesivas programaciones nos da cuenta M. GREMPER, *Das Teatro Valle in Rom: 1727-1850. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit* [Analecta Musicologica, 48], Bärenreiter, Kassel 2012.

fue erróneamente atribuido por un crítico al compositor de Bari³⁵ casi quince años después de la *première*, probablemente traicionado por los primeros recuerdos, lo cual motivó la siguiente carta de Paër:

Souffrez, monsieur, que je vous prie de vouloir bien rectifier une erreur commise dans votre article du 18 de ce mois [noviembre], qui rend compte de la représentation de mon opéra de *Griselda*. Il y est dit que le duo du second acte entre Giannucolo et Griselda (que le public accueillit avec tant de bonté) es du célèbre Piccini.

Lorsqu'il y a douze ans, la *Griselda* fut mise en scène à Paris pour la première fois, peut-être un duo du célèbre Piccini a été mis à la place du mien; mais l'opéra, tel qu'on le représente à présent, a été monté par moi il y a sept ans pour la cour et pour l'Odéon, et tout ce que renferme la partition actuellement exécutée est de ma composition; ce qui est au reste facile à constater, puisque le duo de Piccini existe encore, et que l'on pourra se le procurer³⁶.

Su éxito fue tal que la crítica coincidió en juicios extremos: «*La Griselda*, au dire unanime de toutes les personnes qui ont le droit d'avoir leur avis, est un des meilleurs ouvrages qui aient été composés depuis la mort de Mozart et de Cimarosa»³⁷. Podría decirse que una serie de afortunadas coincidencias hicieron que esta ópera alcanzara una fama sin precedentes: por un lado, el propio autor reconoció la facilidad que tuvo, tras un largo período de estío, para reflejar sus melodías inspiradas³⁸; por otro, no lo olvidemos, la obra sirvió de trampolín para la escena europea del tenor y compositor español Manuel García del Pópulo – al igual que la *Griselda* de Orlandini años atrás lo había sido para el coreógrafo Grossatesta – cuya revelación al público francés

35. Cfr. A. MARTAINVILLE, *Reprise de La Griselda, opéra de M. Paër, pour le début de M^{me} Mainvielle-Fodor*, «Journal de Paris», n. 322, 18 novembre 1814, pp. 3-4.

36. F. PAËR, [carta sin título en la sección *Réclamations*], «Journal de Paris», n. 346, 12 décembre, 1814, p. 4.

37. «Gazette de France», n. 303, 29 octobre 1816, pp. 1115-1116.

38. Así lo reconoce en una entrevista que fue publicada después de su muerte: «Rien de plus réel, sire: quand je me mis à écrire ma *Griselda*, je fus pendant un mois à me torturer l'esprit, rien ne vint; pas le plus petit motif... J'étais au désespoir, j'avais même envie d'en finir avec l'existence, quand un beau matin, je trouvai tout ce que je cherchais; les idées se succédaient en foule, les mélodies arrivaient comme des créanciers... sans être appelées», *Souvenirs de l'Empire. Le dernier concert des Tuileries*, «La France Musicale», xvi (1852), n. 15, pp. 123.

hizo aún más cautivadora y popular – si se nos permite aquí este juego de palabras – la naturaleza de esta composición³⁹.

No debe sorprendernos, pues, que tras este último alusión de nuevas *Griseldas* en las postrimerías del Dieciocho, el siglo XIX se inaugurara con la obra de Fioravanti, más arriba señalada, la cual abriría la centuria a otras composiciones sobre el argumento boccacciano escritas por Federico Ricci (1847)⁴⁰, Adolphe-Charles Adam (*Grisélidis ou les Cinq sens*, ballet, 1848)⁴¹, George Bizet (1871, de la que se han conservado fragmentos de los dos primeros actos)⁴², Giulio Cottrau (1878)⁴³, y así hasta los albores del XX con la *Grisélidis* de Jules Massenet (1901), de fuerte influencia wagneriana⁴⁴.

39. Un estudio más detallado puede encontrarse en G. CASTELLANI, *Ferdinando Paer. Biografía, opere e documenti degli anni parigini*, Peter Lang, Bern 2008.

40. *Griselda*, libretto di Francesco Maria Piave. Musica del Maestro Federico Ricci, *Espressamente scritta pel Gran Teatro La Fenice nella stagione di Carnovale e Quadragesima*, Giuseppe Molinari, Venezia 1846-1847.

41. Estrenado en el Théâtre de l'Opéra-Le Peletier el 16 de febrero de 1848, este ballet fue coreografiado por Joseph Mazilier sobre un libreto de Philippe Dumanoir. Los decorados fueron realizados por Charles Cambon y Joseph Thierry, y los trajes confeccionados por Paul Lormier para las bailarinas Carlotta Grisi, Adèle Dumilâtre, Mlle. Maria, Elisabeth Robert y Petipa. La sola distribución de cuadros y escenas nos da una idea de los muchos cambios que sufre ya el argumento: «Acte I, tableau I: Prague. Une galerie de la résidence royale. Acte I, tableau 2: Une place du village. Acte II: Le toucher. Acte III, tableau I: L'odorat et le goût. Acte III, tableau 2: La vue», en N. Wild, *Décor et costumes du XIX^e siècle*, vol. I, Éditions de la Bibliothèque Nationale de France, Paris 1987, pp. 38-45 [p. 38].

42. Sobre este proyecto abandonado Macdonald nos da la siguiente noticia: «Bizet's preoccupations in the summer of 1871 were his two operas, *Grisélidis* and *Clarisse Harlowe*, both *Calendal* and *Rama* having been tacitly set aside for the time being. Sardou, the librettist of *Grisélidis*, who lived just across the Seine from Le Vésinet in Port-Marly, had still not written the last of the four acts, being constantly preoccupied with other projects. The proximity was little help. When Bizet called on him, he found an elegant carriage outside the door and was told that M. Sardou could not see him "being engaged with a collaborator". Bizet must have guessed that the collaborator was Offenbach, who was then working with Sardou on a new work *Le Roi Carotte* for the Gaîté Theatre. In July du Locle told Bizet that the four acts of *Grisélidis* were beyond the resources of the Opéra-Comique, offering as compensation the possibility of a one-act opera instead. *Grisélidis* was thus abandoned, with sketches for the first two acts already done. The story of the Marquis of Saluzzo who submits his wife *Griselda* to almost unendurable trials was taken from Boccaccio's *Decameron*, but Sardou's incomplete libretto has no survived, so we have no idea of how the story was treated». H. MACDONALD, *Bizet*, Oxford University Press, Oxford 2004, p. 174.

43. *Griselda*. *Dramma lirico in 4 atti*, con libretto de Enrico Golisciani, fue estrenada en Turín en el Teatro Alfieri en 1878. Su éxito fue tan grande que encontró cierta difusión reducida a tres actos en Alemania en las ciudades de Pressburg y Sondershausen, tal y como evidencia la edición *Grisélidis. Lyrisches Drama. Deutsch von Ludwig Hartmann. Italienisch von G. Golisciani. Der vollständige Klavier-Auszug mit text*, Fr. Plötner, [s.l.] 1898. Consúltese el trabajo de C. AMBIVERI, *Operisti Minori*, Gremese, Roma 1998, p. 50.

44. La *Grisélidis*, *conte lyrique* en tres actos fue estrenada en la *Opéra-Comique* con libreto de

4. *Conclusión*

Llegamos, pues, al final de este camino en el que hemos tratado de mostrar cuáles han sido las derivaciones textuales, las influencias y préstamos en los libretos, así como los factores performativos y las decisiones dramáticas con valor estructural que articularon los elementos – así como las ausencias – de las representaciones operísticas de *Griselda* durante el siglo XVIII. Queda, sin duda, todavía mucho por avanzar, si bien es evidente que para la comprensión de la novela de Boccaccio ya no podremos prescindir de uno de los cauces de mayor dimensión social, respuesta crítica creativa y proyección estética innegable: el ámbito de la recepción musical, largamente desatendido por los estudios filológicos volcados sobre la recepción literaria y que, cada vez más, nos muestra cómo la comprensión literaria encuentra un cauce de expresión en la respuesta artística de los compositores, en sus decisiones interpretativas y hermenéuticas, así como en el impacto social y en los hábitos de consumo de la sociedad que en cada momento del paso constante de los siglos ha sido sensible a la imperecedera *Griselda*.

Spagna

aA

Palabras en fuga o silencios en la *Primera Parte de las novelas de Giraldi Cinzio*

Mireia Aldomà García

aA

Tú eliges el lugar de la herida
en donde hablamos nuestro silencio.
(A. Pizarnik, *Los trabajos y las noches*)

413

Varios son los silencios que pretendo abordar en este artículo: el silencio o la omisión en el marco de las novelas, el del grupo masculino ante las mujeres, el del propio traductor en algunos pasajes y finalmente el silencio de la imprenta toledana.

Gli Hecatommithi de Cinzio se publican por primera vez en 1565 en Montereale, o sea Mondovì, cerca de Turín¹. La aparición a mediados del siglo XVI ha colocado dicha obra en lo que se ha denominado la novela de la contrarreforma. En ese momento Giraldi está alejado de su núcleo de poder ferrarés y por tanto su obra se publica en un círculo editorial e impresor periférico, lejos del gran centro impresor que era Venecia; por otro lado, en España, la traducción aparece en Toledo, de manos de un impresor, en mi opinión, poco versado en las novelas.

1. G.B. GIRALDI CINZIO, *De gli Hecatommithi di M. Giovanbattista Gyraldi Cinthio nobile ferrarese*, Lionardo Torrentino, Monte Regale 1565.

La obra goza de notable éxito en Italia, a pesar del exilio piomontés en el que vive el autor, como se colige de las numerosas ediciones aparecidas en pocos años², y ese prestigio lleva al traductor español a intentar difundir los *Hecatommithi* en España mediante la traducción conocida como *Primera parte de las cien novelas* que, a diferencia del original, nunca obtuvo ese éxito³.

Además del año, 1565, hay otros indicios que nos permiten incluir la obra de Giral di dentro de esa tendencia contrarreformista; el primero en destacar es, sin duda alguna, el prefacio de la primera edición, en el que Giral di declara que pretende condenar los vicios: «D.O.M. His In Hecatommithis meis, quibus vitia damnare, vitae ac moribus consulere, sacrosantaes pontificae auctoritati ac romanae ecclesiae dignitati, honorem habere studui omnia pia. Sancta ac piorum patrum pontificumque maximorum scitis»⁴.

¿Es cierta esa afirmación? ¿Nos hallamos ante un nuevo *Decamerón* modificado, como lo será en 1573 la edición censurada de Boccaccio?

La intención moral de la obra, lo que podríamos calificar como propósito edificante, no es, en el fondo, más que una revisión del *delectare et prodesse* horaciano, para justificar la finalidad de la literatura de ficción, puesta en entredicho por los moralistas. Así, los *Hecatommithi* se presentan como el nuevo *Decamerón*, como afirma Bartolomeo Cavalcanti en una de las cartas que se insertan en la edición *princeps* de Mondovì:

E porto speranza che saranno più care queste vostre novelle, che quelle del Boccacci a' migliori gusti. Perchè ancora che quelle del Boccacci siano dette felicissime e che a ragione possiamo dire che egli non solo in quella opera ci abbia mostrata la vera forma del dire toscano o, come egli

2. A las ediciones de 1565; de Scotto, Venecia 1566; de Enea de Alaris, Venecia 1574 y Fabio y Agostin Zoppini, Venecia 1584 les siguen otras dos en pocos años: De Imberti, Venecia 1593; Deuchino, Venecia 1608. Los *Hecatommithi* vuelven a editarse sólo en el siglo XIX: Borghi, Florencia 1833; Borghi, Florencia 1834 y Pomba, Turín 1853.

3. Las causas del escaso éxito español son diversas; entre ellas apuntamos en estas líneas, como se verá más adelante, la marginalidad del circuito comercial toledano frente a otros grandes impresores de origen italiano; véase al respecto M. ALDOMÀ GARCÍA, *La recepción de la novella en España: Los Hecatommithi de Giral di Cinzio*, Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona) 1993, p. 365.

4. G.B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, S. Villari (a c. di), Salerno Editrice, Roma 2012, vol. I, p. 3.

dice, fiorentino, le cui vestigia avete voi felicemente seguitate, portano nondimeno con loro molto spesso il più lascivo di quello che converrebbe; onde egli apre in molti luoghi più tosto la via ad usare la malizia che la virtù⁵.

La intención moral de la obra es el rasgo que todos los críticos han puesto de relieve⁶ y que, con los años, creemos que se convierte en un tópico más que se repite en la literatura. Se trata en el fondo de una exigencia de la época, una adecuación del deleitar enseñando.

Todos los estudios realizados hasta el momento otorgan a Giraldis Cinzio el calificativo de *novelliere* moralizante haciéndose eco de su interés en afirmarlo, que podría en cambio considerarse un pretexto. Lo llamamos pretexto en analogía con el interés que demuestra Cervantes en proclamar que sus novelas son «ejemplares», es decir, útiles, lo cual, además de ser un tópico en la época, es una salvaguarda ante la posible censura.

A pesar de este intento ejemplarizante, la obra fue censurada en los años ochenta por el *Índice de Parma* y otras listas secundarias, con lo cual se intuye que no consiguió ser tan ejemplar como se proponía. La inclusión en los índices de una obra contrarreformista como la de Giraldis nos ha llevado a plantear cuál es la acción de la censura en las novelas del siglo XVI, tema que ya fue abordado por la crítica y que en los últimos años ha sido revisado. El propósito moral de la obra de Giraldis se ve acrecentado en la traducción española, como se desprende de los comentarios del traductor en el prólogo, en los que manifiesta haberse visto obligado a quitar «algunas

aA

415

5. Carta de Bartolomeo Cavalcanti in GIRALDIS CINZIO, *De gli Hecatommithi* cit., vol. II, pp. 823-824. Transcripción en S. VILLARI, *Per l'edizione critica degli Ecatommithi*, Sicania, Messina 1988, pp. 132-136.

6. Véase a propósito P. BILANCINI, *Un novelliere morale del secolo XVI*, en ID., *Primi studi di critica letteraria*, Vecchione, L'Aquila 1889, pp. 5-43; G. PERALE, *Sul valore morale degli Ecatommithi di G.B. Giraldis. Saggio di uno studio sull'efficacia della Controriforma sulla letteratura italiana*, Alberghetti, Prato 1907; M. PIERI, *La strategia edificante de Gli Ecatommithi*, «Esperienze letterarie», III (1978), n. 3, pp. 43-74; G. PATRIZI, *Giraldis Cinzio e la complicazione del racconto. Note per una lettura de Gli Hecatommithi*, en S. Bianchi (a c. di), *La Novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988)*, Salerno Editrice, Roma 1989, vol. II, pp. 885-899; C. FENOGLIO, *Tra narrazione e trattato morale: la questione dell'onore negli Ecatommithi di Giraldis Cinzio*, in G. Carrascón (ed.), *«In qualunque lingua sia scritta»*. *Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco*, Accademia University Press, Torino 2015, pp. 36-66.

cosillas»⁷. Junto a esa intención, en la versión española hay que considerar además la pretensión del joven Luis Gaytán de Voicediano: darse a conocer en el mundo de las letras como buen traductor, empeño que corroboran sus amigos en los poemas laudatorios de los preliminares⁸.

¿Un nuevo *Decamerón*? Volviendo a la obra italiana, la afirmación de ser un nuevo *Decamerón*, pero sin los defectos morales de los que este adolecía, tales como la lascivia y la inclusión de curas y frailes como protagonistas, amén de servirnos como ejemplo de la *res lasciva* prohibida por Trento, es una buena muestra de que siempre en la *novella* el modelo por excelencia es la obra de Boccaccio. Giralddi se inspira en el autor de Certaldo para seleccionar la materia y, lo que es fundamental, en la disposición de los relatos dentro de una *cornice*, el famoso marco decameroniano, aunque sea para tergiversarlo⁹.

1. *El silencio impuesto, la amnesia colectiva ante el marco elegido por Giralddi*

Giralddi Cinzio necesitaba un marco para unir sus relatos o anécdotas y, como su maestro Boccaccio, elige una desgracia que permite a un grupo emprender un viaje en el que pasarán un agradable rato contándose historias y también se generarán discusiones entre los participantes, controversias expuestas en los distintos ejemplos. De los modos de inserción más habituales, en Giralddi nos interesan la excusa de pasar el rato en un viaje y la discusión con ejemplos a modo de disputa, por la cual la *novella* puede remontarse en este aspecto a la controversia clásica¹⁰.

En los *Hecatommithi*, Giralddi elige la imitación del *Decamerón* en el marco: el Saco de Roma también es una situa-

7. Los comentarios del prólogo ya han sido examinados en el capítulo dedicado a la traducción en la edición íntegra de mi tesis: ALDOMÀ GARCÍA, *La recepción de la novella en España* cit., cap. v, pp. 330 y sgg.

8. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, CSIC, Madrid 1943; ALDOMÀ GARCÍA, *La recepción de la novella en España* cit., p. 336; M. RUBIO ÁRQUEZ, *Los novellieri en las Novelas Ejemplares de Cervantes: la ejemplaridad*, «Artifara», 13 bis (2013), pp. 33-58.

9. Carrascón señala la posible deuda de Cervantes con Cinzio en cuanto el autor español halla en el italiano un ejemplo de honestidad. G. CARRASCÓN, *Oneste o ejemplares: Bاندello y Cervantes*, «Artifara», 13 bis (2013), pp. 285-305 [p. 294].

10. Véase P. CHERCHI, *From Controversia to Novella*, en M. Picone (ed.), *La nouvelle, formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, McGill University Press, Montreal 1983, pp. 89-99.

ción excepcional, así como la peste que asola la ciudad de Florencia; y es a partir de ese momento de falta de orden cuando se inicia el viaje, en este caso marítimo, hacia otra ciudad, Marsella. La primera analogía que se desprende entre el *Decamerón* y los *Hecatommithi* es, pues, la elección de una situación excepcional en el marco: la peste y la destrucción de la ciudad que conducen a la inestabilidad y el caos; tras esa situación apocalíptica, el novelista propone un nuevo orden, el de su mundo ficticio. El marco pasa entonces de ser una mera estrategia narrativa y estructural a adquirir un valor simbólico y estético: reflexiones sobre el mundo y el arte, una poética o tratado de la época y un *locus amoenus* entre tanta desolación; valores a los que habría que añadir el carácter ornamental y la importancia como germen de la narración además de resumir los puntos de vista que confluyen en los relatos y dibujar las características del grupo social o *brigata*¹¹.

Giraldi elige la estrategia del marco y, como en el modelo, acude a una situación catastrófica, el Saco de Roma, acontecimiento que supera con creces las desgracias de la peste florentina, ya que el saqueo de la ciudad papal es en el siglo XVI no solo símbolo de la condición humana sino un suceso tangible que conmociona a toda Europa.

Las diferencias importantes entre Boccaccio y Giraldi en cuanto al marco son dos y de diversa índole. En primer lugar, la magnitud del suceso elegido por Giraldi, quien, eso sí, a imitación de Boccaccio, intenta retratar en la narración los acontecimientos del desastre; en segundo lugar, se produce otro desvío respecto a Boccaccio: la inclusión de ejemplos para probar argumentos ya desde la misma introducción de los *Hecatommithi*, diez relatos que podrían ser una jornada más, la más filosófica de la antología por los comentarios sobre el amor que se suscitan.

El traductor español respeta la inclusión de esos diez ejemplos y parte del marco porque no podía sustituir el terrible suceso elegido por el autor por un marco más festivo, como en *Le Cene* de Grazzini; ante los detalles horribles, resaltados por el gusto truculento del autor, Gaytán de Vozmediano op-

11. Véase L. MUTO, *La novella portante del Decameron. La parabola del piacere*, en Picone, *La nouvelle* cit., pp. 145-151.

ta por el silencio, pero no por motivos estilísticos sino sociales. Calla, porque sabe que la reducción del episodio del Saco es una de las claves para obtener el permiso de impresión. El Saco de Roma en esos años no podía ser mencionado en la cultura española, era como si no hubiera existido; tal era el silencio impuesto ante ese grave suceso que el traductor, conoedor del peligro, lo reduce de manera drástica.

Al principio de la obra, el traductor, Luis Gaytán de Vozmediano, declara que omitió algunos pasajes:

Esto y otras cosas semejantes hallará quitas y mudadas el que confiriere la traducción con el original, especialmente el Saco de Roma, que se quitó para evitar algunos inconvenientes que pudieran seguirse de imprimirle. (f. 4r)¹²

Y en la misma aprobación de la obra, de la mano de Gracián Dantisco se otorga la licencia entendiendo que ya se ha quitado la parte molesta del Saco de Roma:

Muy poderoso señor:

Por mandado de vuestra Alteza he visto esta primera parte de las cien Novelas de Juan Baptista Giraldo Cinthio, traducidas de toscano en castellano por Luis Gaytán de Vozmediano, y me parece que por ser de ingenio y estar traducidas en buen lenguaje, quitado el primer cuaderno del Saco de Roma por algunos respectos de consideración, se puede dar el privilegio y licencia pedida. En Madrid, a seis de noviembre de 1589 años. (f. 15v)

La abreviación podría parecer un capricho del traductor; sin embargo, no lo es, puesto que responde al silencio oficial español sobre el tema en la segunda mitad del siglo XVI.

De algunas quejas existentes y recogidas por Chastel¹³ ante el suceso histórico, tales como las invectivas de Aretino¹⁴ o

12. Cito por el texto de ALDOMÀ GARCÍA, *La recepción de la novella en España* cit., dando entre paréntesis la página de referencia de la *Primera parte de las cien novelas de M. Ivan Baptista Giraldo Cinthio: donde se hallaran varios discursos de entretenimiento, doctrina moral y política, y sentencias, y avisos notables*, traducidas de su lengua Toscana por Luys Gaytán de Vozmediano, Pedro Rodríguez, a costa de Julián Martínez, Toledo 1590 (Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R-15265).

13. A. CHASTEL, *The Sack of Rome*, Princeton University Press, Princeton 1983.

14. «Roma coda mundi per gratia de li Spagnuoli et dei Thodeschi», dice el Aretino en la carta a Federico Gonzaga, Marqués de Mantua, con la que le dedica su canción *Deh, hauess'io quella terribil tromba*. Véase D. Romei (ed.), *Scritti di Pietro Aretino nel Codice Marciano It. XI 66 (=6730)*, Cesati, Firenze 1987, pp. 54-58, <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/aretino/scritti.pdf>, última consulta 30/09/2015.

las décimas del francés Scève¹⁵, se pasa al absoluto silencio, con la excepción de algún romance castellano transmitido oralmente. Por supuesto, hay que olvidarse de las referencias en *La Lozana andaluza* o del censurado *Diálogo* de Alfonso de Valdés.

El traductor conoce la prohibición, explícita o no, de tratar el tema del Saco, y por ello abrevia. La abreviación afecta a la mención de los escritos que instigaban contra el Papa y la singularidad de un señor alemán frente al plural «los alemanes» del texto español, con lo cual queda abierta la ambigüedad sobre el alemán, sea Frundberg al mando de los lansquenetes, o bien el mismo Carlos V:

Dico adunque, ch'essendo già corsi gli anni mille cinquecento ventisette [...] vno signore Alamano, tratto dall'odio, che et egli et molti di quella natione (per instigatione d'alcuni, che, tocchi da maligni spiriti, armarono la lingua, et la penna altresì contra la Santa, et catholica Chiesa Romana) portauano alla santità del Papa et a tutto quel sacratissimo ordine de santi prelati, messo in punto un grosissimo, e potentissimo essercito di gente Alamana, macchiata della pestifera Heresia di Lutero, et de suoi seguaci, à gran camino in Italia si venne, tratto da iniquo pensiero [...]. (pp. 3-4)¹⁶

aA

419

La muerte del capitán, se supone el condestable Carlos de Borbón, se había convertido en una leyenda en Italia, pues Benvenuto Cellini afirmaba haber sido el autor de dicha muerte; también dentro de la leyenda se explica la crueldad del asalto por la sed de venganza que tienen los soldados al ver a su capitán muerto, su dios de la guerra, quien en su agonía les había animado al ataque: «Costoro adunque, per natura fieri, fati non pur dalla vittoria, ma dall'ira, conceputa per la morte del loro capitano [...]» (p. 8).

Los detalles de la profanación de iglesias y de objetos sagrados, como los cálices empleados para emborracharse, la profanación también de tumbas, las violaciones de mujeres y

15. Décimas XIX, XX y XXI en M. SCÈVE, *Délie: object de plus haulte vertu*, Sulpice Sabon, Antoine Constantin, Lyon 1544; véase la edición moderna a cargo de G. Defaux, Droz, Genève 2004, pp. 13-14. Colección compuesta antes de 1540. Las décimas aludidas se refieren al condestable felón Carlos de Borbón.

16. Cito de la primera edición de Mondovì 1565, indicando entre paréntesis el número de página. Tampoco el original italiano es muy fiel a los hechos, ya que omite la composición de las tropas, formadas por lansquenetes, soldados españoles e italianos irregulares, entre ellos Marco Antonio Colonna y Ferrante Gonzaga, hijo de Isabel de Este.

el deseo de estas de cortarse los pechos antes que padecer a los invasores son extensos fragmentos omitidos por el traductor: unas siete páginas de las ediciones italianas se reducen a una sola página de la edición española. Tras la omisión, el traductor llega al punto de partida, la peste que obliga al grupo a refugiarse en casa de un Colonna y luego a emprender el viaje hacia Fondo y, después, embarcarse con destino a Marsella, aunque la edición española, dado el carácter parcial de la traducción, recoge solo una pequeña parte de ese viaje, que concluye en Vada.

En la edición italiana abundan los detalles truculentos propios de la tradición y de la historiografía que sobre el tema circulaba por Italia: Giralaldi coincide con algunas fuentes historiográficas del siglo, datos que adorna con su proyección a lo escabroso¹⁷. En esta estilización truculenta de la realidad, por otro lado, se percibe cierto gusto decadente que anticipa no solo el estilo barroco, sino también la crisis final de la *novella* después de más de dos siglos de vigencia desde el éxito del *Decamerón*.

La causa de la reducción del episodio del Saco de Roma queda muy clara a los ojos del traductor: son los problemas de impresión a los que alude. Conocedor de la censura previa y posterior a la edición de un libro existente en el momento, Gaytán prefiere censurar la parte correspondiente al Saco para evitar que su libro o no salga a la luz o lo haga para tener pronto una orden de la Inquisición. Si en Italia el bárbaro saqueo de la Ciudad Eterna fue visto al principio como una injusticia y como un mandato de la Providencia a la vez, en España se pasó de la defensa a ultranza de la acción de las tropas imperiales al silencio impuesto por las prohibiciones del Índice: por ejemplo, en el Índice de Quiroga (1583) se prohibía el *Diálogo de Lactancio y un arcediano* de Valdés. Silencio impuesto por el traductor que teme no solo las garras de la Inquisición sino algo tan práctico como la viabilidad co-

17. L. BERTHÉ DE BESAUÇÈLE (*J.-B. Giralaldi, 1504-1573. Étude sur l'évolution des théories littéraires en Italie au XVI^e siècle. Suivie d'une notice sur G. Chappuys, traducteur français de Giralaldi*, Auguste Picard, Paris 1920, p. 120) sostiene que el relato de Giralaldi es a la vez un documento histórico que coincide con otros como, por ejemplo, el debatido de J. BONAPARTE, *Ragguaglio storico di tutto l'occorso giorno per giorno nel sacco di Roma dell'anno MDXXVII*, publicado con el pie de imprenta, probablemente falso, de Colonia 1756, a partir de un ms conservado en la Biblioteca Riccardiana de Florencia con la signatura 2688).

mercial de su obra. Imprimirla y difundirla sin traba alguna por parte de los censores es su objetivo primordial.

2. *El silencio impuesto por los hombres. Los temas según el auditorio*

Cuando los hombres jóvenes de la brigada deciden abandonar la nave y pasar a otra para descansar, lo hacen acuciados por la opresión que les causa la presencia de venerables ancianos y de las mujeres. La deseada libertad del grupo masculino halla un gran obstáculo en la gravedad de los varones, la severidad de las matronas y la honestidad de las mujeres, por lo que deciden cambiar de nave:

Mas Poncio, Aulo, Máximo, Flaminio, Quinto, Sempromio, Curcio, Flavio y Lulio, que eran los más moços, viéndose en la nave entre algunos viejos graves, entre algunas ancianas y venerables dueñas, y entre otras mugeres moças así casadas como viudas, todas nobles y muy honestas, considerando que la gravedad de los varones, la severidad de las matronas y la honestidad, aunque moças, de las casadas y viudas, les quitaba libertad que en cosas de gusto y pasatiempo es propia de los hombres en la juventud, fingieron querer darles lugar para que descansasen. Se pasaron a la otra nave, llevando consigo a Fabio, el cual, aunque por su edad fuese grave y de maduro juicio, era tan agradable a la juventud como los mismos mancebos. Pues cuando ya les pareció que estaban en libertad, siendo no menos regozijados que discretos, començaron a reír unos con otros y a ordenar gustosos y agradables juegos, procurando con varias fuentes de regozijo no sentir tanto la pesadumbre de la nave. (f. 6v)

Una vez instalados en la otra nave quieren disfrutar de su tiempo y ven que en las condiciones precarias en las que se hallan, privados de las comodidades de los nobles en su casa, les quedan como únicos recursos la vista y el habla puesto que ya no pueden entretenerse con las danzas y los torneos, de manera que, en palabras de Poncio,

si va a dezir verdad, señores, no sé ya qué hagamos, pues veo que el tiempo que solíamos gastar en danças, justas y torneos, y çaça cuando dexábamos por algunos días la pesadumbre de los estudios para tomar algún alivio, le hemos de pasar ahora sobre el borde de la nave como captivos, porque, según veo, no hay cosa en nosotros que al presente pueda hazer con libertad su oficio sino los ojos y la lengua. Y

de los ojos nos puede venir muy poco gusto, pues no vemos fuera del navío en que estamos sino cielo y agua, así que sólo de la lengua podemos tener algún alivio. Por lo cual me parecía bien, si a todos les parece, que se gastase el tiempo que hay de aquí a la noche en tratar de alguna materia agradable y que sea igualmente de gusto para los oyentes. (f. 7r)¹⁸

En los rigores extremos del viaje brotan la oralidad y la comunicación, la charla amena, a modo de bálsamo, para aliviar las penurias de la larga travesía marítima.

¿De qué tratarán? Sabemos muy bien que el tema elegido es el amor, pero alejado de los tratados, y que en este primer grupo de novelas o ejemplos de la introducción los casos girarán en torno al amor humano, un amor versado en la *cupiditas* y alejado de los dogmas filosóficos. Planteado de otra manera, ante la *quaestio finita* el grupo juvenil solicita alejarse de argumentos y cuestiones y traer algunos ejemplos reales que ilustren la verdadera naturaleza del amor.

De esta manera, las respuestas a la *quaestio finita* son ejemplos, según denominación de los propios personajes, y no novelas ni argumentos, resaltando el carácter paradigmático de los relatos:

Queriendo ya Poncio resumir cuanto había dicho Fabio para responderle, Flavio se lo estorbó diciendo: No es justo que se averigüe la verdad de esta cuestión por argumentos, antes me parece, y según pienso seguiréis mi parecer en este caso, que habiéndose de hablar en ello, será más a propósito y de mayor gusto traer algunos exemplos, que meterse ahora en nuevas cuestiones y argumentos. Porque mi opinión es que para saber si las obras de los hombres son buenas o malas se debe proceder por exemplos de casos sucedidos acerca de aquel vicio o virtud de que se trata, de manera que el conocimiento de lo que se ha de obrar, para que a buen camino y a loable fin se enderece, nazca de mirarse como en espejo en las cosas pasadas, las cuales maravillosamente enseñan lo que debe hazer quien con maduro juicio las considera. Y por tanto para que estos mancebos puedan sugerirse a la verdad, no habiendo cosa que más se haga acerca de los hombres que los exemplos, pues en efecto ponen casi ante los ojos la verdad, de modo que quien por ellos se rige

18. La cautividad forzosa de la nave les restringe sus aficiones puesto que con los ojos sólo pueden contemplar el mar; les queda la lengua, la oralidad, para tener algún deleite, por lo que deciden tratar durante la tarde alguna materia agradable para el grupo.

en lo que ha de hazer puede dezir que lo hizo dos vezes, yendo casi seguro de no poder errar, será bien que cada uno de nosotros a propósito de lo que se trata, traiga en lugar de razones, exemplos de cosas acontecidas, pues dellos se podrá colegir la verdad más fácilmente que de los silogismos y argumentos que de una y otra parte pueden hazerse. Los cuales son más útiles y necesarios para las sciencias que para hazer demostración de las cosas que tienen necesidad de experiencia, como son estas de que hasta ahora se ha tratado entre nosotros, acerca de las mugeres contra quien tanto dixo Fabio y por quien contra él se había armado Poncio. (ff. 29^v-30^r)

En el relato, la justificación de la materia procede especialmente del interés de los jóvenes en el amor, obviamente, apoyándose en la experiencia de Fabio; pero también de ese margen de libertad que supone no estar ante la presencia femenina. Los hombres hablan de mujeres, especialmente cuando ellas no están delante, es por tanto una conversación masculina que libremente circulará por los vericuetos más osados al no estar bajo la mirada atenta de las mujeres. Giraldi tenía que introducir, a pesar del ambiente tridentino, las novelas o ejemplos de sexo, porque el público lector esperaba esos temas, pero justifica su presencia en el texto al presentarlas además como la vía de escape o margen de libertad del encuentro sin mujeres.

El silencio o la autocensura masculina sobre los argumentos sexuales pesarán en las siguientes décadas puesto que los hombres se imponen sus restricciones no solo sobre el tema del sexo sino también para comentarios misóginos ante las nobles damas. No hay ninguna novela de las restantes que aborde de manera tan directa las cuestiones relacionadas con las prostitutas y el sexo a excepción de la novela donde se produce un intercambio de maridos y que es gravemente desaprobada por las mujeres al final de la Primera Década.

En definitiva, es el mismo grupo masculino el que autoriza la materia susceptible de ser tratada posteriormente ante las mujeres y, a partir de la introducción, el silencio impuesto por los hombres se ciñe generalmente sobre las materias.

Podríamos imaginarnos las conversaciones femeninas paralelas a esa introducción pero no sabemos a ciencia cierta qué ocurre en la otra nave durante la primera jornada de

viaje, las únicas noticias son la somnolencia de las damas, la envidia que sienten hacia la jornada novelística de los hombres y la intención de participar en las charlas junto al grupo masculino.

Al final del primer día, las mujeres, que se habían mantenido alejadas del grupo masculino en otro barco, reclaman su participación en la amena tertulia. Mediante el azar, se establece el orden de los narradores, a saber, cinco hombres y cinco mujeres, que a días alternos deleitarán a los demás con sus relatos.

Las novelas de la Primera Década, en la que ya participan las mujeres, son de tema libre: el narrador o la narradora elige el caso, anécdota, hecho o novela que le apetece contar. Dentro de esa selección, la temática no es tan variada como podría parecer, puesto que varias de las novelas versan sobre la ingratitud y el perdón, tema ampliamente comentado por los personajes.

La última novela de la década es un relato ameno y ligero, en el que Flavio cuenta una burla del matrimonio consistente en la sustitución del marido por el pretendiente sin saberlo la joven mujer. El relato suscitará las más airadas protestas femeninas, especialmente de Fulvia:

Pero las damas, a quien desagradó mucho ver que fuese de aquel modo violada Silvia, les pesó en extremo de que cogiese la flor de su honestidad otro sino aquel con quien había de asistir hasta la muerte. Y, finalmente, maldixo Fulvia a la señora que inventó el juego, diciendo que no es razón que con el Sacramento del matrimonio, que es cosa sancta y que requiere tratarse con respecto y reverencia, se mezclen tales burlas, las quales ordena muchas vezes el fiero enemigo de la generación humana, para que dellas, en oprobrio y menosprecio de la religión christiana, nazcan semejantes y mayores escándalos. (f. 182r)

Los comentarios de Fulvia jamás podrían haber estado presentes en la introducción, ni los relatos de cortesanas son contados en presencia del público femenino.

Si en la Primera Década los temas más importante han sido el perdón y la ingratitud, en la Segunda sobresalen los obstáculos del amor y el matrimonio secreto.

3. *El silencio ante la sociedad: el matrimonio secreto*

Las novelas de la Década Segunda giran en torno al amor y las relaciones familiares:

Y así, discurriendo por los varios sucesos que hoy se han contado, veo que guardaron en parte tal orden estos señores que los contaron que en ellos nos dan agradable sujeto de que tratar todos los días que durare nuestro viage. Porque según parece, la novela de Quinto nos da ocasión para que tratemos de aquellos que, contra la voluntad de sus padres o de sus mayores, han llegado al fin sus amorosos deseos y desto se podrá tratar mañana, mostrándose cuáles hayan tenido buenos fines y cuáles malos. (f. 184r)

En las novelas de esta década aparecen varios aspectos vinculados a la oposición familiar tal como se plantea en los textos de la época. El primero y más importante, a nuestro parecer, es el matrimonio secreto; el segundo, la crueldad con que el autor adorna los sucesos; y por último, las múltiples anagnórisis que se producen entre miembros de una misma familia.

El matrimonio secreto de Orontes y Orbeca en la novela II, el de Cicilia y Raniero en la novela V o el de Philarco y Philania en la novela X que cierra la década son muestra de aquello que socialmente no se puede desvelar. El silencio social de la unión no es un rasgo exclusivo de las novelas de Giraldi.

Como es de sobras conocido, el matrimonio secreto es una práctica medieval que perdura en los siglos XVI y XVII, y constituye un motivo literario que ya desde los libros de caballerías aparece también en numerosas novelas¹⁹. La preocupación social y eclesiástica lleva el caso hasta el Concilio de Trento, en el que se dedica parte de la sesión XXIV al sacramento del matrimonio. En dicha sesión se condenan los matrimonios impuestos por los padres, así como el rapto previo al matrimonio. Asimismo en el Decreto de reforma sobre el matrimonio se aborda la cuestión de los matrimonios secretos y sin el consentimiento familiar, práctica que se prohíbe, pero cuyo valor como sacramento sigue reconociéndose: «Aunque no se puede dudar que los matrimonios

19. Véase al respecto J. RUIZ DE CONDE, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Aguilar, Madrid 1948 y A. Redondo (ed.), *Amours légitimes – amours illégitimes en Espagne (XVI^e et XVII^e siècles)*. *Actes du Colloque International (Sorbonne, 3-6 octobre 1984)*, Publications de la Sorbonne, Paris 1985.

clandestinos, efectuados con libre consentimiento de los contrayentes, fueron matrimonios legales y verdaderos, mientras la Iglesia católica no los hizo írritos»²⁰.

La presencia del matrimonio secreto en la obra de Giraldis para Bruscaqli²¹ una muestra de la concepción y elaboración pretridentina de la obra, no solamente debida a la composición previa a las normas de Trento sino también al interés del autor. De hecho, el tema del matrimonio, con consenso implícito o explícito, es una excusa para abordar las sutilezas de la vida conyugal, alejada del refinamiento cortesano renacentista. Por otro lado, si bien es cierto que el matrimonio secreto vetado por Trento sorprende al lector de nuestro siglo, cabe recordar que procedimientos análogos se producen en la cultura islámica con el matrimonio *orfi*. Salvando las distancias, tanto en el caso islámico como en el católico se trata de un compromiso de dos personas ante Dios²².

El matrimonio secreto es pues una de las otras muestras de ausencia que encontramos en la obra, en este caso mayormente debido a la oposición paterna. No es un rasgo exclusivo de la traducción de Gaytán sino un tema repetido en la narrativa renacentista y barroca. Ya sea en el seno del relato o por presiones externas, el silencio se ciñe sobre la obra.

4. *El silencio del traductor en cuanto a las novelas*

El traductor omite y abrevia continuamente. ¿A qué se deben sus silencios? ¿Cómo alteran la obra? Hemos tratado ya el silencio en cuanto al marco, el saco, pero también lo hay respecto a la materia elegida y a las novelas.

En primer lugar, reduce con una finalidad muy práctica, la comercial: «no quise poner en esta primera parte más de veinte novelas y la introducción con unos diez ejemplos, viendo que hacen bastante volumen para un libro como éste que

20. *El Sacrosanto y Ecueménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala. Agrégase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma 1564*, Imprenta de García, Madrid 1819, p. 298.

21. R. BRUSCAGLI, *Il racconto del matrimonio negli Ecatommiti del Giraldis*, en P. Guaragnella, M. Santagata (eds.), *Studi di Letteratura Italiana per Vitilio Masiello*, Laterza, Bari 2006, pp. 553-576.

22. G. GILLOT, *Faire sans le dire. Les rencontres amoureux au Caire*, «Géographie et cultures», 54 (2005), pp. 31-52.

por ser para todos ha de ser acomodado en el precio y en el tamaño» (f. 4r).

En la *Primera parte de las cien novelas*, la estructura de la obra se simplifica, puesto que la obra solo consta de la introducción y las dos primeras décadas, en las que se suprimen las dedicatorias; tampoco los diálogos aparecen seleccionados, ya que el traductor, en aras de la economía, incluye en su volumen aquello que considera esencial, a saber, solo parte de las novelas entre las conocidas en ese momento.

La obra italiana, concebida como una miscelánea o enciclopedia, se ha reducido en la traducción española. Recordemos que ya en el original italiano de Giraldis se observa una cierta modificación de la estructura del modelo de Boccaccio, ya sea en la oposición de novelas, que no siempre se produce, como, sobre todo, en la acumulación de material. El autor concibe sus *Hecatommithi* casi como una miscelánea o enciclopedia en la que incorpora múltiples y heterogéneos elementos, como son una larga introducción filosófica, los *Diálogos de la vida civil*, los numerosos poemas procedentes del *Orlando Furioso* que concluyen la obra, así como las dedicatorias particulares en cada década. Esa abigarrada miscelánea constituye un *corpus* variado por los elementos incorporados, pero resulta quizá demasiado pesada para el desarrollo narrativo. Insistimos en que sobre el traductor no pesa tanto el pavor a una obra abigarrada como una finalidad comercial, que la obra sea asequible. En definitiva, ese silencio del traductor se debe a motivos comerciales.

5. *El silencio del traductor ante los detalles sexuales*

Entre las novelas elegidas para la edición española, el traductor optará por omitir detalles de tipos sexual, como hemos evidenciado en numerosas ocasiones. La novela más significativa en la reducción de ese tipo es la primera, la de Phrines y Caliena, quizás porque no convenía mostrar en el primer ejemplo la carga sexual del original italiano. Son detalles estudiados con anterioridad que no repetiremos aquí²³.

23. Permítaseme la referencia a M. ALDOMÀ GARCÍA, *Los Hecatommithi de Giraldis Cinzio en España*, en I. Arellano et al. (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, GRISO-LEMSO, Pamplona-Toulouse 1996, vol. III, pp.15-22, http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_3_004.pdf, última consulta 30/09/2015; EAD., *La recepción de la novella en España* cit.; EAD., *Didactismo, género literario y lector en Giraldis Cin-*

Quizás el caso más exagerado de omisión sea el de la novela II de la primera década, pues la original de Giraldi, la historia de la adúltera Vana, es sustituida por otra procedente de otra antología. La novela II de la traducción de Gaytán, siendo de tema amoroso, también merece un tratamiento distinto porque no es traducción de la obra de Giraldi Cinzio, sino de la antología de *Cento novelle scelte* de Francesco Sansovino. La novela contada por Máximo en los *Hecatommithi* trataba de una mujer adúltera como Juana, la mujer del maestro, pero, a diferencia de esta, su adulterio ni era castigado ni perdonado, tan solo aceptado. Vana, en la novela italiana, es una mujer insaciable sexualmente que, no satisfecha con su honesto y bello marido, desea a todos los hombres. La ocasión se le presenta con un campesino de quien admira lascivamente las partes. La novela italiana describe la lascivia de la mujer y el juego seductor de ambos cuando solos, por la ausencia del marido y de la mujer del otro, se reúnen. Es cierto que también la novela de Sansovino aborda el tema del adulterio, enlazándolo con distintos motivos, como el del estudiante que amplía sus estudios con un maestro que le instruye sobre el amor y es burlado por el alumno. En ambos casos, el marido deja a la mujer sola, pero la gran diferencia no está en el común adulterio sino en las explícitas referencias sexuales del original italiano. Además, otra divergencia importante radica en el desenlace, ya que mientras Persio se da cuenta de su error y el maestro perdona a su mujer, en la novela italiana no había conciencia por parte de los personajes de estar cometiendo un error ético sino solo social. Righetti, sin mencionar en ningún momento la traducción española, considera que una de las posibles causas de la inclusión de los *Hecatommithi* en los Índices inquisitoriales está precisamente en la novela que Gaytán sustituyó, tal como quedaba anunciado en el prólogo de la *Primera parte de las cien novelas*²⁴. La novela italiana contiene asimismo algunos pasajes lascivos que ya fueron omitidos en la edición veneciana de 1574.

zio, «Edad de Oro», xxxiii (2014), pp. 87-107, <https://revistas.uam.es/edadoro/article/download/50/48>, última consulta 30/09/2015.

24. M. RIGHETTI, *Per la storia della novella italiana al tempo della reazione cattolica*, Giovanni Fabbri, Teramo 1921, p. 54.

El traductor opta por suprimir la novela italiana de Giral-di, cargada de erotismo, y sustituirla por otra de adulterio pero de menor contenido sexual.

Silencio ante el saco de Roma por parte del traductor, silencio ante las mujeres por parte de los hombres, silencio social con el matrimonio secreto y silencio del traductor ante los detalles sexuales son algunos de los rasgos de esta pequeña antología novelística.

Probablemente el silencio más relevante sea externo a la obra, fruto solo de la publicación en Toledo, lo que consideramos el silencio de la imprenta.

6. *El silencio de la imprenta*

La edición española de Giral-di ve la luz en Toledo y muchas son las esperanzas, tópicas por cierto, del éxito que se desprenden de los poemas laudatorios, donde a Gaytán según los poetas se le sitúa en el Olimpo de los creadores.

La presencia de poemas es habitual en una obra narrativa; para la inclusión de poemas en el hilo narrativo, remitimos a la edición completa de la obra²⁵. Gaytán respeta los poemas procedentes del original y, si cambia alguno, lo hace en el caso de «¿Cuál muger cantará [...]?»²⁶. Situado al final de la introducción, el traductor lo coge directamente de la Jornada II del Decamerón. Recordemos que Giral-di Cinzio publica sus poemas en obras propias solo excepcionalmente. Sobre todo aparece como autor en las antologías petrarquistas conocidas como las *Rime*, *Rime scelle* y *Fiori*, publicadas en Venecia por Giolito de Ferrari y Ruscelli²⁶.

Donde sí es genuino Gaytán es en la elección de los poemas laudatorios, no dirigidos al autor sino al traductor. Cristóbal de Toledo, uno de los poetas, señala la censura y la lengua enriquecida, así como el lugar que ocupará a partir del momento Giral-di, gracias a la traducción castellana, hecha en lenguaje casto y puro:

Y si en su patria fue tan estimado
el Cinthio por su ingenio peregrino,

25. ALDOMÀ GARCÍA, *La recepción de la novella en España* cit.

26. Las antologías petrarquistas empiezan a publicarse en Venecia en la imprenta de los Giolito y pronto surge la competencia de un editor como Ruscelli, que ataca las anteriores. Estos volúmenes se convirtieron en un modelo de poesía difundido ampliamente por Italia y España, como estudia M.L. CERRÓN, *Las antologías de poesía italiana en la Biblioteca Nacional de Madrid*, «Edad de Oro», XII (1993), pp. 41-60.

desde hoy tendrá lugar más eminente,
pues que por nuevo y más alto camino
de más ricos tesoros adornado
nuevo aliento le da entre nueva gente
tu ingenio, a quien consiente
su enmienda y su censura
la castellana lengua enriquezida
de propias perfecciones y hermosura
y con quien piensa eternizar tu vida.
Hoy muestras en lenguaje casto y puro
con sentencias y exemplos evidentes
cuánto puede el Amor, y el tiempo muda. (ff. 6r/v)

Valdivieso, en otro poema, lo denomina ingenio peregrino y raro: «Muy bien tendréis noticia, les advierte, / de un noble ingenio peregrino y raro» (f. 7r).

La última composición poética de los preliminares es un soneto del Licenciado Luis de la Cruz, poema dedicado al traductor, al que alaba por su excelente traducción, tal «que el mismo original rendirse puede / a la elegante traducción que has hecho» (f. 8v). Asimismo, destaca el propósito moral de la obra, declaración que, con ser tópica, descubre una de las finalidades básicas de Giraldi y su traductor, la ejemplaridad:

Enriquezes tu patria con Novelas
que descubren del mundo los engaños
y del hijo de Venus los efetos.

De do claro se infiere que si velas
es para que se eviten graves daños
y para que sean todos sabios y discretos. (f. 8v)

¿Qué ocurre con las expectativas creadas? ¿Por qué la obra no fue conocida?

La publicación de los *Hecatommithi* en Mondovì se debió a un accidente fortuito o un traspies en la vida de Giraldi puesto que la ciudad de Piamonte no era en modo alguno un centro impresor importante; la traducción española no aparece ni en Valladolid ni en Medina ni en Bilbao, donde sí se publicaron otras novelas italianas en el siglo XVI, sino en Toledo, porque probablemente el traductor era un noble toledano que contaba con el apoyo de numerosos amigos en su ciudad, entre ellos el mismo Julián Martínez, mercader de libros que costeó la edición. En el siglo XVI en España hay varios centros productores y difusores, aunque no todos

gozan de la misma fortuna, mientras que en el siglo xvii la actividad editorial se centralizará en Madrid²⁷.

Ni el traductor ni el librero han dejado muchos rastros, sólo ha permanecido la obra incompleta y seguramente con poco éxito editorial en España. Las causas del fracaso editorial no hay que buscarlas solamente en la calidad de la obra; sin duda alguna, radican también en la presencia de obras originales italianas en las bibliotecas. Si se podía leer la obra original, de poco interés resultaba la traducción y, sobre todo, hay que justificarla porque la traducción e impresión fueron un fracaso en el mercado, ni Toledo ni Luis Gaitán ni Julián Martínez, el mercader de libros, estaban en el circuito de traductores y difusores de la cultura italiana y de la cultura impresa. Sí sabemos por los documentos de Benito Boyer que entre la lista de deudores figuran Julián Martínez y Ana Peñalosa, su mujer, con una deuda de 2176 maravedís en 1592²⁸. La obra se traduce y edita al margen de las endogámicas familias francesas e italianas de libreros e impresores importantes en España; sin canales de distribución y sin representantes la obra muere antes de ser completada por el traductor.

Los silencios en la *Primera parte de las cien novelas* son de diversa índole: desde el silencio del traductor ante el saco de Roma o los pasajes libidinosos, al silencio del mismo grupo de fabuladores masculinos o al silencio del amor ante la sociedad, sin olvidar el silencio final comercial de la imprenta toledana.

Este ha sido nuestro recorrido por lo que hemos bautizado como los silencios o ausencias en torno a la obra de Giraldi Cinzio en la traducción española: silencios que, como todos, tienen sus palabras.

27. Véase J. MOLL, *Del libro español del siglo xvi*, en P.M. Cátedra, M.L. López-Vidriero (eds.), *El Libro antiguo español. Actas del II Coloquio Internacional (Sevilla, octubre de 1989)*, Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional de Madrid-Sociedad Española de Historia del Libro, Salamanca-Madrid 1992, pp. 325-338; *id.*, *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos xvi al xviii*, Arco Libros, Madrid 1994.

28. Cfr. C. PÉREZ PÁSTOR, *La imprenta en Medina del Campo*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid 1895, p. 456.

Bandello y Cervantes. *Novelle, Histoires tragiques, Historias trágicas exemplares*: hacia *La fuerza de la sangre* de Miguel de Cervantes

Luana Bermúdez
Universidad de Ginebra

«A caballero nuevo, caballo viejo»
(Refranero popular)

«Umani lettori», «lectores amantísimos», sabido es que el 6 de marzo de 1625 la Junta de Reformación, promovida algunos años antes por Felipe IV, negó toda posibilidad de imprimir novelas y comedias en los Reinos de Castilla¹, por tratarse de textos que, al parecer, no beneficiaban la virtud de sus lectores. Aunque a posteriori podemos afirmar que se trató de una prohibición más pretendida que efectiva², las

1. Según la Junta dicha prohibición quedaba justificada por «el daño de imprimir libros de comedias, novelas ni otros de este género, por el que blandamente hacen a las costumbres de la juventud». Este fragmento aparece en el artículo de A. CAYUELA, *La prosa de ficción entre 1625 y 1634: balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla*, «Mélanges de la Casa de Velázquez», XXIX (1993), n. 2, pp. 51-76 [p. 51].

2. Efectivamente, tras la decisión de la Junta, se siguieron publicando novelas cortas gracias a ingeniosas estrategias literarias utilizadas por los autores, como la construcción de prólogos en los que se insistía obsesivamente en la moralidad – efectiva o pretendida – de las obras. Un inventario de las estrategias utilizadas por nuestros novelistas barrocos para lograr publicar sus obras se encuentra en el artículo de la ya citada Cayuela, y en el estudio de I. COLÓN CALDERÓN, *La novela corta en el siglo XVII*, Ediciones del Laberinto, Madrid 2001. Sobre las repercusiones literarias que tuvo esta prohibición se lea además el artículo de J. MOLL, *Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634*, «Boletín de la Real Academia Española», LIV (1974), pp. 97-103.

razones otorgadas por la Junta para justificar dicha decisión nos ofrecen algunas pistas de investigación para el estudio de lo que era o venía siendo la novela corta barroca en la primera mitad del siglo XVII, es decir, cuando las enseñanzas cervantinas ya habían comenzado a ser leídas e imitadas.

Pero volvamos a la decisión de la Junta: queda prohibida la impresión de comedias y novelas – extrañamente, los géneros en los que más influyeron las novelas italianas³ – por constituir un «blando ejemplo» para las costumbres de la «juventud», y todo ello, en los reinos de Castilla, es decir, el escenario en el que se tradujeron varias colecciones de *novelle*.

Entonces, siempre al parecer, las novelas cortas barrocas que llenaron nuestras estanterías después de Cervantes y, por qué no, a partir de él, seguían siendo poco honestas, pese a que como tales las presentaran los novelistas en sus prólogos⁴.

Para aclarar – o complicar – la interpretación de dicha prohibición, quizás sea propicio observar el tan estudiado *Prólogo al lector* con el que el autor alcaláino presenta sus *Novelas ejemplares*, con las que, según los críticos – y nosotros no

3. Sobre la llamativa cercanía entre las novelas de los autores posboccaccianos y las de los novelistas españoles se han expresado largamente tanto C.B. BOURLAND, *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century, with a Bibliography of the Novela from 1576 to 1700*, Smith College, Northampton 1927, como A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Tipografía de Archivos, Madrid 1929, luego en *Opúsculos histórico-literarios*, I, CSIC/Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1951. Ambas obras han sido citadas en el artículo de D. GONZÁLEZ RAMÍREZ, *En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los novellieri en España*, «Arbor», 187-752 noviembre-diciembre (2011), pp. 1221-1243. Sobre el tema de la cercanía literaria entre Bandello y Cervantes, que es lo que aquí nos interesa, véanse los artículos de G. CARRASCÓN, *Oneste o ejemplares: Bandello y Cervantes*, «Artifara», 13 bis (2013), pp. 284-300 y especialmente *Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII*, «Edad de Oro», XXXIII (2014), pp. 53-67. Por lo que tiene que ver con la presencia de Bandello en el teatro barroco español, véanse T. FERRER VALLS, *Bandello, Belleforest, Painter, Lope de Vega y Webster frente al suceso de La duquesa de Amalfi y su mayordomo*, en V. Maurya, M. Insúa (eds.), *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre de 2010)*, Universidad de Navarra/GRISO, Pamplona 2011, pp. 159-175; A. GASPARETTI, *Las Novelas de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*, Cervantes, Salamanca 1939; M.C. MUÑOZ MEDRANO, *Fuentes italianas para la novela corta española del siglo XVII: las Novelas a Marcia Leonarda de Lope de Vega*, «Lemir», 6 (2002), pp. 1-12.

4. Para profundizar el tema del contraste entre moralidad anunciada en los prólogos y deshonestidad de las narraciones, como recurso ya utilizado por los *novellieri*, véanse los artículos de M. RUBIO ÁRQUEZ, *La contribución cervantina a la novela barroca: la ejemplaridad*, «Edad de Oro», XXXIII (2014), pp. 125-149, y sobre todo *Los novellieri en las Novelas ejemplares de Cervantes: la ejemplaridad*, «Artifara», 13 bis (2013), pp. 33-58.

seremos la excepción – nace la novela corta barroca estrictamente española⁵.

Tras una *captatio* no demasiado *humilis*, Cervantes propone doce novelas, cuya finalidad consiste en el provecho y el deleite siempre y pretendidamente honesto – o, por lo menos, así lo afirma el autor. Sin embargo, comenzando la lectura, salta a la vista la presencia de engaños, celos desmesurados que rozan lo cómico⁶, incluso violaciones que deleitan al «lector amabilísimo», y al mismo tiempo nos hacen dudar de la honestidad y ejemplaridad pretendida de sus novelas, a pesar de los honestos desenlaces que concluyen – astutamente – cada narración. Más aún, si pensamos que el contraste entre ejemplaridad pretendida y efectiva caracterizaba este género a partir del no por nada apellidado *Príncipe Galeoto*, y, de ahí, las obras de los *novellieri*⁷. Además, el choque entre *prodesse* y *delectare* no era desconocido dentro del territorio español, gracias a las traducciones de colecciones italianas que comenzaron a circular a finales del siglo XVI⁸.

A pesar de las hábiles – y no tanto – estrategias literarias utilizadas por nuestros traductores para enmascarar la deshonestidad de las colecciones italianas, los «amables lectores» españoles seguían leyendo relatos de violaciones, adulterios o incestos, seguidos sin embargo por un castigo ejemplar, basta recordar las catorce *Historias trágicas ejemplares* de Matteo

5. Así lo afirman, de manera quizás demasiado categórica, M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela* [Bailly Baillere, Madrid 1910], CSIC/Instituto Miguel de Cervantes, Madrid 1943, tomo III, p. 4, *passim*; A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, *Cervantes creador de la novela corta española* [CSIC, Madrid 1956], CSIC/Instituto Miguel de Cervantes, Madrid 1982, tomo I. Sobre el *Prólogo al lector* de Cervantes, véase el artículo de C. ALVAR, *Cervantes en el prólogo al lector de las Novelas Ejemplares*, en G. Carrascón et al. (eds.), «*Deste artijfe*». *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las Novelas ejemplares*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2014, pp. 3-25.

6. Los celos desmesurados son uno de los argumentos que vuelven tanto en *Bandello* como en su traducción francesa y española, como por ejemplo en la novela sobre el *Caballero albanés*, en la que Cervantes se inspiró, como sabiamente ha mostrado A. RUFFINATTO, *Bandello*, en C. Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, Centro de Estudios Cervantinos-Castalia, Madrid 2006, vol. II, pp. 1102-1104. Véase también a propósito de los celos la contribución en este mismo volumen de C. GROUZIS DEMORY, *El motivo del marido celoso: de la novella italiana a la novela corta española del siglo XVII. Imitación y reescritura en Cervantes, Castillo Solórzano y Juan de Piña*.

7. RUBIO ÁRQUEZ, *Los novellieri* cit.

8. Una lista exhaustiva de las *novelle* de las que se ocuparon nuestros traductores aparece en el ya mencionado artículo de GONZÁLEZ RAMÍREZ, *En el origen* cit., p. 1235, y en el estudio de J.M. LASPÉRAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Université de Montpellier-Éditions du Castillet, Montpellier-Perpignan 1987.

María Bandello, que aparecieron editadas en 1589 gracias al traductor Vicente de Millis Godínez. Este tomo de novelas del fraile dominico – o más bien lo que de él quedaba tras su reinterpretación francesa y española⁹ – tuvo un éxito considerable por proponer, evidentemente, unas soluciones que respondían al gusto de nuestro público postridentino, y, quizás y en parte, también del autor del *Quijote*.

Volviendo a nuestro «creador de la novela corta»¹⁰, según el estudio de Marcial Rubio Árquez¹¹, cabe la posibilidad de que el autor alcalaíno conociera la traducción de Millis. Esto no excluye, como ya se ha dicho en reiteradas ocasiones, que Cervantes hubiera leído y apreciado por lo menos algunas de las 214 novelas bandellianas¹². Quizás, entonces, conociendo la obra original, su traducción, y sobre todo, el éxito de ésta, nuestro ingenioso autor recuperó de ellas el más «sabroso y honesto fruto que se podría sacar»¹³, lo mezcló con otros elementos narrativos, como los folklóricos¹⁴, y lo reajustó a su poética tan compleja, presentada en el *Prólogo al lector* que antepone a sus *Novelas ejemplares*, donde deja claro – por si hubiera dudas – la distancia literaria que separa sus narraciones de las italianas.

Sin embargo, sabido es que en su prólogo nuestro autor menciona de manera encubierta – y no tanto – los títulos de las colecciones italianas que hasta aquel entonces habían sido

9. La distancia que separa la obra italiana de su versión francesa ha sido estudiada detenidamente por A.C. FIORATO, en el capítulo *Le succès du Bandel: un phénomène culturel européen*, en su *Bandello entre l'histoire et l'écriture. La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Olschki, Firenze 1979, pp. 619-637. Las diferencias entre las *Novelle*, las *Histoires tragiques* y las *Historias trágicas ejemplares* han sido subrayadas también por M.S. ARREDONDO, *Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol*, en F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, PPU, Barcelona 1989, pp. 217-228.

10. Tomamos prestado el título del estudio, anteriormente mencionado, de GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, *Cervantes creador de la novela corta* cit., por parecernos una formulación particularmente acertada, a pesar de la influencia italiana que se percibe en las novelas cervantinas.

11. RUBIO ÁRQUEZ, *Los novellieri* cit., p. 41.

12. CARRASCÓN, *Oneste o ejemplares* cit., p. 222, y ALVAR, *Cervantes en el prólogo* cit.

13. M. DE CERVANTES, *Prólogo al lector*, en *Novelas ejemplares*, F. Sevilla (ed.), Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante 2001, f. viii v, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/novelas-ejemplares-0>, última consulta 30/09/2015. Se cita por esta edición *online*, que reproduce la paginación de la primera edición, M. DE CERVANTES, Juan de la Cuesta, Madrid 1613.

14. La presencia de elementos folklóricos en la prosa cervantina, sobre todo en *La fuerza de la sangre*, que analizaremos en breve, ha sido subrayada por P. DARNIS, *La fuerza de la sangre, La ilustre fregona y Las dos doncellas: ¿tres tipos folklóricos?*, «Edad de Oro», xxxiii (2014), pp. 151-162.

traducidas con un considerable éxito en territorio español¹⁵. Entre estos títulos, que cita además en español para que «el lector amatísimo» no dude a la hora de reconocer la referencia a dichas obras, aparecen alusiones a las ya mencionadas *Novelle* de Matteo Bandello.

El *modus operandi* de Cervantes es complejo: en un primer momento menciona el modelo italiano para después remplazarlo con su ejemplo, con el que cierra narrativamente el prólogo y fija las pilastras de un nuevo género literario.

Sin embargo, no podemos evitar sospechar que las características de las novelas cortas cervantinas, después retomadas por los novelistas barrocos, no aparecieron sin más con las *Novelas ejemplares*, sino que sólo se fijaron en sus páginas. La variedad, la ejemplaridad – pretendida –, la complejidad de la trama y de los personajes o el suspense típico de nuestras novelas cortas¹⁶, podían ser rasgos que ya aparecían, aunque de manera rudimentaria, en esas colecciones de novelas traducidas al español y leídas por nuestros novelistas y dramaturgos. Por ello, quizás, aunque Cervantes «quisiera verse excusado de escribir su prólogo», se vio en cambio obligado a redactarlo, y en él a reconocer esta presencia para negarla, por poner en riesgo la originalidad de su propuesta y su papel de «creador de la novela corta», tal y como lo haría un astuto Lope años después, «confesando» que «también hay libros de novelas [que] son libros de grande entretenimiento, y que podrían ser ejemplares, como algunas de las historias trágicas del Bandello»¹⁷.

De las 214 novelas escritas por el *novelliere* lombardo, sólo dieciocho aparecieron en la primera traducción francesa de la que se ocuparon Pedro Boaistuau y Francisco de Belleforest, en 1559¹⁸. De este primer tomo francés, fueron tradu-

15. GONZÁLEZ RAMÍREZ, *En el origen* cit., p. 1223; CARRASCÓN, *Oneste o ejemplares* cit., p. 293; con referencia a indicaciones más antiguas de otros críticos sobre las alusiones cervantinas a los títulos de las traducciones en estos artículos.

16. Las características de la novela corta barroca que citamos en este artículo han sido estudiadas detenidamente por A. YLLERA, *Novela corta o cortesana*, en C. Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, Centro de Estudios Cervantinos-Castalia, Madrid, vol. IX (en prensa).

17. L. DE VEGA, *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos*, Viuda de Alonso Martín, Madrid 1621, f. 59, citado por CARRASCÓN, *Apuntes para un estudio* cit., pp. 63-64. Véase también MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes* cit., p. 34; GONZÁLEZ RAMÍREZ, *En el origen* cit., p. 1224.

18. M. BANDELLO, *XVIII histoires tragiques, extraites des ouvres italiennes de Bandel, et mises en*

cidas al español únicamente las primeras catorce, en 1589¹⁹. Tras estas transiciones lingüísticas, estéticas, culturales y religiosas entre otras, las traducción que nos llegó pudo influir, quizás, en el nacimiento de la novela cervantina y, por ende, en nuestra novela corta.

Entre las historias que fueron traducidas – ¿ y seleccionadas? – por Millis, una en particular nos llama la atención, no solamente por exhibir en su versión castellana elementos que preanuncian los rasgos que caracterizarán nuestra novela corta barroca, como la ya mencionada ejemplaridad pretendida, el suspense, el mayor desarrollo de la trama y de los personajes a través del diálogo, la complejidad de la estructura, y, abreviando, la presencia de aspectos teatrales, sino también por presentar diversos paralelismos con *La fuerza de la sangre*, novela ejemplar cervantina. La *novella* a la que nos referimos es la decimoquinta de la segunda parte de las *Novelle* bandellianas, que corresponde a la duodécima tanto de las *Histoires tragiques* como de las *Historias trágicas ejemplares*, traducidas respectivamente por Francisco de Belleforest y por el ya mencionado Vicente de Millis Godínez, de cuyos vínculos con el mundo editorial dependieron algunas de sus elecciones a la hora de traducir.

Una sintética comparación del argumento, de la estructura y de la intencionalidad literaria de los autores y traductores, así como de curiosos contactos temáticos y lingüísticos puntuales, nos permite establecer vínculos entre estas narraciones que vuelven posible la hipótesis de una relectura cervantina del modelo italiano.

Después de una dedicatoria a Luigi Gonzaga, Bandello escucha y transcribe, según nos indica²⁰, una novela cuyo argumento es «bello» y sencillo: tras haber presentado al personaje de Alejandro de Médicis a sus interlocutores, el narrador Vincenzo Strozzi cuenta una historia «verdaderamente» acaecida a un caballero de Alejandro, «cuyo nombre por ahora

langue française, les six premières, par Pierre Boisteau, surnommé Launay, natif de Bretagne. Les douze seyvans, par François de Belle Forest Comingeois, Sertenas, Paris 1560.

19. M. BANDELLO, *Historias trágicas ejemplares sacadas de las obras del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierre Bouistau y Francisco de Belleforest*, Vicente de Millis Godínez (trad.), Pedro Lasso y Juan de Millis Godínez, Salamanca 1589.

20. Se trata, evidentemente, de ficción literaria, como sabiamente ha mostrado E. Menetti. Véase E. MENETTI, *Introduzione*, en M. BANDELLO, *Novelle*, E. Menetti (ed.), Rizzoli, Milano 2011.

será Pietro»²¹ para encubrir su verdadera identidad. Un día, al encontrarse cerca de Florencia, Pietro ve a la hija de un molinero de la que se encapricha, e intenta seducirla, sin éxito. Por ello, el caballero, con la ayuda de unos amigos, la rapta a pesar de las protestas de su padre y la lleva a su lujoso aposento donde la viola, despreocupándose de sus quejas. Dada la imposibilidad de obtener por sí solo un desenlace feliz, el molinero viaja a Florencia para pedir la ayuda de Alejandro de Médicis, el cual logra liberar a la muchacha a través de un engaño y castiga a su caballero obligándole a que se case con ella. Tal y como se nos cuenta, la decisión del duque fue alabada por todo el pueblo florentino, por lo que queda garantizada la autenticidad del relato.

Tanto Belleforest como Millis conservan en líneas generales la trama original, pero suprimen la dedicatoria – y, de paso, la estructura bipartita que rige los cuatro tomos de novelas del fraile²² –, quizás por la presencia de rasgos estrictamente italianos que perdían sentido ante un público francés y español.

Las transformaciones del traductor francés que aparecen a lo largo de la novela, consisten principalmente en la inserción de diálogos que aumentan la complejidad psicológica de los personajes y de severas observaciones del narrador²³, retomadas literalmente por Millis. Dichas añadiduras sirven para explicitar el – pretendido – carácter ejemplar de los acontecimientos narrados, tal y como lo muestran las palabras de la hija del molinero, presencia muda en *Bandello* y que aquí defiende su honra en todo momento: el discurso de los amigos del caballero, para que éste deje de pensar en ese amor jerárquicamente insensato, o las intrusiones de los traductores-narradores para condenar o celebrar la conducta de los personajes, como podemos ver en el sumario con

21. Cito por la edición moderna, M. BANDELLO, *Tutte le opere di Matteo Bandello*, F. Flora (ed.), Mondadori, Verona 1934, vol. I, p. 816. La traducción es mía.

22. MENETTI, en su *Introduzione* cit. a las *Novelle* de Bandello, pp. 15-23, estudia detenidamente el significado de la división estructural entre dedicatorias y novelas.

23. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes* cit., p. 35; M. SIMONIN, *François de Belleforest traducteur de Bandel dans le premier volume des Histoires tragiques*, en U. Rozzo (ed.), *Matteo Bandello, novelliere europeo. Atti del Convegno Internazionale di Studi, 7-9 novembre 1980*, Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 1982; ARREDONDO, *Notas sobre la traducción* cit., y CARRASCÓN, *Apuntes para un estudio* cit.

evidentes fines didácticos que anteponen a la narración, o en la moraleja que la concluye.

A nivel argumental, en *La fuerza de la sangre*, Cervantes parece retomar el planteamiento de la *novella* bandelliana pero lo complica, eliminando todo aspecto estrictamente italiano, como el personaje de Alejandro de Médicis, y añadiendo episodios engendrados – ahora sí – por su pluma, sin rehuir los ya mencionados motivos folklóricos²⁴. La narración cervantina comienza así en su ápice dramático con el encuentro entre un noble, «que por ahora, por buenos respetos, encubriendo su nombre, le llamaremos con el de Rodolfo» (f. 126v), para ocultar – nuevamente – su verdadera identidad²⁵, y Leocadia, la cual, qué casualidad, tiene dieciséis años, pertenece a una familia pobre y posee una belleza de la que el caballero se encapricha instantáneamente. Esa misma noche, gracias a la ayuda de sus amigos, nobles, como en el caso de la novela francesa y española, Rodolfo rapta a Leocadia a pesar de las protestas del padre y de su familia, y la lleva a su lujoso aposento, escenario español de la violación. Después de haber perdido su honra, la protagonista declama un discurso dramático donde no faltan paralelismos temáticos e incluso lingüísticos con aquel pronunciado por la hija del molinero de Millis.

Tras este planteamiento inicial, que podría ser una relectura toledana de los acontecimientos narrados en la *novella*, tal y como lo muestra la sustitución de la ambientación florentina por una ubicación española reconocible²⁶, Cervantes se aparta de la historia original y la complica, insertando entre el *incipit* y el desenlace una serie de patrañas vividas separadamente por los dos protagonistas, para respetar la *variatio* típicamente cervantina. Así, en *La fuerza de la sangre*, el

24. DARNIS, *La fuerza de la sangre, La ilustre fregona y Las dos doncellas: ¿tres tipos folklóricos?* cit.

25. Nótese el paralelismo con la novela de Bandello, donde a través de la misma estrategia el autor aseguraba la autenticidad de los acontecimientos narrados. Además, al final de la novela, Cervantes insertó importantes detalles para que los datos históricos no pusieran en peligro la autenticidad de la narración, tal y como lo ha indicado J.B. AVALLE-ARCE, Introducción a M. DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, J.B. Avalle-Arce (ed.), Castalia, Madrid 1982, p. 169. Se trata, al fin y al cabo, de una estrategia parecida a la que utiliza Bandello en muchas de sus novelas.

26. En *La fuerza de la sangre* no faltan referencias a pormenores espaciales y temporales estrictamente españoles. Así, por ejemplo, la novela se abre cerca del río de Toledo, y Leocadia es liberada cerca de la Plaza del ayuntamiento.

autor propone una estructura bipartita²⁷ que crea unidad en la variedad, dando vida a una novela que se rige por sí sola, sin dedicatorias, marcos, sumarios o división en capítulos. Encontramos aquí la nueva complejidad estructural de la novela corta española, que supera los límites de las traducciones de *novelle* y da prueba del ingenio del alcalaíno a la hora de engendrar acontecimientos, sobre todo si el «lector amantísimo» conocía el que suponemos ser su antecesor italiano. Cervantes retoma, modifica y añade, e impone la variedad temática y estructural como rasgo distintivo de su colección.

Pero volvamos a nuestra novela. Tras la violación, Leocadia roba nada menos que un crucifijo, en época postridentina, y Rodolfo la libera dejándola – no casualmente, creemos – al lado de una iglesia.

Nuestro protagonista viaja a Italia, y ella da a luz a Luisico, el hijo de la violación. Durante una fiesta toledana, el niño es atropellado, lo que permite la teatral reunión de los personajes en el escenario en el que tuvo lugar el abuso, como ya sucedía, por otra parte, en la propuesta bandelliana, francesa y española. Allí, nuestra protagonista reconoce la habitación en la que fue deshonrada, y, tras revelar la verdad a la madre de su ofensor, la narración cervantina vuelve a acercarse a la *novella*.

Gracias a un engaño por parte de la madre de Rodolfo y de peripecias teatrales que rozan lo cómico, – y que pueden recordar las breves pinceladas burlescas que aparecían en la propuesta bandelliana –, los dos protagonistas se casan provocando el contento de los familiares – y de los censores. De esta manera, en las cuatro narraciones, la acción se resuelve gracias al engaño, concebido como instrumento necesario para llegar al final feliz y engendrado por un personaje que simboliza una jerarquía superior. Ahora bien, si en el caso del fraile, ésta era representada por el duque de Florencia, en el de Cervantes, en cuanto creador la novela corta española, Alejandro de Médicis es sustituido por los padres de Rodolfo, y, así, por una jerarquía familiar, que permite el restablecimiento de la honra perdida.

27. AVALLE-ARCE, Introducción cit., p. 28, ha descrito detenidamente los elementos que oponen la primera y la segunda parte de la novela.

Ahora bien, en la *novella* bandelliana la exactitud de los hechos relatados era garantizada por el narrador que contaba la historia²⁸. Debido a su ausencia, nuestros traductores tuvieron que intervenir en la narración en reiteradas ocasiones para asegurar, a partir del sumario, tanto la autenticidad de lo que contaban como la ejemplaridad moral de la novela. En pocas palabras, tenemos aquí las «fastidiosas e impertinentes adiciones» que según Menéndez y Pelayo «habían estropeado el texto»²⁹.

En el caso de la novela cervantina, dicha autenticidad queda demostrada gracias a la numerosa descendencia de la pareja, que parece sustituir el pueblo florentino de la propuesta bandelliana.

Así, a pesar de la violación y del engaño, la novela se concluye con un final feliz y ejemplar, tal y como sucedía en la propuesta italiana y especialmente en sus versiones francesa y española, en las que, como en *La fuerza de la sangre*, se acentuaba la reparación del agravio gracias al matrimonio, retratado en todos sus detalles para subrayar la ejemplaridad moral de la novela española, dudosa en cambio en los que podrían ser sus antecedentes literarios.

En efecto, gracias al pretexto de narrar un acto «justo» protagonizado por el duque de Florencia, de cuya narración además no se hace cargo, Bandello puede retratar con un estilo colorido y deshonesto el (des)encuentro sexual entre los dos personajes.

De manera casi paradójica por las fechas y el contexto en el que se encontraban, tanto Belleforest como Millis retomaron la violación que retrataron detenidamente³⁰, añadiendo particulares maliciosos a la narración (como el placer fingido por la joven durante el estupro, cuyo único objetivo reside, creemos, en el deleite del lector), y justificando lo postridentinamente injustificable con paralelismos mitológicos y cristianos. La moraleja final, además, inventada por Belleforest y retomada por nuestro traductor, no es sino una inversión trágica de algunos de los motivos eróticos normalmente utilizados por Bandello³¹.

28. Para profundizar este aspecto véase MENETTI, *Introduzione* cit., pp. 35-38.

29. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes* cit., p. 35.

30. SIMONIN, *François de Belleforest traducteur de Bandel* cit., p. 464, muestra que en reiteradas ocasiones Belleforest añade particulares eróticos a la narración bandelliana.

31. Como señala MENETTI, *Introduzione* cit., p. 44, tanto el personaje del molinero como la

Esta deshonestidad que anula las afirmaciones del prólogo de ambos traductores, aparece también en la supuestamente «honesta» novela cervantina, que, de ser cierta la cercanía con el texto italiano, propone una versión empeorada del personaje masculino bandelliano. En efecto, el personaje de Pietro, que se convertía en un caballero sin identidad en la versión francesa y española para que el castigo de sus actos fuera universal, decide raptar a la hija del molinero sólo tras haber intentado seducirla. No así en *La fuerza de la sangre*, donde el personaje no duda a la hora de raptarla, se aprovecha de Leocadia mientras que ella está desmayada y se casa para gozar de su belleza sobre la que se insiste léxicamente.

Con este planteamiento, al fin y al cabo no tan «honesto y tan medido con la razón y discurso cristiano», Cervantes, como ya Belleforest y Millis, se vio obligado a salpicar su narración con símbolos cristianos fácilmente reconocibles, como la iglesia, el matrimonio feliz, los contrastes entre luces y sombras que encubren las inmoralidades de los personajes, el crucifijo gracias al que resuelve astutamente la narración³² y las posibles objeciones de un censor, la promesa de Rodolfo y el no menos importante personaje de Leocadia. Leocadia, sí, que se convierte en la verdadera protagonista de la novela, no solamente símbolo de la virtud a pesar de su juventud, como ya lo era – ¿casualmente? – Alejandro de Médicis en la *novella* bandelliana, sino de la virtud cristiana.

Aunque no nos falten más analogías, creemos que esta breve e incompleta comparación permite volver a nuestra hipótesis inicial, que reafirma la importancia de la invención cervantina para el surgimiento de la novela corta estrictamente española, pero que subraya la contribución de las *Novelle* de Bandello y de su traducción, en cuanto posible punto de partida del que el autor alcalaíno se quiso alejar.

Una distancia literaria que se concretiza, en este caso, con un planteamiento que retoma y complica en sus aspectos estructurales y temáticos, con una verosimilitud italiana en la que posiblemente se inspire para proponer una estrictamente española, con una armónica mezcla genérica que se

imagen del jardín son elementos que Bandello vincula con frecuencia al ámbito erótico.

32. La importancia del crucifijo ha sido subrayada tanto por AVALLE-ARCE, Introducción cit., p. 30, como por H. SIEBER, Introducción a M. DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, H. Sieber (ed.), Cátedra, Madrid 1986, vol. I, pp. 13-40 [p. 16].

pudo inspirar, quizás, en los rasgos teatrales bandellianos, y con una ejemplaridad que queda patente sin tener que recurrir a las constantes moralejas de los traductores franceses y españoles, por brotar de la narración misma.

A la luz de esta cercanía y a la vez distancia literaria, por muy paradójico que suenen estas observaciones, se podría explicar la severa postura cervantina frente a las traducciones de novelas italianas, por poder poner en duda esas líneas tan famosas en las que afirma ser el creador de un nuevo género literario. Título que defenderá a lo largo de su vida y de sus obras, como lo muestran las palabras del caballero andante, y, a través de él, de nuestro autor, que en 1615, es decir, cuando su papel de creador de la novela corta española ya se había cristalizado, no dudaba a la hora de reiterar que «el traducir de las lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel» (*Quijote* II, LXII)³³.

Lo dicho, «a caballero nuevo, caballo viejo».

33. M. DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, J.J. Allen (ed.), Cátedra, Madrid 2003, vol. II, pp. 503-504.

Educare e divertire: *La Zucca del Doni en Español* e la creazione di un nuovo destinatario

Daniela Capra

Università di Modena e Reggio Emilia

Nel Cinquecento a Venezia esisteva una fiorente attività di stampa di libri in lingua spagnola. Si trattava per la maggior parte di opere narrative scritte originariamente in spagnolo e in prosa, come la *Celestina* o la *Cárcel de amor*, per citare solo le due più diffuse all'epoca, mentre più raramente trovavano spazio le opere in versi, tanto che l'edizione dei sonetti di Boscán e di Garcilaso de la Vega (Giolito, 1553) è un caso quasi unico. Parallelamente, si osserva una crescente tendenza a pubblicare traduzioni di opere italiane, come quella del *Furioso* (1549), condotta da Jerónimo de Urrea in ottave di endecasillabi, la cui fortuna editoriale fu notevole; anche testi non narrativi erano tradotti di frequente, come fu il caso del trattato *Il duello* di Girolamo Muzio (1552), delle *Sentencias de dichos de diversos sabios* di Niccolò Liburnio e delle *Empresas* (1558) del vescovo Paolo Giovio, traduzione dei *Dialoghi dell'impresе militari ed amorose* (Roma, 1555).

L'interesse verso testi, anche italiani, in lingua spagnola potrebbe sorprendere, ma bisogna considerare che la presenza di spagnoli era cospicua persino fuori dal regno di Napoli, dominato dalla corona spagnola, e mentre in quegli anni i ducati del nord Italia erano sovente terreno di scontro delle mire egemoniche spagnole in perenne guerra con i

francesi, a Venezia e in altre città della Penisola per ragioni diverse la popolazione ispanofona acquisiva consistenza.

La potenza politica dell'impero che la Spagna aveva a poco a poco costruito si traduceva anche in un interesse per la lingua, la cultura e i costumi e dunque il pubblico a cui i testi in spagnolo erano rivolti non era costituito solo dagli spagnoli stessi, ma anche dagli italiani, se crediamo veritiere certe affermazioni che occasionalmente si trovano nei paratesti¹; anche i sussidi di lettura presenti in alcuni testi in lingua spagnola, come i glossarietti bilingui di Ulloa o le istruzioni sulla pronuncia, dimostrano che il destinatario è il lettore italiano².

Al margine di tutto ciò bisogna poi considerare che i libri che vedevano coinvolta la lingua spagnola o autori spagnoli erano talvolta pubblicati grazie a contributi economici di figure pubbliche dell'*establishment* imperiale: ciò, almeno, succedeva a Venezia, dove lo stesso console sovvenzionò alcune pubblicazioni, i cui contenuti erano probabilmente in linea con l'immagine che la Corona imperiale voleva offrire di sé nella Serenissima, realizzando quindi qualcosa di molto simile alla propaganda³.

1. Così si legge nel *colophon* della *Celestina*: «A petición y ruego de muchos magníficos señores desta prudentíssima señoría, y de otros muchos forasteros, los quales como que el su muy delicado y polido estilo desta Tragicomedia les agrade y munchos [*sic*] mucho la tal comedia amen máxime enla nuestra lengua Romance Castellana que ellos llaman española que cassi pocos la ignoran», in F. DE ROJAS, *Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, presso Nicolini da Sabbio, Venezia 1534; analoghe affermazioni troviamo anche dalla penna del libraio Pederzano, che richiede e paga le spese di pubblicazione di diversi testi in spagnolo. I corsivi della citazione sono miei.

2. Le istruzioni sulla pronuncia costituirono un breve trattato, scritto da Francisco Delicado, che si pubblicò nel 1534 a Venezia insieme ad alcune opere spagnole – tra cui la citata *Tragicomedia* – curate dallo scrittore stesso; Alfonso de Ulloa le riprese, ampliandole, e le fece stampare con alcune edizioni delle quali si occupò per l'editore Gabriele Giolito nel 1553. Le due versioni del trattato si possono leggere in D. CAPRA, *Francisco Delicado, Alonso de Ulloa y la Introduction a la lengua española*, «Artifara», 7 (2007), <http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/Artifara-n-7-/Monographica/>, ultima consultazione 30/09/2015.

3. È il caso di L. DE ÁVILA Y ZÚÑIGA, *Comentario del illustre señor don Luis de Avila y Cuniga comendador mayor de Alcantara; dela guerra de Alemana hecha de Carlo 5. maximo emperador romano Rey de Espana. Enel ano de 1546 y 1547*, enla inclita Ciudad de Venetia: a instancia de Thomas de Çornoça, 1548, tradotto quello stesso anno in italiano e poi ristampato «a istantia di Thomas di Zornoza», console della corona spagnola a Venezia, nel 1549, anno in cui lo stesso testo fu ristampato in spagnolo anche a Venezia, a Salamanca e ad Anversa; nel 1550 esso fu pubblicato ad Anversa in latino, oltre che in francese. Le tirature italiane devono essere state considerevoli per numero, a giudicare dai molti esemplari ancora presenti nelle biblioteche; cfr. EDIT16, Censimento nazionale delle edizioni italiane del

Sebbene la *Zucca del Doni en Español* non si possa considerare un'opera di propaganda, almeno non nel senso comune della parola, essa finisce per costituire, come vedremo, un testo addomesticato rispetto all'originale. Per quanto riguarda le ragioni della traduzione, hanno sicuramente giocato a favore della decisione di portare a compimento questo progetto l'interesse dell'autore – il fiorentino Anton Francesco Doni – per il dialogo con la componente spagnola presente a Venezia, principale destinataria dell'opera, i rapporti diretti dello scrittore con spagnoli, incluso l'ambasciatore Juan de Mendoza, e ovviamente la disponibilità dello stampatore Francesco Marcolini. Si ricordi anche che un'altra opera di Doni, intitolata *La moral' philosophia del Doni, tratta da gli antichi scrittori*, con la sua seconda parte, *Trattati diversi di Sendeban indiano*, il tutto pubblicato nel 1552, ancora da Francesco Marcolini, si può considerare una traduzione dell'*Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, testo stampato per la prima volta a Zaragoza nel 1493 e più volte ristampato fino al 1547⁴. Inoltre, non va dimenticato il fatto che nella contrapposizione di quei decenni tra papato e impero, scontro che condizionava le sorti individuali e collettive, Doni come è noto era favorevole all'imperatore e la sua pratica letteraria non poteva che conformarsi in qualche modo alle sue posizioni; se il testo in sé non si può considerare politicamente orientato, l'esistenza della traduzione può assumere una valenza di scelta politica; non si trascuri poi che dal punto di

xvi secolo, http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm; per le pubblicazioni estere, si vedano *online* sia l'OPAC SBN, che registra gli esemplari sul territorio italiano, <http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>, sia il CCPB, Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, http://ccpb_opac.mcu.es/cgi-brs/CCPB/abnetopac/O9062/ID7ef263f5?ACC=101. Le ulteriori ristampe della versione spagnola degli anni 1552 e 1553 furono eseguite da Francesco Marcolini, editore della *Zucca*, e raggiunsero la Spagna. Molti altri testi coevi hanno un innegabile carattere propagandistico o comunque contribuiscono a offrire un'immagine positiva della corona spagnola; lo stesso Ulloa contribuì a tale visione, come emerge in N. PEYREBONNE, *Alfonso de Ulloa, un éloge hispano-italien de Charles V*, in D. Boillet, L. Grassi (a c. di), *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento. Formes et occasions de la louange entre XVI et XVII siècle*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2011, pp. 111-121.

4. L'*Exemplario* è a sua volta una traduzione della versione latina di un testo ebraico eseguita dal medico Giovanni di Capua e intitolato *Directorium vitae humanae*, che deriva, seppur indirettamente, dal *Panciatantra* indiano. Sulla tradizione del racconto orientale e la sua trasmissione in Occidente si veda M.J. LACARRA, *El Exemplario contra los engaños y peligros del mundo: las transformaciones del Calila en Occidente*, in M. Haro Cortés (dir.), *El Exemplario contra los engaños y peligros del mundo. Estudios y edición*, Universitat de València, València 2007. Il testo doniano ha un'edizione moderna: A.F. DONI, *Le novelle. La moral' filosofia. Trattati*, P. Pellizzari (a c. di), Salerno Editrice, Roma 2002.

vista religioso Doni si orientava, coerentemente, verso un cristianesimo sobrio e vicino allo spirito erasmiano che si legge in filigrana nel testo. La versione spagnola insiste su questo aspetto, dando enfasi, come vedremo, a quei passi in cui i commenti si orientano alla moralizzazione.

La *Zucca en Spañol* si pubblica nello stesso anno della *Zucca*, il 1551. La traduzione verte solo sulla *Zucca* vera e propria, quindi non sulle altre «parti» – cioè i *Fiori*, le *Foglie* e i *Frutti della Zucca*, stampate tra il 1551 e il 1552 – e il testo di partenza è la *princeps* assoluta, come ho recentemente dimostrato⁵, che contiene solo la «parte» propriamente chiamata *Zucca*. Il traduttore è anonimo e Doni, in una lettera a un suo conoscente, Rocco Granza, lettera che fu inclusa nei *Post scripta* dell'edizione della *Zucca* in quattro parti, lo definisce «un mio amico». Di lui sappiamo con certezza che è spagnolo – lo dice egli stesso nella lunga dedica che introduce la versione – ma non ci sono altre informazioni che possano far risalire alla sua identità né da parte del traduttore stesso, né da parte del Doni. Solo la traduzione, oltre alla dedica scritta di suo pugno a un nipote del Bibbiena, può offrire qualche dato utile alla costruzione di un'immagine del traduttore e, allo stesso tempo, traccia un implicito ritratto del destinatario ideale dell'opera, inscrivendo nel testo il tipo di rapporto che chi traduce stabilisce con esso.

aA

447

Prima di occuparci di questo aspetto, tuttavia, è opportuno riprendere alcune considerazioni che il traduttore, nella lunga dedica preposta al testo, dirige al lettore. Dopo aver presentato l'opera al suo dedicatario, egli si rivolge infatti al potenziale futuro lettore («quien este librillo leerá»)⁶ con un'importante avvertenza: «la *Zucca*, en el vulgar Italiano, tiene tanta fuerza que apenas se puede traduzir en otra len-

5. D. CAPRA, *Gli ortaggi di settembre e La Zucca del Doni en Spañol*, in G. Carrascón (a c. di), «In qualunque lingua sia scritta». *Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco*, Accademia University Press, Torino 2015, pp. 67-84.

6. Tutte le citazioni del testo in spagnolo sono tratte dall'edizione critica A.F. DONI, *La Zucca en Spañol*, D. Capra (a c. di), Accademia University Press, Torino 2015. Per le successive citazioni del testo originale italiano seguo invece l'edizione critica A.F. DONI, *Le Novelle. La Zucca*, E. Pierazzo (a c. di), Salerno Editrice, Roma 2003, a cui si riferisce la numerazione della pagina; eventuali corsivi sono miei e intendono facilitare l'individuazione del fenomeno che si commenta. Le citazioni del testo spagnolo sono localizzate seguendo le denominazioni adottate dal traduttore: *cicalamento*, *baia* e *cháchera*, che traducono quelle doniane di *cicalamento*, *baia* e *chiachiera*.

gua con tanta». Il concetto di «forza» ricalca il principio ciceroniano secondo il quale «non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi»⁷ e infatti il traduttore si professa contrario alla letteralità della traduzione e a favore di un metodo che conservi il senso e appunto la forza del testo. Ragionando che «lo que suena bien en una [lengua], bolviéndolo en otra palabra por palabra, suena mal» perché «cada lengua tiene sus particulares maneras de hablar»⁸ e argomentando tali affermazioni con l'allusione a testi mal tradotti dal greco, dal latino e dall'italiano verso lo spagnolo (tra i quali cita quelli di Plutarco e di Boccaccio), il traduttore insiste sulla critica alla traduzione letterale e approfitta della circostanza per lanciare i suoi strali contro gli ebrei: «es menester que en algunas partes tomemos el sentido y le bolvamos en otras palabras y no queramos ir atados ala letra como los Iudíos»⁹.

Le pagine dedicate a questo argomento indicano che l'anonimo spagnolo era guidato da corretti strumenti teorici, certamente i più adeguati per la traduzione di un testo come la *Zucca*, ricca di proverbi, detti, locuzioni figurate e idiotismi toscani di non facile resa in altra lingua. Suggestiscono poi, grazie ad alcune allusioni, che il traduttore non apprezzava coloro i quali leggevano i testi sacri in modi diversi dal suo, come gli ebrei, ai quali va la sua critica. Tale atteggiamento è confermato da alcune discrepanze della sua versione rispetto all'originale, delle quali passerò a occuparmi tra breve; subito dopo offrirò una sintesi delle strategie e delle tecniche messe in atto in passi che presentano particolarità di natura diversa¹⁰, a dimostrazione delle competenze linguistiche e traduttive dell'anonimo amico del Doni e della sua capacità

7. M.T. CICERO, *De optimo genere oratorum*, V 14, A. Ippolito (a c. di), L'Epos, Palermo 1998; il famoso brano ha molte citazioni.

8. 'Ciò che suona bene in una [lingua], cambiandolo a un'altra parola per parola, suona male', 'ogni lingua ha i suoi particolari modi di dire'. Le traduzioni dei passi in spagnolo sono mie.

9. 'È necessario che in alcune parti del testo riteniamo il senso e lo rendiamo con altre parole, senza voler essere legati alla lettera, come gli ebrei'.

10. Mentre il metodo di traduzione è l'opzione globale abbracciata dal traduttore per lo svolgimento della sua attività, la tecnica è una questione «locale» e consiste in un procedimento verbale, visibile nel testo tradotto, utilizzato per raggiungere l'equivalenza traduttiva; la strategia è invece legata ai meccanismi utilizzati dal traduttore nelle varie fasi del processo di traduzione per risolvere i problemi sorti: seguendo A. HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología*, Cátedra, Madrid 2001, differenziamo i tre concetti, in modo che possiamo

a tradurre non parola per parola, bensì seguendo il senso e dando al testo quella forza più volte evocata nella sua disquisizione teorica: «la lengua Toscana [es] abundante, rica y llena de probervios, chistes y otras sentenciosas invenciones de hablar, las cuales, en nuestro Castellano, ninguna fuerza tendrían [...]. Quien quisiese darle esta fuerza en Castellano, ternía bien que hazer»¹¹. Concludendo la sua esposizione del metodo seguito per portare a compimento il lavoro, egli ricorre nuovamente a un'immagine tipica del discorso religioso: «mi intención no ha sido, en la traducción deste libro, llegarme mucho ala letra, porque la letra mata, mas antes al spíritu, que da vida»¹².

Indubbiamente, nonostante il poco tempo intercorso tra la pubblicazione dell'opera in italiano e la stampa della traduzione – appena quattro mesi – il traduttore ha svolto il suo difficile compito con destrezza e acume. I proverbi con i quali Anton Francesco Doni suggella l'aneddoto o il breve commento sono resi con l'equivalente funzionale della lingua di arrivo e talvolta persino con due proverbi spagnoli¹³; molte locuzioni figurate, giochi di parole e allusioni a elementi e fatti della cultura italiana trovano adeguata corrispondenza nello spagnolo. Tranne alcuni casi di difficoltà a cogliere precisi riferimenti a figure o attività della Firenze doniana non noti al traduttore, con conseguente scarto rispetto a una ideale versione corretta, la *Zucca en Spañol* presenta un testo in cui l'equilibrio con il testo italiano è messo in crisi solo dalla precisa volontà dell'anonimo personaggio spagnolo di non confondersi o annullarsi nel testo doniano, ma al contrario, di prendere le distanze da questo. Ciò appare con particolare evidenza ad esempio nel seguente frammento:

parlare di strategie del traduttore dove lo scarto rispetto al testo originale è volontario e motivato.

11. 'La lingua toscana [è] abbondante, ricca e piena di proverbi, battute divertenti e altre sentenziose invenzioni del linguaggio, le quali nel nostro castigliano non avrebbero forza alcuna [...]. Chi volesse dar loro questa forza in castigliano dovrebbe faticare un bel po'. Più avanti dichiara che non ha potuto migliorare il testo, ma ha cercato almeno di mantenerlo.

12. 'La mia intenzione nella traduzione di questo libro non è stata quella di aderire alla letteralità, perché la lettera uccide, ma piuttosto allo spirito, che dà la vita'.

13. Questo aspetto della traduzione era già stato sottolineato da M. CHEVALIER, *Prólogo*, in A.F. DONI, *La Zucca del Doni – La Zucca del Doni en Spañol* (Marcolini, 1551). *Facsimil*, Puvill, Barcelona 1981, pp. 7-25.

Este appetito de fama me ha hecho astrologar un rato: conviene a saber, quien no puede tomar los páxaros coma el buho, como si dixese: si yo no pudiere conseguirla escribiendo cosas doctas (por que no soy docto) procuraré de haver luciérnagas en lugar de lumbreras, quiero dezir de alcançarla por vía de dichos, chistes y donaires (*baia* XVIII).

In questo passo Doni dice:

Quest'aver fama m'ha fatto strologare un gran pezzo, *idest* chi non può pigliare uccegli, mangi la civetta, come dire in pigliare volgare: s'io non la potrò avere scrivendo cose dotte – perché non son d'otto, ma di sette – cercherò di comprare lucciole per panegli, vo' dire d'averla per via di *Cicalamenti*, di *Chiachiere* e di *Baie* (p. 135),

alludendo chiaramente al libro che sta scrivendo. Il traduttore, invece, tanto qui come in altri passi, preferisce lasciare nel vago l'allusione e non citare i titoli delle tre sezioni principali della *Zucca*. Al margine di ciò, notiamo anche la rinuncia a tradurre il gioco di parole «dotto – d'otto/di sette» e l'introduzione delle parentesi per circoscrivere la subordinata causale; il detto proverbiale italiano «prendere lucciole per panegli» (oggi diciamo «per lanterne») è brillantemente risolto con il gioco tra «luciérnagas» e «lumbreras».

Un'altra modalità di distanziamento dal testo doniano è la seguente: il pronome personale declinato dal traduttore alla seconda persona del plurale prende il posto di quello alla prima che Doni aveva consegnato alle stampe: «finalmente, Menippo vio enel inferno alos ricos que traían cadenas y cuernos de oro: de aquí es que *vuestros* pintores pintan los diablos con cuernos, por que los toman delos que van allá baxo, los quales la primera cosa que hazen es despojarles dellos» (*baia última*). Nell'italiano troviamo: «in fin nell'inferno vedde Menippo i ricchi portar le collane e i corni d'oro. Quest'è che i *nostri* pittori fingono i diavoli con le corna, perché toggono da costoro che vanno là giù quei corni la prima cosa» (p. 161).

Il profondo rispetto per la religione motiva la trasformazione del seguente passaggio doniano, in cui il traduttore sembra prendere il sopravvento sull'autore con la finalità di ribaltare uno spunto che deve aver giudicato eccessivamente polemico; alla critica del Doni alla religione stessa, il traduttore oppone infatti la sua difesa, con una formulazione linguistica

stica di tipo responsivo che entra direttamente in polemica con il testo originale:

Quanti ci sono oggi che non fanno professione d'altro che di dir bugie? Quanti sono adulatori e quanti mentiscono di parola in parola che esce loro di bocca? Vadisi nelle corti, cercansi le religioni e riguardinsi le famiglie e si comprenderà quanto il nimico nostro vi sia per la parte sua (p. 109).

¿Quántos se hallan hoy en día que de ninguna otra cosa hacen profesión sino de mentir y lisonjear? ¿Y cuántos son los que mienten en todas las palabras que echan por boca? Muy claro se vee esto en las Cortes delos Príncipes, *pues en las Religiones no. Váyanse a las casas y familias donde veerán cuan de veras nuestro enemigo les haze espaldas (baia II).*

In un solo caso il traduttore si fa eco delle critiche dell'autore verso un religioso. Si tratta di un frate che Doni stigmatizza con l'espressione «come uno zoccolante *a scrocco*» e che il traduttore identifica in modo più preciso come «frayle de San Francisco, *que so color de pedir limosna se entra a beber de mogollón*»¹⁴, coll'aggiunta di un'esternazione mirata di inusitata durezza, attraverso la quale palesa la propria opinione, tanto da lasciar supporre qualche ragione personale, forse precisi motivi di astio, oppure una condanna globale a tutto l'ordine francescano, probabilmente dettata da ideali di vita più sobri se non addirittura da una rivalità tra ordini religiosi, come sarebbe giustificato dall'appartenenza a quello dei domenicani da parte del traduttore. Una seconda espansione testuale più breve accentua la negatività del giudizio. Si confrontino le due versioni:

– O Doni – direste voi se risuscitaste in quel mezzo – perché così? O là, perché? –

E io risponderei: – Perché io vi veggio sempre ozioso; voi empiete la valigia come un zoccolante *a scrocco*; bevete nella maniera che farebbe un lanci scalmanato, dormireste al par del piumaccio: non avete un esercizio alle mani e non tenete un libro in casa vostra; praticate con gentaglia, canaglia e furfantaglia; poi mi fate sei muine atorno ch'io vi metta ne' sette Cieli. Per dire, e dir mal di voi, egl'è manco male che io taccia (pp. 177-178).

14. 'Frate di San Francesco, che facendo finta di chiedere l'elemosina, entra per bere a scrocco'.

– O Doni (diríades vos si resuscitásedes en aquel medio)
¿por qué así? Decid, ¿por qué?

Yo respondería: – Por que os veo siempre ocioso. Vos henchís vuestra valija como frayle de San Francisco, *que so color de pedir limosna se entra a beber de mogollón*. Bevéis como bebería un lance caluroso, dormís entre muchos colchones, no hazéis ningún exercicio con vuestras manos, ni tenéis en vuestra casa un libro, platicáis siempre con gentalla, canalla y bellacos, y después rogáis me *con una humildad fingida* que os ponga en el cuerno dela Luna. Por dezir mal, y mucho mal de vos, es bien que yo *no calle* (*chiachiera* v).

Oltre agli ampliamenti già segnalati, si noti l'inversione di segno della conclusione, in cui il traduttore dice «es bien que yo *no calle*»¹⁵, ribadendo dunque la sua volontà di criticare, che si oppone alla reticenza doniana. In margine a ciò, si noti la regolarizzazione dei tempi verbali, tutti all'indicativo presente, contrariamente all'italiano, dove appare un anomalo condizionale, forse erroneamente¹⁶.

La politica del compromesso, non della critica, pare tuttavia quella preferita dal traduttore, giacché lungo tutta la sua versione assistiamo a varie strategie volte ad alleggerire il testo doniano: le parole e le locuzioni malsonanti vengono sistematicamente omesse o sostituite con altre, non marcate, come vediamo nel seguente commento: «se questo bestiuolo avesse saputo il proverbio che s'usa dire, forse che sarebbe *andato più ritenuto nello scacazzare i fogli* per dargli alle stampe» (p. 61), tradotto con neutralità, senza lo strale doniano rivolto a un suo nemico: «si este nesçio trujera ala memoria el probervio que se suele dezir, por ventura uviera *mirado muy bien y corregido la obra* antes que la diera a estampar»¹⁷ (*cicalamento* XVI), oppure in «io lascerò ora nel giudizio *di chi conosce il pelo nell'uovo e che abbia pisciato in più nevi* l'appiccare *addosso a questo e a quell'altro*» (p. 194), dove si omettono le due locuzioni verbali figurate, la seconda delle quali disfemica, e i complementi dell'ultimo verbo, in favore di una sintesi del senso globale, che riduce l'implicito tono polemico e

15. 'È bene che io non taccia'.

16. Anche PIERAZZO, nell'edizione critica dell'opera, p. 178, nota 2, suggerisce che si tratti di un errore, forse causato dall'attrazione del *direste* di poche righe più sopra. Il traduttore corregge dunque il testo di partenza.

17. 'Se questo sciocco si fosse ricordato il proverbio che solitamente si dice, magari avrebbe guardato meglio e corretto l'opera prima di darla alla stampa'.

trasmette il senso della frase: «yo quiero dexar al juicio *delos que se tienen por más sabios* la aplicación»¹⁸ (*cháchera última*).

Allo stesso modo, la derisione di coloro che esprimono opinioni troppo severe è attutita o trasformata in modo tale da risultare ambigua: «e' s'acconciano in maestà con certi volgimenti di capo facendo bocca da ridere come è da loro una opera nelle mani, con dire “è che la manca di poesia, l'ha difetto d'invenzione, l'ortografia non ce n'è straccio; altra cosa è quella che io composi nel tal tempo”» (p. 53) diventa: «es cosa de veer como se frunçen, bolviendo la cabeça, como que quieren reirse: “La Poesía, invención o orthografía”, dicen; “O qué gentil obra, igual es la que hize habrá tres años”»¹⁹ (*cicalamento XII*), che, se non si coglie l'ironia, pare quasi ribaltare il senso dell'originale²⁰.

L'omissione di sintagmi del testo di partenza riguarda anche passaggi in cui l'opinione negativa sulla persona di cui si parla è trasmessa attraverso l'ironia:

Frate Valerio Fiorentino, pronto non meno nel dire che dotto nel'allegare le sentenze, recitando un'oratione in lode d'un dotto in Theologia passato di questa morte al'altra vita, seppe tanto ben *frappare sopra quel corpo morto* de la dottrina e de lo spirito che vi fu già dentro, che gl'uditori si fecero schiavi al frate e piansero (pp. 45-46).

Fray Valerio Florentín, hombre no menos presto en hablar que docto en allegar, predicando un día al enterramiento de un doctor en Theología, *dijo* tantas y tales cosas y tan bien dichas *del muerto*, así dela doctrina como del ingenio, que no solo le quedaron obligados los oyentes, mas aun lloraron (*cicalamento IX*).

Altre omissioni sono motivate da una volontà di semplificare frasi troppo dense di immagini o di locuzioni figurate, che

18. 'Io voglio lasciare l'applicazione al giudizio di quelli che si reputano più saggi'.

19. 'Bisogna vedere che smorfie fanno, girando la testa, come se volessero ridere: “La Poesia, invenzione o ortografia”; dicono: “O che bell'opera, uguale a quella che ho fatto tre anni fa”'.

20. La critica ai saccenti è a tal punto ridotta da diventare irriconoscibile, ma che non sia un errore di stampa o del traduttore si capisce anche dalla frase che precede, che smussa notevolmente i toni polemici: «Ha crescido la arrogancia y soberbia de algunos tanto que mil vezes me he reído de sus melindres por que en ninguna cosa toman favor sino en las suyas propias» è la traduzione di «gl'arroganti ci son pure cresciuti senza anaffiargli; mi son riso cento volte di assai tiscuzzi stomacati i quali non sanno buono se non le cose loro, tutte l'altre gli puteno».

potrebbero risultare di difficile comprensione: in tali circostanze il traduttore opera una sintesi, estromettendo ciò che costituisce ornamento verbale e mantenendo le informazioni funzionali alla comprensione testuale. La traduzione risulta più regolare anche dal punto di vista sintattico rispetto al corrispondente periodo doniano; tra i molti esempi possibili, alcuni dei quali coinvolgono ampie porzioni di testo, si veda il seguente, più succinto: «pensate che simil animali, quando e' saltano in grandezze, *che non è asino sì insolente nel maneggiare*, come se ne vede oggi mille pruove, non si ricordono di beneficio ricevuto, né servizio fatto loro» (p. 145), che nella traduzione suona: «pensad que semejantes animales, quando vien en grandeza, *son peores de tratar que todos quantos asnos hay*; por más zahareños que sean (como parece por mil experiencias) no se acuerdan de beneficio recebido, ni de servicio que se les haze» (*baia* XXII). Il traduttore elimina o modifica anche intere frasi o parole per altre cause, come i doppi sensi erotici o le espressioni colloquiali in accumulazione.

I dialoghi in stile diretto sono trasposti allo stile indiretto, in particolare laddove è più evidente una carica di aggressività verbale, anche in assenza di disfemismi.

La traduzione contiene anche piccole aggiunte, che il più delle volte hanno lo scopo di spiegare aspetti che il traduttore ritiene oscuri o non immediati per un lettore che non conosce il contesto linguistico o culturale cui Doni allude; queste brevi espansioni sono di solito introdotte dalla locuzione «conviene a saber», che equivale a 'cioè' e che altre volte è posta per tradurre questa stessa parola o l'equivalente latino *idest*, pure usato dal Doni. Si vedano i seguenti passi: «e presero animali diversi cornuti, e chi un uccello, e chi un altro che in cambio di corno ha il becco, dai quali sono derivate tutte le famiglie famose» (p. 154), tradotto come: «tomaron diversos animales con cuernos: quien una ave, que en lugar de cuernos tray *el becco*, conviene a saber *el pico*, del qual han derivado todas las casas famosas» (*baia última*), dove il traduttore mantiene la parola italiana, necessaria alla corretta lettura dei paragrafi posti a continuazione (giocati sul senso figurato di *becco* come *cornuto*), ma poi la traduce per aiutare il destinatario nella comprensione del significato letterale. Un caso diverso, ma riconducibile all'intenzione del traduttore di generare un'interpretazione del testo nel destinatario, è il seguente, in cui la locuzione spagnola vuo-

le chiarire il significato di una parola poco usata: «Brutto nome è quel dove si battano i danari a chiamarla Zeccha, o che goffo trovato!» (p. 161); «¡O qué mal nombre es aquel donde se bate la moneda, *conviene a saber, zecha*, o qué grosera invención!» (*baia última*)²¹.

Altre volte il testo è adattato per evitare complicazioni linguistiche come i giochi paronomastici o semantici: «disse il Rorario: – Che c'è, Malatesta? –. – No – dissi io –, chiamatelo più tosto Buonatesta e Malagamba –» (p. 130) diventa: «le dixo el Rorari: – ¿Qué es esso, Malatesta? – Antes (dixe yo) le llamad *Mala pierna* que *Mala testa*, conviene a saber, mala cabeça» (*baia xv*), con omissione della parola «Buonatesta» e conseguente semplificazione del gioco onomastico.

Le spiegazioni offerte dal traduttore sono talvolta più articolate e riguardano conoscenze che il lettore spagnolo può non avere:

Mi venne in terra veduto una palla, e raccogliendola, la gittai dentro da le trincee dicendo – Come i soldati non hanno da fare, potranno giocare un pezzo –; risposemi subito il Bandini come huomo vivace, arguto e molto mirabile: – Bisognava trarla dentro alle mura di Firenze, che ne hanno maggior carestia – (p. 38).

Vi en tierra una bala y alzándola, tirela dentro de las trincheras, diciendo: – Quando los soldados no ternán que hazer podrán jugar un poco ala pelota –. Pero luego el Baldini (como hombre bivo, agudo y maravilloso) acudió con esta respuesta: – A la fee Doni, que no fuera malo tirarla dentro de los muros de Florencia, por que allí tienen mayor penuria y carestía dellas – (*las armas delos Médicis son balas*) (*cicalamento iv*).

Tutti i casi sopra esposti mostrano un testo in qualche modo «addomesticato» rispetto all'originale, nel senso in cui lo si

21. Nel dizionario della Real Academia (DRAE), *online*, www.rae.es, la *ceca* è definita «casa donde se labra moneda», tuttavia la parola di derivazione araba era ed è poco usata (il CREA – *corpus de referencia del español actual*, *online* – documenta il suo uso in soli sedici testi in Spagna in epoca contemporanea, inclusi i casi, prevalenti, di citazione del proverbio). Pedro VALLÉS, nel suo *Libro de refranes* (1549) cita il proverbio «an corrido: a cequa y a meca» ossia, «hanno corso dalla *Ceca* alla Mecca», cioè «in lungo e in largo»: con «ceca» ci si riferiva infatti all'antica e famosa moschea di Córdoba, luogo di pellegrinaggio, come riportano praticamente tutti i dizionari antichi; per il lettore spagnolo la valutazione di «brutto nome» riferita a «ceca» aveva quindi referenti e connotazioni diverse.

intende negli studi sulla traduzione, sulla scia di Venuti²². Si noti che nella citazione qui sopra la risposta del personaggio (chiamato Baldini anziché Bandini) ha caratteristiche che la avvicinano maggiormente alla lingua parlata; l'uso del vocativo, che specifica l'identità dell'altro soggetto implicato nella conversazione, ossia Doni, evita inoltre l'equivoco della confusione con il traduttore. Questo piccolo ampliamento conferisce dunque un tono di oralità molto convincente e allo stesso tempo sposta l'attenzione anche sul secondo interlocutore della conversazione.

Un'altra ragione per espandere il testo è – per il traduttore – l'insistenza su spunti tratti dall'originale che risultano confacenti alla sua visione del mondo, come il passo in cui Doni discorre sulla discrepanza tra essere e apparire. Dopo avere citato il proverbio «Tutto quello che luce non è oro», Doni passa a brevi considerazioni di carattere moraleggiante, mentre il traduttore insiste su questi concetti con aggiunte o interpretazioni cariche di immagini particolarmente forti ed enfatiche, tipiche dei predicatori:

Doverebbon gl'huomini esser così dentro belli e buoni come vestono difuori riccamente e honoratamente, ma il più de le volte son sepulcri che il candido marmo serra molta sporcitia dentrovi (p. 69).

Los hombres debrían ser en lo interior tan hermosos y tan buenos como parecen por de fuera con los ricos y costosos vestidos, mas es gran lástima, porque las más veces, debajo de aquellos soberbios atavíos, se encierra mucha maldad y hipocresía, de manera que vienen a ser como sepulcros donde el blanco y puro mármol, debajo de su blancura, suele encubrir los despojos de la muerte, hedihondos y abominables (cicalamento xx).

22. L'opposizione è tra *domesticating translation* e *foreignizing translation*: cfr. L. VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London-New York 1995; la questione è più che altro di grado, in quanto sarebbe inutile cercare in una traduzione del Cinquecento un atteggiamento diverso da quello addomesticante: il testo qui considerato è però un esempio di una decisa manipolazione, al di là delle necessità linguistiche o censorie. La questione delle traduzioni dall'italiano e delle modificazioni operate dai traduttori è molto ampia e la posizione teorica prevalente pare quella enunciata da Fernán Xuárez, che nel paratesto della traduzione del *Coloquio de las damas* (1547) di P. Aretino dice: «en diversos lugares de este Colloquio hallé muchos vocablos que con la libertad que ay en el hablar y en el escrevir donde él se imprimió se sufren, que en nuestra España no se permitirían»; per questo tema si veda il contributo di D. González Ramírez in questo volume. Il caso della traduzione della *Zucca* è notevole in quanto gli interventi che modificano il testo non dipendono necessariamente dalla «deshonestidad» dell'italiano (dunque un atteggiamento reattivo), ma dalla volontà del traduttore di agire in una direzione precisa.

Non si può negare che il monito venga anche dal Doni e che siano molti i suoi commenti nella *Zucca* di tono moraleggiante, con citazioni dai testi sacri, sicuramente molto apprezzate dal traduttore. È questa, tuttavia, l'elaborazione più macroscopica del testo di partenza su cui il traduttore insiste ancora nelle linee successive e in cui riversa concetti conosciuti con parole ben note, al solo scopo di rimarcare tali idee di fronte ai suoi lettori; non quindi per contestualizzare, spiegare, chiarire aspetti per qualche ragione poco trasparenti del testo doniano, bensì per ammonire ed educare; subito dopo, egli sostituisce l'immagine della vita come *peregrinatio* con quella della vita come prigionia corporale (un vero tradimento traduttivo!). Tale atteggiamento ben si combina con certa severità nei confronti della figura femminile; si confrontino le due versioni:

Un vile e dappoco uomo imbrattò a una cortigiana la casa una notte, e dolendosi la mattina del caso, gli disse: – La qualità di questo vostro innamorato vi presenta delle più care cose che gl'abbia; onde da un par suo non avrete altro, però ridetevi della sua pazzia –.

Son magre vendette quelle che si fanno per via sì infame (pp. 179-180).

Doliéndose una cantonera por que un hombre apocado le había ensuciado su puerta, la dixe: – Este vuestro enamorado (según su calidad) os presenta las más preciosas joyas que tiene en su casa, por lo qual de uno como él no recibiréis cosa mejor: por tanto reýos de su locura.

Muy mayor vengança es la qual se haze por una vía tan infame (*cháchera* VII).

La traduzione del commento afferma l'opposto rispetto al testo italiano e mostra dunque l'opinione del traduttore sull'episodio²³.

23. La sua misoginia emerge anche dalla discrepanza col testo originale nel seguente passo, dove modifica il testo senza che ce ne sia la necessità, anzi introducendo un'imprecisione: «narrava il medesimo Sacco che aveva avuto due disgrazie a' suoi giorni, ma che le non gli fecero sì gran paura in fatto come una che se gli apparecchiava a parole. Le passate erano state queste: d'essere stato in galea per forza e l'altra in man de' Turchi schiavo due anni, e quella che gl'aspettava era il tor moglie» (p. 123); «dezia el mesmo Saco que le habían acontecido *tres* desdichas en su tiempo, mas que no le pusieron tanto miedo de hecho como una que se le aparejava de palabra. Las pasadas eran estas: haver estado en galera forzado, la otra haver sido esclavo del Turco dos años, y que la que esperaba era haver de tomar muger» (*baia* XI).

In conclusione, l'anonimo spagnolo mantiene un esplicito e volontario distanziamento rispetto alla *Zucca* e all'autore italiano; egli presenta anche un testo diverso dall'originale, più neutro, moderato e pacato, sicuramente più rispondente alla sua ideologia, ma anche più consono al suo pubblico ideale e più adeguato al comune lettore spagnolo; si rende così molto *visibile*, assumendo un ruolo di controcanto rispetto alla voce dell'autore, nei confronti del quale si erge a giudice: per questo motivo, nella dedica iniziale da lui scritta, il traduttore si era riferito all'opera doniana che presentava come a un «libretto» («este librito») e aveva spiegato le circostanze che lo avevano spinto ad accettare l'incarico con tiepide parole: «agradóme la materia e argumento del libro (que sin dubda para entretener una conversación un rato es delos buenos que he leído)», con le quali evidenzia quale portata assegna ad esso, ossia l'intrattenimento momentaneo. La sua aspirazione è migliorarlo.

Considerata globalmente, la traduzione è opera di una persona colta, ortodossa riguardo alle questioni religiose e dottrinalmente molto preparata: lo dimostrano numerosi dettagli del testo dove il traduttore sembra prendere il sopravvento sull'autore e attua delle correzioni o delle modifiche che limitano l'aspetto ludico e i registri colloquiali e ornamentali e al contempo enfatizzano l'atteggiamento moraleggiante. Se questo aspetto è proprio anche del testo originale – in sua assenza l'«amico spagnolo» non avrebbe accettato un simile incarico – la traduzione sposta il baricentro dell'opera su di esso, rendendo prioritario l'intento educativo.

Lorenzo Selva en el origen del *Para algunos* de Matías de los Reyes

Alba Gómez Moral

Universidad Nacional de Educación a Distancia

aA

La escasa atención prestada por la crítica literaria del siglo xx a la figura de Matías de los Reyes ha sido para poco más que condenar al autor al ostracismo del ingenio. Ilustren esta afirmación las palabras de C. Bourland cuando afirma que «Reyes [...] seems to have been wholly lacking in inventive ability, and to have possessed only a certain faculty of combination»¹, que podrían seguirse de la apostilla de «plagio» tan fecunda en la valoración sobre el autor (M. Menéndez y Pelayo², A. Giannini³, R.H. Williams⁴). Si bien es

459

1. C.B. BOURLAND, *Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature*, «Revue Hispanique», XII (1905), n. 41, pp. 1-232 [p. 82]. Algo parecido opinó E. Cotarelo: «Reyes no tiene invención alguna: todo lo que dice en cuanto al fondo lo ha tomado de una u otra parte» (E. COTARELO, Prólogo en M. DE LOS REYES, *El Menandro*, E. Cotarelo (ed.), Librería de los bibliófilos españoles, Madrid 1909, p. xxv), juicio que sin duda se halla en la base del expresado por J. Cejador: «No tiene Reyes inventiva, tomando el fondo de sus obras de otros autores» (J. CEJADOR, *Historia de la lengua y literatura castellana*, Gredos, Madrid 1972, tomo IV, p. 232).
2. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela: Novelas de los siglos XV y XVI*, Bailly-Baillière, Madrid 1907, vol. II, p. xvii.
3. A. GIANNINI, El Curial del Parnaso *di Matías de los Reyes e le sue fonte italiane*, «Annali-Reale Istituto Orientale di Napoli», I (1929), p. 131.
4. R.H. WILLIAMS, *Boccalini in Spain: a Study of His Influence on Prose Fiction of the Seventeenth Century*, George Banta, Menasha 1946, p. 50.

cierto que Reyes, tal vez de un modo más acusado de lo habitual, basó su poética en literatura preexistente, en ocasiones como esta la crítica proscribió las galas histórico-sociales que revisten todo texto al no tener en cuenta que en las letras áureas era usual «la práctica de la imitación, tan habitual como desprovista de las connotaciones peyorativas que posee actualmente»⁵. C.B. Johnson aclaró que, en realidad, «the key word is 'authority'. For Reyes, writing without a model to imitate is inconceivable»⁶, puesto que, en su caso, la invención quedaba subordinada a la capacidad de selección, adaptación e imbricación de materiales.

Entre esas autoridades ineludibles de las que se valió Reyes con ahínco, sin duda ocupan un lugar privilegiado los *novellieri*⁷, tendencia poco original, pues difícilmente puede concebirse la novelística breve del seiscientos español sin la impronta del novelar italiano. Este hecho lo avala, además del flujo constante de traducciones y adaptaciones de la *novella* en nuestro país a lo largo de los siglos XVI y XVII, la predisposición de los noveladores castellanos a escindir-se entre quienes se declaraban legatarios del influjo italiano y quienes, por el contrario, se reafirmaban insumisos – y, por tanto, innovadores – frente al mismo. No obstante – de nuevo un tópico – los paradigmas culturales que había impuesto la Contrarreforma coartaban la impudicia inherente a las *novelle*, y es por ello por lo que, a pesar de que no fueron pocos los autores que burlaron la censura con perspicaces triquiñuelas – considérense las promesas moralizantes de los paratextos plenamente traicionadas en la propia ficción – existió una evidente propensión a tamizar lo irreverente de las narraciones italianas con la pátina del decoro. Buena prueba de ello se desprende del cotejo de la última obra de Reyes, *Para algunos* (viuda de Juan Sánchez, Madrid 1640), con su principal inspiración: *Della metamorfosi cioè trasformazione del virtuoso* (en adelante, *Le metamorfosi*) del franciscano Lorenzo Selva – pseudónimo de Evangelista Marcellino – publicada por primera vez en Orvieto en 1582 por Rosato Tintinnassi.

5. M.S. ARREDONDO, *Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol*, en F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, PPU, Barcelona 1989, p. 223.

6. C.B. JOHNSON, *Matías de los Reyes and the Craft of Fiction*, University of California Press, Berkeley 1973, p. 219.

7. *Ivi*, p. 232.

Este recurso a fuentes italianas no fue un rasgo exclusivo del *Para algunos*, sino que puede advertirse en toda la prosa de ficción de Reyes. Ya en *El Curial del Parnaso*, su primera obra narrativa, Lope de Vega, censor de la misma, afirmaba en la aprobación que su lectura incluía «agradables ejemplos, a imitación de algunos hombres doctos, que en la lengua toscana han escrito en este género»⁸, y es que el mismo Reyes advertía en el prólogo:

Estos avisos remití desde el Parnaso de mi estudio al dueño que los dirijo; si ya los viste, no sería en este traje: estímalo por la fuente de que se derivan, si algún tiempo bebiste sus cristales, perdonando el mal sabor que han recibido pasando por los minerales de mi desabrido ingenio, pues es solo mi intento, comunicar algunos de sus agudos conceptos a nuestra lengua. (f. 5v)

Ciertamente, seis de los doce avisos que componen la obra constituyen una traducción de parte de los *Ragguagli di Parnaso* de Boccacini⁹, mientras que el resto remeda palmariamente novelas cortas de Gircaldi Cinzio, Boccaccio y Bandello¹⁰. Asimismo, la emulación de estos dos últimos *novellieri* se evidencia en tres narraciones breves de su segunda producción en prosa, *El Menandro* (F. Pérez de Castilla, Jaén 1630), hecho del que también daba cuenta Salas Barbadillo al juzgar como censor que el autor era «ingenioso en la imitación»¹¹. En relación con este quehacer, se puede deducir que Reyes, al igual que tantos otros contemporáneos, habría leído los textos en su lengua original¹², y así lo refrenda su labor como traductor en un ámbito que excedió los límites de la literatura, a partir de las *Annotationi sopra la lettione della sphaera del*

aA

461

8. M. DE LOS REYES, *El Curial del Parnaso*, Viuda de Cosme Delgado, Madrid 1624, f. 2v.
9. De este tema se han ocupado N. ANTONIO, *Bibliotheca Hispana Nova*, Visor, Madrid 1996, vol. IV, p. 114; JOHNSON, *Matías de los Reyes* cit., p. 104; WILLIAMS, *Boccacini* cit., pp. 49-54, en particular p. 51; GIANNINI, *El Curial del Parnaso di Matías de los Reyes* cit., pp. 119 sgg.; M. RUBIO ÁRQUEZ, *La contribución de Cervantes a la novela barroca: la ejemplaridad*, «Edad de Oro», XXXIII (2014), pp. 140-141.
10. BOURLAND, *Boccaccio and The Decameron* cit., p. 74; CEJADOR, *Historia* cit., tomo IV, p. 233; REYES, *El Menandro* cit., p. XIX; GIANNINI, *El Curial del Parnaso di Matías de los Reyes* cit., p. 134; WILLIAMS, *Boccacini* cit., p. 51; C.R. RABELL, *Rewriting the Italian novella in Counter-Reformation Spain*, Tamesis, Woodbridge 2003, pp. 90 sgg.
11. REYES, *El Menandro* cit., p. XXVIII.
12. «[el italiano] era tan familiar a los españoles, que la mayor parte de los aficionados a la lectura amena gozaba de estos libros en su lengua original» (MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes* cit., vol. II, p. I).

*Sacro Bosco*¹³ de Mauro de Florencia (Lorenzo Torrentino, Firenze 1550).

Del mismo modo se puede hablar, como ya se ha dicho, de traducción soterrada de *Le metamorfosi* en el caso de *Para algunos*¹⁴. Se trata de la única obra de ficción del franciscano Lorenzo Selva, un tanto diversa de los modelos prototípicos que habían cultivado los *novellieri*, mostrándose más próxima no solo por el pretexto narrativo sino también por la temática a *El asno de oro* de Apuleyo¹⁵. El autor italiano, que había hecho de la escritura un púlpito expreso en una ingente suma de obras religiosas – en la que esta novela suponía una clara excepción –, no gozó de poca estima en esta nueva modalidad, si se advierte el moderado éxito con el que contaron sus metamorfosis, impresas hasta en siete ocasiones más desde que vieran la luz en Orvieto en 1582: en las prensas de los hermanos Giunti en Florencia en 1583, 1591, 1598, 1608 y 1615; en Venecia en la imprenta de Pietro Farri en 1616; también en esta última ciudad, aunque ya en el siglo XIX, Giovanni Parolari la editó de forma parcial y fragmentaria. En suma, la novela fue traducida al francés por Jean Baudoin con el título *La Métamorphose du vertueux, livre plein de moralité* (Ch. Sevestre, Paris 1611) y dio lugar, como se ha advertido, a una imitación que ocupa la mayor parte de un libro que se estampó en la imprenta de la viuda de Juan Sánchez en el Madrid de 1640: el *Para algunos* de Reyes.

A pesar del relativo reconocimiento contemporáneo que ostentaron las metamorfosis de Lorenzo Selva, lo cierto es que el interés que han despertado entre la crítica posterior ha sido más bien reducido. De modo que la mayor parte de los críticos que se han acercado a su obra lo ha hecho desde una perspectiva de conjunto integrándolo en repertorios generales o para focalizar la atención en su escritura y profesión religiosas. Entre quienes se han ceñido a su metamorfosis, pueden otearse juicios no siempre acertados. Sirva de

13. Su traducción (BNE, MSS/9273) permanece inédita y con colofón de 1633.

14. El primero en revelar esta afinidad fue Williams: «*Para algunos* is made up principally of unacknowledged borrowings from Lorenzo Selva's *Metamorfosi*», WILLIAMS, *Boccalini* cit., p. 50. Johnson, por su parte, afirma que: «there can be no doubt as to the direct derivative relationship of Reyes's work to Selva's» (JOHNSON, *Matías de los Reyes* cit., p. 189).

15. S. MAGNANINI, *Between Straparola and Basile: Three Fairy Tales from Lorenzo Selva's Della metamorfosi (1582)*, «*Marvels and Tales*», 25 (2011), n. 2, pp. 331-369 [p. 332].

muestra cómo A. Albertazzi, quien aseveraba que en la quinta edición de la obra (Giunti, Firenze 1608) Lorenzo Selva había expurgado la misma de «*quei passi ch'eran troppo arditi verso il "miserabile fasto spagnuolo"*»¹⁶, se equivocaba, por una parte, a partir de un cotejo sustentado en seis ejemplares correspondientes a ediciones diversas – todas, excepto la primera edición de 1582 – y, por otra, y como argumento irrefutable, debido a un desliz de cálculo: la muerte del franciscano en 1593¹⁷. J.G.T. Graesse, por otro lado, estaba en lo correcto cuando sostenía que «*la troisième est la meilleure de toutes, parce qu'elle a été revue et corrigée par l'auteur qui en a amélioré les notes marginales ainsi que la table*»¹⁸, pues la de 1591 fue la última edición impresa en vida del autor. Igualmente resultan compartidas y estimables las apreciaciones de S. Magnanini fundadas solo en el cotejo de dos ediciones: «*The primary difference in the two editions [1583 y 1616] involves the names of certain characters [...] The 1616 edition also contains brief summaries for each novella and is more heavily glossed*»¹⁹, aunque, verdaderamente, este incremento de glosas advertido en la de 1616 no es sino una herencia que comparten todas las ediciones a partir de la de 1591.

Le metamorfosi narra el largo viaje de Acrisio, obligado por los ruegos de su madre a recuperar una herencia que preservan sus familiares en una lejana ciudad. Aunque el protagonista se resiste a aceptar la voluntad materna para evitar la separación de su amada Clori, acaba claudicando. Una vez en su destino, Nápoles, y, ante su negativa a corresponder las deshonestas insinuaciones de su prima Silla, sufre una cruel venganza: su metamorfosis en serpiente, perpetrada por una criada de sus parientes a través de un hechizo profético. Convertido en animal será víctima de una sarta de infortunios hasta poder alcanzar su localidad natal, reencontrarse con

16. A. ALBERTAZZI, *Romanzieri e romanzi del Cinquecento e del Seicento*, N. Zanichelli, Bologna 1891, vol. I, p. 88.

17. V. CAPPONI, *Biografia pistoiese, o notizie della vita e delle opere dei pistoiesi*, Tipografia Rossetti, Pistoia 1878, p. 255.

18. J.G.T. GRAESSE, *Trésor de livres rares et précieux ou nouveau dictionnaire bibliographique*, R. Kuntze, Dresde 1865, vol. VI, p. 345.

19. MAGNANINI, *Between Straparola and Basile* cit., p. 337.

Clori y recobrar su forma humana, que, tal y como auguraba el hechizo, solo se obraría al ingerir sangre de su amada.

Esta extensa narración adquiere puntualmente una nítida función estructural como marco narrativo en el que brotan contextos sociales idóneos para engarzar hasta trece *novelle*, a las que Acrisio asiste como receptor durante su transformación en culebra.

La exégesis de esta metamorfosis no dejaría de ser escu-ridiza si Lorenzo Selva no hubiese confesado en las palabras liminares que, en realidad, los amores entre Acrisio y Clori no debían interpretarse literalmente, sino que, de forma alegórica, aludían al vínculo anímico del individuo con respecto a Dios. Declaraba el autor italiano que ante la imposibilidad de expresar lingüísticamente la inefabilidad de un amor espiritual y con la intención de edificar a la masa a través de aparentes patrañas, había recurrido a este amor corporal de ambos jóvenes para referirse, simbólicamente, a una unión mística. En esta alegoría, la relación amorosa entre Acrisio y Clori no sería más que un trasunto del verdadero amor: el divino, objetivo de todo virtuoso. De ahí la necesidad del protagonista de recuperar a Clori, símbolo de la virtud, que se convierte en una quimera objeto de anhelo a lo largo de su viaje. La madre de Acrisio, que instiga a su hijo a recuperar bienes crematísticos, representaría la inclinación material del ser humano, o «la ley de la carne», de acuerdo con la propia expresión de Selva. Es por ello por lo que hasta que ella no muere, los amantes no pueden retomar sus amores, pues «che'l vero virtuoso, lontano da ogni presenza sensibile, deue gustare la virtù: et bene il Redentor nostro disse di non poter mandare lo Spirito santo, se da tal presenza non si toglieua»²⁰. Según argumenta el autor en el proemio, la razón de ser del *delectare* de su obra tiene un motivo bien justificado:

Il volgo, che'l solo esteriore attende, se quel nudo senso li si porrà innanzi, li sarà vna souerchia noia, doue copertolo con quello che li diletta, da quello al diletto, che la mente pasce, potrebbe condursi. Et chi non sa che essendo og'vno tirano dal suo piacere, [...] per mezo le cose simili deue l'ignorante vulgo, esser ammaestrato? (f. 5r)

20. L. SELVA, *Della metamorfosi cioè trasformazione del virtuoso*, Giunti, Firenze 1591, f. 4v. Todas las citas, localizadas con el número de folio o página, siguen paleográficamente el texto de esta edición, salvo que se indique otra cosa.

Todo apunta a que el franciscano temía que solo las almas encumbradas fuesen capaces de alcanzar el pretendido nivel alegórico, por lo que se habría visto obligado a enmascarar la moralidad con estos amores en aras de instruir a través de la ficción. No obstante, tal debió de ser el grado de exigencia intelectual requerido para acceder al culmen de la obra, que sus contemporáneos se escandalizaron al leer sus páginas, salpimentadas con asuntos que adolecían de cierta indecencia²¹.

De estas críticas se hizo eco muy pronto el autor, que ya en la segunda edición (Giunti, Firenze 1583) confesaba también en los preliminares dirigidos al lector no solo la culpabilidad derivada de los múltiples errores que contenía la primera impresión de su obra («l'ho veduta in quella prima stampa così piena d'errori, che non vna volta ma infinite ho biasimato me stesso», f. 4r), sino un sentimiento de enajenación con respecto a la misma: «il non potere liberamente mostrarmene autore: perche si come le scarpe che portauamo essendo fanciulli, non ci stanno benne essendo gia fatti huomini, così le cose che giouani faceuamo, non ci conuengano quando siamo vecchi» (*ibid.*). De modo explícito, el autor se refería a esas críticas despectivas hacia su metamorfosis, que la catalogaban de «ciance, [...] fauole, e somiglianti cose» (*ivi*, f. 4v). Así las cosas, Lorenzo Selva prometía una nueva edición «lontana da quegli errori [...] Il che facilmente ci potrà succedere hauendo questa seconda impressione con la bellezza del carattere aggiunta la scienza dell'arte quando la prima così dell'vna e dell'altra mancaua» (*ivi*, ff. 4v-5r).

A pesar de esta declaración de buena fe, sus coetáneos continuaron juzgando la obra de un modo distante y opuesto a los antedichos deseos del autor, considerándola «libro di nouelle, e sole di romanzi, e narrazione tutta piena d'amor lasciuo, e carnale, di quello amor [...], il cui fine non è altro, che fetente lussuria, e lussurioso fetore» (f. 6r), de modo que su tono de arrepentimiento y docilidad manifiesto en la dedicatoria al lector en 1583, se truncó en embestida en la misma parte de la tercera edición, la de 1591, al apuntar que no podían ser otros los que tildaban de lasciva su obra

21. El carácter alegórico de la obra no solo se cuestionó en el quinientos. Desde la perspectiva de M. Ariani, la transformación en serpiente entraña «evidentissime valenze sessuali, tra colpa e ravedimento» (M. ARIANI, *Il Cinquecento*, en G. da Pozzo (a c. di), *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, Piccin Nuova Libreria, Padova 2007, vol. 3, p. 1700).

sino «quegli vbriachi, e immondi [...] che per ciò credano esser tale questo amore, cioè carnale: atteso che si serue delle parole, e motti che i lasciui amori vsano» (f. 7r). En efecto el autor, que escudaba el erotismo de la obra tras la ausencia de alternativas para formular un amor espiritual, se defendía de tales invectivas aseverando que la verdadera interpretación del texto – y esto es algo de suma relevancia en tanto que se incrementa notablemente en esta tercera edición – venía dada por «le molte postille quà, e là poste nelle imargini del libro, le quali dichiarano quale, e come sia questo amore»²² (f. 8r). Finalmente, el autor se dejaba vencer, afirmando que «certamente quello che ho potuto fare ho fatto, come potrai vedere, leggendo questa terza impressione benigno Lettore» (*ibid.*).

Dadas, por tanto, las sutiles divergencias entre las varias ediciones cotejadas de *Le metamorfosi* que se sucedieron desde 1583 hasta 1616²³ – resumidas en el número de glosas marginales, algún nombre propio y las declaraciones del autor en los preliminares –, no ha sido posible ofrecer una respuesta certera y tajante a propósito de la edición concreta que manejó Reyes. Tan solo el nombre de uno de los personajes, Plácida – presente en la edición de 1583²⁴ –, repetido en la obra del madrileño y mudado en Prasilda en las sucesivas ediciones italianas a partir de la de 1591, podría llevarnos a conjeturar que Reyes se habría basado precisamente en esta segunda edición. No obstante, solo este argumento no basta para hacer plausible esta hipótesis, y es que fuera cual fuese, no existen cambios sustanciales entre una y otra edición.

Sí resultan, sin embargo, de mayor interés las alteraciones que Reyes lleva a cabo en su trasvase de la obra del italiano al español. En primer lugar, el autor madrileño se apropia del proemio de Lorenzo Selva, en el que el autor italiano proclamaba su virtuosa pretensión, para convertirlo también

22. En la glosa «Di qui si può vedere qual sia lo scopo di tutto questo libro, e di questa allegorica fauola» (*ivi*, p. 342), el autor revela la clave interpretativa de su obra. Esta nota complementa a una exposición acerca del amor espiritual, divino. Sorprende el hecho de que esta glosa aparezca por primera vez en la tercera edición de 1591, momento en que el autor era ya consciente del carácter lascivo con el que gran parte de los lectores había interpretado su narración.

23. De esta afirmación queda excluida la primera edición (1582), puesto que no ha podido ser consultada.

24. Queda aún por ratificar la presencia de este nombre propio en la primera edición.

en prólogo del *Para algunos*, invistiendo así su producción de un hálito moral. Por otra parte, toma la ficción italiana, con sustanciales modificaciones, para incrustarla en un marco narrativo y transformarla en solo una parte, si bien la más extensa, de lo que el *novelliere* había proyectado como un todo. Es decir, en el *Para algunos*, Reyes, convertido en personaje de su propia ficción, cuenta de modo autobiográfico cómo en el transcurso de una peregrinación a la virgen de Guadalupe, y mientras se alojaba en una posada de Cosarrubias, conoce y comparte aposento con Acrisio – protagonista de las metamorfosis de Lorenzo Selva –, un veterano religioso italiano que casualmente se dirige hacia su mismo destino. Cuando ambos deciden retomar la marcha, el autor madrileño decide visitar a un amigo, también cura, que reside en Talavera y Acrisio accede a acompañarlo. El Reyes ficticio, ya en la biblioteca del talaverano, encuentra azarosamente su comedia más estimada (*El agravio agradecido*²⁵) lo que da pie a los tres personajes para llevar a cabo la lectura de la misma. Las transformaciones mágicas que salpican la comedia los mueven a plantear su propia opinión, ya en los trece discursos sucesivos, acerca de esta suerte de magia, siempre a la luz de postulados católicos en un primer discurso que lleva por título «Sobre las magias y reprobación de sus supersticiones». El sacerdote italiano, Acrisio, para esclarecer la cuestión, decide exponer una experiencia personal que sufrió en su juventud: su propia metamorfosis en serpiente. Y es aquí, en este punto, donde comienza la emulación de la obra italiana.

Pese a que Reyes añade y suprime al gusto y no se puede hablar sino de una traducción libre, llaman poderosamente la atención los paliativos de aquellos contenidos de *Le metamorfosi* que habrían supuesto no poca provocación en la España de corte contrarreformista, fragmentos sesgados a través de la omisión, la sustitución o la adición de comenta-

25. Reescritura de *Anfitrión* de Plauto que ya había sido publicada junto con las otras cinco comedias del autor en un volumen conjunto en Jaén en 1629; cfr. JOHNSON, *Matías de los Reyes* cit., p. 31.

rios condenatorios²⁶. Buena prueba de ello la constituyen los siguientes ejemplos²⁷.

Acrisio, quien constantemente lamenta su nueva apariencia reptil y maldice a la culpable de la misma, solo encuentra cierto alivio a sus pesares cuando puede contemplar e incluso complacerse del contacto de alguna hermosa joven. Valga de muestra el momento en que, ya transformado en serpiente, se camufla en un haz de hierba que porta una doncella sobre su regazo con el fin de evitar peligros. Inmerso en tal comodidad, afirma

ch'il crederrebbe, che anco nelle cose dispiaceuoli trouas-
simo alcuna volta contento? sopra modo mi rallegrai, pre-
mendomi col petto, e con le cosce reggendomi la bellissima
giouane, e poco meno, che io non haueua caro d'hauer
cangiata forma; Onde desideroso che quel viaggio fosse stato
lungo, con molto mio contento andaua. (Selva, p. 97)

Para evitar cualquier conjetura errónea derivada del contacto de la serpiente con estas partes de la joven, Reyes modera este fragmento sustituyendo los miembros aludidos así como añadiendo una nota conminatoria:

iba muy contento allí, en cuanto me consideraba libre de los pasados asaltos, y ya con el presente gusto de ser llevado entre los brazos de la hermosa aldeanilla, creo que me había olvidado del principal objeto de mi jornada. Infiero todo esto de que deseaba que aquel viaje se dilatara por más tiempo [...]. Pero presto pagué la baja de tan ruines pensamientos. (f. 125r)

Algo similar ocurre en el siguiente fragmento, en el que tres doncellas juguetean con Acrisio como si de un animal doméstico se tratase:

In somma tanto feci, che le si assicurarono, e mi toccarono, ne questo solo, ma intorno al collo, e nel bellissimo seno mi teneuano, [...] l'Eugenina, che sì timida fosse, [...] non prima restó, che come l'altre due, il bellissimo suo collo

26. «With respect to the moral, the writer's task obviously consists in expurgating or modifying those elements of the source he judges to be harmful for his own audience», JOHN-SON, *Matías de los Reyes* cit., p. 232.

27. Los fragmentos citados a continuación pertenecen, respectivamente, a la única edición conocida del *Para algunos* de Matías de los Reyes (Viuda de Juan Sánchez, Madrid 1640) y a la ya citada tercera edición de *Le metamorfosi* de Lorenzo Selva.

mi fece cingere, et una uolta, e un'altra nel candido seno entrare, anzi tanto diletto di me predeuano, che faceuano a gara di hauermi, essendo io loro non piccolo impedimento [...] E quante uolte alcuna di loro tenendomi a collo, l'altra hauendo le mani occupate, mi porgeua la bocca perche io la baciassi; il che faccendo io, e dal collo dell'vna a quello dell'altra lanciandomi, sentiuua non poca dolcezza, consumando in così lieto trattenimento il rimanente del giorno. (pp. 137-138)

De nuevo, ante el recelo que pudiesen generar los devaneos de la culebra por la anatomía femenina, Reyes recurre a la enmienda a través del reemplazo de partes corporales comprometidas por otras neutras. De manera que el Acrisio español, irremediamente más ingenuo, cuenta, que

ya pasaban de este atrevimiento a cogerme en ellas, y d'este a no negarme apacibles giros y suaves vueltas a sus cristalinos brazos [...] Florida, [...] ya más asegurada en las experiencias de sus primas había salido de su retiro, deseando no mostrarse menos ardidosa que ellas, y aún significándose invidiosa de las que ella juzgaba mejoras de sus fortunas. [...] De suerte estaban ya todas tres gozosas con mi amistad, que creciendo entre ellas los celos sobre cuál me tenía más tiempo en su poder, juzgaba cada cual el que no me poseía por perdido. (f. 142v)

aA

469

Idéntica se muestra la solución aplicada en la siguiente escena en la que el pecho y otras partes espinosas de la narración italiana han sido suplantadas por los brazos. Una vez que Acrisio ha superado no pocas vicisitudes, y ya casi al final de sus aventuras, tiene lugar el suceso que ansía durante todo su peregrinaje: el reencuentro con su amada Clori – u Olimpia –, que ocurre cuando Acrisio, aún convertido en serpiente, penetra en el huerto de la joven, que se halla durmiendo en ese mismo lugar. El protagonista, al verla, ruega: «Deh almeno ritienla tanto nel sonno, che con questa lingua qual'ella sia, non pur queste delicate mani, ma la bocca, gli occhi, e quel bellissimo suo petto possa baciare» (p. 263). Reyes, por su parte, reduce la enumeración precedente, cuyos términos son relevados nuevamente por partes inocuas: «Detenla a lo menos en el sueño tanto, que con esta lengua, inválida a la expresión de mis conceptos, me goce un poco tocando un rato sus delicadas manos, ya que más celestiales partes no me sea lícito» (f. 186v). En esta ocasión, además,

el mismo narrador se cohibe ante otras posibilidades más irreverentes.

No sirven de mucho las exhortaciones de Acrisio: en tanto que Clori despierta repentinamente, se espanta ante su presencia y percibe cierta extrañeza en los comportamientos del reptil, que no son más que ademanes del protagonista en un intento de revelar su verdadera identidad. Ella entonces, extrañada y creyendo que aquello pueda ser un mal agüero, le pregunta a la serpiente si acaso es un ser maléfico que va a darle las malas nuevas de la muerte de su amado, a lo que Acrisio responde con el único sonido capaz de emitir: un siseo, asimilado por la fémina como una respuesta afirmativa. En ese momento Clori abandona la cordura, se autolesiona y acaba provocándose la inconsciencia. El joven metamorfoseado, a pesar de declararse vencido por la tristeza y la impotencia, confirma que

non era però senza qualche contento, percioche con la veloce lingua il bellissimo petto (che il sangue, qual grana il candido alabastro, macchiato haueua) leccando, non senza mio diletto quello succhiaua, e inghiottiu. [...] Appena fra le delicate mammelle haueua posto il picciol capo, e con la lingua lecato il sangue e quello inghiottito, ch'io mi sento a guisa d'uomo. (pp. 269-270)

470

aA

No deja de sorprender cómo en esta secuencia cargada de insinuación erótica el protagonista recobra su deseada forma humana al ingerir sangre de Clori, redención que el hechizo había pronosticado. En la traducción española, Reyes echa mano nuevamente de la sustitución:

Y aunque tan grande era mi dolor, le hallé algún consuelo, porque con la veloz lengua la lamía el bellissimo rostro, que matizado con el rojo carmín de su vertida sangre, le constituía más lastimoso. Y engullendo las preciosas gotas (¡oh admirable suceso!) impensadamente me hallé hombre. (f. 189r)

En el próximo y último ejemplo de acendramiento carnal, Reyes vuelve a eludir, a través de la omisión en este caso, la mención explícita al pecho de la mujer. En las últimas páginas de la narración, hallándose los enamorados juntos, Clori muere tras una picadura letal de araña. Acrisio, al sentir que la joven está agonizando, reacciona así en el texto de Selva: «Io stringendomela al petto, e baciandoli mille, e mille volte

gli occhi, la bocca e il languido seno sentendo que pur anco haueua un poco di fiato in corpo...» (Selva, p. 350). Reyes, sin embargo, prescinde de esta última parte, de modo que su Acrisio, más cauto, confiesa que: «apretándola a mi pecho, besando mil veces sus cerrados ojos y la boca, sintiendo que aún tenía algún aliento...» (f. 216r).

Si los casos hasta aquí enumerados han sido despojados de cierta voluptuosidad, no es este el único ámbito susceptible de expurgo, sino que la criba se extiende a cualquier asunto en alguna medida heterodoxo. Aunque es cierto que el autor introduce alguna novela corta ausente en su predecesora italiana, del mismo modo que prescinde de algunas narraciones de la misma (sobre todo aquellas de tintes más fantásticos o jocosos en que el adoctrinamiento es más superficial o directamente nulo), resulta sugestiva la decisión de no incluir la cuarta *novella* de *Le metamorfosi* que tiene como protagonista a Glorizia, cristiana virtuosa, constante y ejemplar. Tal vez pueda explicarse a partir del barniz macabro que circunda esta narración, en la que la joven acaba con los sesos desparramados. Lejos de presunciones, valga una prueba fehaciente de cómo la pluma del autor rehuyó cualquier atisbo de truculencia. En las metamorfosis italianas, un personaje femenino cuenta una novela corta (la tercera) sobre una muchacha depravada que se vale de artimañas para entrar en una casa de virtuosas y acabar convirtiéndola en un lupanar. Al final de la historia, la narradora concluye que la protagonista, «fuggendosi via con que' suoi fauoriti, non dopo molto uenuta loro a noia, fu una notte da loro in vn'osteria strangolata, e lasciata nuda, come quando nacque, e secondo che meritaua» (p. 123). El autor madrileño, convirtiendo la explicitud en sugerencia, narra cómo «aquel ministro de Satanás [...] se huyó secretamente una noche sin que jamás se supiese d'ella, y es de creer acabaría tan mal como había vivido» (f. 138v).

Este elenco de ejemplos prueba suficientemente la práctica depurativa que desempeñó Reyes en su última obra, *Para algunos*, con respecto a su principal fuente italiana: *Le metamorfosi* de Lorenzo Selva. El autor español, quizá considerando que la narración originaria de Acrisio pecaba de impúdica, filtró el texto italiano a través de la omisión de información, la sustitución – principalmente de partes corporales sugerentes en aquellos casos que podían suscitar lectu-

ras obscenas – y la adición de juicios reprobatorios dirigidos a condenar ciertas conductas.

Tal afán catártico, que no fue exclusivo de Reyes sino que puede rastrearse en parte de las imitaciones y traducciones postridentinas de los *novellieri* al español, no solo debe relacionarse con las miras morales del autor ya esbozadas en el prólogo de su última obra y dedicadas particularmente «para algunos» discretos²⁸, sino que también tiene mucho que ver con los condicionantes culturales con los que amedrentaba la Contrarreforma. En definitiva, el componente italiano que late en el *Para algunos* de Matías de los Reyes fue refinado – y es esta una tendencia extensible al resto de sus obras en prosa – de acuerdo a unos valores nacionales cuyos confines excluían la procacidad de la *novella*.

28. «He procurado el deleite en lo moral y alegórico para algunos doctos, y para algunos vulgares lo literal, porque ni a todos los doctos ni a todos los vulgares se puede satisfacer con singularidades», REYES, *Para algunos* cit., ff. 2r-2v.

*Materias deshonestas y de mal ejemplo: programa ideológico y diseño retórico en la narrativa italiana del siglo XVI en España**

David González Ramírez

Universidad de Jaén

aA

Desde mis primeros tanteos a las traducciones de los *novellieri* en España me llamaron la atención – y no he sido el primero en reparar en lo que siempre se ha visto como una clamorosa discordancia – las posturas presuntamente encontradas que mantienen texto y paratexto¹. Este último se configura como un espacio de diálogo donde tienen lugar los discursos del censor y del traductor, mientras que el primero alberga la palabra del autor. Tres son por tanto las voces que dialogan en el libro, y dos de ellas se localizan en las páginas preliminares; curiosamente entre estas dos existe una armonía

473

* Este trabajo se inscribe en el marco de dos proyectos en los que participo: *Italian Novellieri and Their Influence in Renaissance and Baroque European Culture: Editions, Translations, Adaptations*, dirigido por G. Carrascón (Università di Torino), y *Recepción y Canon de la Literatura Española en el siglo XX* (MICINN. Plan Nacional I+D+i. FFI2013-43451-P), coordinado por J. Lara Garrido (Universidad de Málaga).

1. Por razones de espacio, el lector sabrá disculpar que me libere en esta ocasión de complementar este estudio sumario, cuyo tema tendré que abordar con mayor atención en otro momento, con un denso aparato bibliográfico; dejo claro desde este instante que le daré prevalencia a las fuentes primarias y acudiré de forma muy puntual a las secundarias. Por último, quiero destacar que en las citas de los textos antiguos he modernizado la grafía en aquellos casos que a mi juicio no representan un valor fonético y retocado la puntuación, aun cuando ya hayan sido modernamente fijados, con el fin de mantener una homogeneidad de criterios.

de ideas que, esta vez sin sospechas, nos hace poner en tela de juicio las palabras del traductor e interpretar con suma cautela las del censor. Al velar cada uno por sus intereses, la aprobación o censura de la obra contenía un programa retórico, diseñado en el entorno de un campo semántico muy acotado, que hay que poner a la luz de los discursos oficiales para reevaluarlas.

Es este el asunto que precisamente quiero abordar en el presente ensayo: pretendo poner en relación los elementos de la pragmática que domina las traducciones de los *novellieri* con el dogmatismo transmitido en dictámenes e índices inquisitoriales para tratar de calibrar el grado de relación entre lo público y lo tácito. La proclama sobre la honestidad que mantienen los censores de los *novellieri* – y que en buena medida engarza con la diatriba abierta contra la «libertad» de la lengua italiana – de alguna forma viene precedida por el programa doctrinal que a través de diferentes medios se estaba divulgando en las fechas en las que empiezan a circular los índices de libros prohibidos. Alrededor de los años cuarenta la Inquisición española se puso a elaborar la creación de un índice condenatorio, cuya primera redacción y edición aparece en 1545; sobre la base de este se trabajará para sacar los de 1551 y 1554, anticipos directos del famoso Índice de Valdés publicado en 1559 y cuya aparición tiene lugar tan solo unos meses después del autorizado por Roma.

Por esta calenda, se edita en España la traducción de uno de los coloquios del Aretino (1547). El responsable de esta traslación al español, Fernán Xuárez, al referirse al aprovechamiento de su trabajo – dirigido concretamente a los hombres, y es Xuárez quien enfatiza en la marca de género – advertía que no se podía leer en la obra que daba al público ningún «mal ejemplo», por lo que «no será tiempo malgastado leer estos avisos»²; sobre su propio ejercicio le indicaba al lector que su versión no salía «al pie de la letra, como está en toscano», pues había «quitado en algunos cabos partes, y en otros renglones, y ansí mesmo mudando nombres y algu-

2. P. ARETINO, *Coloquio de las Damas, agora nuevamente corregido y emendado [sic]*, F. Xuárez (trad.), Juan de León, Sevilla 1547, f. 9r; <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0006/bsb00060067/images/index.html?seite=0001&l=de>, última consulta 30/09/2015.

na sentencia, y en algún otro lugar diciendo lo mismo que el auctor, aunque por otros modos». El traductor sevillano justificaba su labor basándose en un argumento que no he visto esgrimido por escritores anteriores – aunque me resisto a pensar que no tenga algún antecedente:

en diversos lugares de este *Colloquio* hallé muchos vocablos que con la libertad que hay en el hablar y en el escribir donde él se imprimió se sufren, que en nuestra España no se permitirían en ninguna impresión, por la deshonestidad de ellos. De cuya causa en su lugar acordé de poner otros más honestos, procurando en todo no desviarme de la sentencia, excepto en algunas partes, donde totalmente convino huir della por ser de poco fruto y de mucho escándalo y murmuración³.

Aparece ya en un texto preliminar de temprana datación – en relación a la cronología en la que principalmente me moveré – la palabra clave que nos ayudará a desentrañar buena parte del escenario editorial que vincula la narrativa entre Italia y España: *honestidad*. Xuárez, en un comentario que resonará más adelante entre sus compañeros de oficio, está condenando la *libertad* de la lengua italiana hablada y escrita, y es evidente que por esos años el texto que se estaba reeditando con mayor intensidad es la traducción del *Decamerón* de Boccaccio; de las cuatro reediciones localizadas en el siglo XVI tres se imprimen entre 1539 y 1550: Toledo (1524), Valladolid (1539 y 1550) y Medina del Campo (1543). No es ocioso advertir que este alcance editorial de la colección boccacciana fue una consecuencia inmediata de la revalorización de la obra como modelo lingüístico por parte de Castiglione en *El cortesano*, cuyo texto fue traducido al español por Boscán y publicado en 1534.

Por otro lado, de la trayectoria editorial del *Coloquio de las damas* de Aretino traducido por Xuárez llama poderosamente la atención cómo el éxito arrollador que demuestran las cuatro ediciones que se conocen posteriores a la *princeps* quedó frenado bruscamente en 1549, último año del que nos consta la impresión del texto. Curiosamente, también el *Decamerón* deja de reeditarse prácticamente en la misma

3. *Ibid.*, f. 11r/v.

fecha: 1550⁴. No pasa desapercibido que dos obras ligadas a la narrativa italiana que estaban obteniendo una enorme aceptación popular se bloqueasen en los talleres de imprenta en la encrucijada de los años cuarenta y cincuenta. No es difícil barruntar que los libreros dejaron de apostar por dos libros bajo sospecha que corrían un riesgo inminente de ser prohibidos (y la hipotética prohibición podía dar al traste con la inversión económica). No en vano, el *Decamerón* fue incluido en el índice portugués de 1551 y también en el español firmado por Valdés en 1559; en este último también se censuró la versión de Xuárez del *Coloquio* de Aretino, que como se sabe había bordeado en demasiadas ocasiones las situaciones libertinas y acudido a términos malsonantes ('puta', por ejemplo, aparece en varias ocasiones).

1. *La licitud de los libros de entretenimiento en tela de juicio: memoriales e índices*

De algún modo las palabras preventivas de Xuárez han de ser entendidas como anticipatorias del panorama de fiscalización del libro impreso que sobrevendrá solo unos años más tarde, por lo que nos permiten sospechar que en el ambiente de represión que estaba impulsando la Inquisición española los promotores del libro impreso (editores y traductores) conocían la probable condena que iba a sufrir determinado tipo de obras por mano del poder eclesiástico. Nos encontramos en un momento crucial de la impresión y divulgación del libro: los años cincuenta inaugurarán en Europa una época de vigilancia ideológica a través de los índices inquisitoriales y España – con listas publicadas en 1551, 1554 y 1559 – no será una excepción. El Índice de Valdés se concibe

4. Y no es el único caso. La traducción de el *Asno de oro* de Lucio Apuleyo a cargo de Diego López de Cortegana (1513), que se reeditó en numerosas ocasiones desde su *editio princeps* (Sevilla, 1525, 1534 y 1546 [aunque algunas de estas impresiones sevillanas parece que son de dudosa datación]; Zamora, 1536 y 1539; Medina del Campo, 1543), la encontramos por última vez impresa en Amberes, en 1551. Fue también una obra que entró a formar parte del Índice de Valdés, lo que induce a pensar que el fenómeno disuasorio tuvo un marcado acento a inicios de la década en la que se pondrá en circulación un mayor número de índices prohibitorios (agradezco a Juan Ramón Muñoz Sánchez este apunte sobre la traducción del *Asno de oro*). Pero otros casos cruzan datos muy interesantes en los que habría que continuar indagando; hay comedias de Bartolomé Torres Naharro, Jaime de Huete o Francisco de las Cuevas que se editaron por vez primera justo en esas fechas (1550-1552) y no volvieron a ver la letra de molde antes de la publicación del índice valdeiano, donde también fueron incluidas.

como un elemento más para reforzar la ideología de control y represión amparada por Felipe II desde su llegada al trono.

Pero esta lista de libros vino anticipada por la Pragmática de 1558, sobre la que hay que llamar la atención, pues se le asestó un golpe durísimo al mundo del libro. Tal declaración nos brinda ciertos detalles que ponen de relieve la trascendencia posterior del discurso retórico que manejarán los censores y, consecuentemente, los traductores. Según se deja leer a través de esta pragmática, preocupaba mucho que «en estos reinos hay y se venden muchos libros en latín y en romance y otras lenguas impresas en ellos, y traídos de fuera, de materias vanas, deshonestas y de mal ejemplo, de cuya letura y uso se siguen grandes y notables inconvenientes»⁵.

Tales argumentos se repiten de nuevo cuando se aborda el asunto del escrutinio de bibliotecas particulares y obras que tengan los «libreros y mercaderes de libros», pues se solicita que

los libros que hallaren sospechosos y reprobados, o en que haya errores o doctrinas falsas, o que fueren de materias deshonestas y de mal ejemplo [...], envíen d'ellos relación firmada de sus nombres a los de nuestro consejo para que lo vean y provean, y en el entretanto los depositen en la persona de confianza que les pareciere⁶.

Deshonesto y mal ejemplo; o mirado por su revés: honestidad y ejemplaridad. Ya tenemos de la mano las dos palabras clave del proceso de construcción retórico de la narrativa española desde mediados del siglo XVI en adelante. En cuanto aparece el índice valdesiano, los narradores que en mayor o menor medida siguieron la arquitectura del *Decamerón* y por extensión continuaron el género de la *novella*, experimentaron un repliegue. Tal es el caso de Pedro de Salazar, que dejó inédita una sugerente colección de novelas; las palabras de la dedicatoria – y no es ocioso recordar que el libro se dirige a Felipe II – son verdaderamente elocuentes, pues en ese texto Salazar, en una declaración abierta sobre Boccaccio, en clara alusión a su *Decamerón*, aseguraba que

5. Ápud J.M. LUCÍA MEGÍAS, *La Pragmática de 1558 o la Importancia del Control del Estado en la Imprenta Española*, «Indagación: revista de historia y arte», 4 (1999), pp. 195-220 (p. 204).

6. *Ibid.*, p. 206.

en muchas cosas escedió los límites de la honestidad, los cuales con cuidado he yo procurado no traspasar, porque si las obras semejantes a esta mía, antiguamente, como he dicho, se llamaban consejas, por los buenos consejos y ejemplos que de ellas emanaban, no se podrían llamar tales las mías si de ellas se pudiese tomar cosa contra honestidad y buen ejemplo⁷.

La obra de Salazar, finalizada por los años sesenta, no solo asume el discurso oficial de la pragmática de 1558, sino que lo pone en práctica: en esta colección no se encuentran cosas «contra honestidad». Pero me interesa resaltar en este instante más que el ideario estético o el talante ideológico de la obra, cómo Salazar, consciente de que está planteando un modelo que podría vincularse al *Decamerón*, aprovecha esta carta de presentación y manifiesto de intenciones para distanciarse de su modelo y además reprobarlo públicamente. Este ejemplo, junto al de Xuárez y su traducción de Aretino, pone de relieve que entre los años cuarenta y cincuenta, es decir, en las proximidades del índice valdesiano, Boccaccio deja de funcionar, al menos de puertas para afuera, como modelo literario para convertirse en un ejemplo del que hay que huir; y de la misma manera, la lengua italiana (y aquí habría que hacer una apostilla: la lengua de Boccaccio y de los narradores de su naturaleza) es demasiado libre y hay que amoldarla a la propiedad y al recato que exige la española. Creo que hay que marcar un punto de inflexión en las relaciones de la narrativa entre Italia y España justo en el momento en que se produce esta quiebra sobre Boccaccio y la lengua italiana.

A partir de este instante la narrativa breve en España aparece estrechamente ligada a la novelística italiana, y los traductores serán quienes suplan en buena medida la carencia de obras originales y también los que asuman plenamente la retórica oficial, aunque no siempre pongan en práctica el programa ideológico. Como se sabe de sobra, desde el índice de Valdés los criterios de prohibición se mitigaron y se permitieron leer textos con ciertas enmiendas: los casos del *Lazarillo* y del *Asno de oro* castigados son buen ejemplo de ello. Antes de que se editase el Índice de Gaspar de Quiroga la Inquisición mandó redactar un *Dictamen acerca de la*

prohibición de obras literarias por el Santo Oficio. En este escrito, quizá compuesto a inicios de los años setenta por Jerónimo de Zurita, se darán las claves que permitan entender los criterios manejados por la Inquisición a la hora de confeccionar el futuro índice expurgatorio, lo que nos permite despejar ciertas dudas sobre los conceptos de honestidad y ejemplaridad que se venían manejando pero de los que hasta ahora apenas tenemos pocos detalles y que, si se conjugan con los textos, acaban convirtiéndose en equívocos.

El largo discurso contiene comentarios verdaderamente destacables sobre los criterios lingüísticos y selectivos que deben regir a la hora de condenar las obras literarias. Al tratar sobre los «libros que dañan las costumbres» encontramos referencias tanto a los temas abordados como al «estilo» y a la «propiedad de la lengua»; refiriéndose a las obras extranjeras, el autor de este dictamen defendía que «aquellos libros que tuvieran elocuencia o ingenio» «para formar y enriquecer el estilo [...] aunque tengan algunas cosas menos honestas que traten *ex profeso* de cosas de amores, parece no se deben vedar», y como ejemplo esgrimía los sonetos de Petrarca, los *Asolanos* de Bembo o las «*Novelas* de Joan Bocatio»,

cuyos autores son hombres sabios y honestos y que hicieron aquellos libros para mostrar su ingenio con buenos intentos. En las *Novelas* de Joan Bocatio hay algunas muy deshonestas, y por esto será bien que se vede la traslación dellas en romance sino fuese expurgándolas, porque las más dellas son ingeniosísimas y muy elocuentes⁸.

Finalmente, su conclusión era contundente: la lengua española carece de obras bien escritas, como sí las tienen la «italiana» y la «francesa». Como excepciones de modelos de lengua vernácula aducía la *Celestina*, las obras de Garcilaso o las de Diego de Mendoza, sobre las que afirma que «aunque traten cosas de amores, trátanlo como gente prudente y sabia; y en fin algunos libros han de quedar para ocupar la gente sensual que no sabiendo ocuparse en cosas más altas por fuerza anda tras algunos manjares gruesos en que se entretengan»⁹.

8. *Dictamen acerca de la prohibición de obras literarias por el Santo Oficio*, en Á. ALCALÁ, *Literatura y Ciencia ante la Inquisición Española*, Laberinto, Madrid 2001, pp. 77-78.

9. *Ibid.*, p. 79.

Se defiende que la lengua – el estilo, la propiedad – está por encima de los temas tratados, y la consigna que había que seguir parece clara: las obras que bordeen asuntos de poca entidad o livianos, si acaso están en estilo elegante, han de permitirse, cercenando aquello que podría ser más deshonesto. Este escrito encierra las líneas maestras que determinará la censura o el expurgo de las obras de entretenimiento en el Índice de Quiroga (1583-1584), que en cuanto a las obras de ficción se refiere lenifica las medidas de control impuestas por el de Valdés. Sin embargo, tras la publicación de este sigue quedando pendiente conocer exactamente qué entendían por ‘deshonestidad’ los miembros de la Inquisición, pues ciertos pasajes plantean dudas razonables sobre los límites semánticos del término, tan manoseado en estos documentos. Quizá nos ayude a resolver esta cuestión calibrar el ejemplo de las propias traducciones, de las que espigaré con atención algunos comentarios de los traductores y los censores para tratarlos de armonizar, pero también para conciliarlos con el discurso narrativo practicado por los escritores.

2. *La retórica del traductor: la asunción del programa contrarreformista*

Entre la redacción del *Dictamen* a comienzos de los años setenta y la publicación del Índice de Quiroga a inicios de la siguiente década aparece la traducción de las dos partes de la obra de Straparola (1578-1581) por parte de Francisco Truchado¹⁰. Cuando este traductor se acercó a la colección del *novelliere* sabía que sus dos tomos, que en Italia estaban siendo revisados y corregidos primero por los libreros y después por los censores, se estaban leyendo en España prácticamente desde su misma aparición, como lo refiere al dirigirse al «discreto y prudente lector». El título original, *Le piacevoli notti*, pasó en la versión española a *Honesto y agradable entretenimiento*: la portada supone una muestra señera de la estrategia editorial que urdió el traductor¹¹.

10. G.F. STRAPAROLA, *Honesto y agradable entretenimiento*, Juan Soler, a costa de Pedro Ibarra, Zaragoza 1578; ID, *Segunda parte del honesto y agradable entretenimiento*, Juan Baptista de Montoya, a costa de Antonio de Vega, Baeza 1581 [Colofón: 1582].

11. El título era uno de los elementos clave que le permitía a los traductores y editores dar cuenta en cierto modo de la propaganda contrarreformista. Es ciertamente sintomático el remozamiento que sufrió el del *Asno de oro*, cuyo texto apareció expurgado a cargo de Hernán Ramírez, Alcalá de Henares en 1584: *Libro de Lucio Apuleyo, del asno de oro, repartido en*

Truchado explicó que había mudado el sentido en «algunas partes» del texto; tales intervenciones las justificaba «por la necesidad que en tales ocasiones se debe usar, pues bien sabéis la diferencia que hay entre la libertad italiana y la nuestra»: el eco de las palabras del traductor del coloquio de Aretino es ostensible. A renglón seguido, y en esta línea excusadora, le pedía al «prudentísimo lector» que enmendase sus yerros y que «escardando estas peregrinas plantas» seleccionase «de ellas sus morales y virtuosas flores»¹²; el sentido de la *honestidad*, vinculado a la obra desde su mismo título, es un claro anticipo del antídoto que Truchado quería preparar frente al *Decamerón* y sus reflejos literarios. La extensión y el interés de este texto preliminar son mucho mayores, pero conviene ahora retener este par de detalles que muestran cómo trabajó Truchado por asimilar la prédica oficial implantada por la Inquisición.

El éxito de la obra de Straparola es indiscutible, editándose dos partes y quedando prometida una tercera. Es entonces cuando la familia Millis, padre e hijo, elaboraron un elenco de traducciones para acaparar el mercado de la narrativa italiana. Ya en el año 84 Vicente de Millis debía de tener preparada una traslación parcial de las *Novelle* de Bandello, pues de esa fecha data uno de los textos administrativos; si bien, se edita finalmente en 1589¹³. Millis, como se sabe, partió de la traducción francesa de la obra, que llevaba por título *Histories tragiques*. El traductor español descartó para el suyo utilizar un calco del término original italiano, *novela*, y se acogió el título francés, que contenía *historia* – una voz con connotaciones muy diferentes en la tradición española – a la que le añadió muy hábilmente el adjetivo *ejemplar*, quedando definitivamente su título *Historias trágicas ejemplares*. Millis daba sentido al término *Historia*, al modo ciceroniano, explicándolo como espejo de la vida humana: «si bien lo miramos,

aA

481

once libros, y traducido en romance castellano. Es obra de mucho gusto y provecho, porque tiene cuentos poéticos muy graciosos, y varias historias compuestas para recrear el ánimo del hombre; y debajo de cuentos donosos enseña a huir de los vicios y seguir la virtud.

12. Ápud D. GONZÁLEZ RAMÍREZ, *En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los novellieri y sus paratextos*, «Arbor», 188-756 julio-agosto (2012), pp. 813-828 [p. 817].

13. M. BANDELLO, *Historias trágicas ejemplares*, Pedro Lasso, a costa de Juan de Millis, Salamanca 1589.

es una maestra que con gusto y dulzura nos enseña la verdad [...], es un dechado y espejo de la vida humana, donde si nos miramos con atención, podremos imitar lo bueno y huir lo malo»¹⁴.

En el prólogo al lector Millis afirmaba que los traductores franceses, «viendo [...] el provecho que se podía seguir de que esta obra anduviese en su lengua», habían trasladado las novelas de Bandello con cierto «arte y buena orden»,

y así las recogí, añadiendo o quitando cosas superfluas y que en el español no son tan honestas como debieran, atento que la francesa tiene algunas solturas que acá no suenan bien. Hallarse han mudadas sentencias por este respeto¹⁵.

Tales argumentos contra la lengua francesa fueron exactamente los mismos que esgrimieron los traductores franceses de Bandello, Boaistuau y Belleforest, al hacer referencia a los «termes impropres» y las «sentences tant maigres» del original italiano, que aseguraban no podían admitirse «en nostre langue»¹⁶. Por lo tanto, se detecta que la idea de la deshonestidad de la lengua italiana era algo que estaba presente en la tradición literaria de otros países¹⁷.

Tras el ejemplo de Bandello, se publicó una selección de novelas de Cinzio. Gaitán de Vozmediano se atrevió con las novelas de este escritor italiano, que las editó fragmentariamente¹⁸; sobre el valor de sus cuentos, anunciaba que «muy

14. Ápud GONZÁLEZ RAMÍREZ, *En el origen de la novela corta* cit., p. 821. En este mismo argumento abundaría en su traducción de las *Horas de recreación* de Lodovico Guicciardini (1586).

15. *Ibid.*, p. 822.

16. Ápud M.S. ARREDONDO, *Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol*, en F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, PPU, Barcelona 1989, p. 220.

17. La curiosidad que contiene el caso de Millis es que volvió del revés la idea que encontró en el prólogo de las *Histoires traxiques* para lanzarla contra la lengua del texto que manejó. Sin embargo, no parece que fuese tan solo una fácil pirieta para girar el argumento; marginalmente me permito señalar que de los mismos traductores y recopiladores franceses también se vertió en esos años (1586) al español las *Historias prodigiosas y maravillosas*, y su responsable justificó su traducción *ad sensum* y no *ad verbum* precisamente porque las novelas francesas recogían «algunas cosas que en aquesta lengua no fueran bien recibidas; y por la misma causa he cercenado algunas dellas»; ápud GONZÁLEZ RAMÍREZ, *En el origen de la novela corta* cit., p. 827. Parece que lingüísticamente Italia y Francia eran naciones con demasiadas libertades.

18. G. GIRALDI CINZIO, *Primera parte de las cien novelas*, Pedro Rodríguez, a costa de Julián Martínez, Toledo 1590.

pocos» debía haber que no fuesen «conformes a verdad y a razón, ejemplares y honestos». Y a renglón seguido ofrecía una dilatada explicación sobre cuestiones de traducción y de lengua:

Honestos digo, respecto de los que andan en su lengua, que para lo que en la nuestra se usa no lo son tanto que se permitieran imprimir sin hacer lo que se ha hecho, que fue quitarles lo que notablemente era lascivo y deshonesto. Para lo cual hubo necesidad de quitar cláusulas enteras y aun toda una novela [...], en cuyo lugar puse la del maestro que enseña a amar, tomada de las ciento que recopiló el Sansovino. Esto y otras cosas semejantes hallará quitadas y mudadas el que confiriere la traducción con el original, especialmente el saco de Roma, que se quitó por evitar algunos inconvenientes que pudieran seguirse de imprimirle¹⁹.

En torno a la autocensura del traductor, lo más llamativo es sin duda que se escogiese un texto de Sansovino – autor sancionado tanto en el índice de Parma de 1580 como en el portugués del año siguiente – que desarrolla una *beffa* (en la que se conjuga lo cómico y lo erótico) basada en una trama de larga tradición en la novelística como la del erudito bobo, que con ligeras variantes también aparece en Straparola. La mecánica de este cuento nos pone delante de un tipo de relato de dudosa decencia y que conecta claramente con las situaciones libertinas que los censores denunciaron otrora en el *Decamerón*. Tal maniobra no avala precisamente sus justificaciones.

3. *Práctica literaria y norma política: el censor frente a las obras de entretenimiento*

Las cuestiones de lengua y la honestidad parece que son puntos litigantes en todo el proceso de gestación de estas traducciones. Sin embargo, frente a estas lecciones de moralización que nos dan los traductores, por los términos en los que se expresaron los censores parece claro que la labor que aquellos emprendieron no fue todo lo rigurosa que la censura hubiese deseado; por tanto, el supuesto ejercicio de limpieza fue mucho menos severo que lo que sus mensajes transmitían. Cuando por ejemplo Truchado entregó la se-

19. Ápud GONZÁLEZ RAMÍREZ, *En el origen de la novela corta* cit., p. 823.

gunda parte de los cuentos de Straparola a las salas del Consejo, Juan López de Hoyos se vio en la necesidad de suprimir

algunas palabras por no propias, o no castas; algunos renglones enteros, particularmente en las Tropelías, que son experiencias o secretos de ocultas filosofías, en las cuales decían que se esperasen signos o planetas. Para quitar supersticiones que dañan y ofenden en gran manera, con borrarlo queda lo demás conforme a su título de *Honesto entretenimiento*. Y así van borradas de modo que el impresor vea luego lo que va con censura²⁰.

En 1584 fue Juan Olave quien intervino sobre las *Historias trágicas ejemplares* que Vicente de Millis había trasladado del francés, lengua con demasiadas «solturas», según nos venía a decir el propio Millis. El censor destacó que había detectado «algunas maneras de hablar algo desenvueltas que en la lengua francesa [...] deben permitirse, y en la nuestra no suenan bien; y así las he testado y enmendado otras»²¹. Tan solo Gracián Dantisco, el encargado de censurar la selección de novelas que Vozmediano había traducido de Cinzio, no manifestó públicamente participación alguna en el estilo del texto; eliminó, eso sí, «el primer cuaderno del saco de Roma» «por algunos respectos de consideración»²²: justo la parte sobre la que Vozmediano, con una conjugación impersonal muy sutil, le advertía al lector que «se quitó» para permitir la impresión.

Los ejemplos extractados de censores y traductores en apariencia plantean una línea de trabajo compartida para cerceñar aquellas impropiedades que afeaban la lengua española. Sin embargo, es obvio que la coincidencia de discursos está más relacionada con un intento de empatía de los traductores con la censura que de una declarada filiación ideológica.

20. *Ivi*, p. 818. Este censor tenía cierta inclinación a revisar minuciosamente los aspectos lingüísticos; en la aprobación, firmada en 1578, de *El regidor o ciudadano* de Joan Costa encomiaba que el autor hubiese «quitado mucha copia de vocablos impropios a nuestra lengua, con lo cual va muy correcto». De igual forma, en el documento que redactó para aprobar las *Obras* de Jerónimo de Lomas Cantoral (1578) insistía en que «[a]lgunas cosas van enmendadas por no ser tan bien sonantes, otras por mejor ornato de nuestra lengua». Ambas censuras se pueden leer en J. Simón Díaz (ed.), *Textos dispersos de autores españoles*. 1. *Impresos del Siglo de Oro*, CSIC, Madrid 1978, pp. 157-158.

21. Ápud GONZÁLEZ RAMÍREZ, *En el origen de la novela corta* cit., p. 821.

22. *Ivi*, p. 824.

Creo que el ejemplo del saco de Roma que aparece referido en el paratexto de Cinzio – de otro orden argumental – pone a las claras que no es que tuviesen diferentes criterios de fijación a la hora de discernir el sentido exacto de la honestidad; más bien es que los traductores se arriesgaron a introducir expresiones y términos demasiado libres para la moral contrarreformista que fueron revisados y purgados. En el momento en el que los censores hicieron manifiestas sus acusaciones, Truchado, Millis y Vozmediano se plegaron al mismo discurso oficial como modo de reconciliación con la censura²³.

4. *Honestidad y traducción: los novellieri españolizados*

Sin embargo, pese a las autocensuras de los traductores y también pese a todas las enmiendas que realizaron los encargados de firmar las aprobaciones, la lectura de las *novelle* prueba que ni unos fueron tan timoratos y prudentes – aunque es cierto que en muchos casos suavizaron el ardor de algunas escenas de los originales – ni otros tan severos con las cuestiones de lengua. El texto de Straparola nos pone a la vista varios ejemplos que nos permiten dudar del rigor con el que cuidaron los textos, en sus diferentes misiones, unos y otros²⁴. Aprovecharé este momento para sacar a colación uno de ellos. En la segunda parte del *Honesto y agradable entretenimiento* encontramos un cuento III, 5 (VII, 3 en la versión española) en el que se narra un curioso juego de seducción que se remata con la consumación del acto sexual. La escena presenta a una dama sugiriéndose ante un criado a quien le

aA

485

23. Con este aserto quiero reforzar las intuitivas palabras con las que Vega Ramos cerró su aproximación al sospechoso acuerdo entre los textos de censores y escritores o, como en nuestro caso, traductores: «En general, es la retórica del censor y de los revisores, en aprobación y licencias (esto es, el léxico de la ejemplaridad, moralidad, enseñanza) la que parecen adoptar los editores y autores [...]. Me atrevo a aventurar, además, que la retórica de la aprobación se traslada, ante todo, a los prólogos, dedicatorias y preliminares de autor». M.J. VEGA, *La ficción ante el censor: La novella y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596)*, en V. Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona) 2013, p. 65, nota 29.

24. He trabajado el erotismo que subyace en la versión de Straparola que realizó Truchado destacando cómo el «entretinimiento de damas y galanes» era en muchos casos más «agradable» que «honesto». Cfr. D. GONZÁLEZ RAMÍREZ, *Censura, traducción y erotismo. La versión al español de Le piacevoli notti de Straparola*, en F.J. Blasco Pascual (coord.), *Lasciva est nobis pagina... Erotismo y literatura española en los Siglos de Oro*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo 2015: pp. 95-132.

quiere pedir un favor con artes que distan de la decencia: «le tocaba y se dejaba tocar sonriéndose». De esta guisa se nos presenta la situación:

Creendo Islota que la demasiada ocasión hubiera obrado en el pecho de Travalino y haberlo amasado a su gusto, fingió con amorosas palabras estar ella amartelada [...]. Y el cuitado [...] a nada se determinaba, aunque el demasiado instrumento era ocasión bastantísima de acometer. Bastante ocasión fueron las amorosas palabras de Islota [...] ²⁵.

El juego de cuantitativos y superlativos ayuda a exagerar las provocaciones de la dama y la excitación del criado, y dota a la escena de una importante carga cómica. Pero Truchado se reservaba una sorpresa para el final de la escena. Cuando Travalino, el criado, ardiente en deseos, accede a la petición de la dama a cambio de los placeres sexuales sugeridos, el narrador concluye la escena con este exabrupto ingenioso:

Acabadas las largas razones de la una y la otra parte, consideró Islota estar en venturoso término su deseo, y llegose a Travalino abrazándolo y besándolo, agradeciéndole el don con tanto amor prometido; y Travalino puso a Islota como el cuatro bastos ²⁶.

En esta *novella*, además de los detalles del cortejo que se nos presentan, quizá lo más sugestivo venga dado desde el punto de vista lingüístico, pues Truchado se entrometió en un texto que le daba posibilidades en el juego cómico y erótico. López de Hoyos, tan riguroso siempre en la limpieza de la lengua – según sus aprobaciones – no tuvo reparos en mantener tanto las escenas impúdicas de cortejo como esta clarísima referencia a una postura sexual, lo que nos permite suponer, en primer lugar, que sus tachaduras no fueron precisamente encaminadas a paliar el entramado lingüístico creado para favorecer la imaginación del lector; y en segundo lugar nos obliga a plantearnos si acaso ellos no manejaban también un discurso retórico que a modo de estrategia suasoria tratase de alimentar ese clima de represión y, de paso, justificar su encargo de algún modo.

25. G.F. STRAPAROLA, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, F. Truchado (trad.), M. Federici (ed.), Nuova Cultura, Roma 2014, p. 437.

26. *Ibid.*, p. 438.

Los ejemplos en el texto de Straparola se podrían multiplicar sin tener siquiera que acudir al erotismo que atesoran muchos de los enigmas con los que se clausura cada fábula, pero también los encontramos en otros textos como las *novelle* de Bandello. En una de las escenas que aparece en un cuento (II, 27) Vicente de Millis fue menos circunspecto de lo que sus palabras preliminares auguraban. En la versión que se tradujo al español el episodio al que me refiero aparecía con un grado más de sensualidad que en el texto que salió de la pluma de Bandello. Al referirse el narrador al amante, explicaba cómo «dio principio en tomar posesión de la boca, no dejando ojos ni parte donde no diese algún tiento con la suya [...]». Comenzó a tocar también sus blancos pechos, y incitado con los suspiros de la princesa que se movía de una parte a otra». Si bien, quien realmente ofreció tales detalles – referidos a los senos de la dama, a los suspiros y a los continuos movimientos – con los que se aumenta el frenesí de los amantes, fue Belleforest, según se constata por el siguiente extracto:

aA

commença à prendre posesión de la bouche, *redoublant les baisiers tantost secs, ores moitelets*, & ne laissoit ny yeux ny ioue, où il ne donast quelque atteinte de sa bouche [...]. Se saisist encore de se blanc, *dur, & rond* tetin, qui esmeu par les sous-pirs de la princesse se *hauçant et rehauçant*, donna quelque desir à Aleran de passer outre²⁷.

487

Es cierto que en este punto concreto hay que concederle a Millis, en cierta medida, que se alejase de algunas palabras «desenvueltas» del original francés, pero en cualquier caso la traducción que terminó brindando de este cuento contradice la honestidad que prometía en el prólogo a su traducción y que le reclamaba a la versión gala.

27. Las cursivas son mías. M. SIMONIN, *François de Belleforest traducteur de Bandel dans le premier volume des Histoires tragiques*, en U. Rozzo (ed.), *Matteo Bandello novelliere europeo. Atti del Convegno Internazionale di Studi, 7-9 novembre 1980*, Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 1982, pp. 455-471, matizó que Belleforest en muchas ocasiones recreó las escenas más proclives a la obscenidad del texto italiano. Sobre el triángulo Bandello-Belleforest-Millis esperamos con entusiasmo e impaciencia el estudio de conjunto que prepara Luana Bermúdez, quien generosamente me ha aclarado algunas dudas en torno al ejemplo que he sacado a colación del *novelliere*.

5. *La censura en clave: deshonestidad y herejía*

El despliegue de razones y excusas no pedidas de los traductores formaba parte de una estrategia más que de protección, de artera reconciliación si cabe, pues los escritos administrativos que nos han llegado de los censores evidencian que las obras no habían pasado por la purga que sus traductores prometían. Estos últimos se atuvieron más a la retórica del discurso oficial que a la ortodoxia contrarreformista. En este sentido, de cara a los órganos de control, se está censurando toda actitud que conlleve inmoralidades, defendiéndose con ello la ideología vigente; de ahí que para condenar las malas acciones, hubiese que sacarlas en público. Desde este presupuesto aristotélico, que encuentra en Santo Tomás un ejemplo paradigmático, los autores se permitían abordar temas de dudosa decencia que les facilitaban el acercamiento a asuntos de baja moral con el fin de que el lector los identificase y evitase²⁸. De esta forma, como se ha observado, los prólogos y dedicatorias contenían una serie de moralinas sobre la decencia lingüística y los conceptos de utilidad y provecho que en cierto modo servían de cobertura para intercalar todo tipo de tramas indecorosas.

Pero frente al correctivo con el que solía resolverse la trama de cada cuento, en el intermedio de las narraciones siempre se desarrollaban escenas con las que los autores y/o traductores deleitaban al público, orillando acciones no del todo púdicas. ¿No se concebían como deshonestas tales situaciones? ¿Cuáles eran entonces para la Inquisición los «límites de la honestidad» que Pedro de Salazar le reprochaba a Boccaccio haber excedido? Semánticamente, el término ha sufrido en su esencia pocas alteraciones hasta hoy. Covarrubias a inicios del xvii nos explicaba que por ‘deshonestidad’ entendía la «descompostura lasciva, escandalosa y de mal ejemplo», y ‘deshonesto’ era todo aquello «descompuesto y vicioso»²⁹. A tenor de que los censores hacían ostensible la necesidad de acogerse – lo expresaré con voluntario anacronismo – a un

28. Fernán Xuárez, en este orden, redactó al frente de su traducción del coloquio de Aretino un ensayo sobre «si es pecado leer libros de historias profanas como los libros de *Amadís* y de *Don Tristán* y como este *Coloquio*», en ARETINO, *Coloquio de las damas* cit., f. 10v.

29. S. DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*, Luis Sánchez, Madrid 1611, s.v. ‘deshonestidad’ y ‘deshonesto’.

código ético, la lectura de los textos traducidos y aprobados nos permite dudar de la intolerancia que propalaban en tales documentos, pues mientras que en Italia autores como Straparola o Bandello fueron prohibidos desde 1580, en España es en ese momento cuando se les abre la puerta, concediéndoles sus correspondientes aprobaciones – tanto a las obras de estos novelistas como a otras que nunca llegaron a imprenta – y nunca fueron incluidos posteriormente en los índices de libros prohibidos³⁰.

Quizá sea el índice de Sandoval (1612) el que nos dé la clave, pues es el primer índice que acoge la famosa regla VII tridentina, que alude a las materias obscenas y deshonestas:

Prohíbense – dice el texto – asimismo los libros que tratan, cuentan y enseñan cosas lascivas de amores, o otras cualesquiera, mezclando en ellas herejías o errores en la fe, ora sea exagerando y encareciendo los amores, ora en otra manera. Y se advierte, que la Santa Sede Apostólica Romana tiene prohibidos los dichos libros que tratan, cuentan o enseñan de propósito cosas lascivas o obscenas aunque no se mezclan en ellas herejías o errores en la fe³¹.

aA

Sandoval legitimó la práctica censora de los últimos años, al menos desde el *Dictamen* firmado en los años setenta: la deshonestidad se sanciona solo cuando va unida a la heterodoxia y el ejemplo de Boccaccio es paradigmático en este sentido. Lo verdaderamente preocupante para los miembros de la Inquisición era aquel material herético o lo que rozaba este tema: *Lazarillo*, *Decamerón*. En asuntos de otro género, por los textos seleccionados parece evidente que pretendía imperar una falsa norma sobre la honestidad y la ejemplaridad, que en muchos casos era vulnerada por los autores y traductores, con el consentimiento de los censores. Sin embargo, la lectura

489

30. Y todo ello pese a que los censores estuvieron durante esta época muy preocupados por revisar todo lo que llegaba de Italia. A los ejemplos seleccionados podría añadir un par de ellos más de las mismas fechas. Gracián Dantisco se encargó de censurar las *Horas de recreación* que Millis había traducido de Guicciardini, y advertía en su texto que «para que vaya más casta la lectura le he testado algunas cosas que van señaladas y emendado otras, sin las cuales lo demás puede pasar, por ser lectura apacible», ápuD GONZÁLEZ RAMÍREZ, *En el origen de la novela corta* cit., p. 819. Solo unos años después, en 1595, Alonso de Ercilla se encargaría de aprobar la traducción del *Orlando furioso*, y dejó anotado lo que aquí copio: «En esta traducción [*sic*] van quitadas las cosas licenciosas y las impertinentes para nuestra nación», ápuD Simón Díaz, *Textos dispersos* cit., p. 119.

31. ÁpuD VEGA, *La ficción ante el censor* cit., p. 68.

directa de los textos traducidos nos hace plantearnos algunas cuestiones más. Sabíamos que existía una disensión entre los mensajes de los traductores y los textos traducidos, pero, ¿en qué se estaban fijando los censores cuando aludían a las palabras «no propias o no castas», o las maneras «desenvueltas»? ¿Hasta qué punto podríamos hablar también de una estrategia retórica? Es esta la principal cuestión que entra en debate, porque si el índice de Sandoval es muy transparente en sus criterios, hasta ese momento los censores han abogado por una prédica doctrinal que entra en contradicción con su propio *modus operandi*.

Los diversos elementos que he analizado cronológicamente en la confluencia de voces y espacios representan cuando menos fenómenos llamativos que nos permiten aportar algunas piezas más al complejo ajedrezado de la España contrarreformista. Pero en cualquier caso, y al margen de estas cuestiones políticas y de poéticas, si algo nos ha legado el retoricismo de este discurso oficial – sostenido por censores y asumido por escritores y traductores – ha sido precisamente una terminología basada en el eje honestidad-ejemplaridad que fue determinante en la forma de presentación de la narrativa breve que se está difundiendo y consumiendo en España en la segunda mitad del XVI, y cuando a inicios del XVII Cervantes reclame la originalidad de su colección, lo hace bajo un título tremendamente sintomático – que nos permitiría ensanchar el campo de reflexión – cuya hipérbole encierra una importante cuota de ironía sobre la tradición literaria española: *Novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento*³².

32. En el número monográfico *Las Novelas ejemplares en su IV centenario. Actas del Congreso Internacional en honor de Aldo Ruffinatto*, editado en la revista «Artifara», 13 bis (2013) – ambos en línea, <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/issue/view/48>, última consulta 30/09/2015 – se acaban de publicar dos excelentes trabajos que ofrecen juicios muy atinados sobre la vinculación de Cervantes con el binomio honestidad-ejemplaridad: M. RUBIO ÁRQUEZ, *Los novellieri en las Novelas ejemplares de Cervantes: la ejemplaridad*, pp. 33-58, y G. CARRASCÓN, *Oneste o ejemplares: Bandello y Cervantes*, pp. 285-305. Otro notable estudio en la misma línea acaba de presentar B. TAYLOR, *Exemplarity in and around the Novelas ejemplares*, «The Modern Language Review», cx (2015), n. 2, pp. 456-472.

El motivo del marido celoso: de la novella italiana a la novela corta española del siglo XVII. Imitación y reescritura en Cervantes, Castillo Solórzano y Juan de Piña

Christelle Grouzis Demory

Université Paul Valéry - Montpellier III

aA

Desde las investigaciones iniciadas en el siglo pasado por A. González de Amezúa¹, C. Bourland², M. Menéndez Pelayo³, E. Place⁴ hasta los estudios más recientes de G. Carrascón⁵, I. Colón Calderón⁶, D. González Ramírez⁷, G. Giorgi⁸ y E.

491

1. A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Tipografía de Archivos, Madrid 1929. Reproducción digital de la RAE, <http://www.rae.es/academicos/agustin-gonzalez-de-amezua-y-mayo>, última consulta 30/09/2015.
2. C. BOURLAND, *Italian Influence in the Seventeenth Century*, en EAD., *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century*, Burt Franklin, New York 1973, pp. 11-18.
3. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, CSIC, Madrid 1962.
4. E.B. PLACE, *Manual elemental de novelística española* [Biblioteca Española de Divulgación Científica, VII], Victoriano Suárez, Madrid 1926.
5. G. CARRASCÓN, *Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII*, «Edad de Oro», XXXIII (2014), pp. 53-67.
6. I. COLÓN CALDERÓN, *Narrar en corro y narrar desde un sitio especial: algunas consideraciones sobre el marco boccacciano en la novela corta española del siglo XVII*, en I. Colón Calderón et al. (eds.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, SIAL, Madrid 2013, pp. 137-149.
7. D. GONZÁLEZ RAMÍREZ, *En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los novellieri en España*, «Arbor», 187-752 noviembre-diciembre (2011), pp. 1221-1243.
8. G. GIORGI, «Novelar muy a imitación de Italia»: Castillo Solórzano, lector de Francesco Sansovino, en R. Bonilla Cerezo, J. Ramón Trujillo, B. Rodríguez (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, SIAL, Madrid 2012, pp. 77-85.

di Pinto⁹, entre otros, la cuestión de las relaciones entre la *novella* italiana y la novela corta española del siglo xvii siempre ha polarizado el interés de los críticos. En este artículo nos interesaremos por las influencias de los *novellieri* en la «*novella* peninsular» – según la terminología de Bonilla Cerezo – centrándonos en un motivo concreto: el marido celoso, junto al tema del marido burlado y engañado, que aparece en diversas ocasiones tanto en el *Decamerón* de Boccaccio como en las *Novelle* de Bandello, y en menor grado, las *Piacevoli notti* de Straparola, y que supone una fuente de inspiración para Cervantes, Castillo Solórzano y Juan de Piña: los autores de *El celoso extremeño* (*Novelas ejemplares*), *El celoso hasta la muerte* (*Noches de placer*) y *Del celoso desengañado* (*Novelas ejemplares y prodigiosas historias*). El diálogo intertextual entre estos relatos y las *novelle* se manifiesta en los personajes, el espacio en el que se mueven, los desenlaces, el tono y el estilo literario. Aspectos tratados en este estudio que pondrán en evidencia los préstamos de los *novellieri*, así como «las derivaciones y transformaciones»¹⁰ que se establecen entre los textos, valorando la singularidad de los novelistas españoles respecto a los *novellieri* a los que leyeron.

En efecto, es innegable que tuvieron acceso a las *novelle* italianas cuya amplia difusión en Europa y, en particular, en España, se hizo a través de las traducciones al español. El propio Cervantes declaraba en el prólogo al lector de las *Novelas ejemplares*: «las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras»¹¹. Marcial Rubio Árbuez recuerda que del *Decamerón* «hubo cinco ediciones entre la primera incunable de 1496 y la última de 1550, poco antes de su inclusión en el Índice de Valdés»¹². Y en lo que se refiere a las *novelle* de Bandello – el «novelista más leído y

9. E. DI PINTO, *De cuernos y de celos: un problema de intertextualidad entre Straparola, Bandello y Cervantes (El dulce novelar de tres autores)*, en V. González Martín (ed.), *Amor y erotismo en la Literatura*, Caja Duero, Salamanca 1999, pp. 267-276.

10. Expresión de Cesare Segre. Cfr. C. SEGRE, *De Boccaccio a Lope de Vega: derivaciones y transformaciones*, en ID., *Semiótica filológica. Texto y modelos culturales*, J.M. Rivas (trad.), Universidad de Murcia-Secretariado de Publicaciones, Murcia 1990, pp. 93-102.

11. M. DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, H. Sieber (ed.), Cátedra, Madrid 2003, tomo I, p. 52.

12. M. RUBIO ÁRBUENZ, *Los novellieri en las Novelas ejemplares de Cervantes: la ejemplaridad*, «Artifara», 13 bis (2013), pp. 33-58, [p. 37]. Sobre la recepción y difusión del *Decamerón*, véase también M. VALVASSORI, *El modelo narrativo del Decamerón en la Edad de Oro: una vieja historia*, «Edad de Oro», xxxiii (2014), pp. 21-34, [pp. 23-24].

estimado por los españoles después de Boccaccio»¹³ – habrá que mencionar la primera traducción realizada a partir de la adaptación francesa realizada por Pierre Boaistuau y François de Belleforest¹⁴ en 1589, y las otras dos ediciones de 1596 y 1603¹⁵. Pero sin duda fue la traducción castellana de las *Piacevoli notti* de Straparola la que dio lugar a más reediciones en España entre 1578 y 1612¹⁶. Por otro lado, no cabe duda de que los novelistas españoles del siglo XVII no solo manejaban estas traducciones sino que también leían las obras de los *novellieri* en lengua original, ya que «la mayor parte de los escritores de entonces leían el italiano, o toscano, como se decía, por ser lengua de cultura universal en la época»¹⁷. Algunos de ellos, como es el caso de Cervantes, incluso habrían leído «de primera mano las obras de los *novellieri*»¹⁸ durante su estancia en Italia.

El conocimiento de la narrativa italiana por parte de Cervantes, Castillo Solórzano y Juan de Piña está demostrado. En el prólogo cervantino se cuelan los títulos españoles de cinco colecciones de *novelle*, entre ellas las de Boccaccio, Bandello y Straparola¹⁹. En Castillo Solórzano, las referencias a los *novellieri* se hacen por medio del narrador o de personajes que, en algunas ocasiones, reivindican su filiación y los presentan como modelos que imitar. Por ejemplo, en *Tardes entretenidas* (por la viuda de A. Martín, Madrid 1625) Otavio invita a las damas a que novelen «muy a imitación de lo de Italia»²⁰; en *La quinta de Laura* (Lizan, Çaragoça 1649) se destaca a tres representantes de la *novella* italiana, a la vez que se subra-

aA

493

13. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela* cit., vol. I, p. 34.

14. M. BANDELLO, *Histoires tragiques, extraites des oeuvres italiennes de Bandel et mises en notre langue françoise par Pierre Boaistuau, surnommé Launay*, B. Prévost apud G. Robinot, Paris 1559.

15. Sobre la traducción española de las *novelle* de Bandello y las diferentes ediciones españolas, véanse GONZÁLEZ RAMÍREZ, *En el origen de la novela corta* cit., pp. 1231-1232 y 1235; M.S. ARREDONDO, *Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol*, en F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, PPU, Barcelona 1989, pp. 217-227.

16. Acerca de la traducción de *Le piacevoli notti* y su difusión en España, véanse L. COPPOLA, *La proyección de Straparola en la novela del siglo de Oro*, «Edad de Oro», XXXIII (2014), pp. 69-85 y GONZÁLEZ RAMÍREZ, *En el origen de la novela corta* cit., p. 1235.

17. J.I. FERRERAS, *La novela en el siglo XVII*, Taurus, Madrid 1987, p. 37.

18. CARRASCÓN, *Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello* cit., p. 62.

19. *Ibid.*

20. A. DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Tardes entretenidas*, P. Campana (ed.), Montesinos, Barcelona 1992, p. 17.

ya la importancia del género: «novelar, ejercicio muy usado en Italia; díganlo los Bandelos, Sansovinos y Bocacios que tantos tomos han impreso de ellas, y ahora, en España, los han excedido con grandes ventajas; pues esto se hace con más primor y propiedad, para entretenimiento de los lectores y suspensión suya»²¹. Otro ejemplo significativo nos es dado en *Aventuras del Bachiller Trapaza* (P. Verges a costa de P. Alfay, Çaragoça 1637), donde el médico, que se propone entretener a los caminantes con una novela, se dirige a ellos diciéndoles: «como he leído tanto, así de lo italiano, en que tantas se han escrito, como en español, que de poco acá los han sabido imitar y aun exceder»²².

Parece indudable que la lectura de los autores italianos ofreció material argumental, temático y formal en el que se inspiraron los novelistas españoles, si bien unos más que otros. Y entre los que «llegan a veces al plagio, ora de argumentos, ora de frases enteras»²³, González de Amezúa señala a Castillo Solórzano y Juan de Piña. En este contexto, nos hemos interrogado sobre las huellas que han dejado los *novellieri*²⁴ en los relatos de estos dos autores y de Cervantes en el tratamiento del marido celoso.

Un primer punto de contacto entre la *novella* italiana y la novela corta española es el matrimonio desigual que forman el marido celoso y su esposa que se manifiesta en la diferencia de edad entre los cónyuges. En la *novella* I, 5 de Bandello, Angravalle tiene cuarenta años, y Bindoccia, veintitrés; en la *novella* I, 53, Giovanni Botticella, de más de cincuenta años, se casa con la joven Cornelia, de menos de veinte. Una particularidad que cabe señalar en la *favola* IX, 1 de Straparola es que no se menciona de manera precisa la edad de los cónyuges, pero sabemos que «venuto il re alla senile età, prese per moglie una giovane»²⁵; situación que se repite en el *Decamerón* II, 10. Como es sabido, Cervantes exagera la diferencia de edad entre Carrizales, de casi setenta años, y Leonora,

21. A. DE CASTILLO SOLÓRZANO, *La quinta de Laura*, Ch. Grouzis Demory (ed.), Verbum, Madrid 2014, pp. 74-75.

22. A. DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, J. Joset (ed.), Cátedra, Madrid 1986, p. 106.

23. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Formación y elementos de la novela cortesana* cit., p. 71.

24. Nuestro estudio se basa en las *novelle* siguientes: *Decamerón* II, 10; VII, 4; VII, 5; *Novelle* I, 5; I, 53; I, 59; II, 25 y *Le piacevoli notti* IX, 1.

25. G.F. STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, G. Rua (ed.), Laterza, Bari 1927, libro II, p. 95.

doncella de trece o catorce años. Y a lo largo de la novela, el narrador no dejará de subrayar esta diferencia desproporcionada, presentando a Leonora como una niña versada en «hacer muñecas y otras niñerías, que mostraba la llaneza de su condición y la terneza de sus años»²⁶. Castillo Solórzano no pone el acento en el matrimonio desigual por la diferencia de edad entre los cónyuges – tampoco Piña – sino por el contraste físico que hay entre Santillana y Marcela, que aparecen, desde el punto de vista de un lector actual, como la Bella y la Bestia: «¡Miren qué monstruo esperaba la beldad de Marcela! ¡Qué demonio elegían por compañero de tal ángel!»²⁷. La comparación de la amada con un ángel, presente también en *Del celoso desengañado* («el caballero porfiado le llamaba el más hermoso ángel que vio»²⁸), puede hacer eco a la *novella* de Straparola en la que Galeotto se dirige a la reina alabando «l'angelica bellezza vostra».

El matrimonio desigual por la diferencia de fortuna es desarrollado en los relatos de Cervantes, Castillo Solórzano y Piña, y conecta también con las *novelle* bandellianas y boccaccianas (*Novelle* I, 5, I, 59 y II, 25; *Dec.* VII, 4 y VII, 5). El marido celoso suele ser adinerado y su bella esposa carece de riqueza. En los *novellieri*, se alude a la riqueza del marido celoso mediante someras consideraciones: «Angravalle ricco si trovava»²⁹, *Novelle* I, 5; «un gentiluomo dei beni de la fortuna abondevolmente ricco»³⁰, *Novelle* II, 25; «Fu adunque già in Arezzo un ricco uomo, il qual fu Tofano nominato»³¹, *Dec.* VII, 4, 5; «Fu adunque in Arimino un mercatante ricco e di possessioni e di denari assai»³², *Dec.* VII, 5, 7. Sin embargo, los novelistas españoles se esmeran por detallar la riqueza y el origen del patrimonio. La fortuna de Carrizales «rico y próspero» al volver de las Indias se evalúa a «más de ciento cincuenta mil pesos ensayados»³³; don Bernardo, el protagonista

26. CERVANTES, *Novelas ejemplares* cit., tomo II, p. 105.

27. A. DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Noches de placer*, G. Georgi (ed.), SIAL, Madrid 2013, p. 261.

28. R. BONILLA CERZO, *Novelas cortas del siglo XVII*, Cátedra, Madrid 2010, p. 248.

29. M. BANDELLO, *Novelle/Nouvelles*, A.C. Fiorato, A. Godard, D. Maestri (ed.), Les Belles Lettres, Paris 2008, tomo I, p. 68.

30. BANDELLO, *Novelle* cit., tomo III, p. 247.

31. G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (ed.), Einaudi, Torino 1992, vol. II, p. 815. En adelante, citaré por esta edición.

32. *Ivi*, pp. 822-823.

33. CERVANTES, *Novelas ejemplares* cit., tomo II, p. 100.

de la novela de Piña, tenía «diez mil ducados de renta, ca[s]a riquísima, correspondiente arreo, indianas colgaduras, frescas tapicerías con más oros que sedas»³⁴. La liberalidad del marido bandelliano de la *novella* I, 5, que regala a la esposa con dádivas de joyas y ropa, es otro detalle que volvemos a encontrar en las novelas cortas de Cervantes y de Piña. Relacionado con el matrimonio desigual por la diferencia de fortuna, el tema del matrimonio por conveniencia y el de la sumisión femenina son otros puntos de contacto con Bandello. En efecto, Bindoccia se conforma con la voluntad de su padre en la elección del marido («ella serbava la sua verginità a colui che dal padre le fosse per marito donato»³⁵, *Novelle* I, 5) igual que Leonora y Marcela, «sujeta y obediente al gusto de su padre»³⁶. En *El celoso extremeño* y *El celoso hasta la muerte*, es interesante ver cómo el tema del matrimonio por conveniencia – indisociable de la codicia de los padres – adquiere tintes de denuncia contra los matrimonios forzados y *contra natura* entre el viejo celoso y la niña, o la bella y el monstruo. Estas variantes respecto a la obra de los *novellieri* dotan a los relatos de Cervantes y de Castillo Solórzano de una defensa del amor correspondido que no aparece en las *novelle* italianas.

La extrema belleza de la joven esposa, objeto de deseo y cortejo (*Dec.* VII, 4 y VII, 5; *Novelle* I, 5 y I, 59), y la incapacidad del marido de satisfacerla sexualmente – debida ora a su edad avanzada, ora a su salud delicada (*favola* IX, 1 de Straparola; *Novelle* I, 53 y II, 25; *Dec.* II, 10) – son los principales motivos que inducen los celos del esposo en las *novelle* italianas. Si el primer motivo aparece como rasgo de intertextualidad entre las *novelle* italianas y las de Cervantes, Castillo Solórzano y Piña, no es de extrañar que el segundo se censure por completo bajo la pluma de los novelistas españoles que debían atenerse a la moral contrarreformista imperante en la sociedad de su época. En Cervantes, la causa de los celos no es solo la belleza de Leonora sino también la condición natural de sospecha y desconfianza de Carrizales; y en Piña, no solo

34. BONILLA CEREZO, *Novelas cortas* cit., p. 247. Corregimos la lectura «caza» que aparece en esta edición, de acuerdo con la más adecuada al contexto, «casa», que ofrece J. DE PIÑA, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, Juan González, Madrid 1624, f. 23v.

35. BANDELLO, *Novelle* cit., tomo I, p. 68.

36. CASTILLO SOLÓRZANO, *Noches de placer* cit., p. 261.

la belleza de Teodora sino el miedo del marido a perderla (detalle presente en *Novelle* I, 59 y II, 25). En las tres novelas cortas españolas, los celos siempre son infundados, súbitos y extremados: otra huella de los *novellieri*. Recordemos que en el *Decamerón* cuenta el narrador que Tofano estaba casado con monna Ghita «della quale egli senza saper perché presuntamente divenne geloso» (*Dec.* VII, 4, 5) y define los celos del marido como «male del quale senza cagione aveva paura» (*Dec.* VII, 4, 5-6). En la novela sucesiva, el mercader que tenía «una bellissima donna per moglie di lei divenne oltre misura geloso; né altra cagione a questo avea» (*Dec.* VII, 5, 7). También la *novella* bandelliana II, 25 relata lo que le sucedió al «messer lo geloso» «chi s'era fuor di modo ingelosito»³⁷ y en la *novella* I, 5 Bindoccia le cuenta a su prima sobre Angravalle que «oltre che contra ogni dovere e senza ragione è divenuto geloso, adesso non geloso, ma farnetico e scimonnito mi pare»³⁸. Del mismo modo en *El celoso hasta la muerte* Marcela se confía a la duquesa de Gandía contándole las penas que sufre a causa de los celos de Santillana «fundados en necias sospechas»³⁹. Además, Carrizales «apenas dio el sí de esposo, cuando de golpe le embistió un tropel de rabiosos celos, y comenzó sin causa alguna a temblar y a tener mayores cuidados que jamás había tenido»⁴⁰. También en la novela de Piña, nada más casarse «comenzó la fortuna a inquietar revoltosa el alma de Bernardo en abrasantes celos»⁴¹.

A diferencia del marido celoso de las *novelle* boccaccianas y bandellianas, caracterizado someramente, y que aparece en varias ocasiones como mero pretexto para desarrollar una intriga cómica y burlesca, Carrizales y don Bernardo adquieren una dimensión psicológica. Cervantes y Piña exploran la pasión irracional que los anima y los celos patológicos que los atormentan y obsesionan. Parte del relato de Piña se centra en las imaginaciones y conjeturas de don Bernardo sobre la infidelidad de su esposa. Este se convence de que si a él lo ama Teodora, ella puede amar a otros, o sea «transformar su amor en amores». Para don Bernardo, la causa del adul-

37. BANDELLO, *Novelle* cit., tomo III, p. 251.

38. *Ivi*, tomo I, p. 71.

39. CASTILLO SOLÓRZANO, *Noches de placer* cit., p. 264.

40. CERVANTES, *Novelas ejemplares* cit., tomo II, p. 103.

41. BONILLA CEREZO, *Novelas cortas* cit., p. 249.

terio de Teodora – fruto de su imaginación enferma – ha de achacarse a su «demasiada ciencia»: «aplicó la memoria a sus celos, daba en la cama – como en el corazón – vuelcos, repasaba sutilezas de Teodora, preguntábale quién se las habría enseñado, si antes o después del tálamo»⁴². Por otro lado, se imagina que su hijo es fruto de los amores de su esposa con su propio hermano y supone que Teodora consuma el adulterio con su primo, don Diego. Y don Bernardo se consumirá de celos a pesar de no encontrar en su mujer ninguna prueba de infidelidad. En sus escritorios «no halló más joyas, papeles, ni más que su retrato, y siendo mujer no la vio liviana, y aun con esto moría de celos y amor»⁴³. Como lo subraya Bonilla Cerezo, don Bernardo «sufre un trastorno psicótico, pues el adulterio solo ocurre en su mente. Los celos son una impostura desde la perspectiva de Teodora y fruto del desequilibrio de su marido»⁴⁴. Tanto el mundo de don Bernardo como de Carrizales es un mundo ensimismado. De su imaginación vienen los celos que les inducen a perder el sosiego y el sueño, como le pasa al marido celoso de la *novella* II, 25 de Bandello que «divenne si fieramente geloso che giorno e notte mai non riposava»⁴⁵. «De día pensaba, de noche no dormía»⁴⁶ Carrizales. Del mismo modo, en la novela de Piña, «no dormía, que por don Bernardo dijo el famoso Liñán: Las tres de la noche han dado / corazón, y no dormís»⁴⁷. La pasión celosa que afecta a los dos personajes se identifica con un veneno. La metáfora se repite a lo largo de la novela corta de Piña («el veneno eficaz de los celos muchas veces no tiene principio»⁴⁸; «después de haber cenado serpientes venenosas el celoso»⁴⁹) y aparece también al final del relato cervantino, donde Carrizales declara ser «el fabricante del veneno que [le] va quitando la vida»⁵⁰. Este detalle está presente en la *novella* bandelliana II, 25 donde, en una introducción, el na-

42. *Ivi*, p. 252.

43. *Ivi*, p. 268.

44. *Ivi*, p. 81.

45. BANDELLO, *Novelle* cit., tomo III, p. 247.

46. CERVANTES, *Novelas ejemplares* cit., tomo II, p. 106.

47. BONILLA CEREZO, *Novelas cortas* cit., p. 252.

48. *Ivi*, p. 246.

49. *Ivi*, p. 268.

50. CERVANTES, *Novelas ejemplares* cit., tomo II, p. 133.

rrador brinda una definición de los celos declarando que no hay «serpe più velenoso di questo morbo e di questa gelosia» y que este «pestifero morbo [...] se acceca in tutto col suo veleno il core ove egli può penetrare», antes de agregar: «e qual in effetto è più fastidiosa e tormentata vita di quella d'un geloso? Egli non solamente s'afflige, si crucia, si rode e sempre dimora immerso in continovi travagli e dolori, perdendone il cibo e il sonno e ogn'altra quiete»⁵¹. Igual que en *Bandello*, la novela corta de Piña se inicia con consideraciones sobre los celos. En una introducción, caracterizada como el resto del relato por un estilo culto, se desarrolla una alegoría sobre los hombres celosos, a los que el autor compara con un palomo y un erizo⁵².

Cabe añadir que, como en los *novellieri*, el tema de los celos del marido está estrechamente vinculado con el de la reclusión femenina. Si el motivo del confinamiento de la esposa y su aislamiento está presente en nuestros tres novelistas españoles, se desarrolla de manera muy singular en Cervantes. Imitando a Galafro de la *novella* de Straparola que encierra a la reina en una torre vigilada por guardias, o al marido de Cornelia en la *novella* bandelliana I, 53 que arregla las ventanas exteriores para que no se pueda ver a nadie – detalle que aparece también en *Dec.* VII, 5 – Carrizales «cerró todas las ventanas que miraban a la calle y dioles vista al cielo» y «levantó las paredes de las azoteas de tal manera que el que entraba en la casa había de mirar al cielo, sin que pudiese ver otra cosa»⁵³. Como ya lo han puesto de manifiesto los críticos, el tema de la casa-fortaleza o casa-cárcel se cultiva de manera tan peculiar en la novela cervantina que el espacio en el que está recluida la esposa acaba adquiriendo protagonismo, amén de revestir una dimensión simbólica y metafórica: la casa de Carrizales como reflejo del estado de ánimo y psicológico del marido celoso, símbolo de su patología, propia sepultura, o también metáfora de la situación de opresión de Leonora. Como es sabido, a pesar de las numerosas medidas preventivas tomadas para privar a la esposa de cualquier comunicación con lo exterior, el joven galán logra penetrar en la fortaleza tanto en la *novella* de Straparola como en la

51. BANDELLO, *Novelle* cit., tomo III, p. 245.

52. Cfi. BONILLA CEREZO, *Novelas cortas* cit., p. 78.

53. CERVANTES, *Novelas ejemplares* cit., tomo II, pp. 103-104.

novela cervantina. Las similitudes entre Galeotto y Loaysa ya han sido estudiadas por Elena di Pinto⁵⁴. Destaquemos las principales: gracias al disfraz y a la intervención de los criados, Galeotto y Loaysa, animados por la curiosidad de ver lo que guarda la casa-fortaleza, así como por el deseo de poseer a la esposa encerrada y «poder alardear de tal hazaña»⁵⁵, acceden al espacio vedado.

Otro ejemplo de préstamos de los *novellieri* lo tenemos en la restricción de salidas del domicilio conyugal y en la extrema vigilancia de la esposa. En el *Decamerón* el narrador cuenta sobre el mercader de Rimini que:

E cosí ingelosito tanta guardia ne prendeva e sí stretta la tenea, che forse assai son di quegli che a capital pena son dannati, che non sono da' pregionieri con tanta guardia servati. La donna, lasciamo stare che a nozze o a festa o a chiesa andar potesse o il piè della casa trarre in alcun modo, ma ella non osava farsi a alcuna finestra né fuor della casa guardare per alcuna cagione. (VII, 5, 8-9)

En la *novella* I, 53 de Bandello, Cornelia «a le messe andava solamente le feste, e bisognava che andasse la matina a buon'ora a la prima messa che nel far del giorno a la parrocchia si diceva, e da un servidore per commissione di messer lo dottore v'andava accompagnata»⁵⁶. En la *novella* I, 5 Biddoccia declara a su prima:

Io non posso andar a le chiese come l'altre gentildonne vanno, perché se è alcuna festa de le grandi, egli vuole che a buon'ora io me ne vada a udir la prima messa a la nostra parrocchia, con questa mutola e con la guardia di quel ribaldo del fante, e subito come è finita, ch'io me ne torni a casa⁵⁷.

De la misma manera, el marido celoso cervantino le prohíbe a Leonora salir, excepto para ir a misa entre dos luces y siempre en su compañía. Tampoco Marcela en *El celoso hasta la muerte* «salía de casa si no era a misa, y eso – que era forzo – cubierta el rostro y acompañada del mismo Santillana, que la llevaba de la mano hasta volverla a casa, no se apartan-

54. DI PINTO, *De cuernos y de celos* cit., p. 271.

55. S. ZIMIC, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Siglo veintiuno, Madrid 1996, p. 238.

56. BANDELLO, *Novelle* cit., tomo II, p. 600.

57. *Ivi*, tomo I, pp. 71-72.

do un punto en la iglesia de su lado»⁵⁸. Este último detalle aparece ya en la *novella* II, 25 de Bandello, donde el marido celoso «di continovo l'era a lato [de su mujer], né senza lui permetteva che quella facesse un passo od a Chiesa o dove andar volesse»⁵⁹. Igual que el marido bandelliano de la *novella* I, 53 que «come un nuovo Argo» vigila a su mujer, estando día y noche a su lado y observando minuciosamente sus gestos y ademanes, Carrizales era «la ronda y centinela de su casa y el Argos de lo que bien quería»⁶⁰. La referencia mitológica se repite de manera indirecta en *Del celoso desengañado* cuando se compara al hombre celoso con el palomo «imitador pomposo de la real ave con más estrellas que plumas»⁶¹.

La situación de aislamiento y extrema vigilancia generada por los celos infundados del esposo, es denunciada por las esposas desesperadas de las *novelle*. Y al igual que Bindoccia en la *novella* I, 5 que declara a su prima: «io mi truovo in tanto mal essere e così disperata, che io non so come io sia viva»⁶², Marcela escribe cartas a sus padres en las que les cuenta «la triste y desesperada vida que pasaba»⁶³. La elocuencia y la voluntad de ambas protagonistas de escapar del calvario que viven – rasgos comunes que comparten las esposas de las *novelle* de Bandello y Boccaccio – contrastan, como lo afirma Eva López del Barrio⁶⁴, con la mudez y pasividad de Leonora, que se podría justificar por los pocos años y la inocencia de la protagonista. Si como Bindoccia, Marcela condena los celos infundados del marido y expresa su deseo de «apartarse de la compañía de tan insufrible hombre»⁶⁵, en ningún momento la anima un sentimiento de venganza: punto de contraste con los relatos de los *novellieri*, donde la venganza femenina siempre se satisface burlando al marido y poniéndole los cuernos.

58. CASTILLO SOLÓRZANO, *Noches de placer* cit., p. 263.

59. BANDELLO, *Novelle* cit., tomo III, p. 247.

60. CERVANTES, *Novelas ejemplares* cit., tomo II, p. 106.

61. BONILLA CEREZO, *Novelas cortas* cit., p. 245.

62. BANDELLO, *Novelle* cit., tomo I, p. 71.

63. CASTILLO SOLÓRZANO, *Noches de placer* cit., p. 263.

64. E. LÓPEZ DEL BARRIO, *La opresión de la mujer en casa: Bandello, Cervantes, Galdós*, en Colón Calderón et al., *Los viajes de Pampinea* cit., pp. 99-108, [p. 105].

65. CASTILLO SOLÓRZANO, *Noches de placer* cit., p. 263.

En efecto, el tema del adulterio consumado corre parejo con el de los celos del marido en las obras de los *novellieri* y, en algunas ocasiones, da pie a escenas atrevidas y eróticas, en particular en las *novelle* I, 5, I, 53 y I, 59 de Bandello; atrevimiento y erotismo que desaparecen por completo en las tres novelas cortas españolas. Y si bien se puede considerar que en *El celoso extremeño* hay adulterio de pensamiento, en *El celoso hasta la muerte* y *Del celoso desengañado*, no hay ningún triángulo amoroso ni de hecho ni de deseo. Este distanciamiento respecto al modelo italiano no es nada sorprendente ya que «la novela española traduce o imita los relatos italianos sometidos a un filtro verbal y temático para adaptarlos a las tradiciones de austeridad»⁶⁶. Se eliminan los «lances lujuriosos y lúbricos sin límites morales o religiosos en sus expresiones»⁶⁷ con el fin de conformarse con la moral del catolicismo contrarreformista de la sociedad española del Siglo de Oro, caracterizada por un ambiente social menos libre que el italiano. Tampoco es de extrañar que el ingenio de las mujeres para escarmentar al marido celoso poniéndole los cuernos – que tantas escenas burlescas y cómicas nos ofrece – se censure. Recordemos que en las *novelle* bandellianas y boccaccianas, la burla al celoso necio e ingenuo, la suelen maquinar y orquestar mujeres concupiscentes. En Castillo Solórzano se conserva el tono burlesco y cómico de los *novellieri*, pero la burla contra el marido celoso ofensor no la traza ni la lleva a cabo la esposa sino un hombre: el maestro de Montesa. Así es como durante un paseo marítimo, se finge un asalto de corsarios induciendo el falso rapto de Santillana, de su esposa y de la gente principal presente por hombres del maestro disfrazados de moros. Estos fingen llevarles a la corte del rey Mahomad Jafer, papel desempeñado por el camarero del maestro. La situación provoca el miedo del marido celoso al mismo tiempo que la risa de los que participan y presencian la burla: «no fue poco que los que iban con él no descubriesen el engaño con la risa, mas cada uno hizo valor con disimularla»⁶⁸; «hizo el rey mucho con toda disimulación, en no reírse»⁶⁹. La risa de los participantes en la burla contra el marido celoso es

66. M.C. BOBES, *Modalizaciones en las novelas cortas cervantinas*, «Dialogía», 4 (2009), pp. 118-141, [p. 121].

67. *Ivi*, p. 123.

68. CASTILLO SOLÓRZANO, *Noches de placer* cit., p. 265.

69. *Ivi*, p. 267.

un detalle que encontramos en las *novelle* bandellianas. En la *novella* I, 5, Niceno, el amante de Bindoccia, «scoppiava de le risa»⁷⁰ mientras consume el adulterio con Bindoccia en la casa donde está el marido; en la *novella* II, 25, la esposa infiel y su amante ríen «insieme con il servidore del geloso»⁷¹ porque el marido celoso acaba encerrado en el desván mientras su esposa recibe al amante. Como muestran estos ejemplos, se cuela en un contexto distinto el tono cómico y burlesco propio de la farsa, presente en los *novellieri*, que cultiva Castillo Solórzano, además de escenificar la burla contra el marido. Algunos aspectos de esta teatralización son: la ambientación morisca de la burla con la puesta en escena de la corte del rey de Argel; las descripciones espaciales por el narrador del escenario de la burla – que funcionan como acotaciones escénicas – así como del vestuario de los hombres que realizan la burla; el predominio del diálogo en la escena de la burla; la repetición del vocabulario teatral y de las falsas apariencias. La teatralización pasa también por el personaje de Santillana que, como ha mostrado G. Giorgi, tiene todas las características del figurón⁷². Castillo Solórzano se inspira en las *novelle* de Bandello y Boccaccio en las que el marido celoso suele ser ridiculizado y se convierte en un hazmerreír. Y la farsa llega a su punto culminante con el suplicio de Santillana, quien recibe castigos corporales acompañados de las risas de los asistentes. En cambio, tanto Carrizales como don Bernardino adquieren una dimensión trágica, y acaban suscitando la compasión del lector. En la novela cervantina, el castigo y escarmiento del marido celoso pasa por el descubrimiento de Loaysa dormido junto a Leonora, huella de los *novellieri* que ha estudiado I. Colón Calderón⁷³. En la novela de Piña, no hay castigo del marido celoso sino, como lo indica el título, «desengaño» de este, quien descubre – gracias a la anagnórisis – que el imaginado amante de Teodora no es otro que el padre de esta.

70. BANDELLO, *Novelle* cit., tomo I, p. 77.

71. *Ivi*, tomo III, p. 250.

72. CASTILLO SOLÓRZANO, *Noches de placer* cit., pp. 46-48.

73. I. COLÓN CALDERÓN, *Sobre el motivo de los enamorados dormidos sorprendidos en el lecho. Aproximaciones a la imitación cervantina: de la leyenda de Tristán al Decamerón en El celoso extremeño*, en I. Colón Calderón, D. González Ramírez (eds.), *Estelas del Decamerón en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro* [Anejos de Analecta Malacitana, 95], Universidad de Málaga, Málaga 2013, pp. 13-29.

Tras el escarmiento o la burla, los maridos de las *novelle* renuncian a tener celos y otorgan más libertad a su esposa (*novella* I, 5 de Bandello; *Dec.* VII, 4 y VII, 5). En todas las *novelle*, salvo la de Straparola, la mujer seguirá manteniendo relaciones con el amante. Incluso en el *Decamerón* II, 10 y la *novella* bandelliana II, 25 acabará casándose con él, tras la muerte del marido. En algunos casos, los maridos celosos redactan un documento oficial en el que incrementan la dote de su mujer (*Novelle* I, 5) o le dejan todos sus bienes (*Novelle* II, 25); detalle que aparece en las novelas cortas de Cervantes y de Castillo Solórzano, donde Carrizales y Santillana, manifestando culpabilidad, acaban muriéndose de celos. Aunque al final de la *novella* de Straparola no muere el rey, perdona a la esposa y manifiesta cierta responsabilidad en el adulterio cometido por ella. Perdón que le concede también Carrizales a Leonora al mismo tiempo que le da su consentimiento para que se una con Loaysa, lo que la joven rechazará retirándose a un convento, eco quizás de la *novella* I, 59 de Bandello, donde es el marido celoso quien se refugia en un monasterio. Por otro lado, a diferencia de la esposa de Carrizales, Marcela se casará con otro caballero con el que vivirá feliz. La novela de Piña merece un tratamiento especial: no muere don Bernardo. Acaba por aceptar que Teodora no lo engaña con don Diego, pero si no muere de celos, los seguirá cultivando: «El amor que Bernardo tenía a Teodora era con tan grande exceso que cuantos la miraron le ofendieron y llegó primero que desengañado a estar de celos tan loco en peregrinas impresiones que hizo novenas a milagrosas imágenes, pretendiendo que todos los días habían de ser pardos, para que el sol no la pudiese ver»⁷⁴.

Con este cotejo sucinto de las *novelle* y novelas cortas de Cervantes, Castillo Solórzano y Piña hemos pretendido realzar algunos rasgos de imitación y reescritura en los textos españoles que tratan el motivo del marido celoso. Entre los elementos de intertextualidad, hemos destacado, entre otras cosas, el matrimonio desigual que forman el marido celoso y su esposa, los motivos de los celos y sus manifestaciones, y el escarmiento y castigo del esposo celoso. Este breve estudio ha querido evidenciar cómo reelaboran los novelistas

74. BONILLA CEREZO, *Novelas cortas* cit., p. 283.

españoles del siglo xvii las fuentes italianas con su propia sensibilidad, y adaptándose al contexto de su época, marcado por la ideología contrarreformista y la censura inquisitorial. Si Castillo Solórzano parece ser el que más se adecua al estilo burlesco y cómico de Bandello y Boccaccio, que valoran la acción, introduce también ingredientes teatrales a través del personaje del «figurón celoso» y la escenificación de la burla. En cambio, en la novela de Piña, donde se cultiva un estilo eminentemente culto, se detiene la acción para dejar lugar a los pensamientos de un ser trastornado que, en muchos aspectos, recuerda al marido celoso cervantino. Tres formas distintas en el tratamiento del marido celoso, que revelan la gran diversidad y heterogeneidad de la novela corta española del siglo xvii: de la «novela de burlas»⁷⁵ a la «novela culta»⁷⁶.

75. Cfr. F. RODRÍGUEZ MANSILLA, *Hacia la novela de burlas: Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y el Tirso de Los tres maridos burlados*, «Hipogrifo», 1 (2013), n. 1, pp. 121-131.

76. Cfr. BONILLA CEREZO, *Novelas cortas* cit., p. 19.

Teoria e pratica dell'utilità della novella. Bonciani, Bargagli, Sansovino e Cervantes

José Manuel Martín Morán
Università del Piemonte Orientale

Me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa (19)¹.

Con queste parole Cervantes rivendicava, nel 1613, dal prologo del suo personale novelliere, il primato e l'originalità delle sue novelle, e, sebbene entrambe le affermazioni non siano del tutto esatte – qualche novelliere originale prima di lui lo si può trovare in Spagna – non sarò certo io a negargli i meriti che si attribuisce, se persino il suo nemico del cuore, Lope de Vega, ha dovuto riconoscerglieli: «In Spagna [...] ci sono infatti libri di novelle, alcune tradotte da testi

1. Con il numero fra parentesi rimando all'edizione delle *Novelas ejemplares* di J. García López, Crítica, Barcelona 2001. «M'induco a credere – ed è così – d'essere il primo che abbia scritto novelle in lingua castigliana; infatti, le molte che in questa lingua vanno in giro stampate son tutte tradotte da idiomi stranieri, mentre queste son proprio mie, non imitate né rubate: le ha generate il mio ingegno e le ha partorite la mia penna»; cito da M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *Novelle esemplari*, BUR, Milano 1994, p. 47. Per le traduzioni italiane del testo delle *Novelas* seguo sempre questa edizione, indicandone il numero di pagina.

italiani e altre originali, nelle quali Miguel de Cervantes non mancò di grazia e stile»². Aggiungerò, invece, dalla nostra prospettiva diacronica privilegiata, un altro merito a quelli da lui rivendicati: quello di essere stato l'istauratore di un nuovo genere nella letteratura spagnola, destinato ad avere un discreto successo nei modi e nelle forme da lui inaugurate, come dimostra la profusione di titoli che dal Seicento al Novecento riproducono il sintagma «novelle esemplari»³.

Per Menéndez Pelayo⁴ questa dichiarazione di Cervantes è la risposta all'invito che nel 1590 rivolgeva agli scrittori spagnoli Luis Gaitán de Vozmediano, nel prologo alla sua traduzione degli *Hecatommithi* di Giraldo Cinzio, a scrivere novelle originali e non limitarsi a tradurre le italiane o le francesi. Cervantes, in realtà, va ancora più in là: mescola in una sola novella motivi diegetici provenienti da diverse tradizioni, trattati con modalità narrative diverse e un tocco personale fatto di ironia, pluriprospettivismo e dialogicità, che rende quasi impossibile l'identificazione di un'origine; si aggiunga che spesso nella stessa novella si può riconoscere l'impronta di differenti generi letterari⁵ e non sembrerà fuori luogo dire che le *Novelle esemplari* sono una rielaborazione personale e originale del genere italiano, fino al punto che, per una parte della critica, anche in assenza del *Chisciotte*, esse sarebbero bastate a fare di Cervantes uno dei classici della letteratura spagnola⁶.

aA

507

1. La teoria della novella

Dietro la concezione cervantina della novella si può sentire l'eco della discussione teorica dei neoaristotelici italiani

2. F.L. DE VEGA CARPIO, *Novelas a Marcia Leonarda*, M.G. Profeti (a c. di), P. Ambrosi (trad. it.), Marsilio, Venezia 1991, pp. 64-67.
3. M. RUBIO ÁRQUEZ, *Los novellieri en las Novelas ejemplares de Cervantes: la ejemplaridad*, «Artifara. Monográfico: Las *Novelas ejemplares* en su IV centenario», 13 bis (2013), pp. 33-58.
4. I. TOUTON, *La lección de las Novelas ejemplares: algunas calas en la narrativa contemporánea*, «Insula», 799-800 (2013), pp. 49-51.
5. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, in M. Artigas (dir.), *Edición nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1943, vol. 15, pp. 38-39.
6. A. RUFFINATTO, «*Doce novelas ejemplares nunca impresas*». (*El juego de la 'experimentación' en la narrativa cervantina*), «Artifara. Monográfico: Las *Novelas ejemplares* en su IV centenario», 13 bis (2013), pp. 167-194.
7. Cfr. F. AYALA, *La invención del Quijote*, in G. Haley (a c. di), *El Quijote de Cervantes*, Taurus, Madrid 1984², pp. 177-203 [pp. 186-187].

del Cinquecento, ma anche della sua successiva ripresa nella Spagna a cavallo tra Cinquecento e Seicento. Un capitolo speciale di quella discussione riguarda proprio l'esemplarità della novella e la sua dignità di genere letterario; e allora, come non farsi tentare da certe coincidenze tra teoria italiana e pratica cervantina per quanto riguarda la concezione e, in particolar modo, l'utilità della novella?

Quando dico «discussione teorica» sulla novella mi riferisco al dibattito che, avendo il *Decamerone* come sfondo, ebbe luogo in diverse accademie letterarie nell'ultimo terzo del Cinquecento. Ho quindi in mente, anzitutto, la *Lezione* di Francesco Bonciani davanti all'*Accademia degli Alterati* e/o all'*Accademia Fiorentina* nel 1574⁷, inedita fino al 1727⁸; in essa, il futuro arcivescovo di Pisa sembra non curarsi troppo dell'utilità della novella, occupato com'è nel trovargli posto nel sistema teorico della *Poetica* aristotelica come quarto genere, l'equivalente in prosa della commedia, in parallelo con l'altro asse, epica-tragedia. E poi, il Girolamo Bargagli del *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, apparso nel 1572⁹, ma probabilmente scritto e presentato all'*Accademia degli Intronati* di Siena negli anni Sessanta – il luogo e il tempo torneranno più avanti nella mia riflessione sulle *Novelle esemplari*. Il terzo testo che prenderemo in esame è *Un discorso fatto sopra il Decamerone*, che Francesco Sansovino colloca ad introduzione della sua personale antologia *Cento novelle scelte da più nobili scrittori della lingua volgare*, del 1571¹⁰.

Per Bonciani, la novella sembra non avere altro scopo se non quello di procurare piacere e gioia: «diremo che le novelle sieno imitazione d'una intera azione cattiva secondo 'l

7. Discute il dato M.J. VEGA, *La teoría de la novella en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el Decamerón*, Johannes Cromberger, Salamanca 1993, p. 361.

8. F. BONCIANI, *Lezione sopra il comporre delle novelle* [1574], in *Raccolta di Prose Fiorentine. Parte Seconda. Volume primo contenente Lezioni*, Stamperia di Sua Altezza Reale, Per li Tartini e Franchi, Firenze 1727, pp. 161-212. Citerò per l'edizione di N. ORDINE, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Liguori, Napoli 2009, pp. 127-164.

9. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano fare*, Luca Bonetti, Siena 1572. Citerò dall'edizione di ORDINE, *Teoria della novella* cit., pp. 169-182.

10. F. SANSOVINO, *Un discorso fatto sopra il Decamerone*, in *Cento novelle scelte da più nobili scrittori della lingua volgare*, Heredi di Marchiò Sessa, Venetia 1571. Citerò sempre da questa edizione di Sansovino di cui ho ricostruito la paginazione, altrimenti mancante, ponendo il numero del foglio tra parentesi quadre. Ove possibile inserirò l'indicazione del passo anche nell'edizione parziale del *Discorso* presente in ORDINE, *Teoria della novella* cit., pp. 187-188.

ridicolo, di ragionevol grandezza, in prosa, che per la narrazione genera letizia» (*Lezione*, p. 142). Per Bargagli, invece, l'utilità costituisce l'obiettivo principale della novella – la *novella* desidera «l'ammaestramento e l'utilità scoperta» (*Dialogo*, p. 172). Nel caso del fiorentino, si capisce che specializzi il genere in ottica ludica, dal momento in cui il suo impegno normativo si rivolge solo alla novella comica, lasciando da parte gli altri tipi, che pur trova nel suo idolatrato *Decamerone*. Nel caso del senese, invece, l'approccio didattico è chiave per il suo obiettivo: istruire i partecipanti alle «veggie sanesi» sui diversi passatempi, tra cui il racconto di novelle, attività che sarà di grande profitto sia per il narratore sia per il suo uditorio. Sansovino, da parte sua, sembra non avere dubbi: «la novella o la favola ha per suo fine ultimo l'ammonizione o vero l'avvertimento, nel principio o nel fine d'essa favola» (*Un discorso*, f. [11v], p. 187). D'altro canto, quella stessa concezione dell'utilità del genere sembrava già contenuta nel proemio del *Decameron*:

Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno [...]; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare (*Dec. Proemio*, 14)¹¹.

Certo, per sentire nella voce del Boccaccio un impeto moralizzatore bisognerebbe avere la stessa buona intenzione dei suoi commentatori post-tridentini, come lo è Sansovino, che sembrano non accorgersi della doppia intenzione contenuta nella sua spiegazione, la quale, da una parte, afferma che «le già dette donne, che queste leggeranno [...] utile consiglio potranno pigliare» e, dall'altra, sembra alludere ad un orientamento preciso dell'utile consiglio: «cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare» nell'esempio proposto ovviamente dalle tante virtuose donne delle sue novelle, ma anche dalle tante astute protagoniste dei «piacevoli [...] casi d'amore».

La doppia intenzione, forse involontaria in questo caso, si coglie anche, a mio modo di vedere, nello svelamento da parte di Bargagli delle vere intenzioni dei narratori di no-

11. G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Einaudi, Torino 1980, p. 9.

velle, quando cerca di spiegare perché conviene terminarle felicemente:

Ma gli uomini che novellando non pur cercano di dilettar le donne, ma ancora con i casi che essi raccontano si studiano quanto possono d'indurle ad amare, narrando infelici successi per amore avvenuti, farebbero nelle menti delle donne contrario effetto. Perciò che qual pensiero di donna non diverrebbe agghiacciato sentendo la novella di messer Guglielmo da Rossiglione, che dà mangiare alla sua moglie il cuore del suo amante ucciso da lui? (*Dialogo*, pp. 174-175)

Nella spiegazione della finalità recondita che gli uomini perseguono raccontando novelle – ed è già curioso che a narrare le storie siano gli uomini e ad ascoltarle le donne – si nasconde una doppia accezione implicita di «esemplarità»; poco avrebbe a che vedere, infatti, con quel «ammaestramento e utilità scoperta» che Bargagli predicava e molto, invece, con «modello a seguire», e non importa se il modello, invece di condurci per le tortuose pietraie della virtù, ci condurrà per le ampie e comode strade del vizio; trattandosi di un esempio spesse volte lussurioso, va da sé che, nella confessione sui reali intenti maschili insiti nel novellare, si possa leggere un invito a non rinunciare alle tentazioni dell'adulterio – di adulterio crudelmente castigato, infatti, tratta l'esempio da lui scelto – né a quelle dell'amore carnale non santificato dalle istituzioni sociali e religiose. Il discorso di Bargagli sembra svelare qui una doppia dimensione dell'esemplarità: la prima forte, istituzionale, concorde con il clima controriformista che si vive in Italia; la seconda trasgressiva, nascosta, in antitesi con il discorso monologico ufficiale.

2. *L'antinomia della novella in Cervantes*

Si intravede in questa divaricazione involontaria del senso che sembra contrapporre la teoria e la pratica, la norma e la realtà, lo stesso fenomeno che Pabst battezzò come «antinomia della novella»¹²: da un lato, troviamo le dichiarazioni degli autori nei prologhi delle proprie opere sulla loro assoluta conformità al dogma; dall'altro, ciò che poi fanno veramente nella pratica del racconto. Cervantes non sfugge

12. W. PABST, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Gredos, Madrid 1972, p. 10 e *passim*.

all'antinomia della novella; anche lui si profonde in retoriche e reiterate professioni di fede, dalla soglia paratestuale della sua raccolta, e poi, invece, ci propone storie con episodi poco edificanti senza la sanzione sociale pertinente¹³. Nelle trame delle esemplari troviamo violazioni di giovani donzelle (*La nobile sguattera*, *La voce del sangue*), omicidi per futili motivi (*La zingarella*), calunnie ai danni di un concorrente in amore (*Il generoso innamorato*), furti di bambini (*La zingarella*, *La spagnola inglese*), furti di denaro ai parenti (*La nobile sguattera*, *Le due donzelle*), un adulterio immaginato e quasi realizzato (*Il geloso d'Estremadura*) ecc. e nessuno di questi delitti riceve il castigo pertinente previsto dalla legge in casi analoghi; tutti, però, ricevono in qualche modo una sanzione collettiva, sotto forma di confessione pubblica da parte dei «delinquenti», a cui segue, di solito, un atto di riparazione che contribuisce a sciogliere il nodo della trama; l'inclusione finale dei perpetratori di tali misfatti nel circolo affettivo dei protagonisti che celebra la buona riuscita della drammatica vicenda garantisce loro un trattamento speciale, quello riservato ai componenti della comunità ristretta, a dispetto di quanto richiederebbero le leggi della società. Contrappongo qui le due forme fondamentali di associazione umana, società e comunità, studiate da Tönnies¹⁴: la società si regge sulle leggi astratte e distanti, e promuove rapporti di scambio, la razionalità e la capacità deliberativa; la comunità, invece, si fonda sul senso di appartenenza, la comunità di interessi, l'identità collettiva. Nelle novelle cervantine, e questa potrebbe essere un'altra costante, spesso troviamo l'affermazione dei vincoli comunitari, estesi anche al lettore, e l'indebolimento della forza delle norme sociali.

Comunque sia, quel che è certo è che il modo in cui Cervantes ha impostato la questione dell'esemplarità nel prologo alla raccolta non lo impegna a tenere la barra dritta nel castigare le immoralità; anzi, si direbbe quasi che abbia proprio voluto evitare di delimitare in modo preciso i confini della moralità delle sue novelle; è per questo che nel definire l'insegnamento che se ne potrebbe trarre ricorre alla preterizione, la reticenza, la tautologia e la litote: le novelle non sono esem-

13. Per E.C. RILEY (*Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid 1981, pp. 156, 165), il contrasto tra regola e infrazione morale non sarebbe così accentuato come qui si pretende.

14. F. TÖNNIES, *Comunità e società* (1887), Edizioni di Comunità, Milano 1963.

plari, bensì non sono disoneste – «los requiebros amorosos [...] no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere» (Prólogo, p. 18)¹⁵ – sono «una mesa de trucos [para] entretenerse sin daño de barras: digo, sin daño del alma ni del cuerpo» (Prólogo, p. 18)¹⁶; «de estas novelas [...] hacer pepitoria, porque no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca» (Prólogo, pp. 17-18)¹⁷; infine, sono esemplari perché «no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso» (Prólogo, p. 18)¹⁸. Le quattro negazioni in serie delimitano una zona dell'esemplarità così vasta che si potrebbe persino parlare di assenza della medesima. Sono stati questi esercizi di ciò che Mortara Garavelli ha definito come «retorica del silenzio»¹⁹ a far meritare a Cervantes il severo giudizio di Ortega y Gasset, per il quale il suo è un tentativo di estendere su tutta l'opera «un'ombra di moralità»²⁰; un tentativo non esente di «ipocrisia», sia pure «eroica ipocrisia», ma tale resta. Si iscrive in questa stessa fumosa operazione di Cervantes l'estremo sforzo prologale di convincere il lettore circa l'esemplarità delle sue novelle: «solo esto quiero que consideres, que, pues yo he tenido osadía de dirigir estas novelas al gran Conde de Lemos, algún misterio tienen escondido que las levanta» (Prólogo, p. 20)²¹. Il «manco de Lepanto» arriva quindi ad adombrare la presenza di qualche significato nascosto, allegorico, forse, che il lettore dovrebbe sforzarsi di scoprire; probabilmente Sansovino avrebbe convalidato l'esistenza del mistero nei testi di Cervantes, essendo lui uno dei difensori della dimensione allegorica delle novelle:

15. «I discorsi d'amore [...] non potranno spingere a pensar male chi le leggerà» (Prologo, p. 46).

16. «Un tavolo da giuoco [per] divertirsi senza rimetterci del suo; vale a dire, senza danno per l'anima e per il corpo» (Prologo, p. 47).

17. «Di queste novelle [...] in nessun modo potrai fare un intingioletto, giacché non hanno capo né piedi né visceri né alcun'altra cosa che v'assomigli» (Prologo, p. 46).

18. «Non ve n'è una sola dalla quale non si possa trarre un profittevole esempio» (Prologo, p. 46).

19. B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988, p. 253.

20. J. ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote* [1914], Revista de Occidente, Madrid 1975, p. 79.

21. «Questo solo voglio che tu consideri; che se m'è bastato l'animo di dedicare queste novelle al gran Conte di Lemos, segno è che nascondono in sé qualche misterioso potere che le rende più grandi» (Prologo, p. 47).

La somma [dell'intenzione del Boccaccio] è di giovare dilettando a imitazione di Virgilio e di Homero; il quale scrivendo i fatti d'Achille formò la vera milizia e trattando le facende d'Ulisse dipinse e espresse lo huomo di stato. Et perché lo scrittore giovando in più modi muove, diletta e insegna altrui, quello che si dee fuggire e seguitar dallo huomo, o per via di Poema Heroico, o di Tragedia, o di Comedia, o di Satira, o di così fatte altre cose celando tuttavia i sensi delle cose sotto altro velame, si come hanno sempre fatto gli antichi. (*Un discorso*, f. [7r])

Si direbbe che questa di Sansovino sia la stessa concezione dell'esemplarità che Cervantes esprime con la criptica frase sul mistero nascosto nelle sue novelle. Un filone della critica cervantina ha cercato di guardare sotto il velame delle *Novelle esemplari* scorgendo sotto il «misterioso potere» della fine del prologo diversi contenuti; e così Williamson²² vi legge un'allusione alla creatività dell'autore e alla comunicazione letteraria, mentre Percas de Ponseti²³ scorge un invito a riflettere sull'imprevedibilità della natura umana. Prima, però, di convalidare il bisogno della lettura allegorica, conviene non dimenticare che queste considerazioni di Sansovino riguardano in realtà tutta la poesia, e non solo le narrazioni brevi, e che in esse si sente l'eco del topico dell'erudizione poetica. Un pronunciamento esplicito sulla lettura allegorica delle novelle lo troviamo anche in Bargagli, ma in senso opposto a quello di Sansovino; l'accademico senese giustifica l'inverosimiglianza perché esprime l'allegoria in alcuni elementi narrativi dei romanzi, ma esclude categoricamente la sua estensione alle novelle, perché «la quale allegoria non ricercando la novella, ma desiderando l'ammaestramento e utilità scoperta, avviene che men belle e meno perfette si tengono quelle che maghe, incanti e cose fatate contengono» (*Dialogo*, p. 172). Ai novellieri, quindi, Bargagli non lascia altra via se non quella di dire apertamente l'insegnamento che vogliono trasmettere ai loro lettori. Cervantes in questo non ha ascoltato Bargagli, visto che raramente esplicita quale sarebbe l'insegnamento da trarre dalle sue novelle – soltanto

aA

513

22. E. WILLIAMSON, *El «misterio escondido» en El celoso extremeño: una aproximación al arte de Cervantes*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», 38 (1990), pp. 793-815.

23. H. PERCAS DE PONSETI, *El «misterio escondido» en El celoso extremeño*, «Cervantes», 14.2 (1994), pp. 137-153.

in due delle dodici, verbigratia: *La spagnola inglese e Il geloso d'Estremadura* – non solo, mancando la cornice, non esiste nemmeno una voce a un livello diegetico superiore che possa supplire quella del narratore nel dichiarare la lezione da imparare.

3. *Temî, finali e personaggi esemplari*

La preoccupazione per la moralità del racconto, in Bonciani e Bargagli, travalica il paratesto, il luogo deputato a contenere l'intenzione dell'autore, e si estende all'intera trama della novella, imponendo, per esempio, la selezione degli argomenti e dei personaggi; entrambi suggeriscono la moderazione nella scelta degli argomenti e condannano quelle novelle che imitano azioni depravate – Sansovino non si pronuncia al riguardo – soprattutto quando le suddette «opere scelerate e malvage» (*Lezione*, pp. 146-147), o «di brutti e scellerati costumi» (*Dialogo*, p. 173), rimangono impunte, «perché, non essendo gastigate secondo 'l merito, elle più tosto arrecano agl'uomini dolore che allegrezza» (*Lezione*, p. 147).

Per Bonciani (*Lezione*, p. 160), i personaggi non devono essere scelti tra gli «infimi», né tra i «potenti»; sia gli uni, sia gli altri impedirebbero alla novella di raggiungere il suo obiettivo di procurare contentezza a chi la legge: gli «infimi» indurrebbero nel lettore «compassione piuttosto che riso» (*Lezione*, p. 160); i potenti, dal canto loro, con «la loro potenza ci [sforzerebbero] a raffrenare questo nostro affetto naturale» del riso (*ibid.*). La novella, quindi, si deve limitare, nella concezione di Bonciani, a raccontare le vicende della terza categoria di personaggi, quella dei «mezzani»; di loro si può ridere con la coscienza a posto. Né Bonciani (*Lezione*, p. 160) né Bargagli (*Dialogo*, p. 174) accettano i finali tristi che tanto abbondano nella novellistica del Cinquecento.

In questo senso, le *Novelle esemplari* sembrano aver fatto tesoro delle raccomandazioni dei teorici italiani, a discapito del modello pratico dei novellieri, per quanto riguarda i finali lieti, i personaggi mezzani e la scelta delle azioni da imitare. Non ci sono nei racconti cervantini «opere scelerate e malvage» di grande portata e comunque quelle che ci sono non rimangono senza una sanzione finale, come abbiamo visto prima. La moderazione percorre tutte le loro trame, dall'inizio alla fine, e la letizia si impone nella maggior parte delle loro so-

luzioni; solo una novella, *Il geloso d'Estremadura*, si conclude con una morte, quella della vittima di un tentato adulterio, ma si trattava di un anziano signore che forse sarebbe morto per conto suo.

Bobes Naves²⁴ e Darnis²⁵, tra gli altri, hanno segnalato lo scostamento della novellistica cervantina dalla tradizione italiana di novelle, che propone spesso un modello molto distante da quanto teorizzato da Bonciani e Bargagli, con trame dal finale tragico, beffe ai danni dei potenti e dei diseredati, satire dei costumi di vita dei vertici della società, senza escludere gli uomini di chiesa.

Cervantes, di solito, sceglie i suoi protagonisti tra quella nobiltà contadina che da lì a poco finirà per infoltire le fila della nascente borghesia urbana. Corrispondono, per tanto, almeno dal punto di vista sociologico, a quel profilo medio suggerito da Bonciani e Bargagli, benché non siano di certo destinati a far ridere, ma piuttosto a «indurre letizia nell'anima nostra» (*Lezione*, p. 145). L'eco della dottrina classica dei tre stili sembra evidente già negli scritti dei due toscani, come del resto in tutti i commentatori di Aristotele, senza escludere il Pinciano²⁶, il principale mentore teorico di Cervantes, secondo Canavaggio²⁷. Non ci sarebbe, quindi, motivo di andare a scomodare Bonciani e Bargagli, se ciò che vogliamo sottolineare nelle *Novelle esemplari* è l'aderenza dei loro diversi sottogeneri novellistici allo stile medio; se invece vogliamo mettere in mostra una modalità specifica di personaggi, allora forse il richiamo ai due teorici della novella continua ad avere un senso. I personaggi di Cervantes sono, infatti, dei perfetti personaggi «mezzani»; non eccellono nella virtù né tanto meno, ovviamente, nella malvagità; Andrés, il nobile iniziato alla vita zingaresca per amore de *La zingarella*, rivela un carattere piuttosto iracondo quando ammazza immantinente un povero soldato che ha osato tirargli uno schiaffo; Ricardo,

aA

515

24. M.C. BOBES NAVES, *Modalizaciones en las novelas cortas cervantinas*, «Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura», 4 (2009), pp. 118-141 [p. 140].

25. P. DARNIS, *¿Por qué y cómo son ejemplares las Novelas ejemplares? (I) Una vuelta a los conceptos de mimesis y ética*, «Artifara. Monográfico: Las Novelas ejemplares en su IV centenario», 13 bis (2013), pp. 7-32 [p. 16].

26. A. LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poética* [1596], A. Carballo Picazo (a. c. di), CSIC, Madrid 1953, vol. II, p. 166.

27. Cfr. J.-F. CANAVAGGIO, *Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote*, «Anales Cervantinos», VII (1958), pp. 13-108.

il generoso protagonista de *Il generoso innamorato*, è spinto all'azione, oltreché dallo sconfinato amore per Leonisa, dal disprezzo per il damerino Cornelio, suo concorrente nel cuore della donzella; Rinconetto giudica con criterio severo lo stato della giustizia a Siviglia e lo stile di vita della comunità di ladri di Monipodio, alla quale, però, lui appartiene a pieno diritto, grazie alla sua abilità nel furto; il Ricaredo leale e avventuroso amatore de *La spagnola inglese* è in realtà un corsaro inglese che cattura navi spagnole; il vecchio Carriales, il geloso d'Estremadura, è uno sposo pieno d'amore, ma anche uno spietato carceriere della sua giovane moglie; Carriazo rinuncia agli studi e ai progetti di vita libera per amore de *La nobile sguattera*, ma prima ha derubato di tutti i suoi soldi il maggiordomo di famiglia; lo stesso furto intimo macchia la purezza delle protagoniste de *Le due donzelle*; il Campuzano truffato dalla moglie delinquente abituale ne *Il matrimonio degl'inganni* è lo stesso che, a sua volta, l'ha ingannata sull'entità dei propri averi.

516

Anche i «cattivi» cervantini, come i loro colleghi «buoni» nella virtù, non brillano per potenza e costanza nella malvagità²⁸; anzi, man mano che trascorre l'azione si avvicinano sempre di più al lato luminoso della forza, con tanto di atto di contrizione; succede con la zingara ladra di bimbi de *La zingarella* e, nella stessa novella, la figlia dell'oste che accusa Andrés di furto; il Rodolfo violentatore de *La voce del sangue*; il nobile violentatore della madre di Costanza ne *La nobile sguattera*. Dopo il loro pentimento, tutti questi antagonisti, costituenti un primo gruppo di cattivi da me appena stabilito, tutti loro, dicevo, acquistano un ruolo determinante nell'equilibrio finale del racconto: la vecchia zingara svela la vera identità della protagonista, la Carducha restaura l'onore del nobile Andrés, Rodolfo sposa la sua vittima e il padre di Costanza consente l'apoteosi finale di sua figlia, innalzata ai cieli dell'amore e della considerazione sociale.

Ad altri cattivi – appartenenti a un secondo gruppo – nessuno chiede conto delle proprie azioni, perché nel frattempo, nello sviluppo della vicenda, sono venute a galla le loro qualità cristiane o il loro grande affetto per i protagonisti,

aA

come succede con il Mahamut amico di Ricardo che ha difeso falsità sul conto di Cornelio, il rivale del protagonista de *Il generoso innamorato* nel cuore di Leonisa, ma lo ha fatto per amore; oppure con il corsaro inglese, cattolico per giunta, che all'inizio de *La spagnola inglese* ha rapito una bimba spagnola, ma lo ha fatto per amore; o, nella stessa novella, con Ricaredo, il corsaro figlio del primo, che ha catturato navi spagnole per accontentare la sua regina e poter raggiungere presto Isabela, ma lo ha fatto per amore.

In genere, i cattivi che si pentono esplicitamente, come quelli del primo gruppo, o implicitamente, come quelli del secondo, vengono perdonati senza pena, mentre quelli che perseverano nell'errore – da me inseriti in un terzo gruppo – ricevono la sanzione adeguata alle loro azioni; e così, per esempio, non rimane senza punizione ne *La spagnola inglese* la cameriera della regina, che ha deturpato la sublime bellezza di Isabela con una pozione, benché lo abbia fatto per amore di suo figlio Arnesto; il quale, dal canto suo, soffrirà la pena dell'esilio per aver tramato e sfidato a duello Ricaredo; i lubrichi dignitari turchi de *Il generoso innamorato* periranno in mare, in ricompensa per i loro intrighi e aggressioni reciproche. Come si vede, soltanto in due delle dodici novelle gli antagonisti sono stati così malvagi da meritarsi la punizione esemplare.

Tutto ciò, però, succede nelle novelle di stampo idealista e miste (cinque e due, rispettivamente, sulle dodici totali); in quelle di matrice realista (le restanti cinque)²⁹ invece, molti atti delittuosi rimangono senza sanzione. Nelle novelle idealiste e miste, la sanzione collettiva delle infrazioni alla norma riceve un doppio trattamento, a seconda che a somministrarla sia un rappresentante della legge e, quindi, un portavoce dei valori della società, oppure il personaggio collettivo del circolo ristretto attorno ai protagonisti, cioè, la comunità di coloro che condividono nessi familiari, di classe, o semplicemente di azione diegetica verso il lieto fine. Se a intervenire è l'autorità sociale, i malfattori verranno puniti con una pena legale; se, invece, è la comunità, allora è facile che prenda la forma del perdono e l'inclusione nel circolo ristretto, a patto

29. Riprendo qui la tradizionale classificazione delle *Novelle esemplari* di E.C. RILEY, *Cervantes: una cuestión de género*, in Haley, *El Quijote* cit., pp. 37-51.

che il malvagio in questione abbia contribuito al lieto fine con il suo pentimento.

Nel secondo gruppo, quello delle novelle realiste, i delitti senza sanzione sociale o comunitaria sono di solito di lieve entità, piccoli furti, come gli innumerevoli e multiformi che troviamo in *Rinconetto e Cortadillo* e il *Colloquio dei cani*. Troviamo anche frodi e inganni, oltreché nelle due appena citate, ne *Il matrimonio degl'inganni* e *Il geloso d'Estremadura*; troviamo infine un'aggressione personale, con buona intenzione ma risultato nefasto, nella mela cotogna condita con filtro d'amore che la spasimante di Tomás Rodaja gli serve, provocandogli quasi la morte e come conseguenza definitiva una sindrome paranoica che lo trasforma nell'avvocato Invetriata. L'ambiente picaresco di ampie regioni diegetiche di queste novelle, se non addirittura delle novelle intere, estende un enorme parasole morale sulle esigenze di sanzione finale, per via sociale o per via comunitaria, per i delitti commessi in esse.

4. *Tripartizione della novella ed esemplarità*

Aldilà delle dichiarazioni di principio circa la finalità didattica della novella, in cui si intravede la discussione accademica intorno ai precetti oraziani e aristotelici, ci sono nei tre trattatelli italiani alcune osservazioni sulla distribuzione nel testo della novella del messaggio morale che mi sembrano importanti per capire quanto sia fitta la tessitura dei fili che vengono dall'insegnamento, l'intenzione dell'autore e la struttura del testo; soprattutto perché per questa via potremmo scoprire forme di esemplarità alternativa nelle novelle di Cervantes.

Tutti e tre i teorici insistono con criterio aristotelico nell'unità della novella sul modello dell'azione unica, senza episodi, a meno che non siano necessari per far progredire l'azione – «diremo che le novelle sieno imitazione d'una intera azione» (*Lezione*, p. 142). Sansovino fa ancora un passo in più e collega l'unità della linea diegetica con la finalità didascalica:

In esse [nelle proposte] si contiene il fine per lo quale si racconta il tutto, e perché si ricerca il fine per utile e giovamento, però vi si ragionan cose appartenenti al vivere, con grandezza e maestà. Et la narratione si farà elegante e chiara,

e tutta involta con l'intentione alla proposta, accioch'ella sia dalla conclusione, sifattamente, e con facilità terminata, che quel corpo tutto appaia, maravigliosamente unito, agli occhi delle menti di coloro che leggono. (*Un discorso*, f. [7v])

Per Sansovino, quindi, l'insegnamento della «narratione» si deve percepire non solo nella «proposta» – «proemio», per Bargagli (*Dialogo*, p. 180) – o nella «conclusione», ma anche nel «corpo» della novella, allo scopo di garantire l'unità del testo. La tripartizione della novella di Bargagli e Sansovino non la troviamo, come è ovvio, nei racconti cervantini, dal momento in cui la «proposta» e la «conclusione» sono elementi caratteristici della cornice, assente nella raccolta di Cervantes. Le due parti della cornice ancorano il testo al contesto dell'enunciazione, dove, prima e dopo la narrazione, trova nuova vita negli scambi dialogici tra i narratori e il loro uditorio; si produce, quindi, una sorta di travasamento del senso dal racconto all'enunciazione dello stesso, che trasporta l'insegnamento morale dalla diegesi al mondo della brigata di narratori e da esso a quello del lettore. Qualcosa di simile a questa operazione di elevazione progressiva a nuovi livelli di realtà dell'esemplarità del racconto si propone Cervantes con i finali di molte delle sue novelle, in alternativa alla funzione della cornice, quando allunga il filo della trama prolungando l'eco dei suoi eventi nel tempo e, a volte, anche nello spazio. Delle sette novelle che finiscono con un matrimonio – tutte le idealiste più le due miste – in ben cinque questa forma di glorificazione finale dei protagonisti riceve la benedizione di una numerosa discendenza (*Il generoso innamorato*, *La voce del sangue*, *La nobile sguattera*, *Le due donzelle*, *La signora Cornelia*), cui solitamente si accompagna nel tempo la fama delle vicissitudini e delle virtù dei protagonisti nella propria terra, ma anche al di fuori di essa – le stesse più *La spagnola inglese*; in cinque di esse (*La zingarella*, *La spagnola inglese*, *La nobile sguattera*, *Le due donzelle*, *La signora Cornelia*) questa preoccupazione per la memoria dei fatti nel tempo risulta premiata dalla scrittura di qualche poeta compaesano dei protagonisti che immortala i fatti e la bellezza delle dame³⁰. Ecco, a modo d'esempio, il finale de *La zingarella*:

aA

519

30. Per E.C. RILEY, *Cómo se termina un relato: los finales de las Novelas ejemplares*, in A. Vilanova (a c. di), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona, 21-

Los poetas de la ciudad, que hay algunos, y muy buenos, tomaron a cargo celebrar el estraño caso, juntamente con la sin igual belleza de la gitanilla. Y de tal manera escribió el famoso licenciado Pozo, que en sus versos durará la fama de la Preciosa mientras los siglos duraren³¹. (*La gitanilla*, p. 108)

Sono tutte strategie che Cervantes usa per portare il senso della novella fuori dai limiti della conclusione strutturale del racconto. Rispetto ai modelli italiani, si perde, come è logico, la reiterazione delle linee di forza del racconto nei commenti dei narratori e l'effetto di condensazione in una morale astratta che in Boccaccio cristallizza ogni tanto in un proverbio o una sentenza, ma mantiene la risonanza dello «strano caso» – etichetta che racchiude tutta la trama de *La zingarella*, *La spagnola inglese* e *Le due donzelle* – come una vibrazione che trascende la narrazione in cerca del lettore.

Il mondo descritto da Cervantes nelle sue novelle, con i suoi finali lieti e senza fatti particolarmente tragici, la sua «imitazione di azioni che non sono né brutte né scellerate», senza indugiare in tematiche lascive e senza incursioni nel terreno della satira, con i suoi personaggi «mezzani», fatte salve le dovute proporzioni tra la mentalità apertamente borghese dei comuni italiani e quella aristocratizzante e contro-riformista della Spagna del periodo, rispecchia abbastanza bene la fisionomia etica del mondo proposta da Bonciani e Bargagli nel loro comune rifiuto degli estremi.

5. *Appendice biografica*

Per concludere, un'appendice che ci permette di azzardare una risposta alla domanda latente in tutto il ragionamento di prima. La domanda potrebbe essere questa: avrà conosciuto Cervantes i trattatelli sulla novella di Bonciani e Bargagli? A giudicare dai diversi parallelismi che abbiamo identificato

26 de agosto de 1989), PPU, Barcelona 1992, vol. 1, pp. 691-702, le strategie conclusive delle *Novelle esemplari* hanno il sapore della narrativa tradizionale. Secondo J. GARCÍA LÓPEZ, *Finale de novela en las Ejemplares*, «Anales Cervantinos», 35 (1999), pp. 185-192, <http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/124/123>, ultima consultazione 30/09/2015, la funzione prima di questi finali è quella di avvicinare la trama al mondo del lettore riducendo l'idealismo dei racconti.

31. 'I poeti di quella città, che ne ha alcuni molto bravi, s'incaricarono di celebrare lo strano caso, ed al tempo stesso la bellezza senza pari della zingarella. Il famoso dottor Pozzo ne scrisse in tal maniera, che nei suoi versi la fama della bella Preziosa durerà sino alla fine dei secoli' (*La zingarella*, p. 128).

nelle pagine precedenti si sarebbe tentati di rispondere affermativamente; ma bisogna fare i conti con i seguenti fatti: 1) non c'è mai una ripresa letterale dei testi dei due toscani nell'opera cervantina; 2) l'impostazione narrativa di Cervantes – e qui penso anche al *Persiles* e al *Chisciotte* – è difficilmente ascrivibile all'influsso di una sola fonte teorica, come già Riley³² sottolineò a suo tempo; 3) e in definitiva, tali idee erano ampiamente condivise nei circoli letterari del periodo, tanto che, forse, non c'è nemmeno bisogno di immaginare una trasmissione libro-occhio, essendo forse sufficiente quella bocca-orecchio. Detto ciò, non si può dimenticare che l'Accademia degli Intronati – in cui i due fratelli Bargagli, il nostro Girolamo e Scipione, ebbero un ruolo molto attivo – è citata da Cervantes con il nome di «Academia de los Entronados» nel *Persiles*³³; vero è che la colloca a Milano e non a Siena, ma a distanza di una quarantina di anni – tanti sarebbero quelli trascorsi tra un'eventuale sua conoscenza diretta e la rimembranza posteriore – una simile imprecisione sarebbe accettabile.

aA

Il periodo in cui Cervantes attraversa l'Italia da nord a sud – attorno al 1570, ma non abbiamo date certe – potrebbe coincidere con quello della diffusione delle teorie di Bargagli – anche in questo caso non abbiamo date certe – se non addirittura con il momento della sua proposizione alla Accademia senese; sappiamo che Siena era luogo di passaggio obbligato da Milano verso Firenze, quindi, perché non immaginare che Cervantes, nel corso di un suo trasferimento dal «Milanesado» verso sud, abbia soggiornato a Siena³⁴ e abbia assistito a qualche seduta della Accademia degli Intronati?

521

32. RILEY, *Teoría de la novela* cit., p. 19 *passim*.

33. Cfr. III, 19; M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, C. Romero (a c. di), Cátedra, Madrid 2002², p. 609.

34. J. CANAVAGGIO, *Cervantes: en busca del perfil perdido*, Espasa-Calpe, Madrid 1987, p. 83, lo dà come molto probabile, sulla scia di quanto suggerito da E. ASENSIO, *Itinerario del entremés*, Gredos, Madrid 1971, p. 106, per spiegare la probabile contaminazione di un *entremés* di Cervantes con il *bruscello*, una rappresentazione teatrale che accompagnava i riti nuziali a Siena.

La teatralización del mito de Griselda en *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*: a propósito de los personajes

María Muñoz Benítez

Universidad Complutense de Madrid

Abordar el análisis de un mito tan ampliamente difundido y revisitado a lo largo de la historia de la literatura como el de la esposa paciente, cuyas desventuras prestaron argumento al relato con que Giovanni Boccaccio diera fin a su obra más conocida, sean cuales sean los aspectos que nos propongamos estudiar del mismo y las premisas de que partamos para ello, dicha tarea implica ya, dado el enorme interés que el tema viene suscitando entre los estudiosos, un ejercicio de crítica y concreción nada sencillo. No forma parte del objeto que ha movido a la redacción de nuestro análisis parafrasear el contenido de las investigaciones realizadas a propósito de los orígenes, traducciones y reescrituras a que dio lugar la centésima *novella* del *Decameron*¹. Partiendo de la consideración de que difícilmente puede arrojarse sobre tales cuestiones más luz de la arrojada por Bourland, Branca, Morabito, Hernández, Pisonero del Amo, Albanese o Conde², en este trabajo

1. En lo sucesivo se citará esta obra a partir de esta edición: G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (ed.), Einaudi, Torino 1992, indicando el número de página.
2. C.B. BOURLAND, *Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature*, «Revue Hispanique», XII (1905), n. 41, pp. 1-232; V. BRANCA, *Sulla diffusione della Griselda petrarchesca*, «Studi Petrarqueschi», VI (1956), pp. 221-224; R. MORABITO, *La diffusione della storia*

nos proponemos llevar a cabo el estudio de un aspecto muy concreto de una de las deudoras³ españolas más famosas del cuento del autor certaldés, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*⁴, compuesta por Lope de Vega en fecha incierta⁵. Este breve estudio sobre los personajes que pueblan la adaptación lopesca ha de tomarse como una aportación complementaria a la par que revisionista respecto a la ofrecida hace algún tiempo por la investigadora Catherine Soriano⁶.

Ante la imposibilidad de indicar de manera categórica la autoría del texto que pudo servirle a Lope de base para la dramatización de esta historia, hemos estimado oportuno contar en nuestro estudio con tres versiones distintas: la escrita originalmente por Boccaccio, seguida de la bien cono-

di Griselda dal XIV al XX secolo, «Studi sul Boccaccio», xvii (1988), pp. 237-285; R. Morabito (ed.), *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso Griselda. Atti del Convegno di Studi (L'Aquila, 3-4 dicembre 1986)*, Japadre, L'Aquila-Roma 1988; id., *La storia di Griselda in Europa. Atti del Convegno «Modi dell'interstualità: la storia di Griselda in Europa» (L'Aquila, 12-14 maggio 1988)*, Japadre, L'Aquila-Roma 1990; M. HERNÁNDEZ, *Lecturas del relato de Griselda: Decamerón X, 10 y Seniles XVII, 3*, «Rivista di Letteratura Italiana», ix (1991), n. 3, pp. 373-399; I. PISONERO DEL AMO, *Un motivo boccacciano: 'La paciente Griselda' en la literatura española*, en P. Peira et al. (org.), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. Vol. III. 2 Literatura española de los siglos XVI-XVII*, Castalia, Madrid 1992, pp. 221-241; G. ALBANESE, *Fortuna umanistica della Griselda*, «Quaderni Petrarqueschi», ix-x (1992-1993), pp. 571-627; J.C. CONDE, *Un aspecto de la recepción del Decamerón en la Península Ibérica, a la sombra de Petrarca. La historia de Griselda*, «Cuadernos de Filología Italiana», 2001, n. extra 3, pp. 351-371; id., *Las traducciones del Decamerón al castellano en el siglo XV*, en M.N. Muñoz Muñoz (ed.), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica. Atti del I Convegno Internazionale Università di Barcelona (13-16 aprile 2005)*, Cesati, Firenze 2007, pp. 139-156.

3. En cuanto a si esta deuda es directa o indirecta, remito a la aportación de V.F. DIXON, *Lope de Vega no conocía el Decamerón de Boccaccio*, en J.M. Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Dovehouse, Ottawa 1989, pp. 185-196.

4. Citaremos por la edición de L. DE VEGA, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, en *Comedias*, J. Gómez, P. Cuenca (eds.), Fundación J.A. de Castro-Turner, Madrid 1998, vol. xv, pp. 185-285.

5. Como es bien sabido, existe desacuerdo entre los críticos sobre la fecha de composición de esta comedia. Las datas apuntadas van desde el tramo de 1599-1603 al 22 de abril de 1612. Esta última no parece ser la correcta, si atendemos al detalle indicado por C. SORIANO, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia de Lope de Vega: estudio comparativo*, «Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica», 10 (1991-1992), pp. 293-326 [p. 294] de que en 1608 el título de *El ejemplo de casadas* figuraba en la sexta edición de *El peregrino en su patria*. Cfr. S.G. MORLEY y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid 1968, p. 19; E. KOHLER, *La date de composition de El ejemplo de casadas et la valeur chronologique du «gracioso»*, «Bulletin Hispanique», XLVII (1945), n. 1, pp. 79-91; J.H. ARJONA, *La fecha de El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia de Lope de Vega*, «Modern Languages Notes», LII (1937), n. 4, pp. 249-252.

6. C. SORIANO, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia de Lope de Vega* cit.

cida *De insigni obedientia et fide uxoria*⁷; por último, creemos interesante abordar la que tal vez sea la versión teatral más antigua del mito, *L'estoire de Griseldis: en rimes et par personnages*⁸, compuesta probablemente por Philippe de Mézières en 1395. Esta última, si bien acusa en la configuración de sus personajes el ser descendiente directa de la versión petrarquesca, dado su carácter dramático y las numerosas adiciones que contiene nos será de gran utilidad para valorar comparativamente los cambios introducidos por Lope en su propia obra, aun cuando estos puedan no ser consecuencia directa de aquellos.

En primer lugar, dado que el análisis pretende dar detallada cuenta de los múltiples tipos que conforman el elenco de personajes de la comedia lopesca, parece lógico que la *dramatis personae* que hallamos al inicio de la misma constituya uno de los elementos que requieren ser atendidos sin demora. Hemos resuelto dar inicio al examen deteniéndonos sobre una cuestión cuantitativa, que con no responder sino al usual aumento de personajes que Lope habría llevado sistemáticamente a cabo sobre sus comedias de inspiración *novellesca*⁹, no deja de resultar llamativa, en la medida en que supuso una modificación sustancial del relato de Boccaccio a nivel de trama. En efecto, en *El ejemplo de casadas* hallamos un total de veintitrés personajes dotados de nombre propio o bien designados a partir del título nobiliario que ostentan, como sucede con el marqués de Floriano y el príncipe de Vierna. Como decimos, la relación de roles en la comedia acusa un aumento exponencial del reducido número de personajes que presentaba la versión decameroniana, y es que sin contar al narrador Dioneo ni a los otros nueve jóvenes que componen el marco, en la *novella* figuran tan solo tres personajes nominados, a saber: Gualtieri, Giannucole y la propia Griselda. Tan solo una excepción se detecta entre la mermada onomástica de

7. Citamos por F. PETRARCA, *Opere latine di Francesco Petrarca*, A. Bufano, B. Aracri, C. Kraus Reggiani (eds.), M. Pastore Stocchi (intr.), UTET, Torino 1975, vol. II, pp. 1312-1339.

8. Citamos por P. MÉZIÈRES, *El drama de Griselda: en rimas y por personajes (1395)*, J. López Alcaraz (trad. y notas), Universidad de Murcia, Murcia 1988.

9. Véase J. ARCE, *Literaturas italiana y española frente a frente*, Espasa-Calpe, Madrid 1982; C. SEGRE, *El buen amor del texto: estudios españoles*, Destino, Barcelona 2004.

los intervinientes secundarios o de aparición puntual en el relato, como es el caso del conde de Panago, noble boloñés emparentado políticamente con el marqués al que en distintos momentos le son encomendadas la crianza y posterior escolta de los dos hijos durante su regreso a la casa paterna; en cualquier caso, al igual que Giannucolo, tampoco este personaje llega a intervenir. Si omitimos entonces la tímida solicitud que en la narración de Boccaccio acierta a formular en estilo directo un servidor a las órdenes de Gualtieri – «Madonna, se io non voglio morire, a me convien far quello che il mio signor mi comanda» (1239-1240) – puede convenirse en que la versión primigenia se limita a la interacción de dos voces opuestas, por encima de las que predomina una voz narradora omnisciente, con el consiguiente uso sistemático de la tercera persona. En este sentido, la reescritura que realizó Petrarca en 1373 no muestra modificaciones verdaderamente sustanciales. Si bien es cierto que los súbditos de Valterius cuentan en ella con un portavoz que se pronuncia ante su señor en nombre del colectivo, dicho criado representante no deja de ser *quorum unus* (PETRARCA, *Opere latine* cit., p. 1314); es decir, carece de nombre propio y, por tanto, de entidad individualizada. En *De insigni obedientia* surgen, en efecto, dos voces inexistentes en el relato anterior, mas las novedades introducidas a este respecto por el autor del *Canzoniere* no llegan a ser tales que modifiquen la estructura del texto reescrito. Contrasta, por último, con las narraciones de Boccaccio y Petrarca el drama de Mézières, en el que abundan, ya que no los personajes nominados con su propio apelativo como en *El ejemplo de casadas*, las designaciones hechas con número ordinal, según el orden de aparición de los componentes de un mismo gremio o el oficio del interviniente de turno. Como puede verse, ya en las postrimerías del siglo XIV Mezières habría estimado conveniente introducir una ampliación considerable en el elenco de personajes, aunque los suyos sean todavía tipos no desprendidos del colectivo y que actúan siempre a tenor de lo esperable en figuras de sus respectivas posiciones. Lo cierto es que la propuesta francesa constituye, con sus veintinueve personajes secundarios, una multiplicación de voces sin precedentes en lo que al mito de Griselda se refiere, y dicha multiplicación probablemente se debiera no solo a que, como decía Olsen, «dès qu'on change de genre,

la transposition ne peut jamais être automatique»¹⁰, sino a la propia configuración narrativa de la *novella*, que carecía, salvo en pasajes puntuales, de un tipo de construcción esencial para dar cuerpo a cualquier drama: el diálogo. Atendiendo a la carga ejemplarizante del episodio narrado y a «las exigencias del sistema especular que la estructura del libro [el *Decameron*] encierra»¹¹, parece claro que su reelaboración en clave teatral constituyó un acierto absoluto¹², y es que como dejara dicho el propio Mézières, «el corazón humano se conmueve más viendo que conociendo sólo el relato, y se consigue mejor así disponer el ánimo» (MÉZIÈRES, *El drama de Griselda* cit., p. 13).

Una vez presentada la importante cuestión del elenco aumentado, cabría interrogarse sobre la naturaleza y funcionalidad de cada uno de los nuevos personajes. Escasa novedad ofrecen a priori los pares de damas y galanes incluidos en *El ejemplo de casadas*, siendo uno y otro de los tipos más característicos del teatro áureo. No obstante, partiendo de que damas y galanes solían presentar en el grueso de las comedias de la época un patrón de comportamiento sujeto a escasas variantes, juzgamos oportuno llamar aquí la atención sobre lo atípico de estos personajes en el contexto del tópico papel que desempeñan. Así por ejemplo Fabia, acusada de haber dado muerte a su marido para contraer matrimonio al día siguiente con uno de sus criados, reconoce ser electora del nuevo consorte y artífice exclusiva de un proyecto de boda ajustado a su conveniencia, lo cual dista mucho de la pasividad asociada comúnmente en esta clase de dramas a las de su sexo. De igual modo, Flora denuncia la promesa de casamiento incumplida por parte de Arnesto, apareciendo ante el conde como defensora directa de su honra, sin precisión

10. M. OLSEN, L'Estoire de Griseldis: *drame laïc*, «Pré-textes franco-danois», 1 (2001), pp. 125-133.

11. HERNÁNDEZ, *Lecturas del relato de Griselda* cit., p. 376.

12. Hernández señalaba en la *novella* de Boccaccio «el predominio de escenas sociales y que además se plantean desde una perspectiva, sobre todo, social [...] como espectáculo en el que de un modo decidido participa la sociedad» (*ivi*, p. 380). Aunque nos estemos refiriendo a un relato bastante aséptico en sus descripciones, ya que Boccaccio en la última *novella* apenas se recrea ni profundiza en la psicología de sus personajes, el tipo de ambiente en que sitúa la acción la hace susceptible de ser trasladada al escenario, como en efecto sucedió no mucho después de que la traducción de Petrarca favoreciera su rápida difusión por Europa.

de disfraces que oculten su verdadera identidad ni de parientes masculinos que actúen en su nombre. En cuanto al sector masculino, poco tiene de galán el burlador Arnesto, que da a Flora vana palabra de matrimonio para gozarla, y menos virtuoso aún es Evandro, quien ha enviudado en siete ocasiones por haber envenenado a todas las esposas. En Fabia, Flora, Arnesto y Evandro el caviloso conde ve encarnados diversos conflictos nacidos en el seno de la clase de matrimonio al que él mismo teme verse encadenado, y que precisan de una inmediata resolución que debe dictar. Pese a que la aparición en la obra de estos cuatro personajes se circunscribe tan solo a una breve escena del acto primero, esta resulta ser crucial, porque la exposición de sus cuitas, traducidas en el crimen (Fabia y Evandro) o la deshonor (Flora y Arnesto), infunden a Enrico una preocupación aún más honda de la que ya albergaba respecto a la cuestión matrimonial, mas también posee una función catártica al incitarlo a reflexionar de firme acerca de su caso:

aA

La admiración que me has dado
me hace dejar esta audiencia,
y el ver que por darme enfado,
cuanto viene a mi presencia
es casarse. ¿Yo casado? (VEGA, *El ejemplo de casadas* cit., p. 211)

527

Se trata entonces de un pequeño grupo de secundarios sin correspondencia ni equivalente con ningún personaje de las versiones antiguas, que dan ocasión al protagonista masculino para enfrentarse a sus temores, allanando el camino para la concesión que concluirá realizando. Obsérvese que esta parece una posibilidad más verosímil que la elegida por Boccaccio y secundada después por Petrarca, puesto que tanto en una como en otra versión el marqués se apresuraba a elegir esposa, no necesitando más que una fugaz conversación con la servidumbre para quedar convencido, de manera que en un momento obviaba sus antiguas reticencias para satisfacer el deseo ajeno a la vuelta de pocos días. Mézières había resuelto esta cuestión incrementando considerablemente la duración del coloquio susodicho, lo que origina en el drama una suerte de batalla dialéctica mucho más en consonancia con el obstinado carácter del marqués, al que el espectador ve negarse en repetidas ocasiones. Por su parte, Enrico, que a las insistencias de los caballeros que lo apremian había

respondido con ánimo de posponer todo lo posible la realización de lo que de ninguna manera se ajusta a su deseo – «que quiere espacio el tratar / materias tan peligrosas» (VEGA, *El ejemplo de casadas* cit., p. 197) – es la conversación sostenida con Evandro lo que definitivamente lo mueve a acción en este sentido. Una y otra – la de Mézières y la de Lope – constituyen soluciones distintas y afines sin embargo, en cuanto responden por igual a esa premisa de «conmover viendo» de la que decíamos que parte toda forma de teatro, y que en esta escena en concreto les sirve a ambos dramaturgos para poner en común dos opiniones diametralmente opuestas sobre un hecho controvertido como el matrimonio.

Algo que de la centésima *novella* de Boccaccio suscita curiosidad es el gran poder que ejercen los siervos sobre el tiránico dueño de Saluzzo. Ciertamente es, como señalábamos antes, que el autor los priva de nombre propio, renunciando con ello a la posibilidad de asignarles a cada uno actitudes o cualidades distintivas, pero también lo es que estos, en contrapartida, actúan en la narración como un ente colectivo capaz de conseguir que su señor abrace una idea hasta entonces abominada. En realidad, aunque el autor de *Il Filocolo* se refiere a los sirvientes como «i subditi del marito» (BOCCACCIO, *Decameron* cit., p. 1238), la relación que los une a Gualtieri no parece en algunos pasajes la propia de un amo con sus vasallos, tales son las consideraciones con que los trata. Petrarca, por su parte, no desdeñó este concepto al reescribir el relato; antes bien podría considerarse que en cierta forma lo potencia, al destacar de entre la masa servil a un individuo «cui vel autoritas maior erat vel facundia maiorque cum suo duce familiaritas» (PETRARCA, *Opere latine* cit., p. 1314), que además de ser el predilecto de los súbditos, se dirige a Valterius en estilo directo, lo cual en la *novella* de Boccaccio no sucedía. Así, en *De insigni obedientia* el papel del servicio gana ligeramente en presencia, una presencia que en *L'estoire de Griseldis* se veía enormemente reforzada con la aportación de Mézières, aunque corresponderá al Fénix de los Ingenios el sacar por vez primera del anonimato a los criados de esta historia, creando a partir de la primitiva figura de conjunto una nutrida lista de villanos y siervos magistralmente caracterizados. Habida cuenta del elevado número de intervenciones que a lo largo de *El ejemplo de casadas* se les concede a los súbditos – en total

algo más de trescientas, sumando las de los campesinos, los sirvientes de palacio y los del príncipe de Vierna – resulta innegable la magnitud del papel que unos y otros desempeñan en la comedia, y si bien no consideramos que este alcance a eclipsar el de los verdaderos protagonistas, en un estudio de estas características resulta ineludible un análisis detallado de las principales figuras que lo conforman.

Comenzaremos con Tibaldo, que en la *dramatis personae* figura junto al designativo «camarero del Conde» y actúa como un sensato aunque importuno consejero desde el instante en que el noble comienza a poner en práctica sus despiadados planes de prueba. Criado pleno de misericordia, su disconformidad para con las órdenes que ejecuta y el maltrato que presencia le hace sugerir a Enrico que ceje en sus proyectos y, al no lograrlo, duda de su calidad moral: «(¡Que esto un hombre humano intente!)» (VEGA, *El ejemplo de casadas* cit., p. 254). Como se ve, la acción de Tibaldo no se limita, como la de los criados en los autores del XIV, a poner todo su empeño en persuadir a su señor de la conveniencia de dar con una mujer con la que engendrar al heredero de sus dominios; asimismo, tratará de hacerle entrar en razón: «Señor, vuélvele el niño, que esto basta / para saber que es obediente y casta» (*ivi*, p. 252). Tales atrevimientos, junto a observaciones referidas a Laurencia del género de «tanto puedes probarla, que la mates» (*ibid.*), hacen de Tibaldo una suerte de personificación de la cordura resignada ante los despropósitos de su amo, aparte de que por su función en la obra resulta equivalente directo de los anónimos compungidos que en Boccaccio y Petrarca acudían ante Griselda para comunicarle la determinación tomada por el marqués respecto a la hija. Con todo, lejos de amedrentarse como sus predecesores italianos y aparentemente ajeno al temor de ser castigado con la muerte que estos manifestaban, Tibaldo se toma la libertad de lanzar continuas advertencias al conde, e incluso se atreve a desearle el mal en un arriesgado aparte, por lo que sin duda consideraría justo pago a los desmanes cometidos contra la virtuosa: «Mas que llores y revientes» (*ivi*, p. 256). Por lo demás, y como tal vez haya podido suponerse, nada hay en la caracterización de este personaje del archiconocido gracioso que pobló las comedias del Siglo de Oro. Muy al contrario, el camarero del conde mantiene una actitud absolutamente

solemne, limitando sus intentos de reconversión a una ristra de observaciones en las que no han lugar los recesos de carácter festivo. Ello podría venir posibilitado por la misma razón por la que los ya aludidos Arnesto y Evandro, tildados en la *dramatis personae* de galanes, lucen sin embargo como la antítesis de los valores que el galán áureo solía encarnar, y es que «la lección práctica que propugna la comedia» de la que hablaba Díez Borque¹³ no recaer, en *El ejemplo de casadas*, sobre un personaje masculino, sino que se deriva del ejemplo sin par ofrecido por una mujer. Tibaldo, por tanto, no sirve en nuestra comedia como contramodelo de ningún caballero ejemplar, como solían los personajes de su condición, sino que trata de hacer que prevalezcan la justicia y el buen criterio sobre los abusos que el noble comete.

Harto interesante es el cuarteto de villanos que componen Fenisa, Belardo, Danteo y Lucindo, y no solo por la sustanciosa adición argumental que constituye el incluirlos en la comedia. Víctimas de enredos del género de los que prestaban motivo a la novela pastoril, a estos campesinos corresponden en la obra funciones diversas. En primer lugar, son amigos y admiradores que componen una consoladora corte en torno a la esposa paciente, sirviendo con su compañía de lenitivo a los pesares causados por el marido. Es necesario señalar, sin embargo, que esta posición de allegados de la heroína no los reduce a resignados testigos de los acontecimientos, como para Tibaldo el ser criado no suponía un obstáculo para que expresara más o menos abiertamente sus opiniones. Tampoco resultan estos cuatro labradores meros informantes del cambio de situación social de la víctima, como los de la obra de Mézières, sino que transcurrido un tiempo desde el repudio la animan a olvidar y sobreponerse al sufrimiento padecido, por el bien de su propia felicidad personal: «Muda, Laurencia, congojas, / pues mudan robles los años [...] todo se aumenta y se acaba. / Deja esos tristes efetos» (*ivi*, p. 271). La segunda función viene dada por la misma naturaleza de los personajes, y es que nuestros villanos se erigen junto a Lauro y su hija en representantes de un modo de vida en

13. J.M. Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid 1976, p. 253.

todo opuesto al de la corte en que la protagonista es introducida. El tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea constituye un motivo recurrente en las intervenciones de los campesinos, siendo el campo presentado a través de estos como un *locus amoenus* y la vida pobre y desprendida como la mejor de las vidas posibles. También son los villanos los primeros en remarcar una idea de inmovilismo social, de acuerdo con la cual Laurencia no tendría cabida en el mundo de Enrico, a pesar de sus excelentes cualidades:

¿Qué de mi campo y mi florido suelo,
los verdes olmos que bordaba el cielo,
los copos que igualaban las cabañas? [...]
ni se halla sin el oro el avariento,
ni el rústico pastor en el palacio,
que es centro en cada cual su nacimiento
(VEGA, *El ejemplo de casadas* cit., p. 242)

Vale la pena recordar en este punto una escena muy significativa de la comedia, en la que Enrico simula montar en cólera al sorprender a la esposa reunida con sus antiguos amigos. Lope contraponía así dos mundos diametralmente opuestos, irreconciliables en apariencia, cuya descripción Boccaccio y Petrarca habían omitido en sus narraciones, pese a ser ese otro espacio ignorado el origen de la mayor virtud que podía concebirse. Mézières, en cambio, sí introdujo dos pastores en *L'estoire*, y si bien es cierto que los rústicos de la adaptación francesa no osan adentrarse en la morada de los marqueses ni mantienen con Griselda una relación tan cercana, no por ello dejan de ser personajes cuya presencia en el drama está igualmente justificada. A diferencia de Lope, el autor de *Songe du vieil pelerin* impuso a los suyos una función cómica, de acuerdo con la escena que protagonizan en el desenlace de la obra, pero también sobre estos pastores recae el plantear una cuestión social de no escaso interés, consistente en el dilema de conformarse con la serena vida que la fortuna les ha deparado o, por el contrario, aspirar a la gloria eterna a través de las armas. Inspirados por el ejemplo de una igual que ha ascendido desde la miseria gracias a su virtud, los rústicos medievales llegan finalmente a la conclusión de que «más vale ser miedoso cuerdo que ser un atrevido loco» (MÉZIÈRES, *El drama de Griselda* cit., p. 33), arribando por distinto camino a un consuelo semejante al que les resta a los campesinos de

El ejemplo de casadas. Del desenlace de ambas adaptaciones se desprende una reflexión similar en lo tocante al elenco pastoril, y es que si el triunfo de Griselda/Laurencia «un honor es para los pastores» (*ivi*, p. 55), la excepcionalidad de su caso es tal que todos acaban comprendiendo imposible emular su suerte por otras vías. La conclusión extraída por Dioneo en el *Decameron* – «anche nelle povere case piovo no dal cielo de' divini spiriti» (BOCCACCIO, *Decameron* cit., p. 1248) – mantiene de tal modo su continuidad en ambos dramas teatrales, aunque notablemente aumentada con la introducción de ese otro mundo rústico, capaz de engendrar contra todo pronóstico seres de la mejor calidad imaginable, acaso por lo mismo que viven alejados de la atmósfera corrupta e intrigante de la corte.

Al igual que la de los déspotas configurados en la Edad Media, la vida de Enrico de Moncada transcurre felizmente consagrada a las actividades de ocio propias de la nobleza, sin parar mientes en ningún asunto que pueda enturbiar su serenidad. Hay, no obstante, un detalle que desde el principio lo separa un tanto de Gualtieri y Valterius, así como del marqués en la obra de Mézières, y es que el de la comedia áurea, pese a su igual aversión a la idea de contraer matrimonio, sí manifiesta un deseo expreso de tener descendencia – «Deseo la sucesión, / el casamiento aborrezco» (VEGA, *El ejemplo de casadas* cit., p. 197) – cuestión que no parecía inquietar demasiado a los anteriores. Se da además la circunstancia de que, pese a que nuestro protagonista disfruta de todas las libertades inherentes a la soltería, ello no le hace dichoso, de acuerdo con una de las observaciones del caballero Elarino: «Tú no amas cosa alguna / de tu estado» (*ivi*, p. 199). Recordemos que no ocurría lo mismo con los italianos, sobre todo el de Boccaccio, del que por carecer de preocupaciones sucesorias se nos dice que «era da reputar molto savio» (BOCCACCIO, *Decameron* cit., p. 1234); tampoco el francés se queda atrás, ya que declaraba con el mayor desenfado vivir «libremente y sin disgustos, alegre de corazón y sin penas, y en cuanto me casara me asaltarían pesares [...] y tendría que interrumpir mis juegos» (MÉZIÈRES, *El drama de Griselda* cit., pp. 18-19). Por lo demás, el español comparte con el marqués del *Decameron* y las *Seniles* su temor a elegir por esposa a una mujer inicua, si bien dentro de la común preocupación se aprecia

nuevamente un matiz, y es que Enrico «valora el honor y la virtud en tanto que éstos gozan de credibilidad en la sociedad en la que vive» (SORIANO, *El ejemplo* cit., p. 301). La decisión de probar a la futura consorte es en el de Lope totalmente premeditada, lo que lleva a uno de sus vasallos a presentir los excesos que su señor cometerá para con la elegida: «porque dese proceder / se suele el gran monstruo hacer / como el que Tebas tenía» (VEGA, *El ejemplo de casadas* cit., p. 203). Nótese que el juicio de valor implícito que unos y otros autores proyectan en la caracterización de este personaje, alentado por motivaciones de base muy similares en casi todas las versiones, es muy diverso. De hecho, esa identificación que acabamos de citar del comportamiento del conde con el de un «gran monstruo» se aproxima a la «matta bestialità» (BOCCACCIO, *Decameron* cit., p. 1233) señalada por Boccaccio, tanto como se distancia del Valterius que Petrarca presentaba en el colofón de su relato análogo a Dios. Así como en el desenlace Gualtieri dice haber martirizado a su mujer con un fin didáctico y Valterius se dirige a la concurrencia queriendo restaurar la buena consideración de que antes gozara entre los suyos, perdida a raíz del trato dispensado a Griseldis, el protagonista lopesco, prolongando la crueldad hasta grados extremos¹⁴, no parece tener siquiera la necesidad de justificar su comportamiento, de manera que no hace cómplices a los súbditos de lo fingido del repudio, exceptuando a Tibaldo, al que convierte en único partícipe de su deseo. Lo que parece mover en última instancia al conde, aparte del miedo, o más que el propio miedo incluso, y por tanto el fin último de las pruebas a que Laurencia se ve sometida, es el deseo de constatar¹⁵ ante el público presente la excelsitud moral de la mujer elegida, que en la época del *Arte nuevo de hacer comedias* seguía siendo la depositaria de la honra y el buen nombre del marido y, por extensión, de familias enteras. Con todo y con

14. En la época de Lope no debía resultar difícil hallar un cierto paralelismo entre el proceder de este personaje dramático y el de un referente histórico tan célebre como Enrique VIII. Tal parece la intención del Fénix, cuando hace que Enrico afirme irónicamente lo que sigue: «Ven conmigo, Tibaldo, y no repliques. / ¡Qué notables son todos los Enriques!» (VEGA, *El ejemplo de casadas* cit., p. 252). Piénsese que no mucho tiempo después Calderón de la Barca escribiría *La cisma de Ingalaterra*, siguiendo la estela que William Shakespeare había inaugurado en 1613.

15. Segre contrapuso el «demostrar» que mueve al personaje de Lope al «poner a prueba» que animaba a Gualtieri en el *Decameron* (SEGRE, *El buen amor* cit., p. 172).

eso, el motivo que empuja al personaje a comportarse como lo hace no lo convierte, en nuestra opinión, en un «enfermo resentido» (SORIANO, *El ejemplo cit.*, p. 301), como Soriano lo calificaba basándose en lo arbitrario de su móvil, porque independientemente de que la resolución se adopte antes o después de consumado el matrimonio – tal sucede en Boccaccio, Petrarca y Mézières – en todos los casos la prueba de la esposa obedece por igual al capricho masculino, resultando a todos los efectos indiferente si este responde a una fobia o a un fin de tipo edificante.

A diferencia de lo que sucedía con los secundarios analizados al inicio de este trabajo, nada apreciamos en el papel ejercido por el padre de Laurencia que suponga un desvío de los parámetros habituales en un personaje de su condición. Idólatra de su única hija, Lauro no aspira sino a la felicidad y el reconocimiento de las extraordinarias prendas morales de esta. Se trata de un personaje que se dirige con la mayor de las franquezas incluso hacia quien se sitúa muy por encima de él en la escala social, para lo cual se escuda en las licencias que le dispensa lo avanzado de su edad. Conocedor de las flaquezas humanas y los paralelos senderos por los que transitan lo elevado del nacimiento y la valía personal de los individuos, el viejo labrador pondera, al conocer la magnitud del daño infligido a su progenie, la genuina bondad permanente de sus orígenes sobre la transitoria buena fortuna debida al casamiento con alguien de condición superior:

que más honrada
estará sola Laurencia;
que la virtud heredada
fue de paternal herencia,
y no adquirida y comprada.
(VEGA, *El ejemplo de casadas cit.*, p. 260)

Similar es la reacción de este pastor tanto en Mézières como en Lope. Ambos se desmarcaron del de Arezzo al concederle la palabra tras el repudio, lo que en una representación dramática resulta de todo punto recomendable, dado el alto grado de patetismo que introduce la exposición de la deshonra por el padre de la dama, que en casos de tal género se consideraba el verdadero afectado. Por si ello no fuera suficiente, el Janicola francés se muestra dependiente de su

hija en el plano físico y emocional debido a su mala salud: «Ciertamente tengo en ti mucho refugio y socorro, mi querida hija, pues eres mi hija y mi camarera, e incluso mi madre» (MÉZIÈRES, *El drama de Griselda* cit., p. 24). En cuanto a la obra de Lope, llama la atención que, una vez devuelta Laurencia a su hogar primitivo, nada torne a mencionarse sobre Lauro, que acaso podría haber fallecido como consecuencia de la pesadumbre producida por el agravio, según una de sus últimas reflexiones: «Sólo este bien me faltaba / para morir» (VEGA, *El ejemplo de casadas* cit., p. 260). Enrico no lo alude en el momento final de la anagnórisis de los hijos, como sí hacían los autores del Medievo – Mézières incluso lo manda llamar y sentarse con ellos en la escena de la reconciliación – y aunque el asunto queda en suspenso, la sombra de duda que permanece a este respecto arroja sobre el español un descrédito aún mayor, si cabe.

Del príncipe Gofredo de Vierna, una de las adiciones más acertadas de las que Lope introduce en esta comedia, Soriano señaló que no parece contar con más precedente que cierto personaje de la *Comedia muy exemplar de la marquesa de Saluzia*, compuesta en 1603 por Pedro Navarro¹⁶. Por supuesto, ello únicamente sería posible si aceptamos que la composición de *El ejemplo de casadas* data de fecha posterior a la indicada, contrariamente a lo que sugería Kohler; en cualquier caso, este príncipe aparenta ser un personaje creado «como contrapunto a la figura de Enrico de Moncada» (SORIANO, *El ejemplo* cit., p. 303)¹⁷. Su función en la obra resulta, no obstante, ser muy otra de la del mayordomo Galisteo en la obra de Pedro Navarro, siendo algo más semejante la que Apostolo Zeno, ya en 1701¹⁸, le asignaría al maligno caballero Otone. Así y todo,

16. P. NAVARRO, *Comedia muy exemplar de la Marquesa de Saluzia, llamada Griselda*, C.B. Bourland (ed.), «Revue Hispanique», IX (1902), nn. 29-32, pp. 331-354.

17. Pisonero del Amo considera al príncipe el segundo rival amoroso, junto al pastor Danteo, «ineficaz como antagonista activo por su origen social, pero capaz de avivar los celos del conde» (PISONERO DEL AMO, *Un motivo boccacciano* cit., p. 239).

18. A. ZENO, *Griselda. Drama [sic] per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Casciano l'anno MDCCI. Consacrata all'illustrissimo signore, il signor Antonio Ballarini, ministro dell'Altezza Serenissima di Modana*, Niccolini, Venezia 1701. Sobre la adaptación que realizó Carlo Goldoni a partir del texto de Zeno, véase F.J. RODRÍGUEZ MESA, *Griselda como tema y personaje de Boccaccio a Goldoni*, en E. González, M. González (eds.), *Boccaccio e le donne*, Aracne, Roma 2014, pp. 171-192.

también entre este último y el príncipe viudo media una gran distancia, puesto que no es envidia ni ningún otro mal sentimiento lo que conduce al personaje de *El ejemplo de casadas* a desear a Laurencia por consorte, sino el simple hecho de verse sin descendencia que le herede y, sobre todo, la excelente fama que de la campesina van difundiendo a lo largo y ancho del orbe. El rechazo de la tentadora propuesta que le formulan los siervos de este personaje, junto al hecho de que desde que Enrico la expulsa del palacio y torna a requerir su presencia transcurren cinco largos años, desde nuestro punto de vista contribuye a extremar la virtud de Laurencia hasta límites que superan incluso los de aquella Griseldis que en Petrarca aparecía dispuesta a morir si su marido así lo disponía. Todo apunta, pues, a que el príncipe de Vierna habría sido introducido en la trama por una cuestión de eficacia dramática, motivo similar a aquel por el que Mézières nos presentaba a su Janicola gravemente enfermo. La impresión que uno y otro hecho causa en el público es parecida, ya que ambos se resuelven a favor de la protagonista y mueven a compadecerse todavía más de ella, propiciando que el público se posiciona inexorablemente a favor de su causa.

Si Boccaccio y Petrarca habían descrito a Griselda como un dechado de perfecciones, las cualidades de Laurencia no van ni mucho menos a la zaga. En la aldeana lopesca hallamos una versión notablemente mejorada de la callada esposa que en el *Decameron* se nos presentaba como máxima expresión de mansedumbre, una campesina de natural sabio, más conseguida también que aquella a la que Petrarca presentara como paradigma de la obediencia cristiana. Si en el caso de Enrico los pocos detalles que contribuyen a distanciarlo de sus referentes narrativos consisten casi siempre en pequeños matices, mucho más numerosos e importantes son los rasgos que hacen de Laurencia un personaje único, situado en un nivel superior al del resto de personajes de la comedia no solo por lo que tolera con paciencia estoica, antes mucho más por lo que dice y el modo en que se expresa. Ya desde el título de la obra Laurencia es presentada como un «ejemplo de casadas», no como «la protagonista pasiva de la acción» (HERNÁNDEZ, *Lecturas del relato de Griselda* cit., p. 381) iniciada por un anti-héroe que la Griselda de Boccaccio había sido. Mitad mujer y mitad adivina, en quien Lope inserta la curiosa

intuición de que será, en efecto, su inquebrantable paciencia lo que le «dé en el mundo fama» (VEGA, *El ejemplo de casadas* cit., p. 239), la hija del viejo labrador aparece libre e ingeniosa por gracia de la naturaleza que la engendró, mas no por ello se muestra descreída; antes al contrario, pues para refrendar su virtud es de todo punto necesario que se declare devota y temerosa de Dios y sus designios, como en efecto lo hace: «Encomiende el caso a Dios, / que es de quien todo procede. / ¿Quién sin Él acertar puede?» (*ivi*, p. 219). En cualquier caso, el intercambio de unas pocas palabras entre Enrico y ella bastará para que este quede prendado, a raíz de una conversación que no habíamos presenciado en el *Decameron* ni en la reescritura de las *Seniles*, pero que una vez más marca la aparición de un elemento reforzador de la coherencia y verosimilitud de la trama¹⁹.

aA

Por otra parte, aunque en Laurencia el origen es tan humilde como el de la Griselda original, en su caso la humildad no va siempre unida al servilismo, y este punto constituye precisamente uno de sus distintivos más señalados. Ello se aprecia, por ejemplo, en su primera reacción al tener noticia de la petición de mano. Así, Laurencia no se limita a asentir presa de un mutismo estupefacto como las esposas de las versiones medievales, sino que volverá los ojos a su padre e incluso lo increpará por haber dado consentimiento anticipado en su nombre: «Padre mío, / ¿cómo os habéis cegado desa suerte [...]?» (*ivi*, p. 226). Una vez casada, sí termina coincidiendo con sus precursoras en la adoración incondicional que le tributa al marido – «que no me puede venir / de parte del Conde cosa / que no la escuche gozosa» (*ivi*, p. 238) – y, no obstante, su actitud en algunos puntos clave de la comedia vuelve a diferir por completo de la de estas, especialmente cuando, sintiéndose injustamente tratada, pone en cuestión su dudoso proceder. Pese a que la única queja del personaje se formula seguida de una retractación inmediata – «Mas,

537

19. Aunque tanto Boccaccio como Petrarca sugieren en sus respectivos relatos que el marqués conocía a Griselda desde algún tiempo antes de proponerle matrimonio y, de hecho, ambos la requieren llamándola por su nombre el día señalado para la boda, todo apunta a que la propuesta es más fruto de corazonada repentina que de un conocimiento real de la joven. Así lo admite Mézières, al hacer que el personaje solicite noticias de la susodicha a un cazador: «Froissart, me parece que he visto a esta joven muchas veces; dime, si la conoces, quién es y de qué condición» (MÉZIÈRES, *El drama de Griselda* cit., p. 25).

¿cómo le culpo yo?» (ivi, p. 240) – bien pudiera juzgarse que, al insertar distorsiones puntuales en la mansedumbre característica de la pastora, Lope empaña un tanto el mito de la esposa paciente tal y como lo había concebido la narrativa del siglo xiv. Dada en efecto a una visceralidad del todo desconocida en las otras, acaso incompatible con el perfecto dominio de sí que a ojos del lector les confería un aura de santidad, el súbito desprecio del consorte empuja incluso a la protagonista de *El ejemplo de casadas* a dudar del admirado afecto que este afirmaba profesarle al principio, cuestión que puede parecer muy evidente pero que la Griselda medieval nunca se plantea: «Bien adivinaba yo / que era el estado prestado; / mas que era fingido, no» (ivi, p. 245). Con todo, no cabe duda de que dicha imperfección añade en Laurencia una fascinante dimensión de humana complejidad, un componente de mujer terrena de que la primera Griselda había carecido por completo. Podemos considerar, por tanto, que el mito experimenta en esta comedia una semidesmitificación, consistente en «compensar la acumulación de elementos literarios en torno al personaje de Laurencia dotándola también de algunos rasgos humanos» (SORIANO, *El ejemplo cit.*, p. 305), porque son esos mismos rasgos humanos los que hacen de ella un personaje creíble en el contexto histórico y social en que la obra sería representada. Como afirma Ruano de la Haza, «el buen personaje teatral es siempre algo contradictorio y posee un lado desconocido y sorprendente que le da complejidad y profundidad»²⁰, motivo por el que puede afirmarse que si bien el autor de *Fuenteovejuna* traicionó hasta cierto punto la esencia del mito boccaccesco, desviándose asimismo de algunas de las reformas introducidas por Petrarca en su adaptación, las suyas son traiciones que aportan coherencia a la trama y profundidad psicológica a la planicie de los que hasta entonces a duras penas habían trascendido la categoría de personaje-*exemplum*.

20. J.M. RUANO DE LA HAZA, *Teoría y praxis del personaje teatral áureo: Pedro Crespo, Peribáñez y Rosaura*, en Y. Campbell (ed.), *El escritor y la escena v: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse. Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro celebrado en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez del 6 al 9 de marzo de 1996*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez 1997, pp. 19-35 [p. 21].

La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el *Decamerón* de Lope de Vega

Juan Ramón Muñoz Sánchez

aA

Un aspecto de capital trascendencia en los estudios del Siglo de Oro lo constituye el intento de precisar hasta donde se pueda los textos que leyeron los escritores del periodo y de los que dispusieron en su escritorio mientras laboraban en la redacción de sus obras.

Nadie ignora que la versión del *Abencerraje* que circuló copiosamente y que se tradujo a las más importantes lenguas vernáculas en la época fue la pastoril que se interpoló en *La Diana* (1559) de Montemayor al final del libro iv, a partir de la edición vallisoletana de Francisco Fernández de Córdoba, que, aunque tenía licencia del 10 de octubre de 1561, no se acabó de imprimir hasta el 7 de enero de 1562². Esta es, en efecto, la versión que el diablo pone en las mientes a don Quijote cuando, malparado tras la aventura de los mercaderes y a lomos del borrico de Pedro Alonso, se considera Abindarráez y a su convecino, don Rodrigo de Narváez, en la escaramuza en que el moro cae preso del alcaide de An-

539

1. Este estudio se sitúa en la estela de otros que hemos dedicado a la relación de Lope con Boccaccio y los *novellieri*.
2. Sobre la historia textual de *La Diana*, véase E. FOSALBA, *La Diana en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona) 1994.

tequera (*Don Quijote*, I, 5); la misma que utilizó de falsilla Lope de Vega en la composición de *El remedio en la desdicha* (1596), según declara a su hija Marcela en la dedicatoria que precede a la publicación del drama en la *Trezena parte de comedias* (Viuda de Alonso Martín, Madrid 1620, ff. 52r-v). Y, sin embargo, hoy día, amparados en su supuesta primacía estética antes que en los dictados de la historia de la literatura, la mayor parte de los editores se decanta por el *Abencerraje* que Antonio de Villegas insertó a modo de colofón en su *Inventario*, que, aparte de la edición príncipe de Medina del Campo de 1565, solo se reeditó en 1577, en la misma ciudad castellana, a costa de Jerónimo de Millis. Ya la edición de *La Diana* de Cuenca, estampada por Juan de Cánova, en 1561, incluía al final, como texto independiente, la versión Crónica demediada del *Abencerraje*, lo que tal vez impulsó a Fernández de Córdoba a incorporar, pero en el cuerpo del texto, el *Abencerraje* pastoril como reclamo editorial, sin que podamos discernir cómo llegó a sus manos la versión de Montemayor y si tuvo algo que ver en ello el poeta y músico lusitano o si se basaba en una edición previa que no ha perdurado. Lo significativo, en todo caso, es que a partir de entonces *La Diana* se editó siempre con el *Abencerraje*, tanto en los reinos peninsulares como en Europa, lo mismo en español que en otras lenguas, de modo que la conjugación de los dos textos favoreció la recepción y difusión de uno y otro. Ello no obstante, las ediciones modernas de *La Diana* tienden por lo regular a dejar fuera la novela morisca, a no incluirla siquiera como apéndice.

En las versiones *Crónica* y del *Inventario* – pero no en la pastoril – el anónimo y Villegas, cuando Abindarráez cuenta a don Rodrigo el encuentro con Jarifa en la huerta de los jazmines, introducen una referencia mitológica de índole erótica que alude a la leyenda de Salmacis y Hermafrodito, según el epilio ovidiano de las *Metamorfosis* (IV, 285-388). Dice el galán moro: «Miréla espantado de su hermosura, y viéndola paresciome a Salmacis que se bañava en la fuente, y dixé entre mí: “¡O, quién fuesse Troco para poder siempre estar junto con esta hermosa nimpha!”»³. Durante mucho

3. F. LÓPEZ ESTRADA, *El Abencerraje de Toledo, 1561. Edición crítica y comentarios*, «Anales de la Universidad Hispalense», XIX (1959), pp. 1-60 [p. 16]. En la versión del *Inventario* reza así: «Mirela vencido de su hermosura, y paresciome a Salmacis, y dije entre mí: “¡Oh,

tiempo se pensó que la mención de «Troco» por «Hermafrodito» constituía una incomprensible errata, hasta que Marcel Bataillon⁴ logró dar con la solución: tal era el nombre que Jorge de Bustamante había asignado a Hermafrodito en su traducción castellana del *Libro del Metamorphoseos y fábulas del excelente poeta y filósofo Ovidio*, que había realizado en la primera mitad del siglo XVI y que tendría una segunda edición en 1546, una tercera en 1550 y una cuarta en 1551, antes de que se fundara en ella el autor anónimo y, tras él, Villegas.

En 1513 Diego López de Cortegana daba a la publicidad de la imprenta su no menos valiente que excelente traducción de *El asno de oro* de Apuleyo, que veía la luz en el taller sevillano de Jacobo Cromberger. De ahí a su interdicción en 1559 por la Inquisición de Sevilla, la versión del arcediano hispalense fue un éxito sin paliativos: no solo cosechó siete ediciones (en 1525 y 1534 en Sevilla, en 1536 y 1539 en Zamora, en 1543 en Medina del Campo, en 1546 en Sevilla, y en 1551 en Amberes), sino que convulsionó, en coalescencia con los relatos y diálogos de Luciano, el panorama de las letras hispanas en los años centrales del Quinientos, dejando su impronta en el *Baldo* (1542), *El Cróton* (1553-55), el *Lazarillo de Tormes* (1552-54), la *Segunda parte del Lazarillo* (1555), *El viaje de Turquía* (1557) y *Los coloquios de Palatino y Pinciano* (1550-61). En 1584 la traducción de Cortegana fue incluida en el Índice Expurgatorio de Gaspar Quiroga y, en consecuencia, ese mismo año volvió a pasar por los tórculos, en Alcalá de Henares, censurado, castrado de sus pasajes más atrevidos, y aun volvería a hacerlo dos veces más en 1601, en Madrid y en Valladolid. ¿Fue, pues, este *Asno de oro* castigado el que tenían en su mesa de trabajo Juan de la Cueva, Mateo Alemán, López de Úbeda y Cervantes mientras confeccionaban *Apuleyo convertido en asno* (1587), *El Guzmán de Alfarache* (1599-1604), *La pícaro Justina* (1605) y *El coloquio de los perros* (1613) al socaire de la revalorización finisecular de la filosofía cínica y del *somnium*? ¿Tuvo acaso alguno de ellos acceso a uno sin corregir? Después de 1601, aunque *El asno*

quién fuera Troco para parecer ante esta hermosa diosa!”, *El Abencerraje*, en E. TORRES COROMINAS, *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del Inventario de Antonio de Villegas*, Polifemo, Madrid 2008, pp. 640-661 [p. 648].

4. M. BATAILLON, *Sálmacis y Trocho en el Abencerraje*, en ID., *Variá lección de clásicos españoles*, J. Pérez Riesco (trad.), Gredos, Madrid 1964, pp. 27-38.

de Oro fue protagonista en fiestas, como las celebradas por el nacimiento del futuro Felipe IV en Valladolid en 1605⁵ y ya se había popularizado en el refranero, parece ser que la traducción de Cortegana decayó; Baltasar Gracián, que había leído el texto en latín y lo elogiaba con encendido entusiasmo en su *Agudeza y arte de ingenio* (1648), no muestra, por lo menos, estar al tanto de ella. Actualmente, pese a la de García Gual y su importante prólogo, no disponemos de una edición crítica de *El asno de oro* traducido por Cortegana, en la que se señalen los expurgos llevados a cabo. Caso aparte lo representa la resonancia que alcanzó el cuento de hadas de Cupido y Psique, reelaborado, en diferentes géneros de prosa y verso, por Gutierre de Cetina, Juan de Mal Lara, Fernando de Herrera, Cervantes, Lope y Calderón, puesto que su divulgación no dependió exclusivamente de su inserción en *El asno de oro*; también por la versión que Boccaccio incluyó en el *De Genealogiis Deum Gentilium* (v, 22), que fue traducido en el siglo xv al castellano por Martín de Ávila a petición del Marqués de Santillana.

El *Lazarillo de Tormes* y su continuación antuerpiense fueron mencionados en el Índice de Valdés, que se ensañó con la literatura cómica. F. Rico, conforme a la sorprendente desaparición del *Lazarillo* de las librerías tras alcanzar cuatro ediciones en un solo año, ha barajado la posibilidad de que fuera objeto de «un temprano entredicho de la censura» realizado «por el procedimiento ordinario de una “carta acordada” por una autoridad inquisitorial»⁶; una medida cautelar y censoria que quizá afectó también a las traducciones de *El asno de oro* y del *Decamerón*, de no menor éxito y que dejaron de imprimirse inexplicablemente a comienzos de 1550. En cualquier caso, la novela-epístola parece no haberse dejado de leer *sottovoce*, al punto de que el avispado humanista Juan López de Velasco, luego de convencer a los mandos del Santo Oficio, publica, en 1573, una edición corregida, que sería sancionada por el Índice de Quiroga. Ello comporta una segunda etapa editorial del *Lazarillo*: entre 1573 y 1599, año

5. Cfr. T. PINHEIRO DA VEIGA, *Fastiginia o Fastos geniales*, N. Alonso Cortés (trad.), Imprenta del Colegio de Santiago, Valladolid 1916, p. 45b.

6. F. RICO, Introducción a *Lazarillo de Tormes*, F. Rico (ed.), RAE, Madrid 2011, pp. 101-102.

en que el impresor madrileño Luis Sánchez, saca, a costa de Juan Berrillo, un nuevo texto enmendado, conoce dos ediciones más, una en Tarragona, en 1586, y otra en Valencia, en 1589, exentas además de la *Propalladia* de Torres Naharro. Algunos estudiosos⁷ han señalado que fue no el *Lazarillo* original sino el castigado el que contribuyó de manera decisiva al desarrollo de la novela picaresca y el que leyeron Cervantes y Lope. Sin embargo, fuera de los reinos peninsulares, pero dentro de los territorios europeos de la Monarquía Hispánica, el que circuló y se imprimió no fue sino el *Lazarillo* original, casi siempre con la *Segunda parte* anónima desde su *editio princeps* en Amberes, en 1555, por Martín Nucio: así, en 1555, en casa de Guillermo Simón, en Amberes; en 1587, en Milán, por Iacobo Maria Meda a instancia de Antonio de Antoni; en 1595, en Leiden, en la oficina plantiniana, etc. De modo que, si críticos como G. Sobejano, A. Rey y M. Cavillac, que han detectado influencias de la *Segunda parte del Lazarillo* en el *Guzmán de Alfarache*⁸, tienen razón, Mateo Alemán pudo leer perfectamente el texto original. Como así lo hizo don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, en cuya biblioteca figura, al lado del de Velasco, un *Lazarillo* sin castigar, editado en la oficina plantiniana en 1602 y atribuido a don Diego Hurtado de Mendoza⁹; o el mismísimo Felipe IV, que poesía, en su biblioteca de la Torre Alta del Alcázar de Madrid, un ejemplar de la edición de Medina del Campo¹⁰. Sorprendentemente, hoy carecemos de una edición crítica de los *Lazarillos* castigados de López de Velasco y Luis Sánchez.

La recepción y difusión del *Decamerón* en la Península Ibérica así como su influencia en las letras españolas, singularmente en la dramaturgia de Lope de Vega, es igual de apasionante

7. Cfr. R. COLL-TELLECHEA, *Lazarillo castigado: historia de un olvido. Muerte y resurrección de Lázaro (1559-1573-1884)*, Ediciones del Orto, Madrid 2010.

8. Cfr. G. SOBEJANO, *Forma literaria y sensibilidad social*, Gredos, Madrid 1967, pp. 9-66; A. REY, *El género picaresco y la novela*, «Bulletin Hispanique», 89 (1987), pp. 85-118 [p. 107]; M. CAVILLAC, *El Guzmán de Alfarache y la novela moderna*, Casa de Velázquez, Madrid 2010, pp. 61-71.

9. Cfr. C. MANSO PORTO, *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626): erudito, mecenas y bibliófilo*, Xunta de Galicia, Santiago 1996, pp. 415-636.

10. Cfr. F. BOUZA, *El libro y el cetro*, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Salamanca 2005, p. 467.

y aun si cabe más accidentada y compleja que la de los casos reseñados. Desde que Boccaccio lo concluyera a la altura de 1351-1353 hasta su inclusión en el Índice romano de libros prohibidos de Paulo IV en 1559, la propagación del *Decamerón* se desarrolla a grandes rasgos en dos fases: una manuscrita y otra impresa, en la que la segunda no traslapa del todo a la primera. V. Branca¹¹ ha descrito ciento tres manuscritos, de los cuales los más importantes son el Parisino italiano 482 (signado P) de la BN de Francia, copiado en los primeros años de la década de 1360 por Giovanni d'Agnolo Capponi probablemente en el estudio del autor, y el código Hamilton 90 (signado B) de la Biblioteca Estatal de Berlín, reconocido como la vulgata del texto por ser un autógrafo transcrito por el *vecchio* Boccaccio seguramente entre 1370-1372. Es P, cuyo valor respecto de B ha ganado enteros últimamente, el responsable de la extraordinaria divulgación del texto por toda Europa, comprendida la Península Ibérica. Puesto que de dos ejemplares de su familia se acometieron, en una data cercana, las desiguales traducciones catalana y castellana. La catalana, que fue transcrita por dos escribanos y llevada a término el 5 de abril de 1429, no solo permaneció inédita, sino que ha pervivido en un código único: el ms. 1716 de la Biblioteca de Cataluña; la castellana, que hubo de realizarse poco después, se ha transmitido parcialmente en forma manuscrita en el código Esc. J-II-21 e íntegramente en forma impresa en el incunable publicado en Sevilla en 1496, con los tipos de Meinardo Ungut y Estanislao Polono. Las dos versiones presentan la peculiaridad de que reemplazan la novela de Griselda, la centésima del *Decamerón*, por la readaptación humanista de Petrarca, lo que condiciona su recepción y reelaboración en los reinos hispánicos; la castellana además elimina la *cornice* y la distribución en jornadas, desordena las novelas e introduce una – la número setentaitrés – ajena al original. Con todo, cosechó cierta celebridad durante la primera mitad del siglo XVI antes de su inserción en el índice de Valdés, por cuanto se reimprimió en cuatro ocasiones: en Toledo, en 1524; en Valladolid, en 1539; en Medina del

11. V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. II. Un secondo elenco di manoscritti e cinque studi sul testo del Decameron con due appendici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1991.

Campo, en 1543, y en Valladolid, en 1550. El mismo Branca¹² registra sesentaicinco ediciones impresas del *Decamerón* a partir de su paso por el taller hacia 1470, alcanzando su acmé, como la traducción castellana, entre 1525-1559. Su andadura por la Península Ibérica, conforme al fluido intercambio cultural entre Italia y España, hubo de ser harto significativa; así parece asegurarlo el hecho de que se conserven en la actualidad nueve ejemplares de ocho ediciones diferentes de tal horquilla temporal.

La prohibición del *Decamerón* por parte de la curia pontificia y de la inquisición española en 1559 se produjo, pues, en el ápice de su popularidad y no pretendía sino impedir su impresión y difusión en Italia, España y toda la cristiandad católica. Solo a partir de 1571, luego de las presiones políticas y sociales del Gran Ducado florentino tras la ratificación de la interdicción en el Índice tridentino de 1564, Pío V alzaba el castigo y permitía su reedición, pero rectificada de aquellos pasajes que la censura consideraba problemáticos moral y socialmente. El expurgo fue emprendido por un equipo de académicos florentinos dirigidos por Vincenzo Borghini, usando como soporte una edición giuntina de 1527, un ejemplar de la *princeps*, apelada *Deo Gratias*, y varios manuscritos, entre ellos el código Mannelli, denominado «Ottimo», de 1384, y se limitó básicamente a sustituir la profesión de los protagonistas religiosos de los cuentos y a eliminar referencias irreverentes, injuriosas, blasfemas, heréticas, que pudieran conducir a los lectores a errores teológicos, difíciles de conjugar con el espíritu de rectitud de los nuevos tiempos, lo que comportó la supresión de una novela y la modificación mayor o menor de muchas otras. La edición, conocida como la de los Deputati, se publicó el 17 de agosto de 1573 por los Giunti en Florencia, y circuló legalmente por la Península a partir del Índice de Quiroga (1583-1584).

El motivo de que solo se estampara una vez pese a llevar el *Decamerón* catorce años vedado se debió a la sutilidad del pulimento corrector, que no convenció a las altas instancias

12. V. BRANCA, Introducción a G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (ed.), Mondadori, Milano 1985, pp. LXIII-LXIV.

eclesiásticas. Ello fue aprovechado por Lionardo Salviati, que el 9 de agosto de 1580 recibía en Roma la autorización del granduca Francesco I para llevar a cabo una nueva edición castigada de la *raccolta*. Aunque el motivo inicial de Salviati era similar al de los Deputati: salvar al *Decamerón* como monumento de la lengua toscana, el alcance de sus enmiendas, apostilladas sobre una copia manuscrita del *Decamerón* de 1573 conservado en la Accademia della Crusca y sobre la tercera edición del *Decamerón* de Girolamo Ruscelli (Venecia, 1557), fue incomparablemente mayor: cincuentaidós de las cien novelas fueron profundamente retocadas, rectificadas en lo moral según las pautas dimanadas de Trento, que ahora afectaban también a las relajadas costumbres de licencia sexual como preceptuaba la regla VII del Índice del Concilio de 1564 que los Deputati habían desatendido, señalándose las elisiones con un asterisco y las adiciones mediante letra cursiva. Además, agregó un número considerable de glosas exegéticas en los márgenes con el propósito de dirigir al lector en la interpretación adecuada del texto. Desde su doble publicación en 1582, una en Venecia en agosto y otra en Florencia en octubre, siempre con los tipos de los Giunti, que anhelaban resarcirse del fiasco de la de los Deputati, su *rassettatura* fue un éxito: logró diez ediciones en cincuenta años.

Entre medias de una y otra edición castigada, en 1579, el poeta, filósofo y orador veneciano Luigi Groto, acometía otra, curiosamente sobre un *Decamerón* editado por Ruscelli, que se publicó, póstuma, en 1588. Su intromisión en el texto resultó menor que la de Salviati pero mayor que la de los Deputati: un total de veinticuatro novelas experimentaron importantes modificaciones; en su puesta en página el texto, aparte de numerado cada diez líneas, está anotado marginalmente. Tuvo una segunda edición en 1590, también en Venecia.

Parece ser que la inquisición, pese a sus denodados esfuerzos, fracasó en su propósito de silenciar el *Decamerón*, si bien provocó la paulatina autocensura de los escritores en lo cómico, lo sicalíptico, lo equívoco y lo anticlerical. Sus cien novelas perfecta y magistralmente encuadradas en una estructura marco que les confiere unidad y su sentido último no solo siguieron leyéndose en los reinos peninsulares, sino que fue precisamente entonces cuando su lección estética comenzó

a ser presente y nítidamente patente en las letras hispanas. A ello coadyuvó, en algunos casos concretos, la difusión exenta de determinadas *novelle* solapadas en compendios como las *Cento novelle scelte da più nobili scrittori della lingua volgare* de Francesco Sansovino (1563) así como la tradición indirecta. Uno de los primeros en manifestar abiertamente una deuda con el libro y el autor italiano es, como recalcó Jesús Gómez¹³, Juan de Arce de Otálora, en *Los coloquios de Palatino y Pinciano*. En el texto, un diálogo de contenido misceláneo dividido en diecisiete jornadas, se interpolan cuatro novelas cortas, tres al principio (1, 2; 1, 5 y 1, 9), y otra al final, al término de la jornada xvii (5-6). En esta última, la de los dos estudiantes y las dos moriscas, basada en un intercambio de amantes sobrevenido en la oscuridad de la noche y que responde al motivo del burlador burlado, Pinciano, el narrador, declara que el cuento, aunque semeja a uno de Boccaccio, es un acontecimiento tan real como verdadero: «Os quiero preguntar ciertas dudas de un caso que [...], aunque parezca de Juan Bocacio, pasó así» (xvii, 5, 1394); mas Palatino, el narratorio, no se deja engañar y establece hasta en dos ocasiones una relación de paridad entre la novela de su amigo y las del *Decamerón*; la primera en una interrupción a la mitad: «Aína me parecerá que se va haciendo una buena novela, al tenor de las de Juan Bocacio» (xvii, 5, 1398); la segunda, a modo de sentencia, al final: «Pase por novela de Juan Bocacio» (xvii, 6, 1411). Se encuentran, por otro lado, varias referencias a Boccaccio diseminadas a lo largo del coloquio, como las que aluden a la *novella* de Cimone (*Dec.* v, 1): «Allá cuenta Juan Bocacio, entre sus novelas, de un Amón que, siendo naturalmente insensato y bobo, de una sola vez que vio a una dama hermosa, llamada Figenia, durmiendo en el campo, se enamoró de ella. Y lo amores hicieron en él tan notable operación que de tonto y bestial vino a ser hombre discreto y muy avisado» (vi, 7, 444), y a la de Griselda (*Dec.* x, 10): «La otra es la humilde y cuerda Grisélides, cuya historia cuenta Juan Bocacio» (xiv, 2, 1106). Hay que tener además en consideración que la peripecia de los cuatro relatos interpolados no solo tiene por fundamento una befa, sino

13. J. GÓMEZ GÓMEZ, *Las formas del relato breve en los Coloquios de Palatino y Pinciano*, «Revista de Literatura», LIV (1992), n. 107, pp. 75-99 y ID., *Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», XLVI (1998), n. 1, pp. 23-46.

que la libertad y distensión moral que rezuman corren parejas con las del *Decamerón*, aunque también con las de su entorno literario, que empezaba a estar en el punto de mira de los órganos de control de la Monarquía Hispánica a través del Consejo de Castilla y del Santo Oficio. La obra, de colosal dimensión, quedó sin publicar – como *El Cróton*, *El Scholástico* o *El viaje de Turquía*, con los que guarda, efectivamente, cierta afinidad ideológica y literaria, sobre todo con el segundo en tanto libros de viajes universitarios con un marco interlocutivo que faculta, a la manera de alivio de caminantes, su variedad enciclopédica – y sumida en el olvido hasta la edición efectuada por J.L. Ocasar Ariza en 1995¹⁴; su datación, que oscila entre 1550-1561, año en que fallece Otálora, podría preceder por poco a la prohibición oficial del *Decamerón*¹⁵. No sucede así, empero, con la colección de *Novelas*, igualmente inédita, de Pedro de Salazar, cuya redacción, según V. Núñez Rivera¹⁶, su reciente editor y prologuista, se ciñe entre 1558-1565, tal vez 1563-1565. El proyecto del historiador consistía en dar a la estampa una colectánea de treinta cuentos enmarcados divididos en tres partes de diez, de las que llevó a conclusión la primera, dejando escritos, al menos, cuatro relatos más. En la dedicatoria a Felipe II de esta primera parte, Pedro de Salazar muestra tener una diáfana consciencia de la radical originalidad de su proyecto, que le erige en el primer *novelliere* en lengua castellana («ningún español, que yo sepa, hasta ahora [ha] escrito en este género de escritura» [p. 124]); pero asimismo tanto en lo concerniente a la vaguedad y vacilación terminológica de una especie a la que unos apelan *cuentos* o *consejas* y otros *novelas*, como a su historia internacional, que no para sino en «el Boccaccio» (p. 125), su principal referente intertextual. A él, cierto, dice

14. J. ARCE DE OTÁLORA, *Los coloquios de Palatino y Pinciano*, J.L. Ocasar (ed.), Turner, Madrid 1955. Todas las citas son de esta edición.

15. Un poco antes Cristóbal de Villalón (o quien se esconde tras Christophoro Gnophoso), en el prólogo «Al lector curioso», al tratar del placer que experimentan los hombres al leer, mejor que graves, «cosas del donaire», había citado a Boccaccio: «Este estilo y orden tuvieron en sus obras muchos sabios antiguos endereçados en este mesmo fin. Como Ysopo y Catón, Aulo Gelio, Juan Bocacio, Juan Pogio florentín», C. DE VILLALÓN, *El Cróton*, A. Rallo (ed.), Cátedra, Madrid 1990, pp. 84-85. Hay igualmente huellas del *Decamerón* en el *Scholástico*.

16. V. NÚÑEZ RIVERA, Introducción a P. DE SALAZAR, *Novelas*, V. Núñez Rivera (ed.), Cátedra, Madrid 2014, pp. 25-32. Por ella citamos.

emular, amén de en la disposición macroestructural, en la variedad genológica de las *novelle*, puesto que unas son «amorosas y otras [...] de donaire y sal» (*ibid.*). Pero del que decididamente se aparta en lo moral: «este, en muchas cosas escedió los límites de la honestidad, los cuales con cuidado he yo procurado no traspasar» (*ibid.*); así, su repertorio es un dechado de «honestidad y buen ejemplo» (*ibid.*) en el que la divina providencia maneja todos los hilos, premia a los buenos y castiga a los malos. Ello se verifica en la novela v («De cómo un caballero casó con una señora, la cual, después de él muerto, fue requerida de amores por dos personas de mucha autoridad y lo que con ellos sucedió»), la única que podría remitir directamente a una del *Decamerón*, la del párroco de Fiésolo y la dama viuda (VIII, 4) por el hecho de que los dos pretendientes de Faustina son igualmente religiosos, un obispo y un fraile, por cuanto, al contrario de lo que sucede en el cuento de Boccaccio, es la viuda la que sale escarmentada cuando intenta burlarse de sus acosadores, punida por haber mantenido una relación irregular, la única de todas las *Novelas*. Por consiguiente, Pedro de Salazar sigue formalmente al *Decamerón*, pero lo condena temáticamente en la misma línea en que lo habían hecho un Luis Vives, en el *De institutione feminae christianae* (1524), o un Jerónimo de Zurita, en sus informes inquisitoriales; lo reescribe, sí, pero dogmáticamente. El librero valenciano Joan Timoneda, que en 1567 publicaba su colección de cuentos sin sutura *El Patrañuelo*, configuraba, sobre las novelas II, 9 y X, 8 del *Decamerón*, las patrañas quince y veintidós, al tiempo que incluía una versión de la historia de Griselda, la patraña segunda, pero no derivada del original boccacesco sino de la traducción catalana de Bernart Metge de la refundición latina de Petrarca¹⁷. Quizás haya asimismo reminiscencias del *capolavoro* del certaldés en sus anteriores *Sobremesa y alivio de caminantes* (Zaragoza, 1563) y *Buen aviso y portacuentos* (Valencia, 1564). Juan de Mal Lara, que tenía en la uña el prohibido *Asno de oro* traducido por Cortegana, parece estar igualmente familiarizado con el *Decamerón*, al que alude sin nombrarlo en *La Filosofía vulgar*, publicada en Sevilla en 1568, al glosar los refranes «Sobre

17. Véase F.J. RODRÍGUEZ MESA, *La tradición griseldiana y las innovaciones en la segunda patraña de Timoneda* en este mismo volumen.

cuernos, penitencia», al que «Otros dicen: Sobre cuernos, siete sueldos» (Centuria v, 92), del que reconoce que es asunto propio de novelas, y «Bezaste tus hijas galanas, cubrieronse de yerbas tus sembradas» (Centuria vi, 67), donde menciona a la casta Griseldis¹⁸. Lo mismo que sucede con Melchor de Santa Cruz, quien, entre los chistes de su *Floresta española*, impresa en Toledo en 1574, entreteje algunas referencias a la *raccolta* de Boccaccio, como los cuentecillos 62 y 71 del capítulo 2º de la parte II, que remiten, respectivamente, a las novelas vi, 4 y x, 1 del *Decamerón*¹⁹; si bien no en la misma proporción en que se dan cita textos tan vedadísimos como los *Apotegmas*, los *Coloquios* o la *Lengua* de Erasmo. Miguel de Cervantes recrea el tema de «los dos amigos», que, aunque se remonta a la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, tiene en la novela de Tito y Gisippo (x, 8) uno de sus hitos señeros, por lo menos en la historia de Timbrio y Silerio, en *La Galatea*, publicada en 1585 pero finalizada hacia finales de 1583. De manera que Cervantes leyó el texto de Boccaccio antes de la promulgación del Índice de Quiroga, que permitía, como indicamos, la publicación del *Decamerón* expurgado. Es harto probable que lo hiciera en Italia, tal vez durante su estancia en Roma, en 1570, como camarero del cardenal Acquaviva; y en tal caso leyó un *Decamerón* prohibido. O, si no, en Nápoles o Sicilia, enrolado como soldado en los tercios españoles; y si lo hizo antes de 1573, igualmente en un texto sin censurar, pero si fue entre 1573 y 1575, año de su captura, pudo hacerlo ya en la edición de los *Deputati*. Tomé Pinheiro da Veiga, en su importante retrato de la vida cortesana de Valladolid en 1605, cuenta su partida de la capital de Felipe III del siguiente modo:

Fuimos a dormir a Puente de Duero y a las nueve a comer a Medina del Campo y a la noche a Salamanca, como por la posta, donde nos quedó el licenciado que venía con nosotros, y con él perdimos las reliquias de los bienes de la corte y la más apacible conversación que se puede imaginar; porque en él tuvimos *Alivio de caminantes*, *Floresta española*, *Viaje entretenido*, *Conde Lucanor*, Lope de Rueda, no haciéndonos

18. Cfr. J. DE MAL LARA, *La filosofía vulgar*, I. Pepe, J.M. Reyes (eds.), Cátedra, Madrid 2013, pp. 868 y 971-974.

19. M. DE SANTA CRUZ, *Floresta española*, M.P. Cuartero, M. Chevalier (eds.), Crítica, Barcelona 1997, pp. 58-59 y 61.

falta con él *Jardín de flores, Entretenimientos de damas y galanes, Novelas* de Juan Boccaccio y hasta los cuentos de Trancoso (*Fastiginia* cit., pp. 182b-183a).

Lo más llamativo de la enumeración de textos que realiza el jurista y político portugués es la mención del libro de Boccaccio no por el título italiano sino por el de su traducción al castellano (al igual que sucede con la colección de Straparola), más de medio siglo después de su proscripción por el Índice de Valdés, donde justamente comparece así: «Nouelas de Ioan Bocacio» (Valladolid 1559, p. 58). Igual de sorprendente es que en el inventario de la biblioteca del protonotario de Aragón, Agustín de Villanueva, llevado a cabo el 13 de enero de 1621 por el bibliotecario Antonio Rodríguez, figurase un ejemplar en castellano de «Las *Novelas* de Boccaccio»²⁰.

aA

Lope de Vega comenzó a moldear dramáticamente novelas del *Decamerón* hacia 1593-1594 y dejó de hacerlo entre 1613-1615. Los límites cronológicos de su fecundo diálogo intertextual con Boccaccio vienen dados, por un lado, por la eclosión peninsular de los *novellieri* en los años ochenta del Quinientos, curiosamente cuando se censuraron rigurosamente en Italia, y, por el otro, por la publicación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes en 1613, que constituye la fase de prescripción e institucionalización del género de la novela corta española. Boccaccio no fue el primer *novellieri* que atrajo su atención ni tampoco el último en hacerlo, honores que le cupieron a Bandello; pero sí, por lo que sabemos hasta ahora, el que más argumentos le proporcionó: veintiún poemas dramáticos de Lope derivan total o parcialmente, directa o indirectamente del *Decamerón*, concentrándose la mayoría en la primera década del siglo XVI, que corresponde al periodo de madurez del escritor madrileño. Algunas de ellas se cuentan entre las más representativas de su vastísima producción, señaladamente de su género dilecto: la comedia urbana de enredo y ambientación contemporánea, como *La*

551

20. Cfr. MARQUÉS DEL SALTILLO, *Bibliotecas, librerías e impresores madrileños del siglo XVII*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 54 (1948), pp. 255-285, en concreto pp. 257-260 [p. 258].

*discreta enamorada, El anzueto de Fenisa, El maestro de danzar, La dama boba, El perro del hortelano y El ruiseñor de Sevilla*²¹.

Durante los veinte años de presencia de Boccaccio en su dramaturgia los únicos *Decamerones* legalmente disponibles en las librerías españolas eran los severamente castigados de Groto y Salviati. Lo que podría suponer, como ha observado con perspicacia V. Dixon²², que las modificaciones operadas en puntos de conflictividad moral entre las *novelle* y las comedias podrían no depender tanto de Lope cuanto del escalpelo del censor. Pero ¿podemos estar seguros de que Lope no tuvo en su escritorio un ejemplar impreso sin enmendar o no consultó uno manuscrito o impreso en cualquiera de las bibliotecas de los Grandes de España para los que trabajó o bajo cuya protección vivió temporadas? ¿Pudo acaso leer el *Decamerón* de los Deputati o incluso la traducción castellana anónima? Es más: ¿hemos de suponer que en dos decenios de aprovechamiento Lope consultó siempre el mismo y único libro? La forma de laborar con Bandello y Giraldi Cinthio nos invita a pensar justo lo contrario, por cuanto se basó tanto en las versiones italianas originales de las *Novelle* y *Gli Ecatommithi* como en las traducciones castellanas en sus piezas derivadas de ellas, unas veces unas y otras veces otras, más también las conjugó, como en el caso de *El castigo sin venganza*²³, cuando lo estimó pertinente. Dijimos al principio que Lope siguió el *Abencerraje* pastoril en la conformación de *El remedio en la desdicha*; sin embargo, para la intriga secundaria, protagonizada por Narváez y el matrimonio de Alara y Arráez, recurrió

21. Cfr. J.R. MUÑOZ SÁNCHEZ, «Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias»: de Boccaccio a Lope de Vega, en I. Colón Calderón, D. González Ramírez (eds.), *Estelas del Decamerón en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro* [Anejos de Analecta Malacitana, 95], Universidad de Málaga, Málaga 2013, pp. 163-186. Si bien se podría ampliar la nómina a veintidós comedias y la fecha hasta 1620-1624 si, como sugiere G. Carrascón (véase su contribución *La transmisión de motivos novelescos a través de la comedia nueva*: Don Gastone di Moncada de Giacinto Andrea Cicognini en este mismo volumen), se hallan reminiscencias en *La mayor victoria* de Dec. x, 6.

22. V. DIXON, *Lope de Vega no conocía el Decamerón de Boccaccio*, en A. García González (ed.), *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, Iberoamericana-Veruert, Madrid-Frankfurt/Main 2013, pp. 47-58; antes en J.M. Ruano de la Haza (coord.), *El mundo del teatro español en su siglo de oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Dovehouse, Ottawa 1989, pp. 185-196.

23. Cfr. J.R. MUÑOZ SÁNCHEZ, «Escribía / después de haber los libros consultado»: a propósito de Lope y los novellieri, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), *parte II*, «Anuario Lope de Vega», XIX (2013), pp. 116-149 [pp. 123-126].

a la versión del *Inventario* de Villegas, la única que recoge la anécdota que un anciano narra a Abindarráez y Jarifa a propósito del Alcaide de Antequera, una dama y su marido en que contienden la virtud, el honor y el amor. ¿Por qué, pues, no iba a hacer lo propio con Boccaccio?

Detengámonos un momento en el paso de la *novella* de Ricciardo Manardi (*Dec.* v, 4) a *El ruiseñor de Sevilla* a fin de constatar lo extremadamente oblicuo de su proceder. Lope, además de seguir en líneas generales el argumento, pero amoldado a la idiosincrasia de la *Comedia nueva* y adecuando a la perspectiva ideológico-moral de su tiempo, adopta específicamente la metáfora, eróticamente connotada por la tradición, del ruiseñor. En la novela de Boccaccio, como es sabido, el empleo del término «usignuolo» o «rusignuolo» y el uso del canto del ave, elementos que comparecen en doce ocasiones (parágrafos 21, 23, 25, 26, 30, 31, 33, 36, 38, 39, 44 y 49, según la edición de Branca)²⁴, progresan desde su significación literal (21, 23, 25, 26 y 31) hasta su sentido figurado, que alude ora al pene de Ricciardo (33, 36 y 44), ora al coito (30, 38 y 49), ora a Ricciardo (37 y 39). En la comedia de Lope, en cambio, se establece una cristalina identificación entre el ruiseñor y don Félix, el galán, desde el principio. La simplificación, habida cuenta de que tanto la traducción castellana, en la que la novela ocupa la posición número sesentaitrés, como en las *rassettature* de los Deputati y Groto no experimentó modificaciones, pudo estar originada por la lectura del texto de Salviati, quien, al suprimir todas las referencias sexuales explícitas, eliminó en dos ocasiones la palabra «usignuolo» (parágrafos 30 y 44), reduciendo así el juego denotativo y connotativo al referente real y a Ricciardo²⁵. Solo que Lope, al amplificar la noche que pasan juntos Ricciardo y Caterina en la novela a dos en su comedia, simbolizando con el canto del ruiseñor en la primera el galanteo amoroso de don Félix y Lucinda, que se desposan en secreto a la manera pretridentina, y la cópula en la segunda, que sella la relación y sanciona el casamien-

24. Cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (ed.), Einaudi, Torino 1992, vol. II, pp. 631-639.

25. Cfr. *Il Decameron di Messer Giovanni Boccacci Cittadin Fiorentino, di nuouo ristampato e riscontrato in Firenze con testi antichi, & alla sua vera lezione ridotto dal Cavalier Lionardo Salviati*, Nella stamperia de' Giunti, Firenze 1587⁴, pp. 282-285.

to, no erradica el significado sexual de la expresión. Como tampoco la referencia al órgano sexual masculino, que no declara explícitamente, sino que pone elíptica y anfibológicamente en boca de don Justino, padre de Lucinda, en una letrilla asaz lírica: «Quiso enviarme el cielo / por la pared del jardín, / al blanco azahar, al jazmín, / y al cristal que baña el suelo, / un amante rui señor, / que con su pico dorado / las tristezas le ha quitado, / cantando quejas de amor»²⁶. Sospechamos igualmente que el dramaturgo madrileño emuló directamente en su comedia la escena medular de la novela. Aquella en que los amantes, tras conseguir Caterina que sus padres le habiliten un lecho en el corredor del jardín y de concertarse con Ricciardo, pasan la noche juntos «molte volte faccendo cantar l'usignuolo», hasta adormecerse «avendo la Caterina col destro braccio abbracciato sotto il collo Ricciardo e con la sinistra mano presolo per quella cosa che voi tra gli uomini più vi vergognate di nominare». En tal postura, abrazados desnudos y con el rui señor de él cogido por ella, son sorprendidos a la mañana siguiente por *messer* Lizio primero, que al cabo capta el significado del ave, y por *madonna* Giacomina después y obligados por las buenas, en señal de reparación, a contraer matrimonio. Lope, evidentemente, no podía trasladar a las tablas una escena semejante, ni siquiera referirla verbalmente de manera análoga, puesto que la censura no se lo habría permitido, por lo que hubo de recurrir al expediente del mensajero de la tragedia clásica y a la imaginación del espectador. Personados todos los personajes de la comedia para el desenlace en la casa de don Justino, salvo las parejas de amantes, que descansan, tras haberse solazado, en la habitación del jardín, manda a un criado a que vaya a despertar a Lucinda; el cual retorna para decirle: «entré en la cuadra, señor, / donde Lucinda dormía, / y vi que cogido había / su querido rui señor», «¿cogido?», dice Juan, el malogrado pretendiente rival de don Félix, «y está en sus brazos durmiendo» (p. 132a), contesta el criado. Que esté «en sus brazos durmiendo», es decir: no abrazados sino él en los brazos de ella, Lope no lo pudo hallar en la versión castigada de *Salviati*, por cuanto había justamente eliminado el fragmento

26. L. DE VEGA, *El rui señor de Sevilla*, en M. Menéndez y Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, xxxii: *Comedias novelescas*, Atlas, Madrid 1972, pp. 73-134 [p. 126a-b].

en que Caterina abraza con una mano el cuello de su amante mientras con la otra coge su pene; solo pudo encontrarlo en la traducción castellana y en las otras *rassettature* o leerlo en el *Decamerón* de Boccaccio.

Para estudiar con solvencia la relación intertextual de los dos escritores, así como la recepción e influencia de Boccaccio en la literatura española del Siglo de Oro, sería sumamente importante poder contar con una edición crítica del *Decamerón* en la que se registrasen todas las modificaciones, supresiones y anotaciones realizadas por los censores; e igualmente, con una de la traducción castellana que anotase los desvíos del original. Pero sin olvidar en ningún momento la autonomía del proceso creador de Lope, su capacidad de transformar una ficción previa en una nueva creación literaria.

De Italia a España: la búsqueda y la creación del marco en *Los cigarrales de Toledo*, de Tirso de Molina

Manuel Piqueras Flores

Universidad Autónoma de Madrid

«Paréceme, señores, que después que murió nuestro español Bocacio, quiero decir, Miguel de Cervantes, ejecutor acérrimo de la expulsión de andantes aventuras, comienzan a atreverse caballerescos encantamientos»¹. Esta cita de los *Cigarrales de Toledo*, puesta por Tirso de Molina (seudónimo de fray Gabriel Téllez) en boca de Narcisa, reina del Cigarral segundo, permite inferir dos conclusiones. En primer lugar, que el autor considera a Boccaccio no solo como el principal autor de prosa en italiano, sino como el modelo literario a seguir, en la línea de la mentalidad renacentista, que, por decirlo con palabras de Marco Federici, «distingue al escritor de Certaldo – junto con Petrarca – como padre y mito pujante y renovador del Renacimiento»². En segundo lugar, que tras la publicación del *Quijote* Cervantes – «nuestro español Bocacio» – se convierte para Tirso en el principal modelo literario para la prosa en español.

También en los *Cigarrales*, en el prólogo «Al bien intencionado» en el que el mercedario anuncia publicaciones fu-

1. TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, Castalia, Madrid 1996, p. 236.

2. M. FEDERICI, *La huella de Boccaccio en el Renacimiento español y la recepción de Le piacevoli notti de Straparola*, «Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica», xxxii (2014), pp. 95-111, [p. 95].

turas, Tirso hace referencia a Cervantes, esta vez de forma indirecta: «también han de seguir mis buenas o malas fortunas, *Doce Novelas*, ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo»³. Las *Doce novelas* forman parte de un conjunto de proyectos narrativos de Tirso que no llegaron a ver la luz, pero en el comentario del autor se vislumbran dos elementos de su poética narrativa. El primero de ellos es la importancia de la originalidad frente a las traducciones castellanas de los *novellieri*, en la línea de lo reivindicado por Cervantes en las *Novelas ejemplares*, para lo que Tirso se vale de una terminología similar a la del autor complutense⁴: «Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas»⁵. El segundo elemento es, precisamente, la superación del modelo cervantino, insuficiente para Tirso, que entiende como necesario un marco que agrupe todas las novelas. Por ello, en nuestro trabajo estudiaremos la creación de este marco agrupador, no en esas *Doce novelas* nunca publicadas, sino en los propios *Cigarrales de Toledo*.

Los *Cigarrales de Toledo* no son una colección de novela corta, contienen una sola novela independiente interpolada – *Los tres maridos burlados* – por tres comedias completas en verso – *El vergonzoso en Palacio*, *Cómo han de ser los amigos* y *El celoso prudente* – y varios poemas. A pesar de ello, han sido estudiados en el ámbito de las colecciones de novela corta de inspiración boccacciana, ya desde María del Pilar Palomo⁶. Junto con *Deleitar aprovechando*, la obra ha sido denominada

3. TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales* cit., p. 109.

4. Según Ilaria Resta, «más que una programática intención de absoluta originalidad por lo que toca a la materia tratada, la afirmación de Tirso parece expresar una voluntad de adecuarse a una retórica que marca la senda de los novelistas españoles en esa época», en tanto que la novela interpolada *Los tres maridos burlados* proviene de una versión anterior del *novelliere* veneciano Orazio Celio Malespini, reescritura a su vez del cuento *La gara delle tre mogli* de F. Cieco di Ferrara; I. RESTA, *De la novella al entremés pasando por la novela corta: reescrituras del cuento* La gara delle tre mogli *del Cieco di Ferrara*, «Edad de Oro», XXXIII (2014), pp. 395-409, [p. 400].

5. M. DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, J.G. López (ed.), Crítica, Barcelona 2010, p. 29.

6. M.P. PALOMO, *La novela cortesana (forma y estructura)*, Planeta, Barcelona 1976, pp. 87-91.

a veces como una «miscelánea»⁷, término equívoco, puesto que en el contexto áureo hace referencia a un género bien definido⁸, el de las «misceláneas culturales»⁹ de inspiración renacentista, como la *Silva de varia lección* de Pedro de Mexía (1540), el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada (1570) y la *Miscelánea* de Luis de Zapata (1959). En realidad, el problema terminológico no afecta únicamente a las obras de Tirso, sino que viene provocado por el error de considerar como colecciones de novela corta obras que no contienen exclusivamente, ni siquiera predominantemente, novelas cortas. Es el caso de textos tan importantes y representativos de las llamadas colecciones de novela corta como *Casa de placer honesto* de Salas Barbadillo o *Fiestas del jardín* de Castillo Solórzano y de otra obras que no se suelen incluir en el mismo género precisamente por su ausencia casi total de novelas, como *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* (1622), también de Salas Barbadillo, que contiene varios poemas y cinco «comedias domésticas» por solo una novela corta.

El error crítico se explica por el peso de la tradición literaria que actúa como referente – la italiana – así como por la importancia del autor fundacional del género – Cervantes. En cualquier caso, para no desviarnos del objeto principal, exponemos brevemente nuestra propuesta terminológica¹⁰: existen en el siglo XVII colecciones pensadas como continentes de metaficciones que pueden ser narrativas, líricas y dramáticas. Estas colecciones, a las que llamaremos sencillamente colecciones de metaficción, pueden ser puras – de narrativa, como las *Novelas ejemplares*, pero también de teatro, como las mencionadas *Fiestas de la boda* – o misceláneas – como los *Cigarrales*. Además, dichas colecciones pueden tener un marco explícito – a menudo de inspiración boccacciana pero no siempre – o carecer de él. En el caso que nos ocupa, los *Cigarrales de Toledo*, estamos una colección de metaficción

7. L. VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Introducción a TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, Castalia, Madrid 1996, p. 48.

8. A. RALLO GRUSS, *Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista*, «Edad de Oro», III (1984), pp. 159-180.

9. M. ALCALÁ GALÁN, *Las misceláneas españolas del siglo XVI y su entorno cultural*, «Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica», XXIV (1996), pp. 11-20, [p. 11].

10. Que será desarrollada con profundidad en nuestra tesis doctoral, a partir del caso concreto de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo.

miscelánea con marco explícito. En cuanto a la opción del marco, la estructura elegida por Tirso es la más habitual a lo largo del siglo XVII, tal y como explica Anne Cayuela:

En los sesenta títulos en total que componen la producción de novelas cortas en el XVII se nota un claro predominio del tercer sistema de agrupación [un marco narrativo], dentro de un nexo que una las novelas: el procedimiento de la tertulia cortesana – cuyo pretexto puede ser vario: una reunión veraniega, la enfermedad de una dama, etc. – es más frecuente que la mera yuxtaposición de textos¹¹.

No obstante, hacia 1621, fecha en la que fray Gabriel Téllez redacta los *Cigarrales*, la existencia de un marco narrativo que agrupe las metaficciones no constituye una opción preferente para los autores. De hecho, según Fernando Copello, «en estos años de 1613 a 1624 [hay] una tendencia importante (un 50%) a abandonar el empleo de un marco narrativo»¹². Sin embargo, como veíamos anteriormente, para Tirso el marco no es solo necesario, sino que además ha de ser un «argumento que lo comprenda todo»¹³.

Como ha apuntado André Nougué¹⁴, para la construcción de dicho marco, el mercedario se inspira de manera general en el modelo de Boccaccio, e incluso utiliza algunos motivos concretos provenientes del *Decameron*, como la corona de laurel que recibe Narcisa como reina del segundo cigarral o el baño de las damas en el río Tajo, señalados atinadamente por Isabel Colón¹⁵. Hemos de tener en cuenta que, hacia 1621, el marco-reunión de inspiración boccaccesco es aún infrecuente en las colecciones españolas¹⁶.

11. A. CAYUELA, *Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo XVII*, en V. Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona) 2013, p. 80.

12. F. COPELLO, *La interlocución en prólogos de libros de relatos (1613-1624)*, «Críticón», 81-82 (2001), pp. 353-367, [p. 363].

13. TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales* cit., p. 108.

14. A. NOUGUÉ, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina*. Los cigarrales de Toledo et Deleytar aprovechando, Librairie des Facultés, Toulouse 1962, pp. 41-42.

15. I. COLÓN, *Narrar en coro y narrar desde un sitio especial: algunas consideraciones sobre el marco boccacciano en la novela corta española del XVII*, en I. Colón et al. (eds.), *Los viajes de Pamplinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, SIAL, Madrid 2013, pp. 137-149 [pp. 146-147].

16. La colección española más parecida al modelo de marco del *Decameron* escrita antes que los *Cigarrales* es, quizá, *Casa de placer honesto*, de Salas Barbadillo (Viuda de Cosme Del-

Ahora bien, a diferencia de Boccaccio, para justificar la reunión-marco, Tirso desarrolla una compleja trama amorosa, llamada por Palomo «narración base»¹⁷ – la obra no establece en este sentido una distinción clara. Ignacio Arellano se ha referido ella simplemente como el «tramo introductorio antes del primer cigarral»¹⁸. Dicha trama tiene una extensión considerable, Nougué la considera incluso como un capítulo más de los seis que, según el crítico, conformarían la obra, al sumar los cinco cigarrales¹⁹.

La obra comienza de noche, cuando don Juan de Salcedo – caballero noble que retorna a Toledo tras años de ausencia – se encuentra con doña Serafina y don García. La dama está enamorada del galán, que, a su vez, quiere a Irene, cuyas bodas con don Alejo se están celebrando en ese mismo momento. Don Juan ignora lo sucedido a sus compatriotas y, de la misma manera, ellos ignoran lo sucedido a don Juan. Los tres personajes convienen en la función terapéutica que tiene compartir las penas. Así, ya antes de que don Juan vaya al encuentro con su amigo don García, le oye decir lo siguiente: «la falta que en este aprieto me hace don Juan de Salcedo, con cuyos sabios consejos y entretenida conversación pudiera contrapesar mis sentimientos, me necesita a que le siga»²⁰. El propio don Juan será el que se encargue de distribuir la conversación:

Entre muchos enfermos, el médico [...] a aquel primero visita que, más peligroso, necesita más breve remedio. Y así, supuesto que los tres estamos en el Hospital del amor [...] y vos, don García, a peligro, según la malicia de la vuestra, de que os trasladen al de los incurables, licencia me daréis – ya que las últimas palabras por donde os conocí se prometían mejoría y alivio con mis consejos y amistad – a que primero me informe del principio de vuestra pasión y progreso della, que os cuente la mía²¹.

gado, Andrés Carrasquilla, Madrid 1620); no obstante, las reuniones de esta obra se asemejan más a las de una academia literaria – formada, además, exclusivamente por hombres.

17. PALOMO, *La novela cortesana* cit., p. 88.

18. I. ARELLANO, *La cultura simbólica y alegórica en Los cigarrales de Toledo de Tirso de Molina*, «Versants: revista suiza de literaturas románicas», 43 (2003), pp. 5-23, [p. 11].

19. NOUGUÉ, *L'oeuvre en prose* cit., p. 29.

20. TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales* cit., p. 117.

21. *Ivi*, p. 120.

La metáfora sanitaria utilizada por don Juan es ratificada por don García cuando comienza a relatar su historia:

Por muchas razones debo hacer lo que me mandáis. Y entre otras, por el desahogo que trae consigo el referir un apasionado sus desdichas; que, aunque dicen que el refrescar la memoria suele aumentar tormentos, yo soy de la opinión contraria: pues es alivio del enfermo el quejarse, y mal que tiene desaguadero en la lengua no aprieta tanto el corazón, fuera de que la lástima con que ve celebrar a los oyentes el desdichado sus infortunios se los disminuye, pues el pesar repartido es menor, y como el contento se aumenta comunicado, así también el disgusto se aligera²².

A partir de aquí, el marco narrativo se desarrolla con las historias de don García y doña Serafina – la de don Juan queda, finalmente, truncada, pero se retomará en el cigarral tercero, con la llegada de doña Dionisia – de manera que Jenaro Talens lo ha considerado incluso como otra novela corta interpolada más²³. No por ello renuncia Tirso a continuar introduciendo, en los relatos de don García y doña Serafina, reflexiones de carácter metanarrativo. Es el caso de la introducción del relato de los amores entre doña Irene y don Alejo: «Y para que sepáis de qué tanta era para ella os contaré anticipadamente lo que acerca desto supe y me dijo una criada»²⁴. A pesar de que don García, enamorado de doña Irene, es parte interesada en la historia, la veracidad de los hechos se asegura por la nobleza del personaje: «Todo esto me obliga a confesar la fuerza de la verdad, en mí siempre poderosa»²⁵.

Los propios personajes justifican también, por sí mismos, el cambio de narrador y, por tanto, el cambio de punto de vista. Así, don García declara que: «aquí es forzoso hacer una digresión, sin la cual dificultaréis la inteligencia deste enmarañado suceso, cuya principal parte toca a la hermosa Serafina, que está presente»²⁶, a lo que la dama responde:

Si es de mis desdichas (respondió ella) no quiero, don García, que me privéis del descanso que recibiré en con-

22. *Ivi*, pp. 120-121.

23. J. TALENS, *La escritura como teatralidad*, Universidad de Valencia, Valencia 1997, p. 154.

24. TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales* cit., p. 132.

25. *Ivi*, p. 133.

26. *Ivi*, p. 137.

tarlas yo misma, así porque las sabré decir al paso que supe sentir las, como porque obligaciones de mi amor en vuestra lengua perderán parte del valor que tienen, cercenando los merecimientos por disminuirlas la paga²⁷.

El cambio de narrador viene certificado, además, por los interlocutores. Don García declara: «pues es gusto ser relatora de vos misma, proseguid adelante, que yo le tendré en oídos, y de camino ganaréis un testigo en don Juan, en abono de vuestra deuda»²⁸. Don Juan, por su parte, responde lo siguiente: «Comenzad, señora, que, si la piedad capta la benevolencia a los oyentes, la que me habéis causado me tendrá atento»²⁹. Y si Tirso explica a través de sus propios personajes el primer cambio de punto de vista, también se vale de ellos para justificar la pertinencia de introducir versos en la narración: «Y porque, para atormentarme después, hurtó entonces la memoria a los oídos los versos que conserva, os los quiero referir, que son desta suerte»³⁰.

Como veíamos, cada personaje hace las veces de narrador a la hora de contar los sucesos de los que es protagonista. Por lo tanto, de forma coherente con esta estructura, cuando Serafina concluye su historia, vuelve a dar la palabra a don García:

Llegamos al campo de Marzal, plaza célebre del hospital de Afuera [...], adonde sucedió que don García podrá proseguir, que yo, habiéndole sustituido la digresión – paréntesis largo de sus amores –, cumplo con esta circunstancia, restituyéndole lo que falta deste suceso, en que no tengo poca parte³¹.

Don García prosigue «añudando el hilo de mi historia con el de sus quejas»³². La forma de narrar, «añudando» puntos de vista, supone en cierta medida una alegoría de la trama amorosa narrada, propia de una comedia de enredo: «hasta este punto había llegado nuestro engañoso discurso,

27. *Ibid.*

28. *Ivi*, p. 138.

29. *Ibid.*

30. *Ivi*, p. 139.

31. *Ivi*, p. 152.

32. *Ibid.*

mientras que el de Irene y don Alejo añadía lazos a este laberinto»³³.

Una vez que, en el mismo instante que concluye la noche, la narración de don García llega hasta el momento de la enunciación, resulta forzoso detener la acción. Don Juan parece convencer a su amigo para que vuelva a Toledo, de forma que doña Serafina, que había salido en su búsqueda, pueda regresar también. La narración-base parece entonces continuarse con el relato de las aventuras de don Juan:

Yo (dijo don Juan) doy muchas gracias a los cielos, por haberme guiado a parte donde pueda excusar a vuestros padres la muerte, que será cierta en sabiendo vuestra ausencia. Y cuando no haya sacado otro fruto la mía más de llegar a ocasión de valerme de las leyes de nuestra amistad, la doy por bien empleada, y en virtud della os suplico nos volvamos a vuestra casa donde, antes que en la mía sepan mi venida, quiero ser vuestro huésped, a que debe obligaros siquiera el deseo de saber mi historia³⁴.

Así, don Juan comienza contando a don García la causa de su partida de Toledo. El caballero, al ver bajar a don Baltasar – su competidor – por el balcón de la casa de Lisida – su enamorada – despechado y dolorido decide salir de la ciudad para intentar olvidar. Es en este instante en el que Tirso sorprende con una inversión de los papeles narrativos, pues no será don Juan quien relate la verdad de los hechos, sino don García:

Antes que paséis adelante (dijo don García) quiero desengañaros de todas esas ilusiones tan fundamentales en los accidentes, y contrarias en la sustancia, averiguada por mí con rigurosa información [...]. La escala que hallásteis en la ventana, y el hombre que bajó por ella, fue con diferente motivo del que sospechastes, como sabréis por la verdad del caso. Don Sebastián, hermano de Lisida [...], colgando una escala [...] y descolgándose por ella al tiempo que vos llegábades, atropelló consideraciones y consejos, y se partió a Madrid³⁵.

Don Juan responde sorprendido por la casualidad, pero el significado de sus palabras va más allá de lo literal, pues

33. *Ivi*, p. 159.

34. *Ivi*, p. 171.

35. *Ivi*, p. 180.

constituyen a su vez una reflexión sobre el arte de narrar un argumento que «lo comprenda todo»:

¡Válgame Dios (dijo don Juan) y qué extraños son los sucesos de esta vida! Notable cosa es que, siendo los casos contingentes, de suyo tan disparatados, se eslabonan algunas veces de modo que más parecen efectos de causas concertadas que accidentales y sin orden³⁶.

La resolución de don Juan es pedir perdón a Lisida cuanto antes, pero don García le recuerda que no podrá ponerse en contacto con ella aún. Por ello, le invita a continuar su historia:

«Proseguid vuestros sucesos, que me tienen deseoso de saberlos, lo que me promete tan larga ausencia y el ser vos quien en ella hizo los papeles principales, pues no es posible que deje de contener sutiles puntos». Iba a responderle don Juan y comenzar su discurso, cuando entrando una criada donde estaban le dio un papel³⁷.

El papel traído por la criada es una petición de ayuda de doña Serafina, puesto que el pretendiente buscado por su hermano viene a buscarla. En ese momento, don García, hasta entonces enamorado de doña Irene, cambia de parecer y decide casarse con Serafina lo antes posible: «Se resolvieron en el más seguro, que fue desposarlos antes que llegasen don Luis y don Andrés, que habían de impedirlo»³⁸. Finalmente, no solo se celebran estas bodas, sino también las de don Juan y doña Lisida, por deseo del padre del caballero:

Agora, pues, que vieron cuán de bodas andaba Amor entre don Alejo e Irene, don García y doña Serafina, antes que algún inconveniente fortuito cerrase las velaciones, les pareció a los cuerdos padres añadir otra tercera boda a las dos que tenían presentes, y executar presto lo que se había de hacer tarde. [El padre de don Juan] quería que se celebrasen sus bodas después de las de don García, para que, sin salir de aquella quinta, unas fiestas se alcanzasen a otras, haciendo de tres una³⁹.

36. *Ivi*, p. 181.

37. *Ibid.*

38. *Ivi*, p. 185.

39. *Ivi*, p. 208.

Por último, don Melchor, un noble mancebo de entre los convidados, propone alargar los festejos, de tal forma que se crea, al igual que en el *Decameron*, un marco con un orden previamente determinado:

Los caniculares se acercan [...]. Parecíame a mí, si pareciese a los demás, que pues estamos en Buenavista y ella cerca de tan buenos y acomodados cigarrales [...] que nos desterrásemos por estos cuarenta días [...] y, siguiendo el arbitrio que tengo imaginado, los visitásemos con particulares pasatiempos; pues no sería poco provechosa esta humana cuarentena para la salud y el gusto⁴⁰.

El final en matrimonio múltiple, que tiene su inspiración en el teatro del Siglo de Oro, es utilizado por Tirso como motor de las celebraciones cortesanas que sirven como marco narrativo. Si bien los *Cigarrales*, como otras colecciones de similares características, contienen en su interior metaficciones líricas, poéticas y dramáticas, el papel jugado por los personajes del marco adquiere una notoria relevancia. Así, además de la larga extensión de esta narración-base, nuevos personajes del marco narrativo – tres galanes y tres damas – serán los protagonistas del entretenimiento principal del segundo cigarral: un espectacular laberinto cuya simbología y función ha sido estudiado por Natalie Dartai-Maranzana⁴¹. Asimismo, con la llegada de Dionisia, se modificará también el planteamiento del cigarral tercero:

El deseo que tenían todos de saber la historia, no menos que su dueño, de la advenediza dama, los obligó a que encarecidamente pidiesen a don Juan redujese el entretenimiento que los tenía prevenido, el día siguiente, en contarles los sucesos que le ocuparon los años de ausencia, con los que a Dionisia obligaron a que gozasen de su asistencia hermosa; coligiendo de lo que habían oído que estaban unos eslabonados con otros, los pareció que, sin salir del propósito, podían tejer de los dos una deleitosa novela, a cuyas importunas instancias concedió don Juan.

Con su petición, los oyentes ponen de manifiesto el difuso límite entre realidad y ficción a la hora de denominar «no-

40. *Ivi*, pp. 211-212.

41. N. DARTAI-MARANZANA, *Bois d'Amour, jardins et château dans les Cigarrales de Toledo*, «Bulletin Hispanique», 112 (2010), n. 1, pp. 131-147.

vela» a un relato, subrayando el carácter fundamentalmente lúdico del hecho de contar. No obstante, la distinción y la dialéctica entre realidad y ficción están presentes de forma explícita a lo largo de la obra, como se demuestra al menos en dos ocasiones: al final del primer cigarral, en los comentarios tras la representación de *El vergonzoso en Palacio* – «¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica, y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas!»⁴²; y al comenzar Dionisia su parte correspondiente del relato: «Sin aguardar Dionisia a que se lo rogasen, por mostrarse más liberal, dio principio a la mitad de la novela que se le encomendó – si es bien dar este nombre a sucesos verdaderos – desta suerte»⁴³.

Con la petición de los oyentes, en el *Cigarral tercero* Tirso vuelve a subrayar su preferencia por el cambio de narrador (que es, como veíamos anteriormente, un cambio de punto de vista), con el fin de que este ocupe siempre un lugar privilegiado que asegure la veracidad de los hechos. Además, la manera en que se conectan los relatos de don Juan y de doña Dionisia – tal y como sucedía también con la historia de don García y doña Serafina – demuestra la preocupación del mercedario por la cohesión de la trama, que debe mantenerse tanto cuando existe un cambio de narrador como cuando son necesarios los saltos espacio-temporales:

Cesó Dionisia, y celebraron lágrimas compasivas de las damas y alabanzas de los caballeros este suceso, admirando unos sus desgracias, y encareciendo otros la discreción y donaire con que tejió casos tan peregrinos, alabando la fecundidad de su memoria, y que con tanta orden contase lo que en diversos tiempos experimentó en sí misma, y oyó de las personas comprendidas en su discurso.

A diferencia de las colecciones de *novelle*, y también de otras colecciones españolas, en los *Cigarrales* existe un equilibrio entre la historia que sirve como marco y las metaficciones que se interpolan. De hecho, el volumen de los *Cigarrales* concluye con la llegada de Carrillo, antiguo criado de don Juan, que anuncia la llegada de Marco Antonio y don Garce-

42. TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales* cit., p. 224.

43. *Ivi*, p. 355.

rán – dos de los caballeros cuyas aventuras hemos conocido gracias al relato de don Juan. La narración del encuentro y la continuación de los festejos queda entonces para la anunciada *Segunda parte de los Cigarrales* – el proyecto completo eran cuatro tomos, es decir, veinte cigarrales en total – no publicada nunca por Tirso. Para lograr el equilibrio entre la trama-marco y las ficciones interpoladas, el autor utiliza un argumento que no sirva solamente «para *enmarcar*, sino [también] para *generar*»⁴⁴, por decirlo con palabras de María del Pilar Palomo. En su construcción, fray Gabriel se basa en el desarrollo de las relaciones de amor y amistad, siguiendo las pautas del teatro clásico, que tan bien conocía. En este aspecto, su planteamiento resulta opuesto al del *Decameron*, donde se insinúan unas relaciones de amor entre los tres varones y tres de las damas: «E andavan cercando, per loro somma consolazione, in tanta turbazione di cose, di vedere le lor donne, le quali per ventura tutte e tre erano tralle predette sette, come che dell'altre alcune ne fossero congiunte parenti d'alcuni di loro»⁴⁵, que nunca se llegan a desarrollar, ni siquiera en el cierre de la colección. De hecho, en los últimos instantes de la obra Fiammetta canta una balada de carácter amoroso y Dioneo le pide que declare cuál es su enamorado; sin embargo, Boccaccio opta por no incluir siquiera la respuesta, narrando el final del día y pasando con celeridad al retorno de los jóvenes a Florencia:

Come la Fiammetta ebbe la sua canzon finita, cosí Dioneo, che allato l'era, ridendo disse: – Madonna, voi fareste una gran cortesia a farlo cognoscere a tutte, acciò che per ignoranzia non vi fosse tolta la possessione, poi che cosí ve ne dovete adirare. – Appresso questa, se cantaron piú altre; e già essendo la notte presso che mezza, come al re piacque, tutti s'andarono a riposare.

E come il nuovo girono apparve, levati, avendo già il siniscalco via ogni lor cosa mandata, dietro alla guida del discreto re verso Firenze si ritornarono⁴⁶.

A propósito de las relaciones entre los personajes del marco del *Decameron*, Vittore Branca declara lo siguiente:

44. PALOMO, *La novela cortesana* cit., p. 88.

45. G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (ed.), Einaudi, Torino 1992, vol. I, p. 39.

46. *Ivi*, vol. II, p. 1253.

Si è insistentemente parlato delle coppie Dioneo-Fiammetta (basandosi sul solito pseudo-romanzo autobiografico del B.), Panfilo-Neifile, Filostrato-Filomena: ma in realtà il B. non solleva il velo di questi misteri amorosi, ma lo lascia aleggiare sulla cortese brigata come un motivo di gentilezza e di galanteria⁴⁷.

Por su parte, en su edición española del *Decameron*, María Hernández Esteban comenta que:

En el desarrollo argumental del marco, nada nos permite saber quién está enamorado de quién; estas alusiones funcionan a modo de estímulo permanente de algo apuntado pero no desarrollado, como demostración de que el autor no quiere privar a los diez personajes de una vida afectiva propia, que él, no obstante, renuncia a comunicar para hacer funcionar al marco respecto a los cuentos⁴⁸.

Esa renuncia de Boccaccio se convierte en los *Cigarrales* de Tirso en la piedra angular sobre la que construir ese marco capaz de «comprender todo», que, entiende, es el principal defecto de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. De este modo, el mercedario consigue establecer una dialéctica literaria con los que considera sus dos modelos principales en prosa.

47. *Ivi*, vol. I, p. 39, n. 1.

48. G. BOCCACCIO, *Decamerón*, M. Hernández Esteban (ed.), Cátedra, Madrid 2005, p. 130, n. 59.

Política de la amistad en *De la juventud*, de Francisco de Lugo y Dávila

Carmen Rabell

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

aA

Advierte Derrida que «los grandes discursos filosóficos y canónicos sobre la amistad unen explícitamente al amigo y hermano a la virtud y la justicia, a razones políticas y morales». También pide no ser acusado de «incriminar el principio de la fraternidad [...] con la acusación suplementaria de falologocentrismo o androcentrismo», aunque advierte que «tampoco es el hermano la clase universal hospitalaria para las mujeres o hermanas», mientras nos invita a pensar la posibilidad de configurar una política más allá de lo familiar, lo fraternal y lo androcéntrico¹. *Teatro popular*, de Francisco de Lugo y Dávila, colección de novelas ejemplares que encarnan lo cómico mediante la representación de finales felices de sujetos privados, igual o peor que nosotros, teatraliza en *De la juventud* otra posibilidad de fraternidad, una política de negociaciones fuera de lazos familiares que intercambian mujeres entre amigos o hermanos.

569

Antes de analizar *De la juventud*, publicada por Francisco de Lugo y Dávila en 1622, es preciso dar una mirada rápida a la

1. Todas las traducciones al español son mías. J. DERRIDA, *Politics of Friendship*, G. Collins (ed.), Verso, London-New York 1997, pp. 277, 265, VIII.

representación de la leyenda de los dos amigos por Boccaccio en el *Decamerón*, escrito entre 1349-1351², sin pasar por alto la *Controversia* 6.7 (5 a.C.) de Séneca padre, de la cual tal vez fue émula la versión de Boccaccio³. En la *Controversia* 6.7,

un hombre con dos hijos se casa con una mujer. Uno de los jóvenes cae enfermo y a punto de exhalar su último aliento; los médicos dicen que su estado mental era el problema. El padre entra en la habitación de su hijo con una espada desenvainada; le pide que le diga la razón. El hijo le dice que ama a su madrastra. El padre le permite tomar a su esposa. Su otro hijo lo acusa de locura⁴.

La acción contradictoria de un padre que viola las leyes contra el adulterio y el incesto como demostración de amor paternal es discutida a partir de una ley ficticia que sugiere una acción legal en caso de locura: «*Dementiae sit actio*»⁵. Como ha demostrado Bonner, este caso ficticio o controversia⁶ es

2. G. BOCCACCIO, *Decamerón*, M. Hernández Esteban (ed. y trad.), Cátedra, Madrid 1999, pp. 33-34, nota 55.

3. Sigo el concepto de imitación definido por Burke como el estudio de modelos de la antigüedad no para copiarlos sino para reapropiarlos por medio de la adaptación al nuevo contexto – P. BURKE, *El Renacimiento*, C. Castells (ed.), Crítica, Barcelona 1999, p. 35 – y la definición de Maravall de la «emulación» como intento de superar estos modelos para ir más allá – J.A. MARAVALL, *La época del Renacimiento*, en F. Rico, F. López Estrada (eds.), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 2, Tomo 1: Siglos de Oro, Renacimiento, Crítica, Barcelona 1980, pp. 44-53 [p. 50].

4. *Controversia* 6.7. Traduzco el texto de SENECA the Elder, *Declamations*, M. Winterbottom (ed.), Harvard University Press-William Heinemann, Cambridge, MA-London 1974, vol. 1, pp. 520-521.

5. *Controversia* 10.3 pr.1, SENECA, *Declamations* cit., vol. 2, p. 291.

6. Práctica retórica que florece durante el comienzo del imperio romano y que tenía el fin de preparar a los estudiantes para el litigio en la corte. Se trataba de un caso ficticio o un discurso de práctica que involucraba un caso extremo relacionado con leyes ambiguas o contradictorias dadas al estudiante por el maestro de retórica: cfr L.A. SUSSMAN, *The Elder Seneca*, E.J. Brill, Lugduni Batavorum 1978, pp. 1-2. Los estudiantes debían defender o acusar mediante la aplicación de la letra de la ley o presentando una interpretación de su espíritu. Explica Fairweather que Séneca padre distingue tres tipos de cuestiones que pueden tratarse en una controversia: *quaestio iuris* (cuestión de ley), *quaestio aequitatis* (cuestión de equidad) y *quaestio coniecturalis* (cuestión conjetural). Las controversias de Séneca tratan primordialmente la aplicación de la letra de la ley (cuestión de ley) o del espíritu de la ley (cuestión de equidad). Según Fairweather, como surge de hechos ya dados, la conjetura sobre si algo ocurrió o no (cuestión conjetural) estaba generalmente ausente de una controversia; véase J.J. FAIRWEATHER, *Seneca the Elder*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, p. 155. Los casos ficticios o controversias hacían empleo de sentencias y colores. La sentencia es una expresión llamativa y aguda, máxima general, sentenciosa o moral. Los colores son argumentos agravantes o extenuantes para hacer parecer al acusado más o menos culpable; cfr. W.A. EDWARD, *Introductory text to The Suasoriae of Seneca the Elder*, Cambridge University Press, Cambridge 1928, pp. xxxiv-xxxv.

introducido también por Valerio Maximo en la historia de Antíoco y Estratónice y estaba basado en una ley ficticia. Argumenta Bonner que el caso de Séneca se acerca, sin embargo, a la acción jurídica de quitarle al demente los derechos como jefe de la familia en favor del pariente mas cercano⁷.

El caso ficticio de Séneca padre representa una doble lucha generacional de poder. Si un hijo ocupa el dominio de poder del padre sobre el cuerpo de su esposa, el otro procura demostrar que tal concesión es prueba irrefutable de la demencia de la cabeza de la familia. Este padre defenderá su derecho como cabeza del hogar argumentando que al desenvainar la espada ante el hijo moribundo este confiesa haber amado a la mujer antes de que su padre la eligiera como esposa, por lo cual el padre no se considera despojado sino robador del amor de su hijo⁸. Devolverle la amada madrastra al hijo es evitar su daño y con ello garantizar la continuación de su linaje: acto justo, según Platón en la República, pues es ventajoso y beneficioso para quien gobierna la casa⁹. La *Controversia* 6.7 representa una generación de jóvenes que compiten por ocupar la posición más alta de poder en una familia patriarcal romana.

La *novella* x, 8 de Boccaccio sustituye la rivalidad entre hermanos por la de dos amigos que negocian para ocupar el poder de sus respectivos padres en pactos matrimoniales. Como el poderoso padre de la *Controversia* 6.7 de Séneca, Gisippo, hijo de un noble ciudadano ateniense, salva a Tito, hijo de un ciudadano de la Roma pre-imperial, entregándole a su esposa en la noche de bodas para que su amigo no muera de amor. Un acto de amistad parece violar principios de fraternidad pues según Platón los buenos son amigos de los buenos¹⁰, un hombre bueno es justo y no inflige daños sobre un amigo o ninguna otra persona¹¹. La familia de Sofronia juzga el acto de amistad de Gisippo como un daño que debe ser castigado, aunque éste alega la honorabilidad

7. S.F. BONNER, *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*, University Press of Liverpool, Liverpool 1949, pp. 93-94.

8. *Controversia* 6.7, SENECA, *Declamations* cit., vol. 1, pp. 520-521.

9. PLATÓN, *República*, I. 335d, I. 336-1. 341. Los diálogos de Platón los leo en PLATO, *The Collected Dialogues*, E. Hamilton, H. Cairns (eds.), Princeton University Press, Princeton 1987.

10. PLATÓN, *Lisis*, 215a.

11. PLATÓN, *República*, I. 335d.

de su acción por haber entregado en matrimonio a Sofronia a alguien superior a él (*Dec. x, 8*)¹². Cada cual presenta su *novella*, o versión del caso, pero será Tito quien defienda ante una asamblea hostil un acto de amistad que viola el consentimiento de Sofronia y el poder de la intervención del padre en acuerdos matrimoniales. El discurso forense de Tito ha sido ampliamente analizado por la crítica¹³, solo me interesa destacar que la *novella* de Boccaccio evidencia que el derecho del padre a negociar arreglos matrimoniales para determinar los futuros herederos del poder y fortuna de la familia choca con el rol tradicional que la sociedad asignara a los arreglos matrimoniales, costumbre delineada en 1416 por Francesco de Barbaro en *De re uxoria*: «los hombres mediante la posesión privada de mujeres fértiles pueden negociar conquistas pacíficas»¹⁴. Las mujeres son pues objetos de intercambio diplomático por medio de los cuales la expansión del poder no implica agotamiento de los recursos¹⁵. Tito argumentará que su sustitución del amigo Gisippo en el arreglo matrimonial del padre de Sofronia no redundará en daño sino en beneficio de los recursos económicos y protección fraternal de la familia de Sofronia en Roma, nación a la cual el padre y toda la audiencia están subordinados¹⁶. El poder discursivo de Tito se manifiesta en su interpretación del espíritu de la ley para defender el acto de amistad de Gisippo, mientras aplica tanto el espíritu como la letra de la ley para defenderse de una posible acusación de violación del consentimiento de Sofronia. Por un lado argumenta que no ha habido intención de hacer daño sino de tratar a Sofronia como esposa, pues habría podido regresar a Roma sin ella: solo Tito y Gisippo

12. BOCCACCIO, *Decamerón* cit., p. 602.

13. Barbara Blackbourne ha analizado los recursos retóricos de la *novella* x, 8 e identificando la presencia de *exordium*, *narratio*, proposición, pruebas y *peroratio*, concluye que se trata de un ejemplo retórico (p. 10). Schlauch, por su parte, diferencia la *novella* x, 8 de una amplia gama de versiones medievales destacando el empleo del discurso forense en la autodefensa de Tito el cual compara también con la versión posterior de Sir Thomas Elliot, supuestamente con un Tito mucho más persuasivo y capaz de aplacar una audiencia hostil; B.L. BLACKBOURNE, *The Eighth Story of the Tenth Day of Boccaccio's Decameron: an Example of Rhetoric or a Rhetorical Example?*, «Italian Quarterly», 27 (1986), pp. 5-13.

14. C. JORDAN, *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*, Cornell University Press, Ithaca 1990, p. 44.

15. *Ibid.*

16. M. SCHLAUCH, *From Exemplum to Novella: a Case History*, University of Connecticut, Storrs 1967, pp. 21-22.

saben de la suplantación del esposo en la cama matrimonial. Por otro lado, aplica la letra de la ley al señalar que la noche de bodas emplea las palabras apropiadas entregando un anillo a Sofronia, sin que ella le solicitara muestra alguna de identidad antes de la consumación.

El poderoso discurso de Tito persuade a los oyentes de la conveniencia de validar su matrimonio con Sofronia. Sin embargo, la violación del derecho del padre de Gisippo a expandir su poder mediante arreglos matrimoniales sufrirá consecuencias dañinas. Al morir el padre Gisippo hereda solo deudas y el odio que genera en Atenas su gran acto de amistad al entregar a su amigo romano su objeto de negociación pacífica.

El desamparo de Gisippo va a ser compensado por actos de amistad que transgreden la ley: dos falsas confesiones. Según Aristóteles, en la *Ética a Nicómaco* la amistad perfecta es entre iguales en bondad y en virtud, mientras la amistad incidental se basa en el placer o la utilidad¹⁷. Sin embargo, el amigo perfecto desea el placer y regala lo útil al amigo sin cualificación alguna¹⁸ porque al amar, ama lo que es bueno para sí y desea lo bueno y placentero para el amigo¹⁹. Al llegar a Roma como mendigo, Gisippo no es reconocido en primera instancia por quien fuera su igual en virtud y a quien entregara para sí su propio objeto de utilidad y placer posible, Sofronia. Esto lo lleva a pensar en la amistad de Tito como incidental, que según Aristóteles se desvanece con la pérdida de la utilidad o el placer²⁰. Como objeto inútil, Gisippo acepta una falsa acusación de robo y asesinato que lo llevaría a la pena de muerte mientras es reconocido en segunda instancia por Tito, quien se confiesa culpable para morir por su amigo. Ambos compiten para salvar la vida del amigo mediante falsas confesiones. Nuevamente, la infracción de la ley en casos particulares constituye un acto justo digno de encomio y ambos amigos son perdonados por el juez cuando el verdadero asesino confiesa su culpa conmovido por el más extremado acto de magnificencia: morir en lugar del amigo.

aA

573

17. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 8.3. Sigo la edición de ARISTOTLE, *Nicomachean Ethics*, T. Irwin (ed.), Hackett Publishing, Indianapolis 1985.

18. *Ibid.*

19. *Ivi*, 8.5.

20. *Ivi*, 8.13.

Las implicaciones cristianas son más que obvias, pero nos interesa destacar que en la *novella* x, 8, a diferencia de la *Controversia* 6.7 se da entre los amigos un acto de reciprocidad. Como anunciara Filomena al comienzo de la narración (BOCCACCIO, *Decamerón* cit., p. 591), no se trata de un acto de beneficencia otorgada desde un poder vertical. Tito no solo entrega a Gisippo a su hermana Fulvia como esposa, sino que comparte con él toda su fortuna. Explica Filomena que Gisippo se convierte en ciudadano romano, sugiriendo la expansión pacífica de la familia y el estado está en manos de jóvenes en recíproca igualdad y justicia. Trátese de un ejercicio de poder vertical o recíproco, el poder patriarcal y el fraternal involucran actos extremos de amistad cuya justicia es defendida por un dominio retórico capaz de interpretar la letra y el espíritu de la ley.

Sin embargo, el poder patriarcal representado en la *Controversia* 6.7 es sustituido por un nuevo imaginario político si tomamos en cuenta que en los capítulos 11 y 12 del octavo libro de la *Ética a Nicómaco* Aristóteles establece una analogía entre tres sistemas políticos y tres tipos de relaciones de amistad en el espacio del hogar. La asociación entre padre e hijo se asemeja a la monarquía porque el padre cuida de los hijos y la tiranía, perversión de la monarquía, es análoga a la esclavización del hijo por el padre²¹. La asociación entre esposo y esposa es comparable a un sistema aristocrático pues el hombre gobierna en concordancia con su virtud y delega en la mujer lo que le es apropiado; no se trata de un acto de beneficencia vertical, sino de distribución apropiada del bien²². En la oligarquía, perversión de la aristocracia, el hombre lo controla todo asumiendo acciones que no son apropiadas a su superioridad. Es también oligarquía, según Aristóteles, cuando gobiernan las mujeres porque su poder no es apropiado a su virtud o excelencia, sino fruto de la riqueza y poder heredados²³. La relación de hermandad es similar a la timocracia, un tipo de gobierno en el cual ejercen el poder los ciudadanos que tienen cierta renta y son iguales excepto cuando difieren demasiado en edad, en cuyo caso

21. *Ivi*, 8.10-11.

22. *Ivi*, 8.11.

23. *Ivi*, 8.10-11.

la relación no es fraternal²⁴. La democracia, perversión de la timocracia, se halla en casas sin dueño, según Aristóteles, y en aquellas en las cuales el gobernante es débil y cada cual hace lo que le plazca²⁵.

Para Aristóteles cada tipo de relación familiar o sistema político implica una relación de amistad en tanto involucra también la justicia. La amistad de un rey hacia sus súbditos, análoga a la de un padre hacia el hijo, implica mayor beneficencia porque respalda a sus súbditos para asegurar su bienestar como un pastor con sus ovejas. Según Aristóteles: el padre gobierna al hijo, el ancestro a sus descendientes y el rey a sus súbditos²⁶. Este tipo de amistad cuya justicia implica un acto de beneficencia vertical, del superior hacia el subalterno, es representado en la *Controversia* 6.7 de Séneca padre, en la cual la letra de la ley contra el adulterio y el incesto se infringe como acto extremo de benignidad que interpreta el espíritu de la ley en beneficio de la continuidad de los ancestros posibilitando la supervivencia del hijo, y el poder de su descendencia.

La amistad y justicia de un sistema aristocrático están ausentes en las representaciones de la *Controversia* 6.7 y la *novella* x, 8, pues en ambas las mujeres son solo monedas que permiten la munificencia vertical patriarcal o el intercambio benefactor fraternal, respectivamente. La amistad propia del gobierno timocrático, de ciudadanos equitativos que toman turnos para gobernar en términos iguales²⁷, es representada en la *novella* x, 8. El acto recíproco de amistad y justicia de Tito y Gisippo representa un imaginario político timocrático en el cual, diría Derrida, la fraternidad entre iguales es androcéntrica, pues las mujeres son las monedas con las cuales buenos amigos hacen rodar la mutua beneficencia. No olvidemos, sin embargo, que la timocracia es el lado positivo de un sistema político de fraternidad entre iguales, y aunque Aristóteles prefiera la monarquía de amistad y justicia vertical, no recíproca, admite que la tiranía (perversión de la monarquía), no da espacio a justicia o amistad alguna, mientras en la democracia (perversión de la timocracia), de

24. *Ibid.*

25. *Ivi*, 8.11.

26. *Ivi*, 8.12.

27. *Ivi*, 8.11.

gobierno laxo o inexistente, existen con mayor plenitud la justicia y la amistad porque donde los ciudadanos son iguales, tienen más en común²⁸.

En *De la juventud*, de Lugo y Dávila, las relaciones de amistad representan la perversión de todos los sistemas políticos aristotélicos. La narración se presenta al servicio de varios fines aparentemente inconexos. Por un lado propone el relato como ejemplo de «cómo deben ser los amigos»: «sabios en todas las dificultades; cómo es acto generoso hacer beneficios, sin mirar otros fines más que hacerlos y el bien que de esto resulta, y cuán digno de alabanza es el agradecimiento»²⁹. El relato pareciera ser encomio de la amistad perfecta según Aristóteles, pero abre también un elemento epidíctico de condena a «los casamientos que llevan la mira á solo interés, aunque haya sobra de bienes [...]»³⁰. El tratamiento del tema de la amistad y el matrimonio no es idéntico al de Boccaccio en la *novella* x, 8, pues se promete la representación de la amistad perfecta, desinteresada, junto a la amistad incidental que según Aristóteles persigue la utilidad o el placer; en este caso el matrimonio por conveniencia que no redundará en felicidad. Siguiendo la propiedad recomendada por Aristóteles en la *Poética*, se promete también mostrar «los afectos conforme á las personas y á las edades»³¹. Si bien *De la juventud* persigue representar la amistad perfecta junto a la interesada o incidental reuniendo el concepto de amistad y el matrimonio, también servirá como ejemplo de cómo puede operarse en la actualidad aquella metamorfosis de Ovidio en la cual Medea transforma a Esón, padre de Jasón, de viejo

28. *Ibid.*

29. F. DE LUGO Y DÁVILA, *De la juventud*, en *id.*, *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres, y pasiones del ánimo, con aprouechamiento para todas personas*, Viuda de Fernando Correa Montenegro, a costa de Alonso Perez, Madrid 1622, p. 271.

30. *Ibid.*

31. La narración podrá enseñar: «la experiencia, la curiosidad y el desengaño que puede sacarse de materia tan poco trillada y dificultosa, como si es posible que naturalmente se le pueda restaurar al hombre el húmedo radical para que, hallándose con los muchos años corvado, titubeante y sin fuerzas, enflaquecidos los miembros, perdidos los dientes, blanqueando cabello y barba y arrugado todo, trueque estos efectos propios á la vejez en volverse lozano y brioso, ágil y fuerte, trocándose las canas en el color que antes tenía el cabello, adquiriendo la dentadura perdida y las demás partes que son propias de la juventud. Estad atentos, que si la novedad puede traer deleite, parece que ha de tener en este caso» (LUGO Y DÁVILA, *De la juventud*, en *Teatro popular* cit., pp. 272-273).

en joven por medio de hechizos³². El tema de la amistad y el matrimonio, junto al traslado de la metamorfosis ovidiana en terreno sevillano perseguirán los fines de enseñar y deleitar.

Vale la pena tomar en cuenta que al emular la *Controversia* 6.7 de Séneca padre en la *novella* x, 8, Boccaccio sugiere un rejuvenecer político que transforma el poder patriarcal de justicia y amistad vertical en poder timocrático de justicia y amistad recíproca con un común denominador: el dominio retórico del padre y el joven para interpretar actos transgresivos de amistad como justicia. La versión cómica de Lugo y Dávila no representa el rejuvenecer como timocracia sino en su versión perversa, la democracia, entendida por Aristóteles como aquella que se halla en casas sin dueño o en las que el gobernante es débil y cada cual hace lo que le plazca³³. Importa también mencionar que en *Teatro popular* se representan relaciones de amistad entre sujetos bajos, igual o peor que nosotros, siguiendo la representación cómica aristotélica³⁴. Los dos grandes amigos con que abre el relato, Fadrique y Plácido, cuyos nombres asegura el narrador ser atribuidos para «con libertad hablar el suceso» tienen varios aspectos en común: son mercaderes y físicamente idénticos – casi copia uno del otro – pero con gran diferencia de edad; Fadrique es mayor de cincuenta y Plácido tiene entre dieciocho y veinte años. La selección de nombres no es casual pues Fadrique se asemeja a faldriquera³⁵ y Plácido es sinónimo de un tipo de placer; grato, apacible. La selección ficticia de nombres es asociable a la utilidad y el placer, elementos que Aristóteles relaciona con la amistad perfecta basada en la virtud, pues en ésta se desea para el amigo lo que es útil y placentero para sí, pero otros dos tipos de amistad, calificadas por el filósofo como incidentales, se basan en el interés de utilidad o de placer.

Aunque Lugo y Dávila insiste en la amistad igualitaria entre Fadrique y Plácido citando al filósofo cuando afirma que «el semejante es amigo de lo semejante», basa tal semejanza

32. *Ivi*, p. 272.

33. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 8.11.

34. ARISTÓTELES, *Poética*, 2.2-5. Cito a partir de *The Rhetoric and the Poetics*, E.P.J. Corbett, W. Rhys Roberts, I. Bywater (eds.), The Modern Library, New York 1984.

35. Sebastián de Cobarruvias define «faldriquera» como «quasi faldriquera, la bolsa que se insiere en la falda del sayo» (S. DE COBARRUVIAS, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Luis Sanchez, Madrid 1611, f. 396v).

en la comunicación, el oficio y la calidad de las personas³⁶. La amistad entre Fadrique y Plácido difiere de las amistades que se dan en la corte «donde el oficial quiere tratarse familiar con el caballero y el caballero con el príncipe, causa que lo que debiera ser verdadera recíproca voluntad se trueca en artificio»³⁷. De este modo, Lugo y Dávila asocia la artificiosa amistad entre cortesanos con las relaciones interesadas que llamaría Aristóteles amistades incidentales por desvanecerse como la utilidad o el placer. Estas amistades entre desiguales no son recíprocas sino trueques de artificio. La reciprocidad se asocia, pues, con dar y recibir utilidad o placer, trueque que artificialmente pretende el cortesano pero sí pueden realizar comerciantes que además de intereses comunes, comparten igualdad de oficio y clase. Pareciera que la timocracia sería el ejercicio de poder idílico entre familias comerciantes pero el imaginario igualitario de la novella de Boccaccio implicaba también la muerte del padre, del patriarcado, mientras que la sociedad comerciante del Renacimiento y el Barroco hereda una huella de las relaciones monárquicas: el traspaso del poder y la herencia del padre al hijo, recordando que la relación de amistad entre el padre e hijo es entre superior y subalterno y el dar del padre un ejercicio vertical de justicia. Lugo y Dávila introduce este problema representando la igualdad desequilibrada de esta cultura pre-burguesa pues aunque Fadrique y Plácido sean comerciantes, aquel es un hombre de cincuenta años que ya gobierna sobre sus propios bienes y actividades comerciales, mientras este es un joven de entre dieciocho y veinte años cuya labor y producción está todavía bajo la jurisdicción del padre. Como diría Aristóteles, la amistad fraterna, entre hermanos con gran diferencia de edad, no es recíproca sino semejante a la patriarcal que a su vez se asemeja al poder monárquico³⁸. Pero mientras el padre de la *Controversia* 6.7 es capaz de transgredir las leyes de incesto y adulterio para salvar la vida de su subalterno, y con ello la continuidad de su linaje, y Tito y Gisippo transgreden el poder de intervenir en el arreglo matrimonial de los padres y se defienden recíprocamente mediante falsos testimonios compartiendo el poder y riqueza mediante el intercambio

36. LUGO Y DÁVILA, *De la juventud*, en *Teatro popular* cit., p. 275.

37. *Ibid.*

38. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 8.10.

de mujeres, Fadrique no hace un acto recíproco ni vertical de amistad y justicia con su amigo Plácido sino un trato comercial en el cual el perdedor tendrá que abandonar completamente el trato y comunicación con su amigo para evitar el contacto con la mujer que ambos desean³⁹. Esto implica desplazar el trato y comercio del perdedor fuera de Sevilla, centro de intercambio comercial en el siglo XVII, demostrando un tipo de amistad interesada pues, según Aristóteles, no hay nada que desee más la verdadera amistad que vivir junto al amigo⁴⁰. Fadrique demuestra las características típicas de un viejo de amistad utilitaria. Viejo, porque según Aristóteles difícilmente son placenteros para nadie y su amistad totalmente utilitaria no toma en cuenta compartir su inmensa felicidad con Plácido a quien da cien ducados para que intente comerciar en las Indias, en Italia o en Flandes. Su típica mentalidad comercial es propia de la amistad utilitaria que ni siquiera valora el placer de compartir con el joven Plácido. Fadrique solo sabe sacar dinero de su faltriquera para alejar del centro comercial de Sevilla a su amigo y gozar de su felicidad con Inés en total ausencia de quien podría brindarle una amistad placentera. La relación de amistad entre Fadrique y Plácido es pues una relación entre superior y subalterno en la cual Fadrique solo puede dar utilidad – dinero – y Plácido el placer de su compañía, la cual es rechazada. El trato entre comerciantes no es representado como timocracia igualitaria pues quien más posee tiene mayor capacidad adquisitiva y por lo tanto, un ejercicio de poder y relación amistosa como si gobernara un reino.

Distinto a la *novella* x, 8 los dos amigos se enamoran simultáneamente de Inés, una joven de quince años, y acuerdan competir por la mano de la joven. Aunque la promesa de expulsar al perdedor de Sevilla no es un acto recíproco de amistad sino de actividad comercial vertical e interesada, esta versión introduce la participación de la mujer dentro de la transacción comercial utilitaria. Aunque la trama interna del relato es pretridentina, *De la juventud* es publicada en 1622, en un contexto postridentino en el cual si bien el padre man-

39. Similar a la justicia conmutativa que consiste en mantener y causar que otros mantengan fidelidad a compromisos y acuerdos; véase U. LANGER, *The Renaissance Novella as Justice*, «Renaissance Quarterly», 52 (1999), n. 2, pp. 311-341 [pp. 315-316].

40. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 8.5.

tiene el derecho civil de desheredar a los hijos por casarse sin su consentimiento, no los puede obligar a tomar nupcias contra su propia voluntad.

Empleando las analogías que realiza Aristóteles entre las relaciones de amistad y justicia en el espacio de la casa y el poder político, la familia de doña Inés sería representativa del poder oligárquico pues al ser huérfana de padre, el gobierno de la casa está en manos de la madre no por virtud o superioridad sino en calidad de tutora de su hija y de la herencia proveniente del difunto esposo. Aunque Plácido logra inclinar a Inés al placer de casarse con un joven comerciante, la riqueza y capacidad inmediata de acceder a la útil faldriquera de Fadrique lograrán que la madre la persuada a casarse por utilidad y no por placer. Entre sus argumentos se halla también el hecho de que Plácido tiene hermanos, lo cual divide la riqueza de la familia y amenaza a Inés con una posición subalterna no solo bajo el mandato del esposo, sino de cuñados, suegra y hasta cuñadas; argumento que sugiere la posición de segundón de Plácido dentro de su familia⁴¹. Es así como termina Plácido expulsado de Sevilla, del apoyo de su propia familia y con la sola posibilidad de comerciar con cien ducados que él mismo ha juntado y cien que le ha dado Fadrique para compensar su incapacidad de comprar con su placidez el matrimonio con Inés.

Inés no es una simple moneda de intercambio entre amigos o entre padres, sino sujeto a quien se le da la ilusión de tomar decisiones a partir de la capacidad de la madre de incrementar el poder persuasivo del dinero⁴². Como dice una sentencia citada por el narrador: «Pelea con lanza de oro y todo lo vencerás»⁴³.

En lugar de desempeñarse como comerciante en las In-

41. Aunque no lo menciona, Plácido pareciera ocupar un lugar de segundón puesto que posteriormente un hermano llevará los negocios de la familia, otro se dedicará al sacerdocio y él mismo dejará de lado su oficio de comerciante para hacerse soldado en Lombardía.

42. Según Maravall, en la cultura del Barroco se emplean el mandato y la persuasión como formas de imposición de poder vertical. Sin embargo, el mandato es una orden mientras la persuasión da la ilusión al dirigido de que toma sus propias decisiones; J.A. MARAVALL, *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Ariel, Esplugues de Llobregat 1975, p. 52.

43. La sentencia es seguida también de un ejemplo: «Venus tres manzanas de oro / dio á Hipomenes, y el corrió / con Athalanta y venció / en fuerza de aquel tesoro. / Y quien con su dama ser / pretende feliz amante, / arrójele oro delante, / porque él se la hará tener»; LUGO Y DÁVILA, *De la juventud*, en *Teatro popular* cit., p. 277.

días o en Flandes, Plácido se traslada primero a Nápoles, luego a Génova y decide abandonar el oficio de comerciante por el de soldado para participar en las guerras de Lombardía lo cual demuestra el contexto pretridentino del relato⁴⁴. En Bolonia salva la vida de un desconocido, Jacomo Viteli, quien es atacado por tres hombres. No hay relación alguna entre ellos, pues Jacomo Viteli es un médico cuyo apellido él mismo identifica con una nobleza romana venida a menos⁴⁵. No comparten ni nación ni clase ni oficio. El acto de bondad de Plácido se da entre extraños desiguales. Tienen solo una cosa en común: el secreto de dos amores malogrados. Secreto que comparte Viteli con Plácido por deberle la vida al salvarlo del ataque de los dos hermanos y el primo de Camila, una boloñesa a quien ama sin la aceptación de la familia. Plácido le cuenta que había enviado una carta a Sevilla en la cual anuncia su muerte fingida para olvidar su frustrada competencia con Fadrique por el amor de Inés, mientras Viteli comparte la historia del amplio conocimiento médico y supersticioso obtenido como esclavo cautivo en Turquía. La experiencia de cautiverio y aventura bizantina ha expandido el conocimiento adquirido en la Universidad de Bolonia, además de permitirle emplear el dominio de muchas lenguas. Como Plácido ha asesinado al primo de Camila al defender a Viteli y éste puede hablar en perfecto castellano, ambos se dirigen por mar a España hasta llegar eventualmente a Sevilla, lugar en el cual el extranjero romano le regala un genuino acto de bondad que radica en dar al amigo lo que no tiene y desea para sí: obtener en matrimonio a la mujer deseada. Este acto recíproco de amistad entre extraños desiguales no se logra a partir de un dominio del discurso retórico forense, sino de una burla del discurso médico. Fadrique es ya un sesentón envejecido y moribundo que por no haber podido procrear con doña Inés decide adoptar a dos sobrinos, Íñigo y Bernardo, como futuros herederos de su empresa comercial. Ambos compiten por la madrastra sin respeto alguno al tío moribundo, mientras Inés intenta salvar la vida de Fadrique y defenderse del ataque de los sobrinos. El matrimonio entre

44. Esto coloca el tiempo de la narración durante el reino de Carlos I, sus guerras contra Francisco I por el Milanésado, antes de finalizado el Concilio de Trento y comenzadas las guerras de Flandes.

45. Quizás refiriéndose al emperador Vitelio (69 d.C.).

Inés y Fadrique solo ha producido un gran acrecentamiento de dinero mediante inversiones en las Indias y con ningún hijo que herede, los sobrinos compiten por heredar el dinero del tío y el cuerpo de la madrastra.

Mediante un discurso médico que entreteje ejemplos de ficciones, como la citada metamorfosis de Ovidio, o relatos de Antonio de Torquemada, junto a sentencias médicas de Galeno y Aristóteles, Viteli logra convencer a los médicos sevillanos que él no solo puede salvar la vida de Fadrique sino lograr su total rejuvenecimiento: desde transformar sus canas en cabello rubio hasta devolverle todos los dientes perdidos. La autoridad de Aristóteles y la cita específica del pasaje cinco del libro «Sobre la longevidad y corta vida» (350 a.C.), en la cual asocia la naturaleza animal a la humedad y el calor y la vejez con la sequedad y el frío, le permitirán a Viteli proponer un tratamiento de hidratación y aumento de calor para revivir y rejuvenecer a Fadrique. Burla de una pseudociencia basada en la autoridad, Viteli sabe que aunque le crean su propuesta de experimentación aristotélica, a Fadrique le quedan pocos días de vida por lo cual, además de asegurar su extremaunción, aprovecha que este cree que su mejor amigo, Plácido, ha muerto para hacerle firmar un testamento en el cual deja la mayor parte de su herencia a Inés, siempre y cuando no se case con otro que no sea el difunto Plácido, a quien debe toda su felicidad matrimonial, y una herencia moderada a sus sobrinos con la especificación de que la perderían si se casaran con Inés⁴⁶. Mucho antes que Jean-François Lyotard, Viteli sabe que el científico persuade a la comunidad científica sobre la validez del experimento mediante un manejo retórico con base en la autoridad científica existente para convencer sobre la viabilidad experimental antes del experimento⁴⁷. También conoce, como Romeo y Giulietta de Bandello, que el secreto de la confesión permite concertar matrimonios secretos. La renovación del poder de la juventud se logra mediante el dominio de un discurso médico basado en la autoridad antes de la experimentación y de una iglesia que antes de la culminación del Concilio de Trento permitía el matrimonio secreto. Fadrique es milagro-

46. Otro ejemplo de justicia conmutativa.

47. J.-F. LYOTARD, *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, M. Antolín Rato (trad.), Cátedra, Madrid 1984, pp. 22-23.

samente rejuvenecido y suplantado por Plácido, un segundón cuyo hermano mayor continua los negocios de su padre ya muerto mientras un tercer hermano, que se desempeña como sacerdote, oculta el entierro del muerto Fadrique remplazando las ceremonias funerarias por misas. En una sociedad donde también la herencia de comerciantes se da bajo la estructura del mayorazgo, salir de la pobreza segundona es posible mediante un falso discurso científico acompañado de un hábil manejo de los procedimientos testamentarios (especie de la justicia conmutativa) y los ritos funerarios. Plácido e Inés confiesan su relación de concubinato ante un sacerdote y logran casarse con el Ordinario ante la faz de la Iglesia mientras el secreto de la confesión les permite seguir escondiendo el cadáver de Fadrique, que por su mayoría de edad representa el poder burgués cuya huella patriarcal es marcada por la herencia del mayorazgo.

Esta versión cómica de la leyenda de los dos amigos sugiere la posibilidad de otras relaciones de poder en las cuales los actos recíprocos de amistad se dan entre extraños no solo disímiles sino de identidades cambiantes: un comerciante segundón transformado en soldado saca la espada para salvar a un extraño cuya capacidad lingüística y retórica es adquirida no solo en Bolonia sino bajo la experiencia médica como esclavo del turco. Es la imaginación foránea y disímil la que abre paso al dominio persuasivo del discurso científico, la posibilidad de darle la vuelta a las leyes de la herencia y hasta sacar provecho del secreto de la confesión. El relato de Lugo y Dávila representa con comicidad la perversión de la timocracia: una especie de democracia que rejuvenece ficticiamente el cadáver de quien gobierna la casa, sugiriendo el entierro del mayorazgo, huella del patriarcado. También introduce un imaginario de la amistad como intercambio recíproco entre lo extranjero y disímil. Esta democracia, sin embargo, aunque da la apariencia de incluir al personaje de Inés en la toma de decisiones, la vuelve a colocar en su lugar subalterno como esposa. Imaginar estas posibilidades en un contexto en el cual el Concilio de Trento había ya establecido los mecanismos de control de todos los sacramentos, desde la confesión, la extremaunción y los ritos funerarios hasta el matrimonio, es reírse de «cuán agudos son los engaños que hay en el mundo, y cómo todos estos milagros de naturaleza que nos refieren los autores y la curiosidad tienen mucho de

probable y poco de exequibles»⁴⁸. La metamorfosis de Ovidio y el rejuvenecer de una nueva política de la amistad es ficción probable pero no es ya historia posible o accesible en la España contrareformista.

48. LUGO Y DÁVILA, *De la juventud*, en *Teatro popular* cit., p. 312.

Bandello frente a la comedia del Siglo de Oro: el caso de *Linajes hace el amor*

Ilaria Resta

Università del Salento

aA

1. *Introducción*

A mediados del XVI se asiste a una copiosa circulación de las colecciones de *novelle* en España, en su idioma original y en las traducciones al castellano que proporcionan libreros y traductores como Millis, Truchado o Vozmediano. La lectura de estos cuentos funciona como un móvil para la propagación de los argumentos novelísticos y justifica, en un segundo momento, el reflejo de los mismos en la escritura dramática. Mirando al caso de Bandello, el *novelliere* que después de Boccaccio más influye en el teatro español del Siglo de Oro, es indudable el interés prioritario que, desde comienzos del siglo pasado, la crítica viene reservando a la relación de este escritor con Lope de Vega. Se trata de un campo de estudio especialmente prolífico en las últimas décadas y cuyas conclusiones se han sumado a las investigaciones pretéritas sobre el tema: de ahí que, actualmente, podamos contar con una nómina de dieciocho comedias lopescas que reelaboran tramas bandellianas – y no descartamos la posibilidad de que este elenco se amplíe ulteriormente¹.

585

1. Cfr. E. KOHLER, *Lope et Bandello*, en *Hommage à Ernest Martinenche: études hispaniques et*

Por otro lado, cabe reconocer la exigua atención que la crítica ha reservado a la deuda que otros dramaturgos contemporáneos de Lope contrajeron con Bandello. En efecto, para examinar de forma plena la presencia de la novelística italiana en el contexto dramático del Barroco español, delineando las estrategias de adecuación del texto narrativo a los mecanismos de la comedia nueva, habría que considerar el patrimonio dramático en su conjunto. Algunos de los pocos trabajos existentes y vinculados con la práctica dramática de Tirso de Molina, por ejemplo, ponen en evidencia una distinta modalidad de manipulación del texto novelístico frente al *usus scribendi* de Lope².

Mientras que este se ciñe con rigor a la fuente italiana y, como consecuencia, el mecanismo de reescritura estriba en una apropiación casi íntegra del original, en las comedias de los dramaturgos posteriores se atisba la urgencia de una manipulación más emancipada de la materia. Esto implica una patente dificultad de identificación de la fuente, que va esfumándose en el proceso de resemantización de la base argumental.

En este estudio trataré de añadir otra tesela al examen de la aclimatación estructural y temática de las *novelle* en las comedias del XVII analizando contrastivamente el cuento 27, traducido en lenguas francesa y española a lo largo del XVI, procedente de la *Parte II* de la colección de Bandello, y la comedia *Linajes hace el amor*, del dramaturgo Antonio Fajardo y Acevedo. Se avanzará una hipótesis acerca de su

aA

américaines, Éditions d'Artrey, Paris 1939, pp. 117-142; O. ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid 1969; J.R. MUÑOZ SÁNCHEZ, «Escribía / después de haber los libros consultado»: a propósito de Lope y los novellieri, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte I, «Anuario Lope de Vega», XVII (2011), pp. 85-106; G. CARRASCÓN, *Bandello en el taller dramático de Lope*, en M.V. Ojeda, F. del Barrio de la Rosa (eds.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Venezia Ca' Foscari (14-18 de julio de 2014)*, en prensa.

2. J.C. METFORD, *Lope de Vega and Boccaccio's Decameron*, «Bulletin of Hispanic Studies», XXIX (1952), pp. 75-85; F. LÓPEZ ESTRADA, *Boccaccio, Lope de Vega y Tirso de Molina. Un triángulo de relaciones*, en F. Ramos Ortega (ed.), *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana. Actas del Coloquio (Roma, 16-19 de noviembre de 1978)*, Instituto Español de Cultura y Literatura, Roma 1981, pp. 355-366; R. GONZÁLEZ CAÑAL, *La comicidad verbal en Palabras y plumas de Tirso de Molina*, en I. Arellano, B. Oteiza, M. Zugasti (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del II Congreso Internacional (Pamplona, 27-29 de abril de 1998)*, Instituto de Estudios Tirsianos, Pamplona 1998, pp. 139-156; I. RESTA, D. GONZÁLEZ RAMÍREZ, *La recepción de los Hecatommithi de Giralddi Cinzio en el teatro del Siglo de Oro: entre reescrituras y adaptaciones*, «Bulletin of the Comediantes», en prensa.

hipotexto, posible base documental para el dramaturgo, para luego proseguir con el análisis comparativo de los textos: el propósito es el de registrar las modalidades de reescritura de que se sirve Fajardo para la acomodación dramática de la base novelística.

2. *El cuento II, 27 y su adaptación en Francia y en España*

El cuento xxvii se halla en la *Parte II* de la colección de *Novelle* de Bandello, editada en 1554 en Luca por Vincenzo Busdraghi. Es un cuento de tono condescendiente con el que Bandello pretende lisonjear la estirpe ligur de los Carretto, tal como deja entender en la carta dedicatoria al marqués Paolo del Carretto. La trama gira alrededor del iniciador de esta noble prosapia, Alerán, y se codea con una leyenda evocadora de una ascendencia imperial de la familia, aunque disonante de la verdad histórica. Bandello, de hecho, ofrece a sus lectores un relato de amor en el que combina los lances histórico-legendarios, la peripecia y el tema erótico. La historia de amor de Alerán y Adelasia, hija del emperador Otón II de Sajonia, arranca de un mito del Trescientos que, a todas vistas, sigue circulando en el momento en que el autor escribe su *novella*. Su probable fuente de inspiración hay que hallarla en el *Chronicum imaginis mundi* que el fraile Jacopo d'Acqui escribe en el siglo xiv: según lo que relata la crónica, Adelasia, hija de Otón II, se fuga con Alerán y se casa con él sin el consentimiento del padre que, sucesivamente, al reconocer los méritos y el valor de su yerno, perdona a los jóvenes enamorados y los homenaja con algunas tierras en las Langhe itálicas. Sin duda, hay mucho de folclórico y poco de histórico en el relato de Jacopo d'Acqui, que se inclina hacia una manifiesta exaltación de la progenie alerámica³. Bandello se inspira en esta leyenda y entreteje la historia de los dos amantes que, contra la voluntad del padre de ella, se fugan a Italia, donde durante varios años sobrellevan la

aA

587

3. En realidad Adelasia no contrajo matrimonio y fue priora de Quedlinburg. Sobre los orígenes alerámicos de los Carretto se sugiere la lectura de F. GABOTTO, *Gli Aleramici fino alla metà del sec. XII. I, Le origini aleramiche. La linea di Oddone*, «Rivista di storia, arte, archeologia per la provincia di Alessandria», xxviii (1919), fasc. 9º, pp. 1-35 [pp. 18-21]; ID., *L'elemento storico nelle «Chansons de geste» e la questione della loro origine*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», xxvi (1924), pp. 1-156; L. USSEGLIO, *I marchesi di Monferrato in Italia ed in Oriente durante i secoli XII e XIII*, Biblioteca della Società Storica Subalpina, c e ci, Casale Monferrato 1926.

carga de una existencia humilde entregados al oficio de carboneros. Cuando Guillermo, el primero de sus siete hijos, se luce ante el emperador Otón, se da pie a la agnición, a la que sigue el perdón real y el ascenso social del primogénito y de sus hermanos.

El cuento de Bandello es uno de los que pasan a la versión francesa que Boaistuau y Belleforest llevan a cabo tan solo cinco años después de la aparición de los primeros tres tomos italianos. Los dos franceses abrevian mucho la colección íntegra – que cuenta con 214 *novelle* – en pro de una selección arbitraria, que prescinde del orden original de los relatos y que encuentra su razón de ser en un propósito pedagógico explícito en el prólogo. El cuento II, 27 es el primero que Belleforest incluye en sus doce textos traducidos a partir de los primeros tres tomos de las *Novelle*; un volumen que representa de derecho la continuación del de Boaistuau – que cuenta con seis relatos – y que con este se edita en un tomo único en París en 1559 por Benoît Prévost. Los Millis en 1589 dan a conocer en España las *Histoires tragiques*, de las que rescatan solamente los primeros catorce cuentos⁴; de ahí que la novela VII se corresponda a la primera de Belleforest, cuya estrecha relación es llamativa. Vicente de Millis opta por una traducción calco del original, hasta el punto de que se señalan pocas mutilaciones con respecto al texto francés. Además, el traductor español recupera ciertas variaciones frente al original italiano que, aunque no directamente enlazadas con el propósito de este trabajo, no se quieren pasar por alto tanto por su singularidad dentro del discurso retórico de la época y de la ejemplaridad glorificada por contra a los excesos de los noveladores italianos, como por sus inmediatos reflejos a la hora de buscar una posible base para la comedia *Linajes hace el amor*.

Millis fragmenta el texto en un sumario y seis capítulos a lo largo de los que va desgranando la historia de los amantes fugitivos y su reconciliación con el emperador Otón III, que

4. M. BANDELLO, *Historias trágicas ejemplares, sacadas del Bandello veronés*, Pedro Lasso, a costa de Juan de Millis, Salamanca 1589, http://trobes.uv.es/search*val/t?SEARCH=Historias+tr%C3%A1gicas&searchscope=1, última consulta 30/09/2015 (el ejemplar reproducido carece de portada). El traductor fue Vicente de Millis, tal como se puede inferir por sus reflexiones sobre su manera de traducir el volumen francés en los preliminares de la obra.

en la versión francesa y la castellana reemplaza a Otón II. Belleforest es el primero en adoptar esta variación, cuya razón de ser no queda del todo aclarada: al principio del cuento, es manifiesta la voluntad del traductor de callar la herencia imperial sucesiva a Carlomagno, creando una vinculación directa entre este último y Otón II, el primer emperador 'legítimo', según manifiesta Belleforest, después de la muerte de Carlos 'el grande'⁵. Lo cierto es que este desplazamiento da como resultado en la traducción francesa y en la versión castellana la presencia de Otón III como padre de Adelasia, pese a que fuera de la ficción narrativa el emperador muera sin herederos.

Además de este detalle singular con respecto a la identidad de uno de los protagonistas del relato, cabe anotar otra variación fuerte en el seno del discurso retórico acerca del didactismo de estas traducciones en boga en el XVI. Según queda manifiesto en las partes preliminares de la traducción francesa, la selección de los dos traductores se mueve en dirección de un propósito moral que les impone esquivar los cuentos salaces inclinándose hacia otros menos cuestionables por parte de la censura inquisitorial⁶:

Te priant au reste ne trouver mauvais si je ne me suis assujetti au style de Bandel, car sa phrase m'a semblé tant rude, ses termes impropres, ses propos tan mal liez, et ses sentences tant maigres, que j'ai eu plus cher la refondre tout de neuf, et la remettre en nouvelle forme que me rendre si

5. «Racontent que Othon, second de ce nom, lequel fut le premier des empereurs qui (après que l'empire defaillit en la race de Charles le grand) regna legitiment, eut de la femme Matilde, fille du roy des Saxons, un fils lequel lui succéda a la couronne impériale, qui s'appela Othon le tiers»; siglo la edición M. BANDELLO, *XVIII histoires tragiques*, Pierre Rollet, Lyon 1578, f. 156v, https://books.google.it/books?id=bB08AAAAAAAJ&printsec=frontcover&dq=BANDELLO,+Histoires+tragiques,+1578&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=BANDELLO%2C%20Histoires%20tragiques%2C%201578&f=false, última consulta 30/09/2015. Para facilitar la lectura de las citas, tanto en francés como en español, he modernizado la ortografía según las normas actuales.

6. En Italia, la colección de Bandello no había sido incluida en el *Index* de 1559, sin embargo, de forma paulatina, los cuatro tomos bandellianos empiezan a generar preocupación entre los inquisidores. Se prohíbe la lectura y la circulación del volumen ya desde 1574 en el *Aviso alli librari* de Costabili; poco después se incluye en el índice de Parma 1580 (así como en otros índices locales contemporáneos, como el de Alessandria y Tortona), además en los romanos de 1590 y de 1593. Sobre la censura de los *novellieri* ver el excelente trabajo de M.J. VEGA, *La ficción ante el censor. La novella y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596)*, en V. Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona) 2013, pp. 49-75.

superstitieux imitateur, n'ayant seulement pris de lui, que le sujet de l'histoire, comme tu pourras aisément decouvrir, si tu es curieux de conferir mon style avec le sien. Au reste j'ai intitulé ce livre de titre Tragique, encores que (peut être) il se puisse trouver quelque histoire laquelle ne respondra en tout à ce qui est requis en la tragedie⁷.

Pese a esta primera depuración, Vicente de Millis reivindica la ejemplaridad de su versión, más acrisolada todavía, tal como él mismo declara en el prólogo y en el título; igualmente, en los preliminares el censor Juan de Olave recalca su decisión de corregir «algunas maneras de hablar algo desenvueltas que en la lengua francesa, donde está más extendido, debe[n] permitirse y en la nuestra no suenan bien»⁸. Esta postura extremadamente alarmada por la intromisión de un discurso de heterodoxia moral se derrumba en el cuento de Alerán y Adelasia, donde queda manifiesto que la llamada anterior a la honestidad es un mero ejercicio retórico. Durante la primera cita entre los dos amantes, Bandello nos describe el momento en el que Alerán y Adelasia se entregan físicamente el uno a la otra, aunque la descripción no entra en detalles: «strettissimamente abbracciati, mille soavissimi baci si diedero, [...] quello con piacer grandissimo d'ambe le parti amorosamente consumarono». La recuperación de este episodio tanto en la versión francesa como en la española, estrechamente vinculada a la primera, produce un efecto más amplificado por un tono sensual del que está desprovisto el original:

Dio principio en tomar posesión de la boca, no dejando ojos ni parte donde no diese algún tiento con la suya. Y viendo la paciencia de su dama, comenzó a tocar también sus blancos pechos, y, incitado con los suspiros de la princesa que se movía de una parte a otra, le vino deseo de pasar adelante. [...] Y acostándose consumieron su matrimonio de la manera que ata más estrechamente los corazones de los verdaderos enamorados⁹.

7. BANDELLO, *Histoires* cit., f. 4v.

8. Aprobación en BANDELLO, *Historias* cit., f. 2v. En realidad, según señala atinadamente Arredondo, la versión castellana no plantea muchas distancias frente a su base francesa; cfr. M.S. ARREDONDO, *Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol*, en F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, PPU, Barcelona 1989, pp. 217-226.

9. *Ivi*, ff. 187v, 188v.

En definitiva, la versión de Millis adhiere casi del todo a la de Belleforest, lo que pone unas cuantas dificultades a la hora de avanzar hipótesis sobre el texto que pudo manejar Fajardo y Acevedo. Tal como se verá más adelante, el análisis conllevará la exclusión del original italiano como fuente documental para el dramaturgo que, con mucha probabilidad, optó por el tomo castellano, o quizá el francés¹⁰. Ciertamente es que la presencia de un cuento de Bandello en una comedia de mediados del xvii se vuelve un testimonio ulterior de la trascendencia novelística todavía en la segunda mitad del Seiscientos: la lectura de los *novellieri* traducidos sin duda tuvo el alcance de un *boom* editorial para la España renacentista, la época en que proliferan con más contundencia las traducciones de los italianos. El proceso de circulación de las *novelle* en el territorio ibérico, sin embargo, no se detuvo en la centuria siguiente y los cuentos contribuyeron a engrosar el caudal temático del teatro barroco.

3. *La novella de Alerán y Adelasia y la comedia Linajes hace el amor*

aA Son escasas las noticias a disposición sobre este dramaturgo, posiblemente andaluz, que se mueve en el entorno cultural español de la segunda mitad del xvii¹¹. Fue un escritor polifacético, tal como demuestra una producción no tan extensa, pero que cuenta con obras eruditas de tema histórico y algunos romances, además de ocho comedias, dos impresas en un volumen de teatro de varios autores que se edita en 1675, y las demás manuscritas. La que nos interesa para el presente estudio es *Linajes hace el amor*, que nos ha llegado en un manuscrito en cuya primera hoja se lee tachado el nombre del autor¹².

591

10. Aunque el volumen francés aparece en un documento de la Inquisición de 1583, lo cierto es que la versión de Boaiutuau y Belleforest cosechó un éxito arrollador en España; cfr. J.M. LASPÉRAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Université de Montpellier-Éditions du Castillet, Montpellier-Perpignan 1987, p. 53.

11. Para una aproximación a la figura y la trayectoria de Fajardo y Acevedo se aconseja la lectura de D. SÍMINI, *Vida, obras y olvido de un comediógrafo barroco ejemplar: Antonio Fajardo Acevedo*, «Rilce», XI (1995), n. 2, pp. 283-292; ID., *Antonio Fajardo y Acevedo, commediografo paradigmatico della fine di un secolo e di una dinastia*, en *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 115-119; A. FAJARDO Y ACEVEDO, *Comedias*, D. Símini (ed.), Adriatica, Lecce 2000.

12. Se trata del manuscrito Mss/16653, que, con toda probabilidad, se remonta a las últimas décadas del xvii y hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de España. Es el único

Queda patente el diálogo que la comedia mantiene con el cuento de Bandello: Fajardo y Acevedo recupera los avatares de Alerán y Adelasia – convertidos en el tablado en Alejandro y Matilde – si bien la perspectiva dramática, acorde con el gusto de la época, produce la conversión de este episodio de aventuras en una comedia de capa y espada, en la que se entremezcla paralelamente un suceso bélico. Además, la relación de amor, que constituye la parte significativa de la *novella*, en el texto teatral únicamente representa el arranque de la historia, mientras que en el segundo y el tercer acto el punto focal se dirige hacia el primogénito de la pareja: tan solo esbozado en el cuento, en la comedia Guillermo se convierte en una prolongación de su padre, luciéndose en la guerra y ganándose la consideración y el cariño de su abuelo ya antes de que este descubra el parentesco.

La comedia se abre con una diferenciación importante con respecto a su hipotexto: asistimos a una complicación de la materia novelística como consecuencia de un redoblamiento de los personajes involucrados, así como de la incrustación de algunos episodios originales. En el texto dramático, Alejandro, segundogénito del duque de Sajonia, llega a la corte de Otón después de salvar de un incendio a la hermana del duque de Branswich, Cintia, de la que se enamora. El joven, sin embargo, ha sufrido un desengaño al ver que Cintia es la prometida del marqués de Brandenburg; al no ser correspondido, Alejandro se marcha a la corte de Otón, donde queda prendado de la belleza de Matilde, hija del César. Al comienzo de la primera jornada es Alejandro mismo quien nos proporciona con un extenso romance algunos detalles sobre su enamoramiento pretérito, episodio totalmente original de cara a la *novella*. En la versión italiana, en efecto, el autor omite las aclaraciones sobre el porqué de la presencia de Alerán en la corte de Otón; por el contrario, la traducción castellana añade un detalle sobre la situación personal del protagonista, que al no ser el primogénito no goza de una posición acomodada.

Este pequeño detalle narrativo se vislumbra también en la comedia y representa un primer índice de la posible cercanía del texto de Fajardo con esta versión. En el original italiano, en cambio, se alude a un ingreso que Alerán recibía por su condición de segundogénito¹³:

AL. Segundo soy de mi casa,
que aunque fui dichoso, el cielo
me dio a pensión la nobleza,
siendo mi hermano primero.
(*Linajes*, p. 281)¹⁴

Uno de los hijos del duque de Sajonia vino a servir al emperador Otón. [...] Su nombre era Alerán, el cual viéndose desterrado de su casa y tratado pobremente procuró darse a querer, para con esto apartar de sí su desgracia y hacerse grande acerca del Emperador.
(*Historias*, f. 168r-v)

Era in corte al servizio di questo Ottone secondo uno dei figliuoli del duca di Sassonia nomato Aleramo, [...] al quale il padre morendo, perché non era il primogenito, aveva lasciato per eredità alcune castella in Sassonia con assai buona entrata.
(*Novelle*, p. 220)¹⁵

aA

El dramaturgo no se conforma con una trama ya de por sí enrevesada por la presencia de una doble pareja de dama y galán, cada una con sus conflictos: Cintia se va a la corte de Otón en busca del marqués de Brandenburg que la había despreciado; Alejandro y Matilde se aman pero el César quiere que ella se case con el rey de Hungría. De ahí que siga enmarañando la narración y mezclando fragmentos de la *novella* interpuestos en un esquema argumental distinto, donde, a veces, incluso asistimos al desplazamiento de un determinado eje narrativo procedente del cuento hacia otro actante en la comedia. En este sentido, el momento de la caza al oso es un episodio poco significativo en el cuento italiano y del que se sirve Bandello únicamente para reincidentir en el carácter animoso de Alerán. Belleforest y Millis,

593

13. Según anoté anteriormente, el texto de Millis es un calco del de Belleforest, por lo tanto es imposible determinar cuál de las dos versiones pudo emplear Fajardo. A continuación, solamente se propondrán ejemplos sacados de la versión castellana, pero teniendo siempre presente la indeterminación, castellana o francesa, del posible texto-fuente para el dramaturgo.

14. Uso la edición paleográfica FAJARDO Y ACEVEDO, *Comedias* cit., pp. 279-322. En adelante, todas las referencias textuales procedentes de la comedia así como del cuento de Bandello se señalarán de forma abreviada entre paréntesis indicando tan solo el número de página.

15. Manejo la edición M. BANDELLO, *La seconda parte de le novelle*, D. Maestri (ed.), Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993, vol. 2, pp. 217-232.

en cambio, complican la dinámica argumental y la hacen más espectacular, convirtiendo al joven en el salvador del emperador:

Habiendo ido un día el emperador a caza, saliendo un oso de su cueva [...] vino a dar de-rechamente a la parte de una montaña donde estaba el emperador apartado de su gente. Pero sobrevino Alerán con su buena fortuna y, deseando más la salud de su príncipe que su vida propia, se fue para el oso y le mató en su presencia y de otros muchos.

(*Historias*, f. 169r)

Avenne un giorno fra gli altri che facendosi una caccia, oltre le fere e selvaggine che i cani presero, furono alcuni di quei giovini cortigiani i quali insieme animosamente si misero per conquistar un orso che fuor de la grotta era uscito. Ma nessuno fu che più valorosamente si diportasse di Aleramo, il quale [...] s'oppose coraggiosamente contro l'orso e quello con meraviglia infinita di tutta la corte, senza ricever mal nessuno, conquistò.

(*Novelle*, pp. 220-221)

Esa espectacularización de la escena de caza se vuelve más incisiva en la comedia de Fajardo de cara al planteamiento del tema erótico, ya que Alejandro impide que un oso mate a la princesa en una escena que, según la práctica teatral de la época, el espectador vive a través de la voz narradora del gracioso, el pusilánime Morcón:

UNO ¡Guarda el oso! ¡Guarda el oso! (*dentro*)
 [...]

MORCÓN A riesgo tiene la vida
 la Princesa.

ALEJANDRO Triste suerte,
 ¡el caballo la arrojó
 de sí!

MORCÓN ¡Ya la fiera he visto,
 No aguardo más, vive Cristo! (*súbese en un árbol*)

ALEJANDRO ¿Quién el peligro temió,
 viendo a riesgo una hermosura?
 ¡Al paso salirle quiero! (*éntrase*)

MORCÓN Obró como caballero,
 ¡el cielo le dé ventura!
 La fiera acomete airada,
 porque en aquesta ocasión,

le dio mal de corazón
tomar acero de espada.
Al mirarse en tal estrecho,
por no estimar los abrazos,
escusándose a sus lazos,
ha hecho vaina de su pecho.
Cayó la fiera al rigor
de una penetrante herida.
(*Linajes*, p. 284)

Mirando a un mecanismo análogo de complicación argumental, el episodio del oso que en la novela francesa y en la castellana es condición suficiente para que se acreciente la estimación hacia Alerán por parte del emperador y de su hija, en la comedia se vuelve más enrevesado: Matilde, ya enamorada de Alejandro, se desmaya y cree que debe su vida al marqués de Brandenburg, por la momentánea ausencia del sajón que se había alejado en busca de agua para ella. Evidentemente, todo se pone al servicio de un aumento progresivo del contraste entre Brandenburg y Alerán – hasta ahora trasladado a un plano privado – y se va preparando a la vez el sucesivo enfrentamiento entre los dos galanes de cara a una óptica política y ya no solamente personal, tal como se descubrirá en el tercer acto.

Otra fase destacada de la comedia se da con el diálogo entre Matilde y Leonora: es una conversación en la que la princesa le revela su amor por Alejandro a la criada. Este largo parlamento, que representa uno de los momentos escénicamente más estáticos de toda la obra, Fajardo lo retoma a partir de la *novella*. Bien es cierto que, en la selección del material narrativo, se evidencia la lógica del dramaturgo que, obviamente, renuncia a la representación de fragmentos extensos del relato y entroncados con los monólogos interiores de los enamorados. Fajardo trata de evitar la inmovilidad de estas porciones del cuento, aunque, luego, admite la reelaboración escénica del momento en que Matilde, por primera vez, confiesa públicamente su sentimiento. Aquí Fajardo sigue casi al pie de la letra el cuento desde el principio del monólogo hasta su epílogo:

MAT. ¡Ay, mi Leonora! Referirte intento
las ansias que me tienen desabrida,
que, sin tu ayuda, hay riesgos en mi vida,
y no te admiren mis resoluciones,
muévante mis fatigas y pasiones,
que explicártelas juzgo medio sabio,
y el ardor de mi pecho salga al labio.
[...]

Galán jinete en la plaza,
si bridón en la palestra,
cortesano en el paseo,
entendido en la academia,
y, sobre todo, teniendo
en el astro que me alienta,
imperio que me domina,
voluntad que me sujeta,
me obligaron a quererle. [...]

Entran los inconvenientes,
y tan duplicados entran,
que me he menester yo toda
para hacerles resistencia;
mas si confieso que quiero,
siendo admirables las fuerzas
de amor, las dificultades
fácilmente se atropellan.

Yo, a quien el divertimento
alegraba, estoy sujeta
a un cuidado que, gusano,
el corazón me atraviesa.

Yo, que causaba alegría
al coro de mis doncellas,
a un retiro condenada
vivo en mísera tristeza. [...]

Mas, para que te lastimen
con nuevo aumento mis penas,
al de Hungría por esposo
mi padre darme desea.

(*Linajes*, pp. 288-289)

¿Qué querrá decir que mis doncellas
me enfadan cuando procuran diver-
tirme y apartarme de mis contentos,
alegres y enojosos pensamientos? ¿Por
qué no les agradezco el cuidado que
tienen de mi salud y la pena que reci-
ben en aliviar mis dolores? [...] Le dijo:
«La confianza que he tenido siempre
desta bondad natural que resplandece
en vos, querida madre, juntamente con
la discreción y la fidelidad, de que son
alabados vuestros hechos y dichos, me
aseguran al presente en este mi trabajo,
y aún me animan para que os haga par-
ticipante de mis secretos. [...] El valor,
gentileza y cortesía de Alerán de Sajo-
nia han podido tanto en mí que, quié-
ralo él o no, estoy enamorada dél. [...]
Y quiero que sepáis que he probado
por mil maneras, y con otros tanto me-
dios, borrarle de mi memoria; mas es
mi fortuna tan madrastra y tan poco fa-
vorable a mis pensamientos que cuanto
más trabajo queriendo apartar de mí
su nombre y loables virtudes, tanto me
parece más grande. [...] Y dejado esto
a parte, sé que perdería mi tiempo en
intentar de hacer rogar al emperador
mi padre que me diese por marido a
Alerán de Sajonia, pues, como sabéis,
le han tratado me dé por mujer del rey
de Hungría.

(*Historias*, ff. 171v, 175v-176r)

aA

Hay algunos fragmentos no citados anteriormente del monólogo de Matilde que pueden ser provechosos para la identificación del texto-fuente. En especial, en algunas declaraciones de la princesa se vislumbra una posible aproximación a la traducción en detrimento del original italiano:

MATIL. ¡Ay, Leonora! Te prometo que al referirte mis penas, los colores del empacho saca al rostro la vergüenza; mas si para mi remedio es preciso el darte cuenta, depuesto el temor cobarde, quiero que el sujeto sepas. (*Linajes*, p. 288)

Dejando aparte el temor vergonzoso, que suele acompañar a las señoras de su calidad y edad, llamó un día en secreto a su aya Rodegunda [...] y a esta descubrió sus secretos. (*Historias*, f. 175r)

Deliberò di scoprirsi e con Rodegonda, nobilissima e saggia femina di cui molto si fidava, come di colei da cui fin da la culla era stata nodrida e sempre governata, le sue passioni comunicare. (*Novelle*, p. 223)

De la misma forma, en la versión de Fajardo aparece una metáfora de la pasión amorosa comparada con el Etna: «siendo, de afectos contrarios, / el alma un volcán, un Etna» (p. 289). Se trata de una expresión especialmente conocida en el teatro de la época, y que se señala, por ejemplo, en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Cabe constatar que en ninguno de los cuatro volúmenes en italiano de Bandello se halla una imagen similar vinculada con el volcán siciliano; en cambio, sí se introduce por primera vez en la versión francesa, y, en un segundo momento, pasa a la traducción castellana: «Y víase meter en el abismo de más calientes aguas que las que pasan por el azufre y proceden de sus vapores húmedos y ardientes en Etna o Vesubio» (f. 175r). Además, al comparar la fórmula de la que Matilde se sirve para clausurar su parlamento, así como la respuesta de su criada, trasluce una proximidad mayor de la comedia con la versión de Millis que con el original italiano:

MAT. En tan lastimoso estado, Leonora, tu ingenio sea luz para mi desengaño, que el alma corre tormenta.
LEO. Señora, habiendo escuchado la causa de tu tristeza, [...] que consideres te ruego que tu padre... (*Linajes*, p. 289)

Y en estos mis trabajos, sois vos sola de quien espero ayuda y consejo, [...] y así os ruego tengáis lástima de mí, y consideréis la demasiada pasión que me atormenta. [...] Ruégoos, señora, olvidéis esa manera de proceder. (*Historias*, ff. 176v-177r)

Da voi adunque in questo mio bisogno chieggio consiglio e aita. [...] Ma se volete il mio consiglio seguire, smorzate le nocive fiamme nel casto petto accese. (*Novelle*, p. 223)

Queda evidente que el diálogo entre la princesa y su criada y, especialmente, el monólogo de la primera ocasionan la creación de una escena marcada por un tono patético y es-

cénicamente inmóvil. Sin embargo, para aprovechar íntegramente la confesión de la protagonista y, a la vez, evitar la prolongación excesiva de su conversación con Leonora, Fajardo opta por una fragmentación del diálogo que en la *novella* forma parte de un bloque narrativo único, mientras que en la comedia se fracciona en dos momentos clave – confesión y decisión de huir – separados por la intromisión de Morcón. Dentro de este orden secuencial, la aparición del gracioso posee una doble función: por un lado, sus respuestas le dan una inflexión chistosa a la escena anterior y apuntan a un claro rebajamiento de tono; por otro, Morcón también posibilita la prosecución de la intriga, revelándole a Matilde a quién realmente le debe la vida. La declaración del gracioso deja pensar en una simplificación de la intriga amorosa y, sin embargo, Fajardo no pierde la ocasión para seguir enmarañando la historia: un dilema se ha solucionado, pero, de repente, el espectador asiste a una precipitación de los eventos por la salida del César que le declara a su hija la formalización de su casamiento con Federico, príncipe de Hungría. Nos acercamos, así, al final del primer acto, donde Fajardo reanuda el hilo de la *novella*: prosiguiendo con la conversación entre Matilde y su criada, se pone al descubierto la rebeldía de la primera ante la decisión paternal.

598

aA

MATILDE En empeño semejante,
aunque liviandad parezca,
no ha de ser otro mi dueño,
sin él mi vida se arriesga.
(*Linajes*, p. 292)

El emperador mi padre no consentirá en el
casamiento que me he prometido, y antes
moriré que vea que otro goza de lo que solo
Alerán merece y yo le tengo dedicado gran
tiempo ha.
(*Historias*, f. 173v)

El primer acto se clausura con la decisión de los dos amantes de fugarse juntos. Se asiste en este episodio a otra estrategia de adaptación dramática del relato; Fajardo reduce y condensa un momento significativo de la historia de Bandello, eliminando partes que evidentemente consideraría accesorias e innecesarias para el avance de la acción principal: la preparación del viaje, las precauciones de la pareja (Adelasia se corta el pelo y se disfraza de hombre para viajar sin temer peligro alguno), los sucesos a lo largo de su fuga. El segundo acto, de hecho, comienza con un salto temporal relevante: han pasado muchos años desde la huida, y Matilde y Alejandro viven

en miseria en las Langhe con sus siete hijos – tal como en la *novella* – y sobreviven dedicándose a oficios humildes como el de carboneros. Es en este momento cuando la comedia se desvía del cuento para seguir una línea argumental distinta como consecuencia de la anterior intromisión de nuevos actantes y del redoblamiento de los conflictos; de ahí que la narración empiece a zigzaguear entre el cuento bandelliano y las invenciones temáticas del dramaturgo.

El primero de estos casos se produce en el momento en que en la comedia se trata de dar una explicación para el conflicto entre húngaros y sajones en el norte de Italia. Mientras que en la *novella* la situación se anuncia someramente, en *Linajes* el ataque bélico se reconduce a un móvil personal: ofendido por la huida de Matilde, su prometida, el rey de Hungría se rebela a Otón y ataca algunas tierras en el septentrión itálico.

FEDERICO ¡Llegad a mis brazos,
que con vos serán mis armas
el destrozo del Imperio,
siendo la ruina de Italia! [...]

aA

El rencor envejecido
de una ingratitud villana,
del haberme Otón faltado
a lo real de su palabra,
dando ocasión que Matilde
de la corte se ausentara,
me obliga a que con mi gente
le busque dentro en su casa.
(*Linajes*, p. 295)

En aquel mismo tiempo, habían bajado los
húngaros a robar y destruir a Italia.
(*Historias*, f. 196r)

599

Otra estrategia interesante de adaptación dramática se da en un mecanismo de desplazamiento de ejes narrativos desde personajes del cuento hacia actantes creados *ad hoc* para la comedia. Este procedimiento de aclimatación de la fuente en el tablado destaca en un pequeño episodio del segundo acto, cuando Leonora lamenta la ausencia prolongada de su amado Morcón y teme que durante su viaje a Innsbruck se haya topado con algunos asaltadores; en la *novella*, son los dos amantes quienes pasan por esa ciudad durante su huida y quedan víctimas de un atraco:

LEONORA Que jamás se haya sabido
de Morcón: con joyas varias
fue a Inspruch para hacer
[dinero,
y sin duda, ¡ay, desdichada!,
dio en manos de salteadores,
sin que sabido se haya
más dél, ni vivo ni muerto.
(*Linajes*, p. 296)

Vendió cuanto tenía harto barato, diciendo que quería emplear aquellos dineros en otras cosas de donde esperaba sacar más provecho, y con este dinero compró cantidad de piedras y joyas, por no ir cargado con moneda. [...] Así, como Alerán y Adelasia hubieron salido de una ciudad que era la última de las tierras del imperio, llamada Hispurg, habiendo entrando en unas selvas y lugares desiertos, les desvalijaron ciertos salteadores.
(*Historias*, ff. 189v, 192v)

Igualmente, el dramaturgo se beneficia del mismo recurso con la primera salida a escena de Gerardo, el segundogénito de Matilde: se trata de un actante con un papel modesto en la comedia pero que, por otra parte, ni se señala en la *novella*, en la que, aparte del primer hijo, que sí tiene un rol protagonista, la identidad de sus seis hermanos se desvanece en un anonimato justificado por su falta de participación en la intriga. En la comedia, en cambio, Gerardo, tal como el hermano mayor, ignora su origen aunque, inconscientemente, siente correr en sus venas la gallardía de los de su estirpe y pretende alistarse y participar en la guerra contra los húngaros pese a su joven edad. Ante esta resolución, la respuesta de la madre parece un calco del original, pese a que en *Bandello Alerán* y *Guillermo* protagonicen esta discusión:

600

aA

MATILDE ¡Cómo el natural le llama,
(*aparte*) debido a su sangre ilustre!
(*Linajes*, p. 297)

¡Oh, mozo desdichado! ¡Qué agravio tan notorio te hace tu suerte en serte contraria! Pues ni la pobreza de tus padres, ni el lugar y parte en que te has criado pueden escurecer en ti el resplandor escondido de la nobleza y virtudes de tus pasados.
(*Historias*, f. 195v)

Vale la pena desarrollar una reflexión ulterior sobre otra estrategia de adecuación escénica y que consiste en el ensanchamiento de episodios novelísticos. Con respecto a la decisión de Guillermo de irse de su casa para luchar en el bando del emperador, *Bandello* anuncia el momento de forma sintética: sin avisar a sus padres, el joven se marcha y entra en el ejército. Por su parte, *Fajardo* pone el acento en

el carácter decidido de Guillermo; sin contar con que esta escena le ocasiona al dramaturgo la posibilidad de introducir un largo parlamento de Alejandro sobre los preceptos de la vida militar y las cualidades de un perfecto soldado. En definitiva, en la comedia el hijo se convierte en el doble de su progenitor y, en especial, esta simetría perfecta de actante y situación, entroncada con padre e hijo, se vuelve paradigmática en el tercer acto durante el conflicto final entre húngaros y sajones, cuando Guillermo derrotará al príncipe de Hungría y Alejandro al marqués de Brandenburg.

A lo largo del segundo acto se mantiene constante la alternancia entre episodios de nuevo cuño (el encuentro fortuito entre el marqués y Matilde; el primero, no reconociendo a la princesa, se muestra descortés) y otros en que, según se ha visto, Fajardo retoma los hilos de la *novella* adoptando estrategias distintas según el caso. El último acto, en cambio, es el que menos relación mantiene con Bandello, si exceptuamos la reacción de Otón ante la actitud y la apariencia de Guillermo y la agnición final. Tal como en el cuento, asistimos al encuentro del emperador con su nieto; el César desconoce la identidad del soldado, aunque se siente fascinado por el parecido entre Guillermo y él mismo cuando era joven:

aA

601

OTÓN Por asegurar su vida,
me he mostrado vengativo,
y aunque le admiro arrojado,
me han agradado sus bríos.
Cuando yo era de su edad,
mostraba el aliento mismo,
y por ser tal su valor
hoy por capitán le elijo. [...]
Que, si la verdad te digo,
aunque le miro vasallo,
le quiero como a mi hijo.
(*Linajes*, p. 313)

Animoso y valiente por su persona, y por tal tenido de todos, mas no por eso dejó de vencerle en presencia del emperador su abuelo, que, con cierta inclinación natural, tenía siempre puestos los ojos en este mozo, y desde entonces comenzó a serle más aficionado que a ninguno de cuantos andaban en su corte. Y un caballero, criado antiguo de la casa del emperador, mirando con atención el rostro y maneras de Guillermo, le pareció ver en él una figura y traslado del emperador cuando era de aquella misma edad.
(*Historias*, ff. 196v-197r)

La presencia de líneas temáticas en la comedia ajenas a la *novella* implica, como es de esperarse, una complicación argumental rebuscada desde el comienzo y que, rápidamente, va resolviéndose a lo largo del tercer acto; la acción primaria y la secundaria se concilian para llegar así a la solución de todo conflicto planteado anteriormente. En el epílogo de la

comedia Otón le expresa a Guillermo el deseo de conocer a su familia y, una vez cumplida esta pretensión real, el emperador reconoce a su hija y al yerno, los perdona y pone término a la existencia humilde de toda la familia:

OTÓN Pues si yo he de perdonar,
llegad a mis brazos hoy,
y llegue también mi nieto,
que su enojo me agradó.
Y puesto que han sido siete,
y que vitorioso estoy
de la Italia, en ella quiero
que conozcan mi favor:
doy a Guillermo el estado
de Monferrato, y le doy
con título de Carreto,
de Finario y de Ponzón.
De Ceva, Incisa y el Bosco
a los demás posesión,
con título de marqueses
porque puedan desde hoy
ser principio de sus casas,
pues de mi gusto lo son.
(*Linajes*, pp. 321-322)

602

El buen príncipe, contento de su arrepentimiento, les cerró las bocas con besos y abrazos. [...] Se hicieron hermosos torneos y alegres justas, de que llevaba siempre el precio y honra Guillermo, con gran placer de sus padres y no menos contento del abuelo, que le dio luego el título e investidura del marquesado de Monferrat. Y al hijo segundo de Alerán y Adelasia dio el de Saona con todas sus pertenencias, términos y jurisdicciones. Y deste descienden los marqueses del Final Carretos. El tercero hubo a Saluzo, cuyo linaje pertenece en alguna manera. Del cuarto salieron las cepas y sarmientos de la casa de Ceva. El quinto fue marqués de Incisa, cuyo nombre y linaje hasta el día de hoy está en su fuerza. El sexto señoreó a Punzón. Y el séptimo y último de todos fue señor de Bosco, debajo de nombre y título de marquesado.
(*Historias*, ff. 203v-204r)

aA

A raíz del análisis anterior, es posible extraer unas cuantas consideraciones. Desde el planteamiento, las estrategias de acondicionamiento dramático de las *novelle* revelan una habilidad del dramaturgo para manipular libremente la fuente cuentística que, con toda probabilidad, no hay que buscar en el original, sino en una de las traducciones, la francesa o bien la castellana por las razones explicadas anteriormente. El examen contrastivo ha puesto en evidencia toda una serie de procesos de adaptación escénica y de estrategias de las que el dramaturgo se sirve según las exigencias de su creación. Si por un lado descarta partes narrativamente densas y que, por lo tanto, no se prestan a la representación visual, por otra parte también se sirve de una amplia gama de estrategias de cara a diferentes propósitos, tales como el enrevesamiento argumental, o la amplificación emotiva de ciertas situaciones. Se reconocen modalidades de acondicionamiento representativo como la intromisión de partes narrativas inéditas su-

perpuestas a las cuentísticas, la fragmentación en la comedia de bloques episódicos de la *novella*, el ensanchamiento de episodios novelísticos, el redoblamiento de los actantes y la caracterización de los galanes según ejes simétricos, el desplazamiento de ejes narrativos de un personaje del cuento a otro creado propiamente para la comedia, la intensificación del papel de un determinado personaje en el texto teatral, tal como se ha visto para el caso de Guillermo. Evidentemente, el objetivo último es el de crear una historia que busca un fuerte impacto escénico; la fuente narrativa es sin duda alguna un válido punto de arranque, aunque la construcción dramática se pone al servicio de una manipulación libre del texto de partida llevando a la creación de una comedia en la que el espíritu bandelliano convive con la creatividad del autor.

La tradición griseldiana y las innovaciones en la segunda patraña de Timoneda¹

Francisco José Rodríguez Mesa

Universidad de Córdoba

La última *novella* del *Decameron*, la archiconocida historia de Griselda y Gualtieri, constituye uno de los mejores ejemplos de la fortuna y la fama que la narrativa breve italiana ha adquirido en las distintas literaturas a lo largo de los siglos. Se pueden contar por centenares las traducciones, versiones, relecturas e interpretaciones que del relato de *Decameron* x, 10 se han realizado a partir de Boccaccio².

No obstante, la fama de la historia de la esposa fiel y constante ante cualquier adversidad y prueba no se ha circunscrito solamente al ámbito literario, sino que ha afectado por igual al campo de la crítica. Así pues, si copiosas han sido las versiones griseldianas, no menos abundantes han sido los

1. Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad Español "Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)", FFI2014-55628-P.

2. Para el estudio y la delimitación de las versiones griseldianas se hacen imprescindibles las obras de Raffaele Morabito: R. MORABITO, *La diffusione della storia di Griselda dal XIV al XX secolo*, «Studi sul Boccaccio», xvii (1988), pp. 237-285; *id.*, *Una sacra rappresentazione profana. Fortune di Griselda nel Quattrocento italiano*, Max Niemeyer, Tübingen 1993; R. Morabito (ed.), *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso Griselda. Atti del Convegno di Studi (L'Aquila, 3-4 dicembre 1986)*, Japadre, L'Aquila-Roma 1988; *id.*, *La storia di Griselda in Europa. Atti del Convegno «Modi dell'intertestualità: la storia di Griselda in Europa» (L'Aquila, 12-14 maggio 1988)*, Japadre, L'Aquila-Roma 1990.

análisis y reflexiones que se han centrado en distintos particulares de la *novella* o de sus imitaciones, y los estudiosos – o el relato mismo – han sido lo suficientemente dúctiles como para que surgieran análisis desde los prismas más variados³. Con todo y a pesar de esta prolijidad en los estudios, el terreno griseldiano sigue siendo fértil hoy en día, como se puede apreciar simplemente ojeando el índice de volúmenes como el presente o los programas de congresos o seminarios relacionados con la difusión de la narrativa breve medieval.

1. *La segunda patraña de Timoneda*

Como se sabe, *El patrañuelo*, publicado en 1567 en el taller valenciano de Joan Mey, es una compilación que incluye veintidós relatos o patrañas, casi todos de inspiración italiana, traducciones o versiones de autores como Boccaccio, Giovanni Fiorentino o Bandello, que Menéndez Pidal describió como «la primera colección española de novelas escritas a imitación de las de Italia»⁴. En esta colección, la segunda patraña, precedida por la redondilla exegética «Por su bondad, Griselida / fue marquesa; obedecía / lo quel marido quería / con paciencia no fingida»⁵ se ocupa del tema griseldiano.

La postura de la crítica para con las fuentes de esta patraña no ha sido homogénea y es susceptible de ser dividida en dos períodos separados por un claro punto de inflexión: la publicación, en 1998, de un breve estudio de Romera Castillo⁶. Hasta ese momento, todos los estudiosos que, partiendo de Bourland⁷ se habían ocupado de la narración timoneda-

3. Valga como ejemplo en esta dirección la revisión de las distintas lecturas de *Decameron*, x, 10 en S. ALLOATTI BOLLER, *L'ultima novella del Decameron e la decima giornata*, en L. Rossi et al. (eds.), *La circulation des nouvelles au Moyen Age*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005, pp.167-197, véanse pp. 167-170.

4. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, CSIC, Madrid 1943, vol. III, p. 75.

5. Si bien *El patrañuelo* ha gozado de una enorme fortuna editorial, en el presente trabajo utilizaremos la versión que hoy en día se considera como la más fiable, esto es J. TIMONEDA, *El patrañuelo*, J. Romera Castillo (ed.), Cátedra, Madrid 1978. La cita en la p. 87.

6. J. ROMERA CASTILLO, *El doble filo de la imitatio: la patraña segunda de J. Timoneda*, en ID., *Calas en la literatura española del Siglo de Oro*, UNED, Madrid 1998, pp. 340-372; antes en I. Arellano Ayuso, J. Cañedo Fernández (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del II Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro (Pamplona, Universidad de Navarra, abril de 1990)*, Castalia, Madrid 1991, pp. 459-491.

7. C.B. BOURLAND, *Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature*, «Revue Hispanique», XII (1905), n. 41, pp. 1-232.

na habían señalado la derivación directa de Petrarca subrayando, eso sí, las divergencias exegéticas con respecto al *De insigni obedientia*. En esta vasta corriente – que ocupa todo el siglo xx – se insertan, los análisis de Eoff⁸, Menéndez Pelayo⁹, García Miranda¹⁰, Juliá Martínez¹¹, Sánchez¹², Baquero Goyanes¹³, Ferreres¹⁴, Reynolds¹⁵, Pisonero del Amo¹⁶ y el mismo Romera Castillo¹⁷ en un primer estadio (1978).

Todos los juicios que abogaban por la dependencia del texto timonedano de la obra de Petrarca son rechazados a la luz de las pruebas aportadas por el estudio de Romera Castillo¹⁸, que incluye una amplia sección dedicada a la comparación textual de las versiones griseldianas de la segunda patraña de Timoneda y del *Valter e Griselda* de Bernat Metge¹⁹. Sobre la base de múltiples elementos y coincidencias, incluso de naturaleza léxica, el estudioso demuestra que la segunda patraña deriva directamente de la traducción catalana y no, como hasta entonces se había creído, de la latina de Petrarca.

En el contexto crítico que esta contribución fundamental de Romera Castillo inauguró llama la atención que los análi-

8. S.H. EOFF, *Introduction* en J. TIMONEDA, *The Patrañuelo of Juan de Timoneda. An Edition, with Introduction and Notes*, S.H. Eoff (ed.), University of Chicago, Chicago 1929.
9. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes* cit.
10. J. TIMONEDA, *El patrañuelo. El sobremesa y alivio de caminantes*, M. García Miranda (ed.), Emecé, Buenos Aires 1946.
11. ID., *Obras*, E. Juliá Martínez (ed.), Aldus, Madrid 1947.
12. ID., *El patrañuelo*, A. Sánchez (ed.), Castilla, Madrid 1948.
13. ID., *El patrañuelo*, M. Baquero Goyanes (ed.), Novelas y cuentos, Madrid 1968.
14. ID., *El patrañuelo*, R. Ferreres (ed.), Castalia, Madrid 1971.
15. J.J. REYNOLDS, *Juan de Timoneda*, Twayne Publishers, Boston 1975.
16. I. PISONERO DEL AMO, *Un motivo boccacciano: 'La paciente Griselda' en la literatura española*, en P. Peira et al. (org.), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. Vol. III. 2. Literatura española de los siglos XVI-XVII*, Castalia, Madrid 1992, pp. 221-241.
17. J. ROMERA CASTILLO, Estudio preliminar en J. TIMONEDA, *El patrañuelo* cit.
18. ROMERA CASTILLO, *El doble filo* cit.
19. El texto de *Valter e Griselda*, traducción al catalán del *De insigni obedientia* petrarquesco, ha sido publicado en distintas ocasiones: B. METGE, *Història de Valter e de la pacient Griselda escrita en llatí per Francesch Petrarcha e arromançada per Bernat Metge*, M. Aguiló i Fuster (ed.), Llibreria d'en Àlvar Verdaguer, Barcelona 1883; ID., *Histories d'altre temps. Valter y Griselda, la filla del rey d'Hungria, Paris y Viana*, R. Miquel i Planas (ed.), Publicació Joventut, Barcelona 1905; B. METGE, A. TURMEDA, *Obres menors*, M. Olivar (ed.), Barcino, Barcelona 1927; B. METGE, *Obras de Bernat Metge*, M. de Riquer (ed.), Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 1959; ID., *Obra completa*, L. Badía, X. Lamuela (eds.), Selecta, Barcelona 1975; ID., *Valter e Griselda i altres textos*, S. Bech (ed.), Barcanova, Barcelona 1990. A la hora de citar esta obra nos serviremos de esta última edición.

sis dedicados al estudio de la versión timonedana en relación con su auténtica fuente hayan sido tan exiguos²⁰. En otras palabras, parece que una vez que los débitos literarios del autor valenciano se han sacado a la luz, se ha dado por sentado que la patraña segunda ha quedado completamente desposeída de todo atisbo de interés crítico o de originalidad. Paradójicamente, tal vez fuese el mismo Romera Castillo el responsable de que, tras el hallazgo publicado en 1998, el estudio de este relato se diese por agotado, pues en el citado trabajo llega a concluir que, si bien en la segunda patraña hay elementos de procedencia timonedana, «el calco sigue siendo señero y obvio» (p. 370). Un planteamiento tal es susceptible de ser interpretado como la última y definitiva palabra para con su ámbito de estudio. Sin embargo, también este juicio tiene que ser entendido en su contexto, es decir, como conclusión de un análisis centrado en la imitación presente en el relato de Timoneda.

Dejando al margen la referencia a la fuente literaria de la narración, hay una idea que Romera Castillo deja entrever que parece haber pasado por alto a la crítica hasta ahora: la profundidad y el alcance de esas aportaciones que, por lingüísticamente someras que sean²¹, se deben al numen del valenciano. No en vano, aduciendo un breve ensayo de Giorgio Valli²² al que Romera Castillo alude, por lo que concierne a los débitos literarios se ha de tener en cuenta

Si [...] la fábula originaria fue solo la chispa inspiradora de un artista genial [...] o, al contrario, fue imitada literalmente sin esfuerzo alguno o aportación personal del imitador y sin que este le infundiera una tonalidad, un significado o una finalidad nueva; [en función de ello] el interés del investigador por las fuentes disminuye o se apaga, y el juicio concluyente acerca de la relación entre la obra y sus fuentes

20. En este sentido, y como antecedente del presente estudio, remitimos a F.J. RODRÍGUEZ MESA, *La seconda patraña e Decameron x, 10: l'interpretazione di Griselda di Joan Timoneda*, en in P. Pellizzari (ed.), «Umana cosa è aver compassione degli afflitti...». *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 12-14 dicembre 2013)*, «Levia Gravia», xv-xvi (2013-2014), pp. 355-367.

21. No olvidemos que las conclusiones de Romera Castillo obedecen a una comparación textual en busca de señales de traducción y, por tanto de naturaleza lingüística entre Metge y Timoneda.

22. G. VALLI, *Las fuentes italianas de la patraña IX de Timoneda*, «Revista de Filología Española», xxx (1946), pp. 369-381 [p. 369].

queda reducido, respectivamente, al término vago de «recuerdo» o al demoleedor de «plagio».

Es cierto que ante esta disyuntiva – claramente maniquea – la segunda patraña aparece como ejemplo prototípico de la categoría de plagio, máxime cuando las coincidencias formales e incluso léxicas entre las narraciones de Timoneda y Metge son tan evidentes. Con todo, este juicio cuantitativo no debe ser óbice para llevar a cabo un estudio cualitativo centrado en las divergencias entre ambos textos para determinar si realmente en estas laten una tonalidad, un significado o una finalidad nuevos con respecto al original. En esta dirección, con el fin de determinar si la etiqueta de «calco [...] señero y obvio» que Romera Castillo aplicó a la forma – sobre todo lingüística – de la segunda patraña puede ser lícitamente extrapolada a la esfera del contenido, analizaremos los pasajes que en la versión de Timoneda difieren de su fuente, prestando especial atención a la profundidad y a la repercusión de los mismos en relación con la globalidad de la historia. Asimismo y con el fin de analizar la coherencia interna, comprobaremos si hay alguna vacilación a lo largo de la patraña que pueda ser atribuida al origen de las referencias.

Estos fenómenos se pondrán de manifiesto en dos momentos concretos de la patraña: la presentación de los personajes y las pruebas a las que el marqués somete a Griselida.

2. *Presentación de los personajes: de Valter a Valtero y de Griselda a Griselida*

El primer factor que se tendrá en cuenta en el análisis será el modo en que los protagonistas se dan a conocer al comienzo de la narración y, sobre todo, la relación existente entre esta presentación y las acciones que a lo largo del relato llevan a cabo los marqueses²³.

El marqués es el personaje que en todas las versiones de la tradición griseldiana²⁴ se presenta en primer lugar, y en Timoneda lo hace con una adjetivación y una serie de epí-

23. Para un análisis más pormenorizado de la caracterización de Griselida y de Valtero remitimos a RODRÍGUEZ MESA, *La seconda patraña* cit.

24. Dada la genealogía, tanto directa como indirecta, de la patraña segunda, en este estudio nos ceñiremos a las versiones de Boccaccio, Petrarca, Metge y Timoneda.

tetos que, teniendo en cuenta el comportamiento posterior, resultan cuanto menos chocantes para el lector:

En los confines de Italia [...] habitaba un excelente y famosísimo marqués, que se decía Valtero, hombre de gentil y agradable disposi(c)ión, y de grandes fuerzas, puesto en la flor de su mocedad, no menos noble en virtudes que en linaje. Era, finalmente, en todo muy acatado (TIMONEDA, *El patrañuelo* cit., p. 87)

No obstante, no es el valenciano el responsable de este ensalzamiento desmedido de Valtero, sino que fue Petrarca el primero en presentar al noble con estos atributos²⁵, abriendo un camino que siguió Metge²⁶ y que diverge notablemente de la parquedad de palabras de Boccaccio²⁷. El hecho que sorprende de esta descripción de la patraña no está vinculado, por tanto a su origen, sino al vigor o a la credibilidad que estas palabras cobran para el lector a partir de la primera intervención del personaje, que tiene lugar cuando sus súbditos le imploran que tome esposa. En una situación de tal gravedad, el Valtero timonedano no solamente no duda, sino que tampoco reflexiona como alguien con las dotes que le son atribuidas en la presentación haría. Muy por el contrario, el proceso de elección de su consorte es narrado por el valenciano con una celeridad y aleatoriedad impropios de un asunto de estado:

El marqués, como al punto que le hablaron sus vasallos del casamiento, le pasó por la memoria de los servicios y bondad y gentileza de Griselida, sabia, graciosa pastora [...], determinó que Griselida fuese su mujer y por eso les señaló el día de las bodas, y por el consiguiente, a todos los criados y servidores de su casa. (*Ivi*, pp. 88-89)

25. Presentando a Valterius afirma Petrarca «et hic quidem forma virens atque etate, nec minus moribus quam sanguine nobilis, et ad summam omni ex parte vir insignis», todas las citas del *De insigni obedientia* provienen de F. PETRARCA, *Opere latine di Francesco Petrarca*, A. Bufano, B. Aracri, C. Kraus Reggiani (eds.), M. Pastore Stocchi (intr.), UTET, Torino 1975, vol. II, pp. 1312-1339 [p. 1312].

26. Metge describe a Valter como «fort noble [...], jove, bell e molt graciós, no menys noble de costumes que de llinatge, e [...] en totes coses fort insigne» (METGE, *Valter e Griselda* cit., p. 30).

27. Recordemos que el certaldés presenta a Gualtieri simplemente con el adjetivo de «gio-vane» y que tal cosa sucede después de que Dioneo afirmase que iba a narrar una «matta bestialità». En lo sucesivo se citará el *Decameron* según la edición crítica G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (ed.), Einaudi, Torino 1992, vol. II, pp. 1233-1234.

Esta rápida deliberación, si bien encuentra algún paralelismo en la versión catalana²⁸, es completamente ajena tanto a Petrarca como a Boccaccio²⁹ y llama particularmente la atención porque podría indicarse como la primera vislumbre de falta de coherencia interna en la segunda patraña, fenómeno que – como se verá – afecta de un modo más profundo a Griselida.

En la presentación de la consorte elegida, Timoneda nos brinda una serie de novedades notables con respecto a sus antecedentes. Si Griselida es descrita – como se ha visto y en comunión con la tradición – cual dechado de virtudes, el valenciano introduce dos particulares llamativos: en primer lugar, la describe como «sabia»³⁰ y, además, la presenta como hija de un «rico cabañero».

Por lo que respecta al primer aspecto, en efecto, Griselida se presenta como un personaje mucho más independiente, maduro y definido que las Griseldas que la preceden, y buena muestra de ello es la actitud que adopta la mañana de las nupcias del marqués, cuando solicita a su padre

Que para aquel día la llevase a la ciudad para que conocer pudiese [a la nueva marquesa], y en regocijo de tan solemnes fiestas del marqués alguna merced alcanzase, en recompensa de los pobres y bajos servicios que de su poca posibilidad tenía recibidos. (*Ivi*, p. 89)

Esta instrumentalización del viaje a la ciudad que, en última instancia, persigue un beneficio propio de una determinada situación política contrasta con el modo en que la Griselda metgeana planea asistir al matrimonio: «Griselda [...] portant aiga ab un cànter en lo seu cap entrà-se'n la casa de son pare per ço que espatxàs ço que a fer havia e que anàs ab les altres nines a veure l'esposa de son senyor» (METGE, *Valter*

28. «E com Valter s'hagués pres esment moltes vegades de la virtut [de Griselda] [...], lo dit Valter se més en cor de pendre aquesta per muller sobre totes les altres» (METGE, *Valter e Griselda* cit., pp. 34-35).

29. Los dos autores italianos subrayan que el marqués había reparado en las virtudes de Griselda tiempo antes de la petición de los vasallos; es más, Petrarca llega a asegurar que «in hanc virgunculam Valterius, sepe illac transiens, quandoque oculos non iuvenili lascivia sed senili gravitate defixerat» (PETRARCA, *Opere latine* cit., p. 1316).

30. Metge es el único autor en alabar la «saviesa» de Griselda, pero no en su presentación, sino hacia la conclusión del relato, a colación de su actitud recibiendo a los huéspedes de las segundas nupcias del marqués; por ende, este precedente no debería considerarse una muestra más de las deudas de Timoneda para con el texto catalán.

e *Griselda* cit., p. 35). Como se puede ver, Metge presenta a un personaje mucho menos autónomo y, sobre todo, con una iniciativa mucho menor que Timoneda, y quizás en este pasaje como en ningún otro se puedan observar las transformaciones derivadas de los distintos contextos sociales e históricos a los que los textos se remontan: Griselda es un personaje que actúa por entretenimiento, su única intención es ver, como modo de pasar el tiempo; por el contrario, Griselda actúa, es un personaje activo que no desea simplemente ver pasar el tiempo, sino aprovecharlo y para ello demuestra sus dotes políticas incluso antes de conocer que ha sido la elegida para ponerlas en acto.

Por lo que respecta a las condiciones económicas en las que Griselda pudiera haber crecido, ya hemos señalado que Timoneda es el pionero en transformar a la «povera giovinetta» (BOCCACCIO, *Decameron* cit., p. 1235) en la hija de un acaudalado propietario de cabezas de ganado. No obstante, a medida que la narración avanza, nos encontramos con pasajes en los que el valenciano parece aferrarse con tal fuerza al texto de Metge que llega a olvidar – como se ha visto con respecto al carácter reflexivo del marqués – precedentes que él mismo ha establecido; este fenómeno también afecta a Griselda, al describir en los siguientes términos su adaptación a la vida de la corte:

Mostróse un poco tiempo después en la pobre ya hecha nueva marquesa tanta gracia y divinal favor, que no mostraba en alguna cosa ser nascida ni doctrinada en la aspereza del monte, sino en palacios de grandes señores, por donde de todos era muy honrada y querida. (TIMONEDA, *El patrañuelo* cit., p. 92)³¹

Si – como se verá en el siguiente epígrafe – la transformación de Griselda en un personaje de una mayor madurez política o, como Soriano la definió, como un personaje dotado de «una fina inteligencia especulativa»³², se puede interpretar

31. Compruébese la fidelidad, incluso en términos de elección léxica, de este pasaje al texto de Metge: «e Nostre Senyor Déu féu tanta de gràcia a la dita Griselda, que algú no pogué jutjar que fos nodrida en casa de pastor, sinó en algun palau imperial: tant era venerable envers tots» (METGE, *Valter e Griselda* cit., p. 37).

32. C. SORIANO, El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia de *Lope de Vega: estudio comparativo*, «Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica», 10 (1991-1992), pp. 293-326 [p. 318].

como un elemento que, de modo consciente o no, aumenta exponencialmente la profundidad psicológica de la protagonista timonedana, es cierto que describirla como hija de un rico ganadero limita ciertos efectos originales del tema griseldiano. Basta recordar en este sentido que uno de los principales aspectos que llaman la atención de la joven en las versiones tradicionales es la facilidad con la que pasa del más pobre de los contextos a la elite social, subrayando el fenómeno de que «anche nelle povere case pioveno dal cielo de' divini spiriti» (BOCCACCIO, *Decameron* cit., p. 1248). Este factor, que sirve para trazar un dualismo opuesto en la pareja de marqueses sobre la base tanto de su comportamiento como de su origen social³³, es mucho menos efectivo según el planteamiento inicial de Timoneda, motivo por el que quizás desechó su aportación al origen de Griselda en cuanto se le presentó la oportunidad para ello.

3. *Griselda y las pruebas «a su fertilidad y paciencia»*

Las pruebas a la entereza de la marquesa y el estoicismo de Griselda ante ellas constituyen el componente temático fundamental de la tradición griseldiana. Intradiegéticamente, las penalidades de la joven son el detonante que, a los ojos de las distintas Griseldas, pueden presentarse como evidencia de la maldad del marido a la vez que se erigen como la manifestación de que el juramento de constancia y obediencia que el marqués exigió el día del matrimonio no respondía a un pensamiento pasajero o puntual, sino que tras él podría haber un plan premeditado.

Las modificaciones introducidas por Timoneda en la segunda patraña y su separación de la fuente metgeana suponen importantes divergencias en este aspecto tan esencial. En efecto, el valenciano hace que Valtero se sirva de una serie de subterfugios para evitar que alguien pueda responsabilizarlo de las desgracias que acaecen a su esposa. En otras palabras, en la patraña ni Griselda ni el pueblo son conscientes de que Valtero esté probando la paciencia y el aguante de su consorte.

La primera prueba que se presenta en la tradición griseldiana acontece tras el nacimiento de la primogénita de los

33. Recordemos que el citado fragmento de Boccaccio continúa «come nelle [case] reali di quegli che sarien più degni di guardar porci che d'aver sopra uomini signoria» (BOCCACCIO, *Decameron* cit., p. 1248).

marqueses, momento en el que la niña – con una crueldad y falta de escrúpulos evidentes – es separada de su madre y que Boccaccio narra en los siguientes términos:

Poco tempo appresso, avendo con parole generali detto alla moglie che i subditi non potevan patir quella fanciulla da lei nata, informato un suo famigliare, il mandò a lei, il quale con assai dolente viso le disse: «Madonna, se io non voglio morire, a me convien far quello che il mio signor mi comanda. Egli m'ha comandato che io prenda questa vostra figliola e ch'io...» e non disse più. (BOCCACCIO, *Decameron* cit., pp. 1239-1240)

Metge, fiel a la fuente petrarquesca, no introduce modificaciones significativas en la narración de este pasaje:

Un dels algutzirs [de Valter], en lo qual ell se fiava molt, certificat emperò de sa intenció e de ço que ell entenía a fer; lo qual, vinent a ella gran hora de nit, li dix: «Senyora mia, perdona'm e plàcia't que no em tingues a mal ço que jo forçadament he a fer. La tua saviesa sap quina cosa és qui ha a fer ab senyor al qual hom no pot contrastar por dura cosa e cruel que man ésser feta. Mon senyor m'ha manat que jo prenga aquesta infant, e que aquella...». E ab paraula estroncada lleixà's de parlar e de dir lo cruel ministeri que devia exercir. (METGE, *Valter e Griselda* cit., pp. 39-40)

aA

613

Como puede observarse, no solo en la versión primigenia de la historia, sino también en la fuente directa de Timoneda, tanto las verdaderas intenciones del marqués como la maldad que estas conllevan no se ocultan tras ningún tipo de velo: Griselda es completamente consciente del destino de su primogénita y del responsable del mismo. En cambio, en la patria este hecho se describe en unos términos que nada tienen que ver con los precedentes de la tradición griseldiana: Griselda halla el cuerpo inerte de una neonata, que ella identifica con su primogénita, en el lecho de su hija después de que

El marqués [ordenase] a su ama [...] que tomase una niña que había habido del hospital recién fallecida, y estando durmiendo de noche en su cámara la Marquesa, le tomase su hija y le pusiese la muerta con los mismos pañales. (TIMONEDA, *El patrañuelo* cit., p. 93)

La argucia de la que se sirve Valtero no solo impide que Griselda perciba que está siendo probada o que es víctima de su

marido, sino que ante la mirada de todos los personajes de la narración, con la única excepción del ama, sitúa a marido y mujer en el mismo plano de víctimas del cruel destino que les ha arrebatado a un vástago. Es más, tras conocer la noticia del fallecimiento, el marqués ordena que su hija sea sepultada «con solemne enterramiento» (*ivi*, pp. 93-94).

Esta percepción se mantiene inalterable tras los hechos que afectan al segundo hijo del matrimonio: el varón y, por ende, ansiado heredero. En esta ocasión, Valtero se sirve de un viaje al monte con la excusa de transcurrir una jornada de caza, durante la cual

Encargó mucho a Lucio, su criado, que trabajase cuanto posible fuese de hurtarle el niño a la marquesa [...]. Pues como el marqués fuese salido a caza antes del día, ya después de haber almorzado, la marquesa por haber madrugado a causa del marqués, se puso a dormir sola con su hijo [...]. En esto, el criado Lucio, que no dormía, viendo que ninguno le podía ver, apañó de vuestro niño y lo llevó donde el marqués le tenía mandado.

Cuando la marquesa se despertó, preguntando por el niño a las dueñas y escuderos, y viendo que no le hallaban, pensando que alguna fiera no le hubiese comido o hecho algún daño, los extremos que ella hacía eran tan grandes, que a todos co(n)movía a tristeza y lloro. (*Ivi*, pp. 95-96)

614

aA

Ya hemos visto que, con la introducción de las diversas tretas, la versión de Timoneda supone un *unicum* dentro de la tradición griseldiana por lo que concierne a la separación de la marquesa de sus hijos. No obstante, hay un segundo grupo de pruebas en todas las versiones que no afectan a la prole, sino a la relación entre los cónyuges. También son susceptibles de ser divididas en dos momentos: la amenaza del repudio y su materialización.

Las novedades de la versión timonedana se presentan ya en el primero de estos episodios, en el que Valtero se dirige a su esposa con estas palabras:

– Ya sabéis, Griselida, porque no pienso que la presente prosperidad os haya hecho olvidar de lo que antes fuisteis, de qué manera venistes a mis palacios y os tomé por mujer; y a la verdad, yo os he siempre amado y estoy de vos bien satisfecho, sino que después que nuestra única hija, tan deseada, hallastes muerta a vuestro lado, mis caballeros y vasallos están de vos malcontentos, y les parece cosa áspera tener

por señora una mujer plebeya, y de rústica generación. Yo, como deseo tener con ellos paz, querría volveros a casa de vuestro padre.

Oído esto por la marquesa, ninguna señal de turbación mostró en su honestísimo rostro, antes, con gentil semblante, le respondió:

– Vos sois mi señor y marido y podéis hacer de mí lo que bien os pareciere [...].

Considera[n]do el marqués el ánimo y la profundísima humildad de su mujer [...] atajó la plática diciendo:

– Abaste por agora esto, señora; póngase silencio en este negocio, hasta que veamos si mis vasallos me volverán a molestar, lo que contra mi voluntad es, por cierto. (*Ivi*, p. 94)

Textualmente hablando, si este pasaje se compara con el *Valter e Griselda*, las divergencias no son ni cuantiosas ni especialmente notables. Sin embargo, el contexto en que la amenaza del repudio surge en la tradición griseldiana varía considerablemente del momento en que Timoneda lo presenta. En la patraña, este discurso de Valtero tiene lugar «cuatro o cinco días» (*ibid.*) después de que la primogénita hubiese muerto y, como se especifica en el pasaje, es precisamente la consecuencia de este fallecimiento, vivido como un acontecimiento doloroso para los súbditos. En cambio, el resto de versiones del relato presentan el origen del peligro del abandono conyugal en un hecho teóricamente feliz: el alumbramiento de la primogénita. Teniendo en cuenta estos distintos contextos, cabe hacerse una pregunta: ¿la actitud de Griselda responde verdaderamente a la sumisión a su marido o está provocada por el inmenso dolor causado por la reciente pérdida de su hija?

Por otra parte, en este fragmento la joven percibe el abandono del mismo modo que surgió el matrimonio: como una cuestión de estado impuesta por los súbditos, pero a la vez que la marquesa tiene noticia de este peligro, conoce también que su marido es contrario a la petición y que siempre la ha amado, por lo que la inocencia de Valtero para su consorte sigue intacta.

La segunda de las pruebas conyugales presenta unas características aún más originales en Timoneda, pues no nos encontramos solamente con una amenaza de repudio – como en la tradición griseldiana – sino con una amenaza de muerte para la marquesa, que le es comunicada a través de

las primeras palabras acres que su marido le dirige en toda la patraña y que pronto se transforman en una nueva declaración de amor:

Señora, grande ha sido la desdicha mía en haberos tomado por mujer, pues tan desastrosamente y por vuestra culpa haya perdido dos herederos, que yo lo tenía a muy buena dicha en que poseyesen mi estado, y mis vasallos mucho más; y viendo ellos la bajeza de vuestro linaje y la negligencia que en guardallos habéis tenido, soy importunado que me case con una doncella que dicen que es hija del conde de Bononia [...]. Ya sabéis vos que mal puedo yo casarme siendo vos, señora, viva, y por tanto, han propuesto que secretamente os procurase dar la muerte; y cuando pienso en ello, amada Griselida, no me lo sufre el corazón que tal cosa ponga en efecto. (*Ivi*, p. 96)

Aún en este momento, la idea que Griselida tiene de Valtero sigue intacta e incluso mejora con la solución que este le propone para resolver esta difícil encrucijada: una nueva estrategia que consiste en que la marquesa se vista de sierva y viva el resto de su vida como tal, oculta en el palacio, mientras el pueblo la da por muerta. Con esta invención, el marqués se convierte para su esposa en algo radicalmente distinto a lo que es en el resto de relatos de la tradición griseldiana: el héroe salvador de la marquesa y garante de su integridad física; en definitiva, Valtero es para Griselida un marido ejemplar³⁴.

De similar interés a la argucia de Valtero se presenta la respuesta de Griselida que concluye estar «aparejada [...] a servir como obediente esclava a [la] nueva y deseada esposa» del marqués (*ivi*, p. 98). Este es el primer momento (quizás con la única excepción del juramento prematrimonial de obediencia) en el que la joven se muestra completamente sumisa ante su marido, haciendo que la patraña converja – con escasas y puntuales excepciones hasta su conclusión – con el grueso de la tradición griseldiana³⁵. No obstante, de nuevo, el contexto de la patraña provoca que un elemento presente en el resto de versiones cobre un significado distinto: en Timoneda, Griselida es sumisa y obediente al aceptar su se-

34. Téngase en cuenta que, según lo percibido por Griselida, esta ejemplaridad contrasta con la negligencia de su propio comportamiento para con los cuidados de su hijo.

35. De hecho, a partir de este momento la relación entre los textos de Timoneda y Metge podría describirse, con escasas salvedades, como una mera traducción.

paración del marqués, pero – a diferencia del resto de versiones – la única alternativa que se presenta al repudio es la muerte, y la marquesa está en claro débito con su marido por librarla de esta.

A nuestro juicio, la divergencia en lo que se refiere a la percepción de las pruebas por parte de Griselida puede ponerse en relación con las dotes políticas y con el mayor grado de madurez individual que el personaje timonedano posee y de los que se habló en el apartado anterior. Así pues, con los precedentes de caracterización del personaje introducidos por el valenciano, quizás no habría resultado verosímil que la joven hubiese afrontado todas sus vivencias de un modo tan estoico como lo habían hecho las protagonistas de Boccaccio, Petrarca y Metge. En este sentido y teniendo en cuenta la estrecha relación textual con *Valter e Griselda*, es digno de alabanza el modo en que Timoneda consigue crear un nuevo personaje.

Sin embargo, como se ha indicado, con este fragmento se concluye la introducción de novedades en la patraña, lo que origina significativas faltas de coherencia hacia la conclusión del relato. Así, prácticamente con una traducción literal de Metge, Timoneda recoge esta conversación entre Valtero y Griselida el día de las supuestas segundas nupcias del marqués:

– ¿Qué te parece desta mi esposa? ¿No es agraciada y hermosa?

– Sí por cierto, señor – dijo Griselida –. No pienso que se halle otra más gentil y bien criada. Pero, hablando agora con libertad, digo que si vuestra mujer ha de ser, una cosa os suplico: que no le deis a gustar aquellos desabrimientos que distes a la pasada, porque como es moza y criada en regalo, no lo podrá sufrir. (*Ivi*, pp. 98-99)

La incongruencia en este pasaje es señera, pues como se ha repetido en varias ocasiones, Griselida no puede ver a Valtero como culpable de ninguna de sus desgracias, ya que estas han sido travestidas con subterfugios y artimañas que incluso han convertido al marqués en un ejemplo a los ojos de su esposa.

4. Conclusiones

El examen de estos elementos presentes en la patraña segunda revela que el texto timonedano posee rasgos funda-

mentales que lo hacen diferir de la tradición griseldiana en general y de sus tres antecedentes más claros (Boccaccio, Petrarca y Metge) en particular. Asimismo, huelga decir que la responsabilidad de estas particularidades recae exclusivamente en las modificaciones que, de un modo consciente o no, Timoneda incluyó en su relato.

Recapitulando lo hasta aquí expuesto, estas novedades conllevan una caracterización más fuerte, definida, moderna y autónoma de Griselida y un énfasis mayor a la expresión de los sentimientos (principalmente del amor conyugal) en las intervenciones de Valtero. Como resultado de la introducción de estos elementos – incongruencias al margen – la patraña presenta un significado global que diverge notablemente del de la mayor parte de los ejemplos de la tradición griseldiana. Por consiguiente, no podemos estar de acuerdo, al menos en términos cualitativos, con la aseveración de Romera Castillo acerca de «la dependencia incontrovertible de la patraña del texto de Bernat Metge» (ROMERA CASTILLO, *El doble filo* cit., p. 367); más bien al contrario, habría que repetir una vez más las palabras de Valli según las cuales «la materia narrativa adquiere en *El patrañuelo* un nuevo colorido, parece exaltarse en el esquematismo del resumen y resulta como proyectada fuera de la literatura para convertirse en cuento, exclusivamente en cuento» (VALLI, *Las fuentes italianas* cit., p. 369). En el caso que nos ocupa, además, la materia narrativa se proyecta con una fuerza y una vigencia tales que harán de Timoneda el faro que guiará la navegación de Trancoso, responsable de la primera aparición del tema griseldiano en las letras lusas³⁶.

36. Hablamos del quinto cuento de la tercera parte de G.F. TRANCOSO, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, J. Palma-Ferreira (ed.), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1974, pp. 272-287.

aA

1. En el panorama literario del Siglo de Oro, el *Fabulario* de Sebastián Mey¹ – aprobado en enero de 1613 y publicado con toda probabilidad poco después – forma parte de la constelación de obras menores que nacieron a la sombra del ingenio innovador de los escritores más notables de la época. Precisamente en el momento en que Cervantes marca nuevas pautas para la novela corta, Mey retoma una concepción de *imitatio* vinculada al principio del *docere delectando* evidenciado en el *Prólogo*, donde exhibe su propósito educativo y, apoyándose en la autoridad de Platón, exhorta a «las madres y amas» para que «no cuenten a los niños patrañas y cuentos que no sean honestos» (p. 52). Queda así definido el principal destinatario del libro: las «fábulas y cuentos diferentes» anunciados en el

619

1. S. MEY, *Fabulario en que se contienen fabulas y cuentos diferentes, algunos nuevos, y parte sacados de otros autores*, Impr. Felipe Mey, Valencia s.a. [1613]. Después de la edición de M. Menéndez Pelayo (en *id.*, *Orígenes de la novela*, Bailly-Baillière, Madrid 1915, vol. iv, pp. 124-148, <https://archive.org/details/orgenesdelanov04menuoft>, última consulta 30/09/2015), aparecieron dos facsímiles (S. MEY, *Fabulario en que se contienen fabulas y cuentos diferentes*, C. Bravo Villasante (ed.), Fundación Universitaria Española, Madrid 1975; *id.*, *Fabulario en que se contienen fabulas y cuentos diferentes*, Maxtor, Valladolid 2005) y últimamente acaba de publicarse S. MEY, *Fabulario*, M. Rosso (ed.), Liguori, Napoli 2015 (al que remiten las siguientes citas de la obra).

título se dirigen, en primera instancia, a un público infantil², y la intención docente está realizada por los dísticos que rematan cada texto, sintetizando una máxima moral o una norma práctica de conducta.

Estos presupuestos delimitan el horizonte de expectativas del lector y explican la situación periférica a la que quedó relegado el *Fabulario*, el cual se presenta como una obra tardía en el marco cultural de su tiempo³. A principios del siglo xx, lo sacaron del olvido el interés erudito de Buchanan⁴ y, sobre todo, la apreciación de Menéndez Pelayo, que dedicó palabras muy elogiosas a la prosa del autor y destacó la variedad de sus relatos, considerándolos dignos de un estudio más profundizado⁵. En efecto, en el libro están reunidos cincuenta y siete textos, que incluyen un buen número de apólogos esópicos, pero también cuentos derivados de la tradición oral y, además, algunas narraciones inspiradas por *novelle* italianas. Estas últimas merecen atención sobre todo bajo dos aspectos: en primer lugar, porque pueden permitirnos identificar las ediciones que tenía a mano Mey, proporcionando datos útiles sobre la circulación de libros en la España posttridentina; y, en segundo lugar, porque resulta interesante observar con qué criterios se seleccionan y se adaptan contenidos que no siempre parecen efectivamente idóneos a un público infantil.

2. Empezaré por *El caballero leal a su señor* (n. 49), que – según señala Buchanan – es una reelaboración de la *novella* 50 de Masuccio Salernitano y ofrece un ejemplo concreto de la capacidad de Mey de remozar «por diferente estilo» los cuentos viejos⁶. Por su parte, Menéndez Pelayo considera que las innovaciones de Mey se limitan a «ligeras variantes, entre ellas el nombre de Pero López de Ayala cambiado en Rodrigo y el de su hijo *Aries* o *Arias* en *Fadrique*» y observa

2. Cfr. F. COPELLO, *Fiction et jeune public en Espagne au XVII^e siècle: le Fabulario de Sebastián Mey*, en P. Civil (ed.), *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2001, pp. 155-170.

3. Cfr. S. MONTI, *Il Fabulario di Sebastián Mey tra intertestualità e contestualità*, «Quaderni di Lingue e Letterature», 12 (1987), pp. 133-151 [p. 150].

4. M.A. BUCHANAN, *Sebastian Mey's Fabulario I*, «Modern Language Notes», 21 (1906), n. 6, pp. 167-171; ID., *Sebastian Mey's Fabulario II*, *ivi*, n. 7, pp. 201-205.

5. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, E. Sánchez Reyes (ed.), CSIC, Madrid 1961, vol. III, p. 154. Cito siempre por esta edición.

6. BUCHANAN, *Sebastian Mey's Fabulario II* cit., p. 202.

que el cuento – en el que dominan «los afectos de honra y lealtad» – «parece de origen español, como otros de Masuccio, el cual lo da por caso auténtico, aprendido de un noble ultramontano»⁷. Estos rasgos motivan, desde luego, su inclusión en el contexto del *Fabulario*, ya que presenta la historia de un joven caballero que, gracias a su valor militar y a su firmeza en rechazar una relación extraconyugal con la hija del conde de Armiñac, se encumbra socialmente y se ve premiado con un matrimonio que consolida su posición. El carácter ejemplar del héroe se presta, desde luego, a una lección moral que promueve el ascenso del individuo, a condición de que se respeten las jerarquías y no se trastorne el orden establecido⁸ (o sea, como rezan los dísticos finales, «si a tu señor guardares lealtad, / confía que ternás prosperidad», p. 164).

Si cotejamos el relato de Mey con la *novella* de Masuccio, notamos que la técnica de la *abbreviatio* impone la supresión de algunas unidades de contenido, accesorias con respecto a la intriga, pero significativas desde un punto de vista ideológico. Por ejemplo, no se menciona uno de los atributos caracterizadores de Ariete, que – según informa el narrador del *Novellino* – «espertissimo ne l’amorose battaglie era»⁹. El héroe de Masuccio, cuando la hija del Conte de Armignacca atrevidamente le comunica su propia pasión, la rechaza en nombre de la lealtad debida a su señor, pero – «de’ pravi e naturali costumi del vile femineo sesso dubitando» (p. 445) – adopta algunas precauciones para mitigar el rencor de la enamorada, sabiendo «che quando tali gran maestre se vedano da lor amanti refutate e schernite sogliono con tale rabbia fiere e mortali botte donare» (*ibid.*). En cambio, la respuesta de Fadrique, el protagonista de Mey, no resulta

7. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes* cit., p. 177.

8. De hecho, «la novella 50 mostra il comportamento desiderato da un inferiore appartenente alla nobiltà», como nota M. OLSEN, *Strutture narrative e conflitti sociali nel Novellino di Masuccio*, en P. BORTARO, F. D’Episcopo (eds.), *Masuccio. Novelliere salernitano dell’età aragonesa. Atti del Convegno Nazionale di Studi su Masuccio Salernitano (Salerno, 9-10 maggio 1976)*, Congedo, Galatina 1978, vol. I, p. 71.

9. Cito por M. SALERNITANO, *Il Novellino*, G. Petrocchi (ed.), Sansoni, Firenze 1957, p. 443. He consultado también el incunable publicado por Battista de Tortis, Venezia 1484, ff. 71r-72v (sin portada) y *Le cinquanta novelle di Massuccio Salernitano*, Marchiò Sessa, Venezia 1541, ff. 201v-205r. Entre las variantes de estos testimonios, el nombre *Aries*, en lugar de *Ariete*.

motivada por la prevención contra las malas artes de las mujeres, sino que nace de un auténtico sentimiento del honor y de la virtud que le induce a reprimir las pasiones. De ahí que desaparezcan los comentarios misóginos de Masuccio.

Mientras que el rey del *Novellino* – «che savio e prudentissimo principe era» (p. 446) –, cuando se entera de la conducta de la doncella, la atribuye a la imperfección innata en las mujeres («non gli parve che la defettiva natura de femine avesse cosa alcuna nova strana adoperata», *ibid.*), el rey del *Fabulario* «no se maravilló de la doncella, antes la disculpó, sabiendo cuánta fuerza tiene naturaleza en semejantes casos» (pp. 162-163). Así pues, se muestra comprensivo y se refiere a la «naturaleza» sin connotaciones de género.

Por estos detalles, podríamos deducir que Mey se muestra más tolerante que Masuccio hacia la mujer, puesto que ensalza la virtud del héroe – y esto es lo que más le importa –, pero no censura la iniciativa amorosa de la joven condesa. Y así sería, si la fuente directa del autor del *Fabulario* fuera efectivamente el *Novellino*, sin la mediación de otro texto. Pero, en realidad, Mey imita – traduciendo algunos pasajes casi a la letra – la versión sintética publicada por Sansovino que, sustituyendo el nombre de *Ariete* por *Tomaso*, incluyó este relato en todas las ediciones de su florilegio *Cento novelle scelte dai più nobili scrittori*, bajo el título de «Tomaso bandito di casa va in Francia, s’adopera valorosamente, per che, venuto in gratia del Re, s’innamora di lui una figliuola d’un Conte e lo richiede d’amore; egli le niega la sua gratia. Il Conte lo sa e gli dà la figliuola per moglie»¹⁰. Un párrafo como el siguiente

10. x, 7 (F. Sansovino, Venezia 1561, ff. 381r-382v); i, 6 (F. Sansovino, Venezia 1562, ff. 21r-23r y F. Rampazetto, Venezia 1563, ff. 21r-23r); i, 10 (s.e., Venezia 1566, ff. 22r-23r y Eredi di Marchiò Sessa, Venezia 1571, ff. 22r-23r), como también en las ediciones póstumas, publicadas en la imprenta veneciana de Alessandro De Vecchi, en 1598 (pp. 37-39), 1603 (pp. 43-45) y 1610 (pp. 40-42). No sólo se cambia la colocación de una *giornata* a otra, sino que se introducen pequeñas variantes, irrelevantes para nuestro propósito. Además, en la *princeps*, después del título, se añade una especie de *promitio* – «Ove si comprende che chi ben opera ben ha» – eliminado en las siguientes ediciones y, en la de 1571, sustituido por: «Nel che si mostra che la virtù si fa sempre luogo in tutte le occasioni, et che lo amore honesto ha quasi sempre nobilissimo fine». En las de 1603 y 1610, la primera *Giornata* acaba con el siguiente dístico: «O felice Himeneo, felice ardore, / dove con la virtù congiunt’è Amore». Sobre la evolución y la estructura de las *Cento novelle*, cfr. M. URBANIAK, *Tra Doni e Sansovino: la novella in volgare nel Cinquecento*, en G. Rizzarelli (ed.), *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, il Mulino, Bologna 2013, pp. 295-326.

puede ilustrar la relación entre Masuccio (A), Sansovino (B) y Mey (C):

(A) E in sì fatta altura e gloria per propria virtù acquistata dimorando, avvicinato già il verno, il re, per la stagione che 'l rechiedeva, a le usate stancie le sue gente redusse, e lui con la maiore parte de' suoi commilitoni e cavalieri e con il novo inmiliato a Parigi se ne venne. Dopo alcuni dì, volendo fare de l'avuta vittoria alcuna dimostrazione d'allegrezza, mandò quivi a convocare gran parte de' suoi baroni, che con loro donne insieme a l'apprestata festa ne venessero; tra' quali de' primi, onorevolmente accompagnato, il conte d'Armignaca con la sua unica figlia vi venne. (p. 443)

(B) Ma poi che s'avicinò la vernata, havendo il re ritirate le genti sue, si ritornò a Parigi col fior de Cavalieri e col suo Tomaso, dove volendo egli darsi qualche piacere e far segno di allegrezza delle vittorie acquistate, deliberò una festa, alla quale fece invitare i primi baroni e le prime donne del regno. Ridotto adunque a corte gran numero di gentildonne, venne fra l'altre una figliuola del conte d'Armignac, bella a maraviglia e gentile. (ed. 1571, f. 22v)

(C) Pero, venido el invierno, retiró el rey su campo y con la flor de sus caballeros, llevando entre ellos a Fadrique, se volvió a París. Llegado allí, por dar placer al pueblo y por las victorias alcanzadas, quiso hacer una fiesta, a la cual mandó que convidasen a los varones más señalados y a las más principales damas del reino. Entre las damas que acudieron a esta fiesta, que fueron en gran número, vino una hija del conde de Armiñac, a maravilla hermosa. (p. 160)

aA

623

Mey, aunque sigue fielmente la versión B, no deja de añadir algún detalle original, reinterpretando el texto según sus propósitos educativos. Por ejemplo, en la presentación del héroe, Tomaso está caracterizado como un «giovane e bello e leggiadro molto e di gran cuore»; Fadrique, por su parte, era «mozo virtuoso y muy gentil hombre; pero preciábase de valiente y pegábasele de aquí algún resabio de altivez». Este defectillo tiene la función de señalar previamente las posibles consecuencias de una índole impetuosa. Cuando el héroe se ve implicado en una riña nocturna y en un homicidio, la exposición del acontecimiento es un índice axiológico de las posturas de los narradores frente al trágico episodio:

(A) [Ariete] como de' ioveni sòle spesso, avvenne che con altri suoi compagni con non ordenato proposito si ab-

battì in una notturna zuffa, ove convenendoli menare le mano, si retrovò avere un nobilissimo iovene, criato e faorito del re, de sua mano già morto. Per il che porgendoli multo più timore l'ira del re che la qualità del non volontario caso gli permettesse insurgere a la sua difesa, non volendosi a sì estremo de fortuna ponere, per ultimo partito già prise in altri regni andare a trovare sua ventura. (p. 442)

(B) [Tomaso] praticando con nobili giovanetti dell'età sua si trovava spesso a piaceri. Ora avvenne ch'essendo egli una notte con alcuni suoi compagni, fu fatto una gran briga, nella quale portandosi egli con grand'animo e valorosamente, occise un nobil giovane favorito del re; per che temendo l'ira del suo signore (ancora che egli avesse ciò fatto per sua difesa) si deliberò di partirsi e andar per lo mondo cercando sua ventura. (ed. 1571, f. 22r-v)

(C) Platicando éste [Fadrique] y haciendo camarada con otros caballeros de su edad, acaeció que una noche se halló en una quistión con otros a causa de uno de sus compañeros, en la cual, como los contrarios fuesen mayor número y esto fuese para él causa de indignación y con ella le creciese el denuedo, húbose de manera que mató a uno de ellos. Y porque el muerto era de muy principal linaje, temiendo de la justicia, determinó de ausentarse y buscar por el mundo su ventura. (p. 158)

624

aA

Mey recalca el hecho de que el «non voluntario caso» se ha producido en legítima defensa y en circunstancias que, al menos en parte, justifican al protagonista. Los detalles añadidos, por lo tanto, tienen la función de salvaguardar la ejemplaridad de la historia del caballero toledano, de modo que no quede perjudicada la lección moral que se presenta en el dístico final.

3. El argumento de *El médico y su mujer* (n. 55) – «algo libre y de picante sabor», según Menéndez Pelayo¹¹ – resulta menos idóneo para el público infantil al que se dirige el *Fabulario*. La fuente primaria es un relato del *Novellino* anónimo, o sea, de *Le ciento novelle antike* editadas por Gualteruzzi¹² y reimpresas por Sansovino al final de su florilegio de 1571, con

11. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes* cit., p. 169.

12. *Le ciento novelle antike*, Girolamo Benedetti, Bologna 1525. Posteriormente apareció con el título de *Libro di novelle et di bel parlar gentile*, Giunti, Firenze 1572.

una numeración aparte de los folios. El propio Sansovino, además, había reelaborado el cuento titulado «Qui conta d'un medico di Tolosa, come tolse per moglie una nepote de l'arcivescovo di Tolosa»¹³ y lo había incluido en todas las ediciones de su colección bajo el rótulo de «Maestro Antonio Gervalla Medico prende moglie, ella gli fa una fanciulla in due mesi e il medico, con pronta proposta rimandatala a casa, se ne libera»¹⁴. Y en este texto se basa Mey¹⁵, como evidencia el cotejo del exordio en A (*Le ciento novelle antike*), B (Sansovino) y C (Mey):

(A) Uno medico di Tolosa tolse per moglie una gentile donna di Tolosa, nepote dell'Arcivescovo. Menolla. In due mesi fecie una fanciulla. (ed. 1571, f. 17r)

(B) Fu già in Tolosa un medico di molta fama, il quale havea nome Maestro Antonio Gervalla, ricco e potente huomo per que' tempi. Costui, essendo oltre modo desideroso di haver figliuoli, tolse per moglie una nipote dell'arcivescovo di quella città. E poi che furon fatte le nozze onorevoli, e secondo ch'a un suo pari richiedeva, la menò a casa con molta festa, dove, non essendo a pena passati due mesi, la donna partorì una fanciulla. (ed. 1571, ff. 79v-80r)

(C) Hubo en Tolosa un médico de mucha fama, llamado Antonio Gerbas, hombre rico y poderoso en aquellos tiempos. Éste, deseando mucho tener hijos, casó con una sobrina del Gobernador de aquella ciudad; y celebradas las bodas con grande fiesta y aparato, según convenía a personas de tanta honra, se llevó la novia a su casa con mucho regocijo. Y no pasaron dos meses que la señora su mujer parió una hija. (p. 182)

Como se puede notar, Mey traduce a la letra el texto de Sansovino, sustituyendo prudentemente el arzobispo por el gobernador¹⁶, e incluye el cuento en el *Fabulario* porque, probablemente, lo atrae la pacífica solución del conflicto de

13. Cfr. *Il Novellino*, A. Conte (ed.), C. Segre (pref.), Salerno Editrice, Roma 2001, pp. 81-82.

14. Ed. 1561: x, 4, ff. 374v-375v; 1562: ii, 8, ff. 68r-69r; 1563: ii, 8, ff. 68r-69r; 1566: iv, 2, f. 80r-v; 1571, iv, 2, ff. 79v-80r; 1598: iv, 2, pp. 131-132, donde por un descuido se indica «Novella XII», error que se repite en las siguientes ediciones; 1603: iv, 2, pp. 154-155; 1610: iv, 2, pp. 242-243.

15. Cfr. BUCHANAN, *Sebastian Mey's Fabulario* II cit., p. 204.

16. Cfr. MONTI, *Il Fabulario di Sebastián Mey* cit., p. 143.

honor, sin las sangrientas venganzas que imperaban en el teatro. Un marido capaz de enfrentarse sagazmente con un problema tan escabroso, y de liberarse del vínculo matrimonial evitando el escándalo, ofrece un modelo de conducta del que puede extraerse una lección de prudencia. Por otro lado, ya Sansovino señala el valor ejemplar de la anécdota en una especie de *promitio*, que aparece en la edición de 1561 («ove si insegna a esser accorti nel caso delle mogli quando fanno figliuoli») y en la de 1571 («nel che si mostra che nei casi del tor moglie lo huomo debbe star grandemente avvertito»). Mey, sin embargo, consciente de que se ha alejado del mundo infantil para quien principalmente escribe, tiene que reajustar la enseñanza moral para ponerla al alcance de sus destinatarios, y concluye con un dístico que puede sorprender al lector¹⁷: «la hacienda que entre pocos es riqueza, / repartida entre muchos es pobreza». Así pues, deja en un segundo plano la cuestión del honor matrimonial para hacer hincapié en el aspecto mercantil de la repartición del capital. La aparente incongruencia con respecto a la situación narrada deriva de la ironía socarrona con la que el autor juega con el doble sentido que en el contexto adquiere el término «hacienda», dirigido en su significado literal ('riquezas') a un lector ingenuo, y en su acepción metafórica ('mujer'), con un guiño burlesco, al destinatario perspicaz que sepa descifrar la lección. Y es precisamente a través de este desdoblamiento, típico de la estrategia irónica¹⁸, como Mey puede adaptar al contexto del *Fabulario* los relatos menos adecuados a los niños.

4. La influencia de Sansovino, evidente en los dos cuentos que acabo de analizar, podría haber motivado también la redacción de *El amigo desleal* (n. 8) y *El hombre verdadero y el mentiroso* (n. 28), aunque en este caso resulta más difícil detectar la fuente editorial. Ambos se remontan, en primera instancia, al *Calila e Dimna*¹⁹ y al *Exemplario contra los engaños y peligros del*

17. «Sembra infatti prendere le distanze dalla storia, sottolineandone solo un aspetto marginale», como nota Monti (*ibid.*).

18. Cfr. G. REYES, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid 1984, pp. 153-179.

19. *Calila e Dimna*, J.M. Cacho Blecua, M.J. Lacarra (eds.), Castalia, Madrid 1988², pp. 175 sgg. y 171 sgg.

*mundo*²⁰, pero el análisis léxico de Buchanan²¹ demuestra que no derivan directamente de un texto medieval, ni tampoco de Doni²², sino de Firenzuola²³. Mey pudo basarse directamente en una edición de los *Discorsi degli Animalì*²⁴, o bien en las *Cento novelle* de Sansovino, que en 1561 incluye los dos cuentos, sin variantes de relieve, titulándolos «A un mercatante di ferro vien dato a credere da suo compagno che i topi si abbian mangiato il ferro posto in deposito, e egli a lui fa avvedere che un uccello gli abbia rapito un suo figliuolo» (v, 5, ff. 192r-193v) y «Due compagni trovano un tesoro, l'uno d'essi lo ruba, vanno al Podestà, e sopra il luogo si conosce la fraude del ladro, il quale dal giudice riceve la debita pena» (III, 8, ff. 120v-123r)²⁵. Lo cierto es que el autor del *Fabulario* sigue de cerca los textos de Firenzuola, traduciendo a la letra algunos giros expresivos, aunque en *El hombre verdadero y el mentiroso* añade algunos detalles. Por ejemplo, la cuantificación del tesoro, constituido por «doblonos de oro» y «reales de a ocho», funciona como marca referencial de realidad y la inserción de pormenores concretos tiene el objetivo de acercar el relato al mundo de los lectores. Otra intervención original se halla más adelante, cuando el juez, oyendo la voz que sale del árbol, piensa en las míticas ninfas y se sorprende de que las historias leídas en los libros no sean simplemente «patrañas y fábulas de poetas», hasta que el descubrimiento del engaño sitúa la literatura y la vida en sus justos confines, ofreciendo una sutil lección sobre el valor que hay que dar a las apariencias y sobre las leyes que separan el mundo poético del efectivo.

aA

627

5. Más relacionado con el género de la *novella* se presenta *El emperador y su hijo* (n. 38), la narración más larga del *Fabulario*,

20. *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo: estudios y edición. Calila y Dimna español*, M. Haro Cortés, M.J. Lacarra Ducay, J. Aragués Aldaz (eds.), Publicacions de la Universitat de València, València 2007, pp. 132 sgg. y 126 sgg.

21. BUCHANAN, *Sebastian Mey's Fabulario* 1 cit., pp. 168-169.

22. Cfr. A.F. DONI, *Le novelle. Tomo I. La moral filosofia. Trattati*, P. Pellizzari (ed.), Salerno Editrice, Roma 2002, pp. 174 sgg. y 159 sgg.

23. Cfr. A. FIRENZUOLA, *La Prima Veste de' Discorsi degli Animalì*, P.C. Tagliaferri (ed.), Angelini, Imola 2009, pp. 95-100 y 87-92.

24. Por ejemplo, *Prose di M. Agnolo Firenzuola fiorentino*, Bernardi di Giunta, Firenze 1548, ff. 51r-52v y 45v-49r o A. FIRENZUOLA, *Discorsi degli animalì*, Giovanni Griffio, Venezia 1552, ff. 43v-44v.

25. Mientras que el primero no vuelve a aparecer en las ediciones siguientes, el segundo se halla también en las de 1562: v, 4, ff. 185r-187v y 1563: v, 4, ff. 188v-191r.

que – como advierte Copello²⁶ – ocupa un lugar central en la estructura del libro y está realzado por una ilustración mucho más minuciosa que los grabados que acompañan la mayoría de los otros cuentos, caracterizados por un esquematismo convencional. Hasta el momento, no se ha reconocido una fuente precisa para este relato²⁷, y Menéndez Pelayo se limitó a apuntar que «tiene alguna remota analogía con la anécdota clásica de Antíoco y Seleuco, y en ciertos detalles recuerda también la novela 1, 44 de Bandello, que dio argumento para el asombroso drama de Lope *El castigo sin venganza*»²⁸. De hecho, Mey compone un *collage* de motivos y, evocando obras de varia procedencia, se dirige hacia un final sorprendente.

El exordio abre un horizonte de expectativas: «El emperador de Trapisonda, siendo de edad adelante, concertó de casar con Florisena, hija del rey de Natolia, enamorado de su beldad por un retrato que había visto de ella» (p. 128). El lector, desde luego, relaciona lugares y personajes con las aventuras narradas en innumerables libros de caballerías, ubicadas precisamente en Trapisonda²⁹, y se prepara a entrar en un mundo de torneos y hazañas caballerescas. Pero la intriga se dirige inmediatamente hacia otra dirección y la primera unidad narrativa se centra en el conflicto que deriva de un matrimonio combinado por intereses familiares. El viejo emperador pide la mano de la joven y el padre de ella, «a truco de tener yerno tan poderoso», consiente prontamente, sin considerar la diferencia de edad entre los esposos («no llegando ella aún a los veinte y pasando él de los sesenta») y sin pedir la opinión de su hija. Los esponsales se celebran por poderes y la doncella, que ignora la identidad del marido, se enamora de Arminto, el hijo del emperador. En esta fase inicial, Florisena tiene algún parecido con la Francesca de Dante, y Mey – gracias al círculo humanístico del padre Felipe y de la estrecha relación que éste había mantenido

26. F. COPELLO, *À propos de l'illustration des fables: du texte ésoopique au Fabulario de Sebastián Mey (1613)*, «Le Fablier», 19 (2008), pp. 47-57 [p. 53].

27. Monti lo considera el «unico tentativo fatto da Mey di cimentarsi direttamente nel genere novellistico all'italiana», MONTI, *Il Fabulario di Sebastián Mey* cit., p. 144.

28. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes* cit., p. 176.

29. Voy a ahorrar una larga lista de títulos, improductiva para este análisis, y me limito a notar que el anciano emperador enamorado suscita, en particular, una reminiscencia del «vecchio Pinamonte, / allora imperator di Trebisonda» que, prendado de Bradamante, en el *Mambriano* del Ciego de Ferrara queda burlado por la intrépida guerrera.

con el obispo Antonio Agustín³⁰ –, podía, tal vez, conocer el comentario de Boccaccio al Canto v del *Infierno*, donde se refiere cómo el padre de la mujer, deseoso de tener un yerno poderoso, engaña a su hija y le deja creer que el novio es Paolo, enviado a celebrar los esponsales por poderes³¹. Sea como sea, en el siguiente núcleo narrativo, con un giro repentino, Florisena asume un papel activo y se convierte en seductora, determinada a conquistar a Arminto. Vuelve a presentarse una pareja caracterizada por la audacia amorosa de la doncella y el sentido de honor del varón, como en *El caballero leal a su señor*. Pero aquí la intriga se complica, porque la mujer se revela mucho más taimada que la hija del conde de Armiñac y, tras recurrir al engaño, acusa al hijastro de haberla violado. Tenemos, pues, tres funciones (proposición amorosa, rechazo y calumnia) que remiten al mito de Fedra y dejan presagiar un final trágico. Mey, sin embargo, juega con los efectos de sorpresa, y en la tercera secuencia introduce una solución legal que garantiza un desenlace feliz, según una técnica narrativa frecuente en la novela española de la época post-tridentina³². En un aula del tribunal, frente al emperador y a sus sabios (en una escena que en algunos detalles recuerda el marco del *Sendebar*) Florisena defiende personalmente su causa y demuestra que no había actuado pérfidamente guiada por instintos depravados, sino como reacción a un matrimonio impuesto e inadecuado. Convence así a los jueces y obtiene el permiso de casarse con Arminto³³. La moral, expresada en el dístico, amonesta a los ancianos que pretenden casarse con jóvenes mujeres: «No cases con muchacha, si eres viejo: / pesarte ha, si no tomas mi consejo» (p. 138).

En este entramado de motivos se asoma la reminiscencia de varias obras narrativas y, entre tantas situaciones tópicas,

30. Cfr. M. ROSSO, *La famiglia di Sebastián Mey*, en MEY, *Fabulario* cit.

31. Cito por G. BOCCACCIO, *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, D. Guerri (ed.), Laterza, Bari 1918, vol. II, pp. 137-139.

32. Cfr. C.R. RABELL, *Bajo la ley: la escritura de la novella española posterior al Concilio de Trento*, «Revista de Estudios Hispánicos», XXVIII (2001), nn. 1-2, pp. 309-326.

33. Hay que tener en cuenta que el Concilio de Trento prescribe que «los casamientos sean voluntarios y no forzados» (D. DE ATIENÇA, *Repertorio de la nueva Recopilación de las leyes del Reino*, Juan Iñiguez de Lequerica, Alcalá de Henares 1581, col. 69) y que la ignorancia de una de las partes contrayentes era una causa suficiente para invalidar las bodas. Ya Vives había recomendado que la mujer «no se debe tomar marido contra su voluntad» (J.L. VIVES, *Instruction de la muger cristiana*, s.e., Alcalá de Henares 1529, f. 74v).

es una ardua tarea distinguir indicios textuales que permitan reconocer un diálogo concreto con algunas de ellas. Por ejemplo, por lo que se refiere a “el viejo y la niña”, Mey había leído, desde luego, un sinnúmero de relatos que desarrollan este conflicto. Entre los muchos, podía recordar el comienzo de una *novella* insertada en el florilegio de Sansovino de 1561 y extraída del *Pecorone* (cuya edición se había reimprimido pocos años antes, no obstante figure en el Índice de libros prohibidos³⁴). Es la que narra las peripecias de Dionigia, hija del rey de Francia (x, 1), y que empieza presentando los apuros de la protagonista: «il padre, volendola maritare e per molti danari, la voleva dare ad un grandissimo signore dell’Alamagna, il quale era vecchio di settanta anni, ma la fanciulla non lo voleva, quantunque il padre disponesse di dargliela a suo dispetto»³⁵. La coincidencia, sin embargo, se limita a genéricos detalles, porque la heroína de Giovanni Fiorentino se rebela huyendo disfrazada de peregrino. Más concreta, tal vez, es una analogía con la *Novella* 1, 44 de Bandello, ya mencionada sumariamente por Menéndez Pelayo. En su arenga frente al consejo de los sabios, Florisena justifica su conducta con estas palabras:

La verdad es que mi padre no me dio de este casamiento más razón de que me casaba con el Emperador de Trapisonda, sin decirme de qué edad era, ni otras circunstancias; y en viendo yo al Príncipe, creí que él era mi marido y le cobré voluntad y amor de mujer, y no de madre: ni mi edad, ni la suya lo requieren (p. 136).

Cuando la «marchesana» de Bandello le declara su amor al conde Ugo, le presenta las mismas atenuantes:

quando primieramente il signor mio padre mi ragionò di maritarmi in Ferrara, egli mi disse ch’io devevo sposarmi con voi e non con vostro padre; né so io come poi il fatto si mutasse. Che Dio perdoni a chi di cotal baratto fu cagione! Voi, signor mio, ed io siamo di convenevol età per esser congiunti insieme³⁶.

34. G. QUIROGA, *Index et Catalogus Librorum prohibitorum*, apud Alphonsum Gomezium regium typographum, Madrid 1583, f. 75v.

35. G. FIORENTINO, *Il Pecorone*, Evangelista Dehuchino, Treviso 1601, f. 87r. Sansovino incluyó esta *novella* sólo en la edición de 1561, II, 6, ff. 79r-83r.

36. Cito por M. BANDELLO, *La prima parte de le novelle*, D. Maestri (ed.), Edizioni Dell’Orso, Alessandria 1992, p. 411. Mey podía tener a mano una edición italiana de las *Novelle* (como

Podríamos buscar más correspondencias en un largo repertorio de obras³⁷, pero no obtendríamos datos significativos, porque Mey, en este caso, no traduce, sino que reinterpreta de modo original. Aunque la composición resulta algo forzada – y, en efecto, Menéndez Pelayo expresó sus reparos, observando que «el género de amores y aventuras [...] era el menos adecuado a las condiciones [...] [del] ingenio observador y festivo» del autor³⁸ –, sin embargo merece atención el empeño de Mey en censurar los matrimonios impuestos por interés e inadecuados por cuestiones de edad, planteando así un problema de actualidad en su época, a pesar del marco novelesco en que está ambientada la intriga. Aquí se diría que no se dirige propiamente a un público de niños, sino a un círculo de destinatarios más amplio, y en primer lugar a los padres, que tienen la responsabilidad de procurar «el pasto y mantenimiento que ha de ser de mayor provecho para sustentar el alma», como se lee en el prólogo (p. 52). El propósito educativo no se limita a la regla de vida explicitada en el dístico, sino que también proporciona un ejemplo de reescritura de los *topoi* narrativos, evitando los finales sangrientos de muchas novelas italianas.

aA

631

6. El análisis de estos relatos permite sacar algunas conclusiones de carácter general. A pesar de su situación periférica, el *Fabulario* – que todavía hoy resulta una lectura entretenida – ofrece un testimonio sobre algunos aspectos culturales típicos de la España postridentina. En primer lugar, podemos notar que el atractivo de la *novella* es tan fuerte que este subgénero narrativo entra a formar parte de los «cuentos diferentes» que confieren variedad a un libro concebido para la educación de los niños. E incluso en los casos en los que

la publicada por Giovanni'Antonio degli Antonij, Milano 1560, o por Camillo Franceschini, Venezia 1566), o las *Historias trágicas ejemplares sacadas de las obras del Bandello*, Pedro Lasso, Salamanca 1589 y Lorenzo de Ayala, Valladolid 1603. En estas ediciones españolas, el fragmento citado se halla, respectivamente, en los ff. 280r y 303v.

37. Además de las que ya he mencionado, por ejemplo, el motivo de la 'madrastra malvada' aparece en el *Asno de Oro* de Apuleyo (x, 2-13), las *Etiópicas* de Heliodoro (1, 9-17), la *Patraña* 20 de Timoneda, etc. También lo elabora Giovanni Fiorentino en una de sus *novelle* (*Il Pecorone* cit., ff. 162r-166v), incluida en todas las ediciones de Sansovino (VIII, 2 en 1561 y IX, 3 en las siguientes).

38. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes* cit., p. 176. También Monti considera decepcionantes los resultados del cuento, «lento e in molti punti confuso», MONTI, *Il Fabulario di Sebastián Mey* cit., p. 145.

no es tan fácil extraer una moral coherente con el contexto pedagógico de la colección, interviene el uso estratégico de la ironía, con un desdoblamiento elocutivo que presupone un interés por alcanzar un público más amplio. El lector modelo, por lo tanto, se configura como una persona dotada de competencia para descifrar las alusiones implícitas y dispuesta a cooperar al proyecto formativo del autor asumiendo una función mediadora para transmitir la obra escrita a los pequeños oyentes. La censura de vicios y estilos de vida imprevistos no incluye la crítica a las iniciativas amorosas de las protagonistas femeninas, que no sólo están contempladas con indulgencia, sino que se verán premiadas al final. Lo que se reforma, en cambio, es la violencia efectista de algunos epílogos, como demuestra *El emperador y su hijo*.

Mey, como otros autores menores, en general no se preocupa por ocultar sus fuentes y las sigue fielmente; de ahí que pueda comprobarse el éxito editorial de algunos libros, en particular el florilegio de Sansovino. Éste, desde luego, debe tenerse en cuenta al estudiar el diálogo intertextual que las obras de la época mantienen con los *novellieri*, aún más si se considera que, a diferencia de otras colecciones (como las de Boccaccio y de Masuccio Salernitano, por ejemplo), salió indemne de la censura española, a pesar de figurar en los Índices de libros prohibidos italianos³⁹.

39. Cfr. M.J. VEGA, *La ficción ante el censor. La novella y los índices prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596)*, en V. Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XVI-XVII)*, Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona) 2013, pp. 49-75.

Los novellieri en Mateo Alemán: las novelas en el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604)*

Marcial Rubio Árquez

Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

aA

Corresponde a uno de los misterios de la literatura española intentar adivinar qué habría respondido Mateo Alemán a la prepotente afirmación que su coetáneo Cervantes situó en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*:

Yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa¹.

Seguramente el sevillano, que a la altura de 1613 y en México se sabía, ya casi al final de sus días, superviviente de mil batallas, habría, si no asentido, sí sonreído. Digo esto porque las suyas, sus novelas, las cuatro que inserta en la dos partes de su *Guzmán de Alfarache*, si bien no son «traducidas de lenguas

633

* Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto de Excelencia I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII. Estudio y edición (y II)* (FFI2013-41264-P).

1. M. DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, J. García López (ed.), Crítica, Barcelona 2013, p. 19. Como sea, para acercarse a la adivinanza propuesta es imprescindible la lectura del trabajo de F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *La interacción Alemán-Cervantes*, en J.M. Casasayas (ed.), *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989)*, Anthropos, Barcelona 1991, pp. 149-181.

extranjeras» ni mucho menos «hurtadas», sí pertenecen a lo que Cervantes, con generoso marbete, define como «imitadas». La sonrisa, digo, vendría provocada, quizás, porque bien sabía Alemán que lo que Cervantes intentaba sanar en 1613 era una herida abierta en 1605, en su primera parte del *Quijote*, cuando intentando imitar – para superarla, sin duda – la técnica novelística desarrollada por el andaluz algunos años antes, esto es, la inserción de novelas intercaladas en un relato más amplio, recibió – ficticias o no – algunas críticas² y, desde luego, ningún halago. Y es que, además, incluso el más ingenuo lector de la época debió de deducir, sin demasiado esfuerzo, de dónde había tomado ejemplo³. Es verdad, claro, que el alcalaíno tenía otros modelos en los que poder inspirarse⁴, pero no lo es menos que la proximidad cronológica de las dos obras – 1599, primera parte del *Guzmán*; 1605, primera del *Quijote* – y, sobre todo, el enorme éxito editorial de la obra del sevillano justamente en los años en el que Cervantes escribía el *Quijote* – y Cervantes, recordémoslo, leía «hasta los papeles rotos de la calle»⁵ – parecen apuntar en esta dirección y sobre ello coincide una gran parte de los estudiosos que se han acercado a este argumento. Bastará citar, por ejemplo, lo dicho por Márquez Villanueva cuando afirma que Cervantes «en su *Quijote* de 1605 tomaba, además, del *Guzmán de Alfarache* recursos tan específicos co-

aA

2. M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, F. Rico (ed.), Crítica, Barcelona 2001, vol. II, 3. Todas las citas se refieren a esta edición, indicando solo parte y capítulo.

3. Y no solo ejemplo, sino también el argumento, como demostró R. NAVARRO DURÁN a propósito de las coincidencias entre *Ozmín y Daraja* y algunas de las *Novelas ejemplares*; cfr. EAD., *La Historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja, fuente de inspiración cervantina*, «Revista de Filología Española», LXXXII (2002), pp. 87-103 y, más recientemente y con gran agudeza a propósito de *El curioso impertinente* y sus deudas con *Dorido* y *Clorinia*, F. RAMÍREZ SANTACRUZ, *Alemán y Cervantes: en torno a las fuentes del Curioso impertinente*, en G. Illades, J. Iffland (eds.), *El Quijote desde América*, Universidad Autónoma de Puebla-El Colegio de México, Puebla-México 2006, pp. 309-330.

4. Baste citar, por proximidad cronológica y, parcialmente, temática picaresca el caso del *Baldus*; cfr. F. GERNERT, *Novella e intercalación narrativa: el relato breve en El Baldo (1542)*, en E.B. Carro Carbajal et al. (eds.), *Libros de caballerías (de Amadís al Quijote). Poética, lectura, representación e identidad*, SEMYR, Salamanca 2002, pp. 111-121. Por lo demás, en ese momento literario y editorial preciso, por más que la tradición viniera de muy atrás, resultaba de máximo interés para autores, editores y críticos la intercalación de relatos breves – novelas en este caso – en una narración más amplia. Véase sobre este particular V. Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona) 2013; en especial la introducción del editor: *Introducción. Desdobles y entretejidos*, pp. 9-24.

5. CERVANTES, *Don Quijote*, I, 9.

mo la intercalación de novelas independientes» y de manera más rotunda en un trabajo posterior: «La intercalación de novelas fue una de las muchas vías por las que el *Guzmán de Alfarache* proyecta su sombra sobre el *Quijote*»⁶.

No creo que el astuto Alemán no fuera consciente de que sus cuatro novelitas, dos publicadas en 1599 dentro de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (*Ozmín y Daraja* y *Dorido y Clorinia*) y otras dos en 1604 en la segunda parte de la obra (*Don Luis de Castro y Bonifacio* y *Dorotea*) representaban – y quizás el propio Cervantes se diera cuenta de ello – un nada despreciable intento de introducción de la *novella* italiana en la letras castellanas. Como nos recuerda Close, la *novella* era un «género que Alemán contribuyó más que nadie, antes de Cervantes, a implantar en España»⁷. Y, sin embargo, el sevillano casi nunca aparece – o no aparece como se merecería – en el catálogo de los *novellieri* españoles. Quizás, me arriesgo a aventurar, porque los estudiosos del autor han visto en estas novelas una especie de subproducto literario o distracción inexcusable de su prosa y ello, sin duda, porque todavía hoy existe un cierto acuerdo tácito sobre la definición que diera Moreno Báez al definir las, desde la perspectiva del lector, como «remansos donde descansa de la sucesión de digresiones y de aventuras invariablemente picarescas»⁸. Desde la otra orilla, los estudiosos de la novela corta española no han sabido, salvo excepciones, calibrar la importancia de la aportación del sevillano⁹. Para hacer esto, para insertar las

aA

635

6. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *La interacción Alemán-Cervantes* cit., p. 156 e ID., Bonifacio y Dorotea: *Mateo Alemán y la novela burguesa*, en A.D. Kossoff et al. (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Providence, Rhode Island, 22-27 de agosto de 1983), Istmo, Madrid 1986, vol. 1, pp. 59-88, http://asociacioninternacionaldehispanistas.org/actas/AIH_08_1.pdf, última consulta 30/09/2015. Todavía extiende más esta influencia E.C. RILEY, 'Romance' y novela en Cervantes, en M. Criado de Val (ed.), *Cervantes. Su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes* (Madrid, 3-9 de julio de 1978), Edí-6, Madrid 1981, pp. 5-11, para quien todo el *Quijote* es en realidad una respuesta al *Guzmán* de Alemán. Desde una perspectiva más amplia, para las coincidencias entre Alemán y Cervantes a propósito de la nueva ficción que intentan implantar en el panorama literario español de finales del XVI, es imprescindible el trabajo de M. BLANCO, *El Quijote y el Guzmán: dos políticas para la ficción*, «Críticón», 101 (2007), pp. 127-149.

7. A. CLOSE, *Los «episodios» del Guzmán de Alfarache y del Quijote*, «Críticón», 101 (2007), pp. 109-125; la cita en p. 116.

8. E. MORENO BÁEZ, *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache*, CSIC, Madrid 1948, p. 181.

9. Ya en 1965 D. McGrady hacía notar que la revalorización que por aquellas fechas y a partir de estudios publicados por entonces había gozado el *Guzmán* no afectaba a las cuatro novelitas intercaladas y concluía afirmando que, al menos en la novelita por él estu-

novelitas de Alemán en el contexto que le corresponden y así valorar justamente su novedad, es conveniente recordar, aunque solo sea brevemente, el panorama de la novela corta española allá por 1599, un panorama tan prometedor como desolador. Para hacerlo creo que baste citar las palabras de Gaitán de Vozmediano, el traductor de Cinthio, que en fecha tan cercana a nuestras novelitas como 1590 se expresaba así sobre el incipiente género:

A cuya causa entiendo que ya que hasta ahora se ha usado poco en España este genero de libros, por no auer començado a traduzirlos de Italia y Francia, no solo aura de aqui adelante quien por su gusto los traduzga, pero sera por ventura parte el ver que se estima esto tanto en los estrangeros, para que los naturales hagan lo que nunca han hecho, que es componer Nouelas. Lo qual entiendo haran mejor que todos ellos, y mas en tan venturosa edad qual la presente, en q[ue] como vemos tiene nuestra España, no vn sabio solo como los Hebreos a Salomon, ni dos como los Romanos, conuiene a saber Caton y Lelio, ni siete como los Griegos, cuyos nombres son ta[n] notorios, sino millares dellos cada ciudad que la illustran y enriquezen¹⁰.

636

aA

Con otras palabras, pocos años antes de las novelitas de Alemán y algunos más de la orgullosa afirmación cervantina, un buen entendedor del género como Gaitán de Vozmediano clamaba por la falta de novelas autóctonas, máxime cuando, a su juicio, sobraban ingenios propios en la tierra. Como sabemos, su deseo cayó en saco roto, pues antes de las de Alemán no se estampan en España otra cosa que no sean, en efecto, traducciones de colecciones de novelas italianas. Por más que las del sevillano, como sabemos, sean refundiciones, adaptaciones o versiones de otras tantas italianas, tan solo por esto, por haber abierto el camino a la novelística española, su intento merece la atención que, afortunadamente, está recibiendo en los últimos años. Pese a esto, muchos de los estudios que se acercan a la labor de Alemán se centran,

diada, «se halla la misma profundidad de intención que en el *Guzmán*»; cfr. D. McGRADY, *Consideraciones sobre Ozmín y Daraja de Mateo Alemán*, «Revista de Filología Española», XLVIII (1965), pp. 283-292; las citas en p. 283.

10. *Primera parte de las Cien Novelas de M. Ivan Baptista Giraldo Cinthio: donde se hallaran varios discursos de entretenimiento, doctrina moral y política, y sentencias, y avisos notables. Traduzidas de su lengua Toscana por Luys Gaytan de Vozmediano*, Pedro Rodríguez, Toledo 1590. Manejo el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, sign. R/11888; la cita en f. 4r.

con obsesiva insistencia, exclusivamente en dos aspectos: las fuentes de sus novelas y la función de las mismas dentro del *Guzmán*. Sobre el primer punto, como ya ha sido señalado, es amplia la coincidencia sobre el origen italiano de casi todas ellas, con una mayor o menor fidelidad al texto original. Añadir, sin embargo, que en los casos en los que el análisis ha ido más allá del mero cotejo textual o traductivo, casi todos los estudios advierten la inteligencia crítica, editorial y literaria con la que Alemán trabaja sus fuentes, reescribiendo, en muchos casos, el original italiano¹¹. Su proceder, por tanto, no es del todo extraño al de los considerados modelos originales, las *novelle* italianas, pues, como sabemos, en muchos casos los textos de los autores italianos no eran sino refundiciones o adaptaciones más o menos cultas de relatos de tradición oral o ampliación de pequeños *fabliaux* medievales ampliamente difundidos en área romance. Alemán, por tanto, si no absolutamente original, sí era coherente con la poética en la que se inscribía y en la que, por fuerza, debemos insertarlo¹².

Sobre el segundo punto, la relación entre las novelitas insertadas y el *Guzmán* en su globalidad, asumiendo la aparente independencia estructural entre estas y aquel¹³, el interés de los estudiosos se ha centrado, sobre todo, en intentar hacer coincidir la estructura e ideología de las mismas con el marco en el que se insertan¹⁴. Ocurre, claro, que siendo todavía hoy materia de agria controversia cual sea el significado último y ¿total? del *Guzmán*, algunos intentos por adscribir sus novelas a esta o aquella ideología o interpretación resultan a menudo tan peregrinos como inútiles. A mi entender, cualquier estudio sobre este particular debe partir de dos premisas básicas. La primera, la establecida por Close para las digresiones en

11. Por poner un solo ejemplo, baste citar el sopesado juicio de McGrady cuando, tratando las fuentes de *Bonifacio* y *Dorotea* afirma que «Alemán followed his source mor closely than in any other novelette, but the impression his story leaves is totally different from that of Masuccio's»; cfr. D. McGRADY, *Masuccio and Alemán: Italian Renaissance and Spanish Baroque*, «Comparative Literature», 18 (1966), n. 3, pp. 203-210; la cita en p. 208.

12. Y téngase en cuenta también a este propósito lo que afirma Chevalier sobre la difusión oral de muchas de las novelitas que Alemán inserta, con lo que su proceder sería casi idéntico al de muchos *novellieri* italianos; cfr. M. CHEVALIER, *Guzmán de Alfarache en 1605: Mateo Alemán frente a su público*, «Anuario de Letras», 11 (1973), pp. 125-147, en particular pp. 142-144.

13. Se trataría de lo que P. Palomo llama «nexo de yuxtaposición»; cfr. P. PALOMO, *La novela cortesana. (Forma y estructura)*, Planeta, Barcelona 1976, pp. 33-44.

14. Por citar solo un ejemplo, véase lo que dice J.L. BRAU, *Fonction des nouvelles intercalées dans le roman espagnol au Siecle d'Or*, CNA, Nice 1991, pp. 85-105.

general, esto es, la absoluta necesidad de analizar las mismas en la concreta «coyuntura histórica» de Alemán y no, como suele hacerse, desde planteamientos más o menos actuales¹⁵. La segunda premisa, íntimamente relacionada con la anterior, es asumir en la coherencia entre las novelitas y el *Guzmán*, sin necesidad de buscar esotéricas interpretaciones. Lo explica muy bien L. Gómez Canseco, para quien las cuatro novelitas

desde el punto de vista estructural forman parte de la novela y, por si fuera poco, hacen piña con el propósito serio y la preocupación moral que rige la escritura de Alemán. Las historias comparten su visión del mundo con el texto picaresco y con las reflexiones que lo glosan. Entre ambos conforman todo un catálogo de razones para desconfiar de los congéneres, pues estas historias [...] ejemplifican una imagen de la existencia humana marcada, como la de Guzmán, por el engaño, la violencia, las apariencias, el interés, la negra honra o la crueldad¹⁶.

Creo que estos dos puntos básicos se desprecian porque se pasan por alto algunas cuestiones previas. La primera, que podría parecer una perogrullada, es la fecha en la que Alemán redactó sus novelitas. No creo que sea factible pensar que Alemán las compuso *ad hoc*, cortando de golpe las aventuras de su pícaro para escribir la novela de marras, como si la novela, esa novela en concreto, tuviera que ubicarse por fuerza ahí y no en ningún otro lugar de sus dos gruesos volúmenes. Se podría pensar, al máximo, en una sincronía entre la redacción de las *novelley* del *romanzo*, pero parece más lógico admitir que Alemán tenía ya escritas estas novelas antes de comenzar a escribir su *Pícaro*¹⁷. De ser así, su problema era cómo publicar cuatro novelitas sueltas y sin marco en un mercado editorial – el que nos describía anteriormente Vozmediano – abso-

15. «En general, el reconocimiento de la unidad artística e ideológica de las “digresiones” con la narración del pícaro depende de la disposición del estudioso a contemplarlas con una mirada comprensiva desde la coyuntura histórica e intelectual de la emergencia del *Guzmán*», cfr. CLOSE, *Los «episodios» del Guzmán* cit., p. 109, nota 1.

16. M. ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, L. Gómez Canseco (ed.), Real Academia Española-Galaxia Gutenberg, Madrid-Barcelona 2012, p. 811. Parejo parecer por similares motivos manifiesta C.L. McMAHON, *Desengaño and Salvation in Guzmán de Alfarache*, Scripta Humanística, Potomac 2005, pp. 115-144.

17. Parecer contrario en M. SMERDOU ALTOLAGUIRRE, *Las narraciones intercaladas en el Guzmán de Alfarache y su función en el contexto de la obra*, en M. Criado de Val (ed.), *La picaresca: orígenes, textos y estructura. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, Fundación Universitaria Española, Madrid 1979, pp. 521-525.

lutamente copado por los autores italianos y sus traducciones y en el que, además Alemán, a la altura de 1597¹⁸, no tenía ningún prestigio, autoridad ni público. La solución era, claro está, insertarlas en la obra que estaba ya redactando y cuya estructura y argumento tenía ya en la cabeza.

La lectura del texto apoya esta hipótesis. La primera novela, *Ozmín y Daraja* es el capítulo VIII y último del libro I. Es, como sabemos, una narración de tema morisco y, por lo tanto, parece lógico insertarla justamente antes de que Guzmán abandone Andalucía, geografía habitual en este tipo de obras. Añádase, también, que dicha novela, además de la temática amorosa, tiene una clara connotación religiosa, pues el final feliz para los amantes viene acompañado con su conversión a la fe cristiana¹⁹, por lo que también es lógico que el narrador sea un fraile. La segunda novela, *Dorido y Clorinia*, aparece en el capítulo X del libro III. Es, por tanto, el último capítulo de la primera parte del *Guzmán* y nuestro protagonista se encuentra en Roma sirviendo al Embajador francés. Lógicamente, la acción de la novela también se desarrolla en Roma. En este caso el narrador es un «gentilhombre napolitano», lo que tampoco es casual, pues se debe recordar que era habitual en España atribuir la autoría de las novelas a autores partenopeos. La tercera novela, la que cuenta los amoríos de don Luis de Castro y de don Rodrigo de Montalvo, aparece en el capítulo IV del libro I de la segunda parte. El narrador es, de nuevo, César, el caballero napolitano. Por último, la cuarta novela, *Bonifacio y Dorotea*, se sitúa en el libro II, capítulo IX, también último de este libro y ahora el autor, narrador y lector – pues esta historia es la única que se lee – es un «curioso forzado» de la nave con la que Guzmán vuelve a España tras su periplo italiano. Pues bien, salvo la historia de los dos caballeros castellanos que por su limitada extensión y su peculiar estructura podría muy bien ser excluida del género novela,

aA

639

18. Es la fecha en la que el editor moderno de la obra considera acabada la primera parte; cfr. ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache* cit., p. 771.

19. Cfr. McGRADY, *Consideraciones sobre Ozmín y Daraja* cit., p. 291. Por lo demás, solo apuntar que coincide absolutamente con el citado estudioso cuando, a propósito de esta novela, declara que «no es una novela morisca común y corriente» (*ivi*, p. 292), es más, admitiendo, como demuestra McGrady, la influencia de la novela bizantina en la obra, parece evidente que tanto esta como el modelo principal, la novela morisca, no son sino envoltorios que Alemán utiliza para exponer un caso de amor que dista mucho, en su planteamiento, tratamiento y resolución, de los que aparecen en los dos géneros anteriormente citados.

las demás, sin excepción, se sitúan en posiciones de clausura, ya sea de libro, ya de parte²⁰. No creo que sea demasiado arriesgado aventurar que esta relegada posición indica una inserción *a posteriori* de un texto, el de las novelas, redactado *a priori*²¹. Añádase, también, que los narradores de las novelas son siempre personajes no solo muy secundarios – el fraile, el napolitano César, un «curioso forzado» – sino que aparecen en la obra exclusivamente para tal fin, sin ninguna otra conexión con la trama principal²². Con otras palabras: para el literariamente astuto y retóricamente avezado²³ Alemán era relativamente fácil provocar una situación narrativa –viajes, sobremesas, etc. – en la que la inserción de las novelas previamente escritas fuera razonablemente factible, máxime cuando la preceptiva italiana aconsejaba que justamente esas circunstancias fueran propicias para la narración de novelas y, como sabemos, la norma fue tempranamente adoptada en España²⁴. Con este proceder, además, el sevillano cumplía con el

20. Para la posición de las novelitas intercaladas dentro del *Guzmán* véase A. REY HAZAS, *Alemán, Mateo*, en C. Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, Centro de Estudios Cervantinos-Castalia, Madrid 2005, vol. I, pp. 265-304, en particular p. 275; M. FIGUEROA FERNÁNDEZ, *El pícaro como cuentista: análisis de la función narrativa en el Guzmán de Alfarache*, «Revista de filología de la Universidad de La Laguna», 23 (2005), pp. 97-108 y, más recientemente y con gran brillantez, los dos trabajos de P. DARNIS, *Puntuación y hermenéutica del impreso: el caso de tres novelitas en Guzmán de Alfarache*, en A. Cayuela (ed.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2012, pp. 207-241 y, con una perspectiva más amplia, ID., *El pincel de Alemán y el ojo del lector. Narrativa grotesca y pintura emblemática en Guzmán de Alfarache*, «Studia Aurea», 6 (2012), pp. 179-209.

21. Coincido, pues, con el parecer de Sabor de Cortázar cuando dice que uno de los motivos de la inclusión de las novelas en la obra fuera «el deseo de hacer conocer obras guardadas desde tiempo atrás [...] y cuya difusión no era factible de otro modo», cfr. C. SABOR DE CORTÁZAR, *Notas para el estudio de la estructura del Guzmán de Alfarache*, «Filología», VIII (1962), pp. 79-95; la cita en p. 92. Parecer contrario mantienen BRAU, *Fonction des nouvelles intercalées* cit., pp. 85-86 y SMERDOU ALTOLAGUIRRE, *Las narraciones intercaladas* cit. Tampoco, claro, cabe excluir uno de los motivos que indica L. Gómez Canseco, esto es, el de «engordar» el libro con material en apariencia ajeno a la trama principal; cfr. ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache* cit., p. 788.

22. Cfr. S. MONTI, *Istanze narrative e statuto dell'enunciazione nelle novelle interpolate del Guzmán de Alfarache*, «Quaderni di Lingua e Letteratura», 15 (1990), pp. 123-144; la cita en p. 125. Véase también el análisis de A.L. BAQUERO ESCUDERO, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Academia del Hispanismo, Vigo 2013, pp. 35-41.

23. Cfr. A. AZAUSTRE GALIANA, *Compositio, narración y digresión en Guzmán de Alfarache*, en A. Ruiz Castellanos (coord.), *Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación (Cádiz, 9-11 de diciembre de 1993)*, Universidad de Cádiz, Cádiz 1994, vol. 1, pp. 256-261.

24. Cfr. MONTI, *Istanze narrative* cit., p. 126 y J. GÓMEZ, *Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta española*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», XLVI (1998), pp. 23-46, en particular pp. 23-28.

requisito aristotélico de introducir nuevos episodios sin romper la unidad del relato pues los mismos, como hemos visto, atendían a la condición que exigía el padre de la retórica, esto es, la necesidad o verosimilitud²⁵. Añádase, por último, que una vetustísima y muy prestigiosa tradición – Homero, Heliodoro, Aquiles Tacio, etc. – prestaba a Alemán toda su ejemplaridad literaria y práctica narrativa para presentar sus interpolaciones sin ningún tipo de justificación²⁶.

Con este proceder Alemán no incurría en ningún error, sino que, por el contrario, certificaba con hechos su reiterada intención de cumplir con uno de los preceptos fundamentales de la preceptiva literaria barroca. En varios lugares, de forma directa o de soslayo, reivindica este principio que, por lo demás, inspira toda la obra²⁷, pero quizás en ningún otro pasaje sea tan claro y rotundo como cuando con metáfora culinaria, en la dedicatoria al «discreto lector», exclama que «en las mesas espléndidas manjares ha de haber de todos gustos, vinos blandos y suaves que, alegrando, ayuden a la digestión y músicas que entretengan». Y no puede ser coincidencia que, muchas páginas después, insista con idéntica figura para expresar idéntico principio:

Y no quieran todos que sea este libro como los banquetes de Heliogábalo, que se hacía servir de muchos y varios manjares, empero todos de un solo pasto, ya fuesen pavos, pollos, faisanes, jabalí, peces, leche, yerbas o conservas. Una sola vianda era, empero, como el maná, diferenciada en sus gustos [...] Con la variedad se adorna la naturaleza. Eso hermosea los campos: estar aquí los montes, allí los valles, acullá los arroyos y fuentes de las aguas²⁸.

Como se deduce fácilmente, el principio que Alemán defiende para su obra es la *variatio*. Definido por Aristóteles, defendido por Quintiliano y Erasmo y, más cercanos a nuestro

25. Cfr. A.L. BAQUERO ESCUDERO, *La intercalación de relatos en tres novelas del XVI*, «Salina», 17 (2003), pp. 71-82.

26. Para más ejemplos se puede consultar el trabajo de C. GARCÍA GUAL, *Relaciones entre la novela corta y la novela en la literatura griega y latina*, en ID., *Figuras helénicas y géneros literarios*, Mondadori, Madrid 1991, pp. 258-273.

27. Ya C. Sabor de Cortázar y F. Rico han explicado cómo este principio, por más que en la actualidad nos pueda parecer incómodo, era vertebrador de la obra de Alemán; cfr. SABOR DE CORTÁZAR, *Notas para el estudio de la estructura* cit.; F. RICO, *Estructuras y reflejos de estructuras en el Guzmán de Alfarache*, «Modern Language Notes», 82 (1967), pp. 171-184.

28. ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache* cit., p. 379.

autor, por el Pinciano y Cervantes, el recurso llegó a ser la piedra de toque de la calidad literaria durante gran parte del Renacimiento y todo el Barroco²⁹. Detrás de la *variatio*, conviene aclararlo, se escondía otro principio fundamental de la poética clásica, la *imitatio*, pues en el fondo – como definió con asombrosa concisión Serafino el Aquilano («*Et per tal variar natura è bella*») – aplicar dicho precepto a la literatura no era nada más que intentar imitar a través de ella la obra maestra de Dios y principio de todo arte: la naturaleza. Como sea, el sevillano no tenía, pues, ninguna necesidad de justificar la inclusión de las cuatro novelas pues ya había pensado en ello la poética literaria ampliamente difundida y apoyada. Intento decir con esto que, si bien en la actualidad el injerto literario pudiera parecer raro, extraño o incluso inapropiado, sobre todo porque se hace en una obra que a menudo se analiza desde una perspectiva, a mi juicio, excesivamente intelectualista, en su tiempo fue entendido como un procedimiento no solo natural y aceptable, sino llevado a cabo con gran maestría y propiedad. Y, si no, que se lo pregunten a Cervantes³⁰.

Piénsese, además, que lo que Alemán estaba escribiendo era – con permiso de los cervantistas – la primera novela moderna³¹. El intento era todo menos fácil, aunque solo fuera porque faltaban modelos y sobraba tradición. Parfraseando la afortunada definición de Cros cuando definió el Guzmán como una *Silva de varia lección* con protagonista³², se podría decir también que, además, es una «silva de varios géneros»

29. Cfr. P. CAMPANA, «*E per tal variar natura è bella*»: apuntes sobre la *variatio* en el Quijote, «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», xvii (1997), n. 1, pp. 109-121. Pese al título, Campana hace una inteligente comparación entre Cervantes y Alemán, resaltando como para ambos autores el concepto de la *variatio* era consustancial a su práctica poética. Para el caso concreto de Alemán remito a las inteligentes páginas de L. GÓMEZ CANSECO, en ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache* cit., pp. 801-807.

30. Se lean para una comparación sobre este particular entre ambos autores las iluminantes páginas de CLOSE, *Los «episodios» del Guzmán* cit., pp. 110-112.

31. Lo expresa muy bien MÁRQUEZ VILLANUEVA, *La interacción Alemán-Cervantes* cit., p. 151: «La mayor parte de la crítica se suma hoy a Américo Castro en su idea seminal de que sin el Guzmán no se hubiera nunca escrito el Quijote. En general, no se ha acabado todavía de comprender hasta qué punto el statu quo de los géneros de ficción había sido modificado de un golpe para siempre por Mateo Alemán en 1599». No todos los estudiosos, claro, están de acuerdo. Un buen estado de la cuestión puede verse en J.M. MARTÍN MORÁN, *La construcción del personaje en el Quijote y el Guzmán*, «Críticón», 101 (2007), pp. 98-107, en particular pp. 98-102.

32. Cfr. E. CROS, *Protée et le gueux: recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Didier, Paris 1967, pp. 129-162.

sin poética, pues, de los narrativos en prosa existentes en la época casi ninguno escapa al avizor ojo literario de Alemán. En este contexto y con el incipiente éxito que el género *novella* iba teniendo en las letras castellanas y aun más en las italianas, de las que Alemán era buen conocedor, era imposible que el sevillano dejara de «engordar» (Canseco) su ya grueso libro con algunas novelas que debía tener ya escritas. Se olvida a veces, y conviene recordarlo, que no solo el protagonista y el narrador son proteicos, sino también y en perfecta consonancia, lo es la propia narración que nos cuenta su vida³³. La fórmula, por lo demás, sabemos que resultó del agrado del público y, como ha explicado perfectamente Chevalier, justamente por los motivos que hoy sirven a veces para criticarla³⁴.

La segunda cuestión se refiere a la supuesta disparidad entre el argumento, el mensaje y la práctica literaria de las *novelle* y del *Guzmán de Alfarache*. Simplificando quizás en exceso, se puede resumir el estado de la cuestión diciendo que es habitual en la crítica adscribir las novelitas a una temática principalmente amorosa y concluir diciendo que en el *Guzmán* – como en todo el género picaresco – el argumento sentimental viene sistemática y conscientemente excluido, por lo que Alemán lo relegó al espacio reducido y autónomo de las novelas intercaladas³⁵. Yendo un poco más allá en esta interpretación, se llega a manifestar que a la sordidez y corrupción del mundo contado por *Guzmán* se antepone el idealizado y elitista reflejado en las novelas³⁶. Habría, por lo tanto, una evidentísima distorsión entre la temática idealista de las novelas y la perspectiva realista y reformadora del conjunto de la obra. Sin embargo, como ya se ha apuntado anteriormente, la cuestión no es tan simple. Hay en las novelas de Alemán amor en todas, sí, pero no es el amor de la novela pastoril, de la bizantina o, en general, el amor de inspiración

33. Véanse, claro, CROS, *Protée et le gueux* cit.; H. MANCING, *The Picaresque Novel: a Protean Form*, «College Literature», 6 (1979), pp. 182-204 y MONTI, *Istanze narrative* cit.

34. CHEVALIER, *Guzmán de Alfarache en 1605* cit., pp. 145-147.

35. Véase, por citar el ejemplo más moderno, lo que dice GÓMEZ CANSECO, en ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache* cit., p. 809: «Estas cuatro novelas ocupan por sí solas el espacio del amor casi ausente en el resto de la obra, pero imprescindible para la ficción del XVI y para muchos de los lectores o lectoras a los que el libro estaba dirigido».

36. Cfr. A.A. SICROFF, *Tres calas en el arte de interpolar cuentos: Alemán, Avellaneda y Cervantes*, en J.M. Casasayas (ed.), *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990)*, Anthropos, Barcelona 1993, pp. 473-485.

petrarquista de la poesía, sino el amor tal y como aparece, casi siempre y ya desde sus inicios, en la *novella* italiana, en la que dicho sentimiento es utilizado como motivo de *beffa*, de burla, cuando no como antepuerta de la lujuria y, con contadas excepciones, causante de la estupidez de los que lo sufren, que son por ello cruelmente castigados, lanzándose así un mensaje que, más allá de la comicidad superficial del argumento, presenta cierta coherencia con la visión que del amor se da en toda la obra³⁷. Y lo que vale para el amor, vale también para otras interpretaciones de tipo exclusivamente idealista. Así lo demostró Márquez Villanueva en su estudio sobre una de las novelas más ambiguas, *Bonifacio y Dorotea*, llegando a la conclusión de que esta novelita «se halla inserta en supuestos ideológicos y encuadres literarios muy relacionados entre sí y válidos para la concepción entera del *Guzmán de Alfarache*»; por su parte, Cavillac hizo pareja labor en el caso de *Ozmín y Daraja*, poniendo en evidencia cómo la, en apariencia, inocente novelita podría tener una interpretación que va mucho más allá de la que habitualmente suele dársele y que, además, entraría en relación con algunos aspectos centrales de la obra que la alberga³⁸.

Para concluir y a modo de resumen de todo lo anterior quizás convenga recordar cuáles son los retos que Alemán, a finales del siglo XVI, afronta con gallardía literaria. En primer lugar y como ya se ha dicho, la de Alemán puede ser considerada, sin demasiados aspavientos, la primera novela moderna. Esta primogenitura, para ser cabalmente entendida y valorada, se debe encuadrar en el panorama literario y editorial que con gran acierto y a propósito justamente del *Guzmán* ha descrito su editor moderno, L. Gómez Canseco³⁹.

aA

37. Por lo dicho se entenderá que no comparto las conclusiones de McGrady cuando focalizando en el amor el hilo conductor del argumento de las cuatro novelas, dice que, salvo *Bonifacio y Dorotea*, las otras tres «exemplified the three levels recognized by Renaissance theories of love: amor purus (nonsensual, hearts and minds only), amor mixtus (hearts and bodies), and amor ferino (purely sensual)»; cfr. McGRADY, *Masuccio and Alemán* cit., p. 210.

38. Sin espacio para considerar con más atención ambos análisis, se remite al lector interesado a MÁRQUEZ VILLANUEVA, *La interacción Alemán-Cervantes* cit., p. 81 y M. CAVILLAC, *Ozmín y Daraja a l'épreuve de l'Atalaya*, «Bulletin Hispanique», 92 (1990), pp. 141-184, respectivamente.

39. GÓMEZ CANSECO, en ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache* cit., pp. 783-795. Específicamente para el panorama editorial resulta sumamente útil la lectura de J. MOLL, *La narrativa castellana a comienzos del siglo XVII: aspectos editoriales*, «Anales Cervantinos», XL (2008), pp. 31-46.

A sus iluminantes páginas remito, aunque no me resisto a citar el juicio de F. Márquez Villanueva, quien a este propósito, desde una perspectiva diferente, genérica por decirlo así, manifestaba que

no se ha calado aún la magnitud abrumadora del *Guzmán de Alfarache* en su perspectiva coetánea de salto sin precedentes de un género menor, como hasta entonces era la novela, a la monumentalidad y ambiciones que sólo alcanzaban un puñado de obras de la tradición antigua y medieval⁴⁰.

Añádase que, como demostró ya hace años Guillén, el nacimiento del género picaresco, que tantos frutos dará en el siglo XVII, se debe, sin ninguna duda, a la publicación del *Guzmán de Alfarache*⁴¹; por último, pero no menos importante, que si bien Alemán no es, como hemos visto, el primero en insertar *novelle* dentro de un relato más extenso, sí será uno de los iniciadores en la introducción de *novelle* dentro de su novela. Demasiadas novedades y excesivos riesgos, pero no creo exagerado afirmar que Alemán superó ampliamente la prueba, sobre todo si la analizamos no desde una perspectiva anacrónica, la nuestra actual, sino analizando, como apuntaba Close, el momento sincrónico en el que Alemán introducía todas estas novedades en la literatura castellana⁴².

aA

645

40. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *La interacción Alemán-Cervantes* cit., p. 151.

41. Cfr. C. GUILLÉN, *Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco*, en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Castalia, Madrid 1966, tomo I, pp. 221-231 y ahora, por donde se cita, en ID., *El Primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Crítica, Barcelona 1988, pp. 197-211.

42. Lo explica muy bien Baquero Escudero: «Se hace preciso, no obstante, valorar toda una tradición novelesca en su justa medida, lo que implica su percepción no desde los parámetros de la novela actual, sino desde los de su propia época. Especie literaria caracterizada por su enorme grado de libertad, desde sus primeros inicios la novela muestra esa capacidad de apertura y flexibilidad por la que confluyen, incluso dentro de ella, muy distintas formas narrativas. [...] En esa búsqueda por la variedad que provoque placer y deleite defendida desde la preceptiva, los novelistas crearán unos relatos en los que en muchas ocasiones se producen mezclas de diversos tonos y formas literarias. El problema estribaba, pues, no tanto en la inserción de unas narraciones breves en el seno de un relato más extenso, como en el modo en que estas debían ser intercaladas»; BAQUERO ESCUDERO, *La intercalación de relatos* cit., p. 73.

Lo studio proposto in queste pagine è solo parte, ed ancora nelle fasi iniziali, di un progetto più ampio che coinvolge le versioni in italiano dell'editore e traduttore Barezzo Barezzi dei principali romanzi picareschi spagnoli. L'edizione della *Picara Giustina* (1624-1625), cioè la sua traduzione, o meglio, riscrittura della *Pícara Justina* di López de Úbeda, che ho portato a termine e pubblicato *online* di recente¹ è il punto di partenza che ha stimolato, per ragioni di vario interesse che oltre si affronteranno, il prosieguo del lavoro con la stessa formula per *La vita di Gusmano d'Alfarache* (1606)²,

1. F. LÓPEZ DE ÚBEDA, *La pícara Justina nella versione di Barezzo Barezzi*, E. Ventura (a c. di), Padova University Press, Padova 2012, <http://picaragiustina.cab.unipd.it/picaragiustina/home.jsp?lingua=it>, ultima consultazione 30/09/2015. Alcune delle osservazioni che qui si esporranno sono già presenti nel mio intervento al Convegno AISO 2014, per cui si rimanda a E. VENTURA, *Acercamiento a la primera traducción italiana del Guzmán de Alfarache (Barezzi, Venecia, 1606 y 1615). Actas del X Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Università Ca' Foscari (Venezia, 14-18 luglio 2014)*, in corso di stampa.

2. M. ALEMÁN, *Vita del pícaro Gusmano d'Alfarache. Descritta da Matteo Alemanno di Siviglia, Et tradotta dalla Lingua Spagnuola nell'Italiana da Barezzo Barezzi Cremonese. Nella quale Gusmano narrando le di lui attioni, fa vedere a ciascuno come in un lucidissimo Specchio che le Virtù conducono al supremo de gli Honori; e che i Vitij traboccano nel precipitio delle miserie, e fino alla mendicizia. Ove in molta copia, et dottamente descritti, e concatenati si leggono: Ragionamenti nobili. Avvenimenti meravigliosi. Avvertimenti Economici e Politici. Sentenze gravi. Discorsi gratiosi. Proverbi*

ovvero la sua versione del *Guzmán* alemaniano. Quest'ultima, prima prova traduttiva di Barezzi, e come detto in una fase di studio ancora preliminare, come conseguenza della precedente analisi della *Picara*, sta facendo emergere aspetti traduttologici, ma anche di scelta editoriale e commerciale, che presentano *in nuce* ciò che in seguito diverrà prassi: tra questi, sicuramente, l'inserimento – qui debole e saltuario, lì spasmodico e seriale – di materiali estranei all'originale.

È questo il punto su cui si incentrano le seguenti osservazioni: il *modus operandi* del traduttore, verosimilmente mutuato proprio da caratteristiche che egli ritrova nel testo stesso che va traducendo, ovvero l'interpolazione nello scorrere della narrazione di elementi a se stanti che interrompono il flusso lineare del racconto.

L'interesse quindi per le novelle del *Guzmán* non è tanto quello di ricavarne le fonti o entrare nel merito dei contenuti – filiazioni e materiali del resto già ampiamente studiate³ – quanto piuttosto evidenziare la loro funzione all'interno di quello che nel 1606 è per Barezzi un *entrenamiento*

aA

647

notabili. Documenti morali. Detti singolari. Aggiuntevi due copiosissime Tavole, l'una de' Capitoli, e l'altra delle cose più memorabili. Con licenza de' Superiori, et Privilegi, presso Barezzo Barezzi, in Venetia MDCVI, alla libreria della Madonna. Testimone escusso: Biblioteca Comunale di Spoleto, Coll. XVII.H.391, solo tomo I.

3. All'interno della vasta bibliografia al riguardo si vedano almeno D.P. ROTUNDA, *The Guzmán de Alfarache and Italian Novellistica*, «The Romanic Review», xxiv april-june (1933), n. 2, pp. 129-133, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11876v/f33.item>, ultima consultazione 30/09/2015; D. McGRADY, *Masuccio and Alemán: Italian Renaissance and Spanish Baroque*, «Comparative Literature», 18 (1966), n. 3, pp. 203-210; E. CROS, *Contribution à l'étude des sources de Guzmán de Alfarache*, Université de Montpellier, Montpellier 1967; A. SAN MIGUEL, *Sentido y estructura del Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán*, Gredos, Madrid 1971, soprattutto pp. 193-274; C.B. JOHNSON, *D. Álvaro de Luna and the Problem of Impotence in Guzmán de Alfarache*, «Journal of Hispanic Philology», 8 (1983), pp. 33-47; F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Bonifacio y Dorotea: *Mateo Alemán y la novela burguesa*, in A.D. Kossoff *et al.* (a c. di), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Providence, 22-27 de agosto de 1983)*, Istmo, Madrid 1986, vol. 1, pp. 59-88, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_1_011.pdf, ultima consultazione 30/09/2015; M. FIGUEROA FERNÁNDEZ, *El pícaro como cuentista: análisis de la función narrativa en el Guzmán de Alfarache*, «Revista de Filología», 23 (2005), pp. 97-108; A. CLOSE, *Los «episodios» del Guzmán de Alfarache y del Quijote*, «Críticón», 101 (2007), pp. 109-125; M. CAVILLAC, *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*, Casa de Velázquez, Madrid 2010, pp. 131-140; D. BERRUEZO SÁNCHEZ, *La literatura como tapiz. A propósito de la línea Boccaccio-Masuccio-Mateo Alemán*, in P. Caballero-Alfías *et al.* (a c. di), *Del verbo al espejo. Reflexos y miradas de la literatura hispánica*, PPU, Barcelona 2011, pp. 55-65; EAD., *Sobreviviendo a la censura: Masuccio Salernitano en las letras castellanas*, in M.T. Navarrete Navarrete *et al.* (a c. di), *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*, Aracne, Roma 2013, pp. 97-106; A.J. SÁEZ, L. SCHOLZ, *Los caminos cruzados de la novela corta en torno a Cervantes*, «Lejana», 7 (2014), pp. 1-6.

a tutti gli effetti, in vista della seconda edizione, riveduta profondamente, del *Gusmano* (1615)⁴, poi del *Picariglio*⁵, la traduzione del *Lazarillo de Tormes*, ed infine della *Picara* dove, in un *climax* ascendente, le peculiarità – cioè la già menzionata consuetudine alla digressione e all’inserimento di novelle che Barezzi sembra apprendere dall’autore spagnolo – che, come accennato, timidamente compaiono in queste prime prove, in quelle successive arrivano ad essere tratti fondanti della sua pratica traduttiva. Nella seconda parte del *Gusmano*, infatti, il cremonese interpolerà egli stesso una novella assente nell’originale e con la *Picara Giustina* tale esercizio diverrà esasperata ingerenza, non più solo di episodi, moraleggiamenti, racconti, facezie, bensì di veri e propri plagi dalla novellistica e trattatistica italiana tardo cinquecentesca⁶.

4. M. ALEMÁN, *Vita del Picaro Gusmano d’Alfarache, Osservatore della Vita Humana. Descritta da Matteo Alemanno di Siviglia. Et tradotta dalla Lingua Spagnuola nell’Italiana da Barezzo Barezzi Cremonese. Nella quale Gusmano raccontando i suoi mancamenti, con bella e curiosa invention narra gli errori, e i difetti altrui, facendo vedere a ciascuno come in lucidissimo Specchio, che le Virtù conducono l’uomo al supremo de gli Honori; e che i Vitij lo traboccano nel precipitio delle miserie. Ove in molta copia, e dottamente descritti, e concatenati si leggono, Ragionamenti nobili, Proverbi notabili, Discorsi gratiosi e dotti, Detti singolari, Avenimenti maravigliosi, Avvertimenti economici, Sentenze gravi, Documenti morali, Et scuola universale di fina Politica. Aggiuntevi due copiosissime Tavole, l’una de’ Capitoli, e l’altra delle cose più memorabili. All’illustrissimo Signore, mio Signore singolarissimo il Sig. Gabriel Morosini*, presso Barezzo Barezzi, in Venetia MDCXV, con licenza de’ Superiori, e Privilegi. Testimoni escussi: Biblioteca Nacional de Madrid, Coll. 7/107801, solo tomo I; R/41672, tomo I e II.

5. La traduzione del *Lazarillo de Tormes* (*Il Picariglio Castigliano*, Barezzo Barezzi, Venezia 1622), altra tappa fondamentale di questa ricerca, è stata oggetto di studio e di edizione da parte di M.C. Pangallo: *Il Picariglio Castigliano, cioè la vita di Lazariglio di Tormes. In Venetia, presso il Barezzi, MDCXXII*, M.C. Pangallo (a c. di), «Artifara», 3 luglio-dicembre (2003), n. 2, *Editiones*, <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista3/testi/picariglio.asp>, ultima consultazione 30/09/2015, e di M. MASALA, *Il Picariglio Castigliano di Barezzo Barezzi. Una versione seicentesca del Lazarillo de Tormes*, Bulzoni, Roma 2004. I due studiosi testé citati, ma anche la critica meno recente che si è occupata del *Picariglio* (tra gli altri, E. Aragono, B. Basile, J. L. Colomer, A. Martino), non hanno intercettato i plagi barezziani, aspetto fondamentale delle sue traduzioni, che ne cambia radicalmente il giudizio, l’approccio, lo studio e l’analisi: non hanno colto infatti che anche in questa versione del cremonese, sia l’edizione del 1622 ed ancor più quella del 1635, tutte le numerose interpolazioni sono furti, che ora ho scovato ed identificato, dalla novellistica e trattatistica italiana tardo-cinquecentesca. Per queste argomentazioni si veda pertanto il mio intervento al *Convegno Internazionale di Studi: Traduttori e traduzione nel Rinascimento*, Accademia galileiana di Scienze, Lettere ed Arti (Padova, 13-16 ottobre 2015): *Le traduzioni del Lazarillo de Tormes*, in corso di stampa.

6. Per un prospetto dettagliato dei plagi si veda la mia edizione succitata. Inoltre E. VENTURA, *Barezzo Barezzi ‘impostore’: la sua Picara Giustina*, in V. Nider (ed.), *Il Prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Atti del *Convegno Internazionale di Studi* (Trento, 5-7 ottobre 2011), Università degli Studi di Trento, Trento 2012, pp. 373-389.

Ed è qui che emerge un ulteriore motivo d'interesse, cioè il ritorno o apparente ritorno in patria, perché in realtà mai si è mosso di qui, del materiale proveniente dalla tradizione italiana che, travestito da spagnolo, viene saccheggiano e ritrascritto. Così, nelle traduzioni dell'editore lombardo-veneto, che saranno uno dei canali privilegiati della diffusione della materia picaresca in Europa, usando appunto il mondo dei picari come una sorta di cornice, rientrano in Italia, mascherati da spagnoli, i temi, i personaggi e le trame dei più influenti novellieri europei: da Giraldi Cinzio a Masuccio Salernitano, da Fiorenzuola a Sabadino degli Arienti, ma anche minori o divenuti ormai meno conosciuti come Levanzio da Guidissolo, Bartolomeo Arnigio, Nicolò Granucci, ecc.

Ma andiamo per gradi: i *cuentos intercalados* – come è noto già espediente classico: *Amore e Psiche* nell'*Asino d'oro* di Apuleio o le novelle del *Satyricon* di Petronio – nel *Guzmán* rappresentano, proiettandolo in altre epoche e luoghi, e proprio per questo s'incontrano sempre in posizioni 'strategiche' dell'opera, una pausa nelle peripezie del picaro: le sordide taverne diventano palazzi, la trivialità dei pochi episodi erotici diventa sentimento amoroso e vendetta d'onore, il mondo degli emarginati lascia spazio a eroi ed eroine. La critica, non sempre unanime per la disomogenea classificazione tra novella e racconto breve, ne ha riconosciute almeno quattro, due delle quali di attestata origine italiana, entrambe dal *Novellino* di Masuccio Salernitano (rispettivamente *XLI* e *XXXII*) ovviamente riadattate e riscritte: ovvero la novella di don Álvaro de Luna (*II*, *i*, 4) e quella di Bonifacio e Dorotea (*II*, *ii*, 9)⁷.

Ebbene, come detto, non si affronteranno le trame, già note, di questi racconti perché ciò che maggiormente è emerso è, da un lato il fiuto editoriale del traduttore che pubblica nel primo quarto del Seicento i maggiori romanzi picareschi spagnoli, dall'altro l'evidente, benché non totale, incom-

7. Le altre due sono *Ozmán y Daraja* (*I*, *i*, 8) e *Dorido y Clorinia* (*I*, *iii*, 10). Per quest'ultima D.P. ROTUNDA, *The Guzmán de Alfarache* cit., p. 131, testo e nota 19, suggerisce una fonte italiana (BANDELLO, *IV*, 27), ma le corrispondenze non sembrano sufficienti per dimostrare una filiazione diretta.

preensione proprio della valenza letteraria, ma anche per così dire ideologica di ciò che stava immettendo nel mercato letterario ed editoriale italiano: il picaresco, infatti, perdendo tutto ciò che di profondamente innovativo apportava provenendo dalla Spagna, anche e soprattutto nella sua violenta satira anticlericale, il suo spirito erasmiano, il suo realismo, diviene un pretesto, una sorta di cornice edulcorata ed essenzialmente associata al burlesco, al giocoso, al carnascialesco, al goliardico, su cui innestare, appunto, un'altra tipologia di narrazione, un altro *corpus*, un altro genere: quello della novella italiana. Questa incomprendimento che va oltre l'infedeltà traduttiva, però, paradossalmente ricalca – consciamente o meno – proprio la struttura dell'originale: ripulmare materiali della tradizione novellistica ed inserirli nel fluire del racconto, non è forse la stessa operazione che compie Alemán nel *Guzmán*, con tutte le differenze del caso? Non è esattamente la pratica del nuovo concetto romanzesco che sta nascendo ai primi del Seicento? Barezzi, pur con le molteplici e profonde diversità e sfumature ora menzionate, non ha in questo senso colto appieno il filone che si stava delineando e lo ha fatto proprio?

650

aA

Beninteso, se Alemán ricrea, Barezzi copia; se il primo riplasma, il secondo plagia; se l'uno svela, l'altro maschera. Però i cambi esterni nella suddivisione dei capitoli, nelle amplificazioni logorroiche di titoli e sottotitoli, così come le modificazioni interne, dove spiegazioni e moraleggiamenti si allungano esasperatamente, rivelano come Barezzi abbia avvertito e colto i differenti livelli narrativi presenti nell'opera alemaniana e, evidenziandoli, nella sua traduzione restituisca in certa misura, volontariamente o meno che sia, il significato profondo dell'anatomia del *Guzmán*. Così, benché infedele, a differenza di buona parte dei traduttori e lettori e critici successivi che non capirono o annullarono o eliminarono la parte 'morale' poiché spezzava il flusso della narrazione, Barezzi la rispetta pienamente e riconsegna nella sua versione la formula narrativa di Alemán, imperniata proprio nell'indissolubilità tra *consejas* e *consejos*:

Mucho te digo que deseo decirte, y mucho dejé de escribir, que te escribo. Haz como leas lo que leyeres y no te rías de la conseja y se te pase el consejo; recibe los que te doy y el ánimo con que te los ofrezco: no los echas como barre-duras al muladar del olvido. Mira que podrá ser escobilla

de precio. Recoge, junta esa tierra, métela en el crisol de la consideración, dale fuego de espíritu, y te aseguro hallarás algún oro que te enriquezca (*Al Discreto lector*)⁸.

Overo l'inseparabilità tra la storia autobiografica del picaro e i suoi continui interventi che, *e contrario*, insegnano il retto cammino al «discreto lector»; indivisibilità tra narrazione e sermone; in definitiva tra *delectare* e *docere*. Il fluire del discorso alemaniano, le continue interruzioni, le osservazioni morali, la struttura e l'idea stessa del *Guzmán* spagnolo, sembrano rappresentare la formula ideale per trasportare in italiano, sulle sue tracce, ogni tipologia di contenuto ad esso assimilabile. E proprio questo 'calderone' ricco di ogni contenuto *utile dulci* doveva risultare congeniale alle ambizioni editoriali di Barezzi, oltre a sposarsi perfettamente con il gusto dell'epoca per la *mezcla*, la varietà, l'antologico, l'erudizione, il proverbiale, assieme all'intrattenimento e al dilettevole in chiave morale e controriformistica; nonché a combaciare con la sua stessa formazione e predilezione da tipografo. Nel suo catalogo di stampatore infatti si trovano, e non a caso, opere storiche, enciclopediche, religiose oltre a molta produzione novellistica, anche burlesca, quasi il *Guzmán* riunisse tutto ciò in un unico testo. Così, se da un lato Barezzi non sembra aver compreso la profonda portata, strettamente letteraria, del libro del picaro, avendolo interpretato, come detto, più superficialmente quale opera miscellanea di successo, dall'altro riesce, e paradossalmente proprio dove risiedono le sue maggiori infedeltà, a fissare e riconsegnare nella sua versione uno degli aspetti più importanti sottesi o impliciti nel testo originale. Parimenti, con l'inserimento delle novelle plagiate, coglie appieno l'intima relazione tra *relato picaresco* e *cuento*, la giustapposizione quasi infinita di racconti che nascono l'uno dall'altro: «El relato del pícaro puede verse, en última instancia, como la narración de un cuento, en el cual, a menudo, prolifera, a su vez, una gran cantidad de cuentos»⁹.

Fatalmente ciò che in questa prima traduzione barezziana è indubbiamente un valore, un approccio in questo senso opportuno, diventa con le successive una sorta di gabbia in-

8. M. ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, J.M. Micó (ed.), Cátedra, Madrid 1987, vol. II, p. 111.
9. FIGUEROA FERNÁNDEZ, *El pícaro como cuentista* cit., p. 98.

terpretativa da cui il traduttore italiano non riesce a liberarsi: concepite tutte le *novelas picarescas* provenienti dalla Spagna come un insieme omogeneo, unitario ed assimilabile, tratta il *Lazarillo de Tormes*, che in patria dopo l'esito del *Guzmán* era tornato in auge, e la *Pícara Justina*, con la stessa lettura che dà del testo alemaniano, intuendo correttamente l'esistenza di un genere, non riconoscendo però le profonde diversità tra i componenti di questo stesso genere.

Inoltre, la profondità psicologica delle novelle alemaniane, il suo cinismo, il suo *desencanto* pienamente barocchi, non possono riconoscersi in quelle barezziane che, appartenenti alla stagione letteraria precedente, rispecchiano essenzialmente il gusto tardo rinascimentale per il semplice intrattenimento più che approfondire un nuovo o diverso sviluppo letterario e un nuovo o diverso sentire e rappresentare la realtà.

Curiosamente, quindi, più aumenta la perizia e la sicurezza del traduttore, meno scrupolose si fanno le sue traduzioni: se con il primo *Gusmano* la versione rimane pressoché fedele, con le prove successive, il *Picariglio* e la *Giustina* diventano opere totalmente altre. Processo di progressiva iperbolicità traduttiva che si manifesta non solo tra le diverse opere, ma anche tra edizioni diverse della stessa: il *Gusmano* del 1615, oltre ad una profonda revisione degli errori linguistici e le frequenti incomprensioni presenti in quella del 1606, e ad includere, a differenza di quest'ultima, anche la seconda parte del *Guzmán*, immette precisamente in questa, come accennato, una novella inesistente nell'originale – nel terzo libro della seconda parte¹⁰ – che si rifà al *topos* del giudizio della donna *esforzada pero no forzada* che Cervantes rese celebre nel secondo *Quijote* (cap. 45): Sancho, governatore di Barataria risolve con sagacia tre casi di ingiustizia con sentenze basate su varie fonti folcloriche ed orali. La seconda è appunto quella che c'interessa sottolineare: il tema ha una lunga tradizione novellistica giacché appare, con lievi differenze, nella raccolta di *exempla* di Jacques de Vitry (*exemplum* CCLV) e nel *Tractatus de diversis materiis predicabilibus* di Étienne de Bourbon (n. 502) e, in una progressiva consolidazione narrativa

10. Cap. 3, ff. 288-292; ma la divisione e conseguente numerazione dei capitoli è diversa dal testo spagnolo, dove infatti si trova a II, iii, 2.

da questa originaria forma proverbiale, acquista quella di facezia nelle adesposte *Cent nouvelles nouvelles* (xxv) e nella successiva *Moyen de Parvenir* di Béroalde de Verville. In Italia la ritroviamo nelle *Ducento novelle* di Clelio Malespini (II, 56) che com'è noto plagia la raccolta francese; ma se il novellista italiano ancora si mantiene entro il limite del racconto grazioso o proverbiale, in Barezzi invece già acquista l'architettura di novella vera e propria: connessione con la cornice giacché Guzmán sta trattando l'ingannevolezza delle donne, *incipit* enfatico: «un singular accidente, e caso notabile che successe, non ha molto tempo, in una principalissima città», trama sviluppata, luogo definito, nomi dei protagonisti, quasi *dramatis personae*, Gabrina, Ricciolina, Conte N., Generale¹¹.

Nelle traduzioni successive le novelle inserite diverranno decine e, riconosciute ora come plagii, andranno a costituire un nuovo livello narrativo, dando, pur come accennato con alcune intuizioni che dialogano con le fonti, un volto completamente diverso alla picaresca, più vicina alla linea boccacciana che alla *novela* spagnola strettamente intesa. Quasi gli originali fossero vari originali e la traduzione fosse, in realtà, un groviglio di più traduzioni. Un *puzzle* in cui le tessere, tutte sullo stesso piano, fossero i molteplici testi di partenza, spagnoli e italiani, e di conseguenza fosse multiforme il testo d'arrivo. Più padri per un unico figlio. E la riscrittura, o meglio la ricalcatura barezziana, stimolata dai testi originali, ma fondata su materiali plagiati e mascherati, diviene un altro canale di circolazione – che definirei sotterraneo – della novellistica sia in Italia che, parzialmente, in Europa. Come se l'insieme dei novellieri italiani fosse, rivestito e travestito, un unico patrimonio letterario ricollocabile, incastonabile, riadattabile, scombinabile arbitrariamente. E di fatto, lo è.

aA

653

11. A seguito dei risultati dello studio della *Picara Giustina* ed escludendo per questo che sia frutto dello stesso Barezzi, posso pensare che non siano queste le sue fonti dirette, bensì un altro novelliere italiano più vicino che spero di trovare a breve; esattamente come Francisco de Osuna fu modello più prossimo a Cervantes, la cui fonte è infatti un racconto che compare nell'opera *Norte de los estados* (1531) del frate andaluso, per cui si veda M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, L.A. Murillo (ed.), Castalia, Madrid 1978, vol. III, p. 126.

Europa

aA

Del *exemplum* a la *novella**

Carlos Alvar
Université de Genève

aA

Salvatore Battaglia publicó en 1959 y 1960 dos importantes artículos sobre el tema de las transformaciones que sufre la narrativa breve en su vida literaria¹. Para llevar a cabo este trabajo, el profesor napolitano hacía un largo recorrido a través de la retórica antigua y del uso paradigmático del ejemplo medieval, sin descuidar su carácter realista frente a otros géneros idealizadores de la misma época. La aplicación práctica de la materia se centraba en varios ejemplos referidos al tema de la amistad: «el medio amigo» y «el amigo íntegro», cuentos tratados por Pedro Alfonso y recogidos después y reelaborados por don Juan Manuel y por Boccaccio, respectivamente. Es innecesario señalar las muchas diferencias existentes entre la técnica del noble castellano y la del intelectual florentino, y en el modo de ver el relato entre éste y Chaucer en otros casos. El análisis comparatista entre los grandes autores del siglo XIV deja de relieve el gran potencial literario que se oculta en formas breves,

657

* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto *Digital Humanities, Middle Ages & Renaissance* (I+D+i del MINECO DHuMAR) 1. *Poetry*. 2. *Translation* (FFI2013-44286-P) de la Universidad de Alcalá.

1. S. BATTAGLIA, *L'esempio medievale*, «Filologia Romanza», 6 (1959), pp. 45-82; ID., *Dall'esempio alla novella*, «Filologia Romanza», 7 (1960), pp. 21-84.

aparentemente simples. Pero también queda de manifiesto que cualquier clasificación tipológica de acuerdo con la terminología utilizada o con la función atribuida al relato resulta inexacta o insuficiente: basta señalar que los límites entre el didactismo del *exemplum* y la ausencia del mismo en la *novella*, no pueden ser considerados como marca esencial, en contra del parecer de algunos especialistas como Wolfram Krömer². Transcurridos más de cincuenta años desde los estudios de Battaglia, hay muchos aspectos en los que se ha profundizado, pero sus enseñanzas se mantienen vivas.

Hay, sin embargo, zonas en sombra, a las que no se ha acercado la crítica con la misma dedicación con la que ha estudiado otros temas. Me refiero a algunos textos que, por su origen, forman parte de las colecciones de *exempla* medievales, integradas en un marco narrativo, pero que con el paso del tiempo han sufrido transformaciones más o menos profundas, que sin producir una importante alteración en la estructura, sí que han causado cambios en la estética del relato. Cambios que, parece obvio, responden a las nuevas inclinaciones de los lectores y, por tanto, atestiguan el avance de los nuevos modelos narrativos.

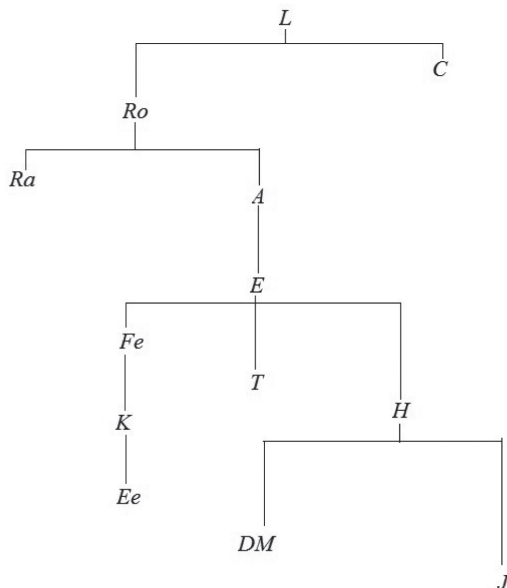
Así, mi propósito es analizar distintas versiones de una misma colección de relatos, la que se conoce con el nombre de *Los siete sabios de Roma*³. Pero sabemos bien que se trata de uno de los libros de mayor difusión en Occidente, con copias abundantes en todas las lenguas y con impresiones sucesivas desde la aparición de la imprenta casi hasta nuestros días. Quizás sea esa riqueza exuberante la que ha hecho que las versiones tardías de la obra no hayan sido objeto de análisis pormenorizados; sobre todo cuando se trata de ramas poco representativas para la fijación de posibles o hipotéticos arquetipos. Tal es el caso de la denominada *Versio Italica*, cuya pobreza

2. W. KRÖMER, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Gredos, Madrid 1979. La cuestión terminológica ha sido abordada, entre otros muchos, por J. PAREDES, *Formas narrativas breves en la literatura románica medieval: problemas de terminología*, Universidad de Granada, Granada 1986.

3. Podría sorprender la utilización de una colección de *exempla* medievales para explicar la *novella* posterior, pero sirva de justificación el hecho de que *Los siete sabios de Roma* son incluidos, al menos parcialmente, en colecciones de *novelle* del siglo XVI, lo que deja de manifiesto que los límites entre *exempla* y *novelle* no resultaban tan evidentes a los lectores. Así, en F. SANSOVINO, *Cento novelle scelte da i più nobili scrittori*, F. Sansovino, Venecia 1561 (reeditada en 1562, 1563, 1566, 1571, 1598, 1603 y 1610) se recogen nueve *novelle* procedentes de *Erasto*, lo que constituye casi un 10% del total. Cfr. G. PASSANO, *I novellieri italiani in prosa*, Arnaldo Forni, Bologna 1965 [1ª ed. Paravia, Torino 1878], vol. I, pp. 546-553.

textual queda compensada por una popularidad que facilitó que hubiera copias y reelaboraciones en latín e italiano, que fuera traducida al francés y al español, y adaptada al inglés⁴. Todo ello entre finales del siglo XIV y bien entrado el siglo XVII, aunque para nuestro propósito bastará con que nos quedemos a finales del siglo XVI.

El esquema de la transmisión de la *Versio Italica* (Versión I) puede detallarse del modo siguiente⁵:



L: Mussafia, 1867 (texto latino)⁶; C: Cappelli, 1865 (texto en italiano)⁷; Ro: Roediger, 1883⁸; Ra: P. Rajna, 1880 (texto

4. Me he ocupado algo más detenidamente de esta rama de la tradición textual en C. ALVAR, *El Erasto español y la Versio Italica* – en M. Haro Cortés (ed.), *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media. Actas del Coloquio Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (València, 19 de noviembre de 2014)*, Publicacions de la Universitat de València, València 2015, pp. 337-352 – de donde tomo el esquema reproducido y algunas otras informaciones de carácter general.

5. Según A.J. Farrell, G.P. Andrachuk (eds.), P. HURTADO DE LA VERA, *Historia lastimera d'el príncipe Erasto*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1996, pp. 22-23.

6. A. MUSSAFIA, *Beiträge zur Litteratur der Sieben weisen Meister*, en *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, LVII Jahrgang 1867 October (1868), n. 1, pp. 37-118, en especial a partir de la p. 92.

7. A. CAPPELLI, *Il libro dei sette savi di Roma tratto da un codice del secolo XIV. Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX. Dispensa LXIV*, G. Romagnoli, Bologna 1865 [Reimpresión Commissione per i testi di lingua, Bologna 1968].

8. F. ROEDIGER, *Il libro de' Sette Savi di Roma*, Libreria Dante, Firenze 1883.

veneciano en octava rima)⁹; A: Cesari, 1896¹⁰; E: *I compassionevoli avvenimenti d'Erasto*¹¹; Fe: *Histoire pitoyable du prince Erastus*¹²; T: Teluccini, 1566, *Erasto* (reelaboración en verso)¹³; H: Pedro Hurtado de la Vera, 1573 (traducción española)¹⁴; K: Francis Kirkman, 1674 (adaptación inglesa)¹⁵; Ee: versión anónima en inglés de 1684¹⁶; DM: Le Chevalier de Mailly, 1709 (adaptación francesa)¹⁷; J: A.A. Johnson, 1975 (traducción moderna al inglés)¹⁸.

El texto latino conocido como *Historia septem sapientum* (Musafia, 1867) apenas tenía una veintena de páginas; el *Libro de sette savi di Roma* (Roediger, 1883) no es mucho más extenso; el *Amabile di continentia* (Cesari, 1896), por el contrario, se ha convertido en un volumen de unas 130 páginas; es decir, su desconocido autor ha practicado sistemáticamente una *amplificatio* que afecta tanto a la forma como al contenido de los materiales que había heredado. Así, no extraña que el *Amabile de continentia*, obra manuscrita del siglo xv sin duda, comience haciendo una minuciosa descripción del *locus amoenus* al que es llevado el protagonista – que ahora se llama Erasto y no Stefano como en sus precursores – para que se dedique al estudio lejos de cualquier distracción. En esa misma línea, tampoco sorprende el detenimiento con el que se cuentan los estudios realizados por el príncipe, y el dominio que alcanza en ellos, con un claro paralelismo con

9. P. Rajna (ed.), *Storia di Stefano, figliuolo d'un imperatore di Roma: Versione in ottava rima del Libro dei Sette Savi*, G. Romagnoli, Bologna 1880.
10. A. Cesari (ed.), *Amabile di continentia. Romanzo morale del secolo xv*, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna 1896.
11. *I compassionevoli avvenimenti di Erasto. Opera dotta e morale*, Giovanni Bariletto, Venezia 1569 [1ª ed. Roffinello, Venezia 1542].
12. *Histoire pitoyable du prince Erastus, fils de Diocletien, Empereur de Rome*. Utilizo la edición de à L'Escu de Milan, Gabriel Cotier, Lyon 1565, pero hay ediciones desde un año antes.
13. M. TELUCCINI soprannominato Il Bernia, *Erasto*, Girolamo Concordia, Pesaro 1566.
14. HURTADO DE LA VERA, *Historia lastimera* cit.
15. F. KIRKMAN, *The History of Prince Erastus, Son to the Emperour Dioclesian and these famous Philosophers Called the Seven Wise Masters of Rome*, Aunt Johnson, London 1674.
16. *Erastus or the Roman Prince, Being a More Full Account of That Famous History of the Seven Wise Masters*, printed for Dorman Newman and Benj. Alsop, London 1684.
17. Chevalier J. DE MAILLY, *Histoire du Prince Erastus fils de l'empereur Dioclétien*, Pierre Mergé, Paris 1709.
18. A.A. JOHNSON, *The Sad History of Erasto. A Translation of the Hurtado de la Vera Version of the Romance of the Seven Sages*, Tesis inédita de la Universidad de Carolina del Sur, 1975. Tomo la referencia de HURTADO DE LA VERA, *Historia lastimera* cit., p. 200. Carece de interés en este momento.

la educación recibida por el joven Alejandro en la tradición literaria medieval. Y, siguiendo la tendencia a la *amplificatio*, y las modas del siglo xv, resulta también natural la incorporación de breves composiciones en verso y de tres epístolas en prosa, para dar mayor dinamismo al relato, que se enriquece además con el sueño del emperador la séptima noche, y con el suicidio de la malvada madrastra al saberse condenada a morir en la hoguera. El epitafio de la reina Aphrodisia cierra la historia y, de forma simbólica, un soneto al lector concluye el volumen.

Además, la concepción medieval de la obra como un conjunto de *exempla*, adquiere una clara configuración, con una estructura superior, con divisiones que marcan los turnos de palabra de cada uno de los sabios y los de la emperatriz, ajenos por completo a otras obras anteriores de la misma familia textual. Todo ello en la versión manuscrita y sus descendientes.

Es evidente que la llegada de la imprenta y la difusión del libro impreso añadirán algunos rasgos más a la historia de Erasto, facilitando su configuración como obra narrativa y su valor como texto de lectura. Es ésa la distancia que separa el *Amabile di continentia* de sus continuadores.

La descendencia del *Amabile di continentia* está representada, fundamentalmente por un texto en italiano, *I compassionevoli avvenimenti d'Erasto*, de 1542, traducido al francés y al español, derivadas ambas versiones del mismo original italiano, con muy pocos años de diferencia.

I compassionevoli avvenimenti d'Erasto, impreso por primera vez en Mantua en 1542 por Ventura Roffinello, indica en el título en letra pequeña que se trata de una obra docta y moral, traducida del griego a la lengua vulgar, a la que se ha añadido un índice de asuntos dignos de memoria. Es obvio que no se trata de una traducción del griego, sino que es una cuidada adaptación del *Amabile di continentia* que aleja aún más el texto de las versiones antiguas, como ya probaron Cappelli y, luego, Cesari. El anónimo autor de esta nueva versión ha buscado más la verosimilitud y el acercamiento al lector, dotando a numerosos personajes con nombres propios, transformando de este modo el *exemplum* en *novella* literaria al estilo de Boccaccio y de los demás *novellieri* italianos imitadores suyos; sin embargo, ha procurado atenuar o dulcificar los pasos escabrosos. Pero la huella más profunda del nuevo autor se

deja ver en la organización del texto, ahora precedido por el *Argomento*, que resume en una página el contenido, o, en realidad, el marco narrativo de la colección de ejemplos.

A continuación, el texto es dividido en capítulos y cada capítulo presenta un breve resumen de la materia que lo compone o del tema del cuento narrado por la emperatriz Afrodisia o por el filósofo que corresponda. Avanza de este modo el libro hasta el capítulo último, el veinticuatro, en el que se recoge el suicidio de la madrastra. En fin, los epígrafes de cada uno de los capítulos suministran el texto para la *Tavola di tutta l'opera*. Se mantienen las epístolas y los versos, aunque los tercetos del epitafio de la madre de Erasto al comienzo del *Amabile di continentia* se han transformado ahora en octavas, estructura métrica más solemne que la del terceto; se incluyen algunos refranes en dísticos pareados, generalmente atribuidos a un gran Poeta o a un sabio Poeta imposible de identificar. Y estas formas métricas presentes en *I compassionevoli avvenimenti d'Erasto* se enriquecen con otras estrofas claramente renacentistas, como el madrigal del capítulo xvi. Sin embargo, ha desaparecido el soneto al lector que cerraba el *Amabile*, sustituido por un breve colofón en el que se celebra el buen gobierno de Erasto en Roma.

Así, el marco, el orden de los cuentos y todo el contenido del *Amabile di continentia* ha pasado a *I compassionevoli avvenimenti d'Erasto*; las transformaciones, la metamorfosis, han hecho que el texto medieval se convierta en una obra renacentista gracias a los pequeños retoques formales y a la elegancia expresiva que ha buscado su autor en todo momento. El deseo de realismo, habitual en los *novellieri*, se manifiesta en el meticuloso cuidado por los detalles, a veces morbosos, como ocurre en la larga descripción del suicidio de Afrodisia hasta que el cuerpo es descubierto sin vida en la cama.

La traducción francesa ve la luz veintidós años más tarde, en Lyon (1564), con el título de *Histoire pitoyable du prince Erastus*¹⁹. El anónimo traductor francés indica desde el principio que su obra procede del italiano (y no del griego, como se

19. Cfr. Cesari, *Amabile di continentia* cit., pp. cxxi sgg.

decía en las ediciones italianas). Por lo demás, ha seguido casi literalmente la *mise-en-page* del texto italiano, comenzando por el *Argument de la presente histoire*; ha respetado la división en capítulos y los epígrafes de cada uno de ellos; ha mantenido los veinticuatro capítulos del original, incluyendo la larga descripción del proceso que lleva al suicidio de Afrodisia y al descubrimiento de su cuerpo sin vida. A continuación se imprime el extenso «Argumens ou sommaires» de cada uno de los capítulos, con las principales materias tratadas en el libro. Y, como ocurría en el original italiano, el epitafio de la madre de Erasto mantiene la forma de octava; se incluyen dísticos de diversa extensión atribuidos a un Poeta inidentificable, aunque no siempre corresponden con las formas estróficas del original: así, los tres pareados del cap. VIII francés «L'ire est une fureur / de feu, esprins au coeur», con rima aa bb cc, vierten una sextilla con rima simétrica abc cba; o el juego de dos tercetos y un dístico que se encuentra en el original italiano (cap. XIV, con rima aba bab cc) se convierte en francés en una estrofa de diez versos (tres pareados y un cuarteto: aa bb cc dede); y el madrigal que veíamos en el cap. XVI, que contaba doce versos, en el texto francés se mantiene como madrigal, aunque con dieciséis versos. Es bien sabido que la estructura de esta forma estrófica es libre, aunque por lo general combina los heptasílabos y los endecasílabos, como ocurre tanto en el texto italiano como en el francés.

Así, a grandes rasgos, se puede decir que la traducción francesa es fiel a la forma del original y mantiene el espíritu plenamente renacentista que se encontraba ya en el texto italiano. Sin embargo, a partir del capítulo VIII especialmente, son muy frecuentes las ampliaciones introducidas por el traductor, de tal manera que consigue pasar holgadamente las 400 páginas, cuando el texto italiano apenas sumaba 300. La diferencia no se debe sólo a una cuestión de maquetación, de formato o de composición, sino que es el resultado de un planteamiento en el que las ampliaciones de todo tipo contribuyen a facilitar la lectura y la comprensión del texto.

¿Y qué ocurre con la traducción española? De entrada, llama la atención que se conozca el nombre del traductor, Pedro Hurtado de la Vera – conocido también como Pedro de Faria –, que al parecer vivió mucho tiempo en Flandes,

como soldado y como comerciante²⁰. Es autor también de una comedia, *Doleria*, que vio al menos dos ediciones. Sabemos, además, que el *Erasto* se publicó en Amberes (en casa de la Viuda y herederos de Juan Stelio, a la venta en casa de Daniel Vervliet) en 1573, aunque los privilegios de edición están firmados – por Benito Arias Montano – el 15 de marzo de 1572. En la portada figura el escudo de armas de Don Fulgencio de Braganza, dedicatario de la obra.

Pedro Hurtado de la Vera, el traductor, afirma en su breve nota «al lector» que realizó su trabajo directamente del italiano, y que sólo cuando ya tenía terminada la versión, conoció la existencia del texto en francés. El primer aspecto que salta a la vista ahora es la ausencia del «Argumento» con el que se abrían el original italiano y su traducción al francés, de manera que el lector del texto en español se encuentra directamente con el epígrafe del capítulo primero, en el que se omite la muerte de la madre de Erasto. A partir de aquí, las omisiones de todo tipo de detalles se convertirán en norma en los epígrafes de los capítulos. Estas omisiones tienen como claro objetivo la brevedad en la presentación, pero la consecuencia es que apenas hay información acerca del contenido de los cuentos que se van a leer. Por otra parte, se producen supresiones o alteraciones no menos llamativas, como la transformación del «Senado» que aconseja a Diocleciano que tome otra mujer (en el cap. II), en el «pueblo», quizás por un deseo de mayor claridad, aunque esa preocupación parezca infundada al tratarse de un relato situado en Roma y destinado a lectores del siglo XVI, ya plenamente familiarizados con las instituciones del imperio romano. En otro caso, al comienzo de la obra, el niño Erasto era «da tutti giudicato divino, più tosto que humano» o «tous jugeoyent cest enfant plustost divin qu’humain», pero Hurtado de la Vera prefirió omitir tan elogiosos juicios. Las pequeñas intervenciones del traductor, similares a las citadas son muy frecuentes, aunque lo habitual en él es la tendencia a la abreviación del texto, lo que lleva a un notable cambio del ritmo narrativo, que a veces favorece la intensidad del relato. Baste con señalar ahora que las materias que aprende Erasto y el grado de co-

20. N. ALONSO CORTÉS, *El autor de la Comedia Doleria*, «Revista de Filología Española», 8 (1921), pp. 291-295.

nocimiento que alcanza en las mismas, objeto de pormenorizadas descripciones en el italiano y, más aún, en el francés, han desaparecido casi por completo en el español.

Sin lugar a dudas, un error de imprenta hizo que desapareciera el capítulo v y el epígrafe del capítulo vi, en el que Erasto descubre por las estrellas el peligro que le amenaza, y averigua que su única salvación está en guardar silencio durante siete días. Es una omisión grave, pues afecta a la comprensión del texto, pero no es culpa del traductor.

El texto en español mantiene los versos, los refranes y las epístolas, aunque Hurtado de la Vega ha sido incapaz de imitar el madrigal del cap. xvi, y quizás por ello no ha traducido el término *madrigale* por su correspondiente, sino por el de «canción», dando a los versos una forma más cercana a la de la silva que a la del original (a menos que pensemos en errores textuales de transmisión). Y quizás por eso, los editores modernos no se han dado cuenta de que estaban ante una composición poética y publican los versos como si se tratara de una cita, «so especie de enigma»²¹. Las abreviaciones y las otras intervenciones del traductor refuerzan el carácter didáctico y moralizante de la obra, y aunque conservan el contenido, alteran el ritmo y la elegancia del texto original. Quizás sea ésa la razón del escaso éxito de esta reelaboración de la historia de Erasto, o quizás haya que atribuir el fracaso a que su difusión no pasó las fronteras de los Países Bajos, ya que en la Península Ibérica había otras versiones, como la de Diego de Cañizares hecha sobre la *Scala coeli* de Jean Gobi, y el *Libro de los siete sabios de Roma*, procedente de la *Historia septem sapientum*, traducción ésta última que, desde su publicación en Sevilla en 1510 hasta el siglo xix, tuvo un enorme éxito.

Veamos dos ejemplos, los conocidos con los nombres de «Sapientes» y de «Virgilius».

El primero de ellos apenas da detalles en su versión en latín:

El rey no podía ver la luz cuando salía de la ciudad y por más que preguntó a muchos filósofos no encontraron la causa, ni el remedio. Había siete filósofos en la corte que interpretaban los sueños a cambio de riquezas. En aquel

21. HURTADO DE LA VERA, *Historia lastimera* cit., p. 136.

tiempo había un sabio llamado Merlín, y el rey envió en su busca con mucho oro. Acertó a pasar un hombre por el lugar en el que se encontraban Merlín y los mensajeros del rey; se dirigía a la corte, para que los filósofos le interpretaran lo que había soñado. Merlín lo llamó delante de los mensajeros y le dijo que sabía a dónde iba; y que a cambio del dinero que llevaba para pagar a los filósofos, le interpretaría el sueño, a lo que el viajero aceptó. El sueño era que una fuente manaba en su casa, y la interpretación, que si buscaba en el lugar encontraría ropas, plata y oro. Fueron los mensajeros con el hombre y vieron que Merlín había dicho la verdad. De regreso, lo llevaron a ver al rey. Merlín aconseja al rey que decapite a los siete filósofos y se libraré de su ceguera, pero al rey no le gusta el consejo. Para corroborar que dice la verdad, indica que debajo de la cama encontrará un caldero lleno de agua caliente, que hierve con siete borbotones, que ha sido construido por arte de magia de los filósofos. Cada vez que decapite a uno de ellos, desaparecerá uno de los borbotones, y así recuperará el rey la vista. El rey acepta y lo hace, quedando de inmediato libre de todo mal.

Ni sabemos de dónde era el rey, ni cómo se llamaba; tampoco hay datos acerca de la presencia de los filósofos en la corte, o explicaciones de por qué interpretaban los sueños. Merlín aparece surgido de la nada, y tampoco hay más informaciones sobre su personalidad. El caminante es perfectamente anónimo. El remedio propuesto por Merlín se antoja arbitrario y sin conexión alguna con el resto...

No es mucho más lo que añade el *Libro de' Sette Savi di Roma*. Merlín se llama Marlín, lo que hace pensar que nuestro personaje no es demasiado conocido. Por lo demás, no hay ninguna diferencia.

En la misma línea sigue el *Amabile di continentia*, aunque su anónimo autor enriquece el texto con adjetivos: el rey es poderoso y riquísimo; Merlín, peritísimo, óptimo intérprete y concededor de las cosas ocultas. El caminante, que va con mucha prisa, tiene anotado en un papel el sueño; los mensajeros escriben al rey con la noticia del sueño del hombre y que habían encontrado al que iban buscando. Ante el consejo de Merlín para sanar al rey, éste se afligió mucho «ya que su reino se gobernaba y regía por el consejo de aquellos siete filósofos, por lo que dijo que no quería cometer tal homicidio». Merlín pide entonces al rey que ponga bajo cus-

todia a sus siete protegidos para que no huyan; luego, tendrá que cavar bajo su lecho para encontrar el caldero con agua hirviendo y acabar con la causa de la ceguera. El resto no varía, pero al menos ya se puede intuir alguna razón, como la relevancia de los filósofos en el gobierno de la ciudad. Por lo demás, apenas se pueden señalar alteraciones, aunque llama la atención el protagonismo que adquiere la escritura en un texto tan breve y tan poco detallado para aspectos más importantes del relato.

I compassionevoli avvenimenti di Erasto cambia por completo la técnica. Ahora sabemos que todo ocurre en la gran isla de Inglaterra, cuyo rey, por celo de que las cosas del reino fueran mejor, o por evitar las fatigas del trabajo y así poder dedicarse al esparcimiento, tenía a su lado a siete grandes hombres, que a la larga acabaron ocupándose del gobierno, sin hablar con el rey de nada que pudiera molestarle; luego, surgió la codicia entre los advenedizos. Por otra parte la credulidad de los ingleses en los sueños, que los llevaba a buscar intérpretes continuamente, hizo que los siete sabios se aprovecharan exigiendo grandes cantidades a quienes desearan conocer el significado de sus sueños y, por si eso fuera poco, publicaron un edicto por el que asumían el monopolio de la interpretación, de manera que acabaron siendo riquísimos. Fue entonces cuando el rey perdió la capacidad de la vista fuera de Londres: por tres veces hizo pruebas entrando y saliendo de la ciudad, y siempre se produjo el mismo fenómeno. La ignorancia de sabios, filósofos y médicos, lleva al rey a exigir a los siete filósofos que encuentren una solución en un plazo de quince días. De inmediato se pusieron a buscar a alguien que diera con el remedio, hasta que los «espías» se enteraron del «milagroso ingenio y las respuestas sobre el humano saber del niño Merlín», nacido pocos años antes, y de cuyo nacimiento se decían cosas diversas, aunque todas ellas concluían en el hecho de que la madre lo había concebido de un espíritu o de un mago que no llegó a tocarla; y apenas había nacido el niño, dio muestras de su sabiduría, de la exactitud de sus predicciones, de sus conocimientos extraordinarios, dando las razones y causas de todo lo que ocurría. En fin, los filósofos fueron en su busca, y él avisó a su madre de que se iba a ausentar unos días antes de tener que ir a Londres. Luego, llegó Galgo, que así se llamaba el viajero, y Merlín se

dispuso a interpretarle el sueño por media onza de oro, que era todo lo que llevaba porque era pobre. Las precisiones y detalles se van multiplicando a medida que avanza el cuento, hasta que todos llegan a Londres un día antes de que termine el plazo fijado. Ante el «miracoloso garzone» el rey se queda sorprendido por su juventud, y más cuando le dice la causa de la ceguera y la única curación posible: de nada valdrá que intenten apagar el fuego del caldero con agua u otro líquido, ni podrán cambiar el recipiente de lugar, pues el rey perdería la visión definitivamente. Merlín, a solas con el rey, le dice que los filósofos son injustos, tiranos, avariciosos y crueles, y que Dios quiere la enmienda en el comportamiento del rey y el castigo de quienes han abusado de su confianza. El rey no sabe qué hacer, se ruboriza, palidece, llora y suplica ante la recomendación de que corte las cabezas de sus consejeros. El resultado es que la caldera y sus encantamientos desaparecen. El día siguiente, salió de Londres montado en un bellissimo caballo, acompañado por Merlín que iba vestido como siempre, menospreciando los ropajes lujosos y las riquezas que le dio el rey. Recuperada la vista, el rey abrazó a Merlín y la alegría fue general. El joven se queda en la corte hasta que la justicia se restablece plenamente.

Parece innecesario señalar la deuda del texto con las narraciones artúricas, en especial con el comienzo de la *Historia de Merlín*, que han enriquecido el cuento, dando al sabio las características del «puer senex» (ya era conocido Merlín en la cuentística italiana, a través del *Novellino*, 25); pero además hay una enorme cantidad de detalles que intentan explicar los motivos de todo lo que ocurre, y gracias a esta racionalización, se puede decir que el *exemplum* se ha transformado ya en una *novella*, aunque las líneas argumentales mantienen su elemental sencillez²². Tanto la versión francesa, como la castellana siguen de cerca el contenido de *I compassionevoli avvenimenti d'Erasto*.

22. Las concomitancias con el episodio de la 'torre de Vortigern' narrado por Geoffrey de Monmouth son evidentes, aunque es probable que la información haya llegado al autor del relato italiano a través de la versión de P. PIERI de la *Storia di Merlino* (siglo XIV); cfr. A.H. KRAPPE, *Studies on the Seven Sages of Rome: Sapientes*, «Archivum Romanicum», 8 (1924), pp. 398-407. A. MICHA, *Étude sur le Merlin de Robert de Boron*, Droz, Genève 1980, pp. 39-42.

Carácter distinto tiene el cuento conocido con el nombre del poeta de la *Eneida*.

Se compone de dos partes, en principio independientes entre sí, aunque ambas muestran sendas maravillas de Roma: el fuego que ardía de continuo y que fue apagado por la flecha que disparó una estatua; y el espejo en el que se veía si alguna provincia quería rebelarse. Ya Domenico Comparetti analizó la tradición de la leyenda y cómo fue atribuida a Virgilio tanto la construcción de la estatua, como la del espejo que serviría de *Salvatione Romae*²³.

Según la versión latina de la *Historia septem sapientum*, había en Roma una antigua estatua de Eneas, con el arco tenso y con una leyenda que decía «Qui me percussit, dabo ei». Delante de la estatua un fuego ardía de continuo, sin necesidad de leña, que resultaba de gran utilidad a los romanos pobres, especialmente en invierno. Un presbítero desaprensivo golpeó la estatua, que soltó la flecha y dio en el fuego, apagándolo de inmediato.

Había otra maravilla en Roma: un espejo en el que se veía si alguna provincia quería sublevarse. El rey de Sicilia, que odiaba mucho a los romanos, pensó cómo hacerse con el espejo para destruirlo. Se presentaron a dicho rey tres hermanos, que le propusieron conseguir el espejo, si les daba lo que le pidieran. Así, fueron a Roma con tres barriles de oro, que escondieron en lugares distintos de la ciudad. A continuación, dijeron al emperador romano que habían soñado que encontraban mucho oro, y que sus sueños eran siempre verdaderos. El primero de los tres hermanos se hizo llevar al lugar y «descubrió» el primer barril. Y lo mismo ocurrió las noches siguientes con los otros dos. El tercero advirtió que él soñaría con un gran espejo: fueron a cavar en el lugar indicado, sin encontrar nada en todo el día. Se quedaron a dormir en el lugar y le robaron el espejo al emperador, llevándolo luego al rey de Sicilia.

El *Libro de' sette savi di Roma* atribuye la estatua a Virgilio, a la vez que hace culpable de la destrucción a un loco, y no a un presbítero, que le dio con una piedra.

En cuanto al espejo, el rey de Sicilia se preocupa más en destruirlo que de robarlo. La ciega confianza del siciliano en los tres hermanos, que le hizo entregarles tres barriles

23. D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, La Nuova Italia, Firenze 1941 [1ª ed. Vigo, Livorno 1872], vol. II, pp. 64 sgg.

de oro, se debía – y ahora lo sabemos – a que eran parientes cercanos suyos y dignos de fiar. Por su parte, el emperador de Roma se vio cegado por la avaricia, y por eso creyó a los tres hermanos. El más joven de ellos soñó y encontró el barril; el mediano hizo lo propio con uno que contenía el doble de oro que el anterior; por último, el mayor de los tres dijo que su barril era más abundante, pero que estaría más profundo: se hizo llevar al lugar donde estaba el espejo y para que no se estropeará, los mismos hermanos se dieron al trabajo, pero lo tuvieron que suspender al llegar la noche. Cuando todos estuvieron acostados, ellos se levantaron y llevaron el espejo al rey de Sicilia.

El breve episodio inicial da lugar a dos innovaciones: el nombre de Virgilio y el loco destructor. La segunda parte de esta versión refuerza la «ley del tres», uno de los signos más habituales en la cuentística tradicional, pero no hay mayores novedades.

En *Amabile di continentia* la estatua carece de atribución, ni Eneas, ni Virgilio; y el loco es lo suficientemente cuerdo como para leer el escrito que avisa de los peligros de golpear a la estatua, aunque no hace caso. Y, del mismo modo, la historia del espejo se plantea, se desarrolla y se resuelve sin más variaciones que el uso de medidas y de las señales del «imán» para la localización de los barriles. Robado el espejo, se lo llevaron al rey de Cecilia, y consiguieron grandes riquezas. No mucho tiempo después, faltó poco para que «nostra inclitissima città» fuera subyugada por aquel rey.

Sorprende que *I compassionevoli avvenimenti* cambie de lugar los hechos: todo sucede ahora en la ciudad de Rodas, famosa tanto por su antigüedad, como por sus estudios de las letras, por la grandeza de su dominio, y por el valor de sus armas, que hizo que triunfara sobre el resto de la isla y de gran parte del mundo. Las maravillas no se atribuyen a nadie en concreto, sino a un excelente mago, y no por eso dejan de ser extraordinarias: ambas están en la plaza de la ciudad, bajo sendos arcos de mármol. La estatua y el fuego no presentan ningún cambio con respecto a la tradición anterior, y en caso de que haya modificaciones, éstas son de menor importancia, como la inscripción, que se transforma en un dístico de endecasílabos. No ocurre lo mismo con el espe-

jo, que ahora se ha transformado en una columna brillante, hecha de alguna gema desconocida o de una amalgama de mineral y diversos metales; queda realzada sobre cuatro figuras de bronce: un águila, un león, un grifo y un caballo. Las virtudes de esta columna eran las mismas que las del espejo. Tras esta presentación de las maravillas, nuestro autor pasa a hablar del «floridissimo studio delle lettere» de la ciudad, que atraía a un gran número de escolares. Fue uno de esos jóvenes, que movido por la curiosidad de cómo podía arder el fuego sin leña y para ver si era verdad la inscripción, dio una pedrada a la estatua, desencadenando el final del fuego. El estudiante huyó de la ciudad y parece que luego fue uno de los que intervinieron en la destrucción de la otra maravilla. En efecto, en tiempos de Filarco de Rodas surgió la enemistad con Nicómaco, rey de Chipre, porque el primero le retuvo unos barcos, haciendo caso omiso a todos los intentos amistosos de restitución de las naves. La columna hacía imposible cualquier ataque a Rodas: fue entonces cuando se presentaron tres filósofos a Nicómaco, prometiéndole la destrucción del extraordinario objeto, si les daba tres vasos antiguos llenos de oro: uno sería de terracota y los otros dos, de cobre y plata respectivamente. A continuación acuden ante Filarco, al que le dicen que son hermanos, versados en letras y ciencias, especialmente en la de Zoroastro; y de este modo van organizando el engaño que ya conocemos, aunque el autor de *I compassionevoli avvenimenti* alarga el desarrollo con todo tipo de esperas y detalles: la luna tiene que estar en el momento adecuado (lo que hace que transcurran casi tres meses); la interpretación de cada uno de los sueños sigue un elaborado ritual, en el que no faltan vestimentas sacerdotales, lavados, sahumerios, sacrificios de animales: todo ello lleva a un estado de ansiedad por parte de Filarco y a una actitud de demora bien calculada por los filósofos. En fin, no falta la intervención de Plutón, ni la localización del lugar gracias al astrolabio y al cuadrante. Como era previsible, el resultado de los dos primeros sueños es un éxito. El tercer sueño lleva debajo de la columna y el lugar debe ser excavado entre el ocaso y mediodía; naturalmente, Filarco no acepta de buena gana la proximidad a la columna, pero lo tranquilizan diciéndole que la protegerán con un armazón de madera y estopa para evitar los golpes y otros accidentes, y así lo hacen, de tal forma que los peritos que examinan el resultado lo aprueban

sin objeciones. Por la noche, los tres filósofos vierten pez, aceite, azufre y otras materias sobre la estopa, y le prenden fuego, lo que produce la destrucción de la columna y del arco en numerosos pedazos. Mientras tanto, los autores de la fechoría huyen en una barca que les esperaba y llegan a Chipre. Filarco desesperado, pasa de la sorpresa a la estupefacción, a la cólera, a la incredulidad de lo que ven sus ojos y a la esperanza de que pueda salvarse algo, con la siguiente decepción. Al cabo de poco tiempo, Nicómaco, aliado con diversos pueblos de Asia, ocupó la ciudad de Rodas; Filarco consiguió escapar y para poder sobrevivir se dedicó a la enseñanza de las letras en Lesbos.

Parece evidente que la fuente utilizada por el autor de *I compassionevoli avvenimenti* no tiene mucho que ver con las anteriores versiones. «Rodas» podría ser una mala interpretación de «Roma», reforzada por el hecho de que ambas ciudades eran sede de maravillas del mundo; la importancia de las escuelas de la isla podría ser un recurso para justificar la presencia del escolar en otros textos, pero la transformación del espejo en columna, la suntuosidad de este monumento, la forma en que es destruido y el destino final de Filarco hacen pensar en tradiciones distintas.

672

aA

Poco importa ahora saber que el relato se encuentra ya en el anónimo *Chronicon Salernitanum* (siglo x), donde se nos indica que en el Capitolio de la antigua Roma había setenta estatuas de bronce que representaban a cada uno de los pueblos del Imperio, según se señalaba en el letrero que mostraban en el pecho. Cada una de ellas tenía una campana al cuello; si alguno de los pueblos allí representados se rebelaba, la estatua correspondiente se agitaba, haciendo sonar su campana. Según el mismo autor, tan maravillosas y útiles estatuas habían sido llevadas a Constantinopla, donde dieron lugar a otros prodigios²⁴. Más tarde, Alejandro Neckam (*De naturis rerum*, hacia 1200) se hace eco de esta información.

24. C. ALVAR, *De autómatas y otras maravillas*, en N. Salvador Miguel et al. (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Veruert, Pamplona-Madrid-Frankfurt 2004, pp. 29-54, y bibliografía allí citada. Véase ahora J. DUCE, *Los autómatas en los libros de caballerías castellanos. Antología*, Universidad de Alcalá-Instituto de investigación 'Miguel de Cervantes', Alcalá de Henares, en prensa.

Las *Graphia aureae urbis Romanae* añaden que al regresar Agripa de sus guerras en Suabia y Sajonia, sonó la campana de la estatua de Persia y los senadores encargaron al victorioso general que en un plazo máximo de tres días se pusiera en marcha para sofocar la rebelión, lo que hizo con gran éxito, gracias a un sueño en el que se le apareció Cibeles para darle instrucciones; en agradecimiento, a su regreso mandó construir el Panteón, consagrado a Cibeles y Neptuno, que le apoyaron en su expedición, y a todos los demonios. El edificio estaba coronado por una estatua de la madre de los dioses.

El Capitolio de Roma fue considerado la octava maravilla del mundo, por lo que no debe extrañar la difusión que adquirieron algunos de los motivos que legendariamente se encontraban en él²⁵.

Tampoco interesa ahora saber que es la primera leyenda atribuida por algunos textos a Virgilio en Roma, o que los mismos hechos se atribuyen en ocasiones al propio Merlín²⁶.

Pero en todo caso, de lo que no queda duda es de que un mundo entero separa esta *novella* del *exemplum* que recibe el nombre de *Virgilius*. Han sido necesarios casi cuatrocientos años para que la metamorfosis se completara.

25. Junto al Capitolio, ya desde el siglo x, se incluyen el Faro de Alejandría, el Coloso de Rodas, la Estatua Imantada de Belerofonte, el Teatro de Heraclea, las Termas de Apolonio de Tiana y el Templo de Diana de Efeso.

26. Cfr. G. PARIS, *La littérature française au Moyen Âge*, Hachette, Paris 1905, p. 87; J. MISRAHI, *Le Roman des Sept Sages*, Droz, Paris 1933, pp. XIII-XIV; H.R. Runte (ed.), *Li Ystoire de la male marastre*, Max Niemeyer, Tübingen 1974, pp. xv, xvii; véase, en especial, el trabajo de J. POUSET, *Des statues aux clochettes et un miroir: deux instruments magiques pour protéger Rome*, «Folia Electronica Classica», 26 (2013), cap. 6, donde se ocupa del tema en relación con el *Roman des Sept Sages de Rome*, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe/26/stat/ana/ss/01.gen.htm>, última consulta 30/09/2015. Para Merlín, cfr. D. COMPARETTI, *Intorno al libro dei Sette savi di Roma*, Nistri, Pisa 1865, pp. 32-36.

Masuccio Salernitano en Europa

Diana Berruezo-Sánchez
University of Oxford

Il Novellino de Masuccio Salernitano, publicado póstumamente en Nápoles en 1476¹, todavía forma parte de las colecciones de cuentos italianas catalogadas como menores por la reciente historiografía literaria, a pesar de los esfuerzos patrióticos que llevó a cabo Luigi Settembrini por recuperar la obra del salernitano en el siglo XIX². Esta etiqueta, que sigue vigente en muchos acercamientos críticos, puede ser reformulada si se tiene en cuenta la historia y la fortuna del texto dentro y fuera de Italia, la repercusión que tuvo en otras obras italianas y, sobre todo, si tenemos en cuenta los datos de recepción y difusión en Francia, Inglaterra o España.

La obra de Masuccio Salernitano tiene una notable circulación y éxito editorial, a través de los manuscritos de novelas sueltas y a través de las ediciones impresas: tres incunables – uno de ellos, la *editio princeps*, hoy perdido –, diez ediciones completas y, al menos, tres ediciones de cuentos

1. T. GUARDATI (MASUCCIO SALERNITANO), *Il Novellino*, S. Riessinger-F. Del Tuppo, Napoli 1476.
2. Véase, por ejemplo, L. SETTEMBRINI, *Il Novellino di Masuccio Salernitano restituito alla sua antica lezione*, A. Morano, Napoli 1874.

sueltos durante la primera mitad del siglo xvi³. Una fortuna editorial, por tanto, rápida y álgida hasta que entra a formar parte del *Index* romano de libros prohibidos, en 1557-1559, punto de inflexión que marcará un precipitado declive editorial. Sin embargo, la fortuna del texto no se detiene con la prohibición inquisitorial, como muestra la circulación de muchos cuentos masuccianos por Europa, así como las adaptaciones y traducciones que de ellos se hicieron, pues dan cuenta de la importancia que adquirió el texto durante los siglos xv, xvi y xvii. Pese a la menor difusión editorial, *Il Novellino* sigue estando presente en Italia, gracias a las adaptaciones de otros *novellieri* y al florilegio de Sansovino y, sobre todo, sigue su fortuna más allá de los confines italianos, pues se adapta y/o se traduce en otros contextos culturales, como sucedió en la corte francesa de Navarra, y se actualiza en numerosos textos literarios españoles. A todas estas cuestiones dedicaremos el presente artículo.

1. Adaptaciones y rescrituras en Italia

Dentro de Italia, *Il Novellino* se imita hasta el siglo xviii tanto por su estructura como por los cuentos, según muestra Giorgio Masi⁴ en su interesante recorrido por textos italianos que, desde el siglo xv al xviii, se vinculan, de algún modo, con la obra del salernitano. Entre los textos señalados por el estudioso, la estructura de *Il Novellino* se rescata en el *Esopo* de Del Toppo (1485), en los *Inferni* de Doni⁵ (1553) y en el *Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante attribuita ingiustamente a Virgilio* (1758) de Gozzi. Entre los

aA

675

3. Ediciones completas, además de la ya citada: Cristoforo Valdafer, Milano 1483; Battista de Torti, Venezia 1484; De Gregorii, Venezia 1492; Bartolomeo de Zanni, Venezia 1503; [Bartolomeo de Zanni?], Venezia 1510; De Gregorii, Venezia 1522; De Gregorii, Venezia 1525; *Le cinquanta novelle di Masuccio Salernitano intitolate il Novellino, nuovamente con somma diligentia reviste, corrette et stampate*, Marchiò Sessa, Venezia 1531; Marchiò Sessa, Venezia 1539; Marchiò Sessa, Venezia 1541; s.e. [Sessa?], s.l. [Venecia?] s.a. Ediciones parciales: *Novella d'un geloso nomato maestro Rogiero Campisciano*, s.e., s.l. [1522?]; *Novella di Mariotto senese*, s.e., s.l. [1530?]; *Maraviglioso caso nella città di Napoli intervenuto, di una rea femina qual dal proprio figliol con inganno si fece carnalmente conoscere*, Giacomo Pocatela, Venezia [1538?].

4. G. MASI, *Versificazione e imitazione strutturale delle novelle di Masuccio Salernitano dal Cinquecento al Settecento*, en E. Scarano, D. Diamanti (eds.), *Riscrittura intertestualità transcodificazione. Seminario di studi. Pisa, gennaio-maggio 1991*, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 1992, pp. 35-61.

5. Cfr. también P. PELLIZZARI, *Introduzione* en A.F. DONI, *Le novelle. Tomo I. La moral filosofia. Trattati*, P. Pellizzari (ed.), Salerno Editrice, Roma 2002, p. xii.

novellieri quinientistas, Masi señala las *Novelle* de Bandello (1554), pues incorpora la carta-exordio introductoria en sus novelas, aunque faltan las otras secciones, y por eso Masi lo califica como descendiente indirecto. Di Francia⁶, no obstante, creía que la nueva arquitectura de *Il Novellino* habría permitido a Bandello liberarse del corsé decameroniano y que la estructura de los cuentos, con las dedicatorias, le sirvió para ganarse a sus protectores⁷.

Otra de las aportaciones estructurales de *Il Novellino* parece ser la reducción del número de novelas en una misma colección, de los cien cuentos canónicos a cincuenta. Aunque sin establecer una filiación directa, Picone⁸ recuerda que el *Cunto de li cunti* de Basile (1634-36) pudo haberse inspirado en Masuccio, pues esta colección de cuentos napolitana, también llamada *Pentamerone*, disminuye el número de novelas a cincuenta, que para el estudioso es «il sintomo [...] di una diversa dimensione autoriale alla quale il nuovo scrittore aspira».

Además del uso que hicieron no pocos escritores de la arquitectura final de *Il Novellino*, y la influencia que ejerció en las metáforas y usos léxicos que recoge Straparola en *Le piacevoli notti*⁹, muchos otros *novellieri* rescataron cuentos del salernitano para construir su ficción narrativa. Si bien es cierto que se trata de una labor minuciosa todavía por acometer en su conjunto, pues son solo estudios concretos los que han abordado el influjo de Masuccio en otros *novellieri* del siglo XVI, aquí se quiere forjar un primer eslabón de lo que puede ser una fructífera vía de estudio, porque, pese a la prohibición tridentina, las novelas de Masuccio se siguen actualizando.

Un primer ejemplo se fecha hacia a finales del siglo XV, momento en que Giovanni Pontano reescribe en latín el segundo cuento de Masuccio en su *Charon*. Según recuerda Masi¹⁰, en 1516 el *Rugino* de Pierfrancesco de' Conti, con-

6. L. DI FRANCIA, *Alla scoperta del vero Bandello. (Prima parte)*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXVIII (1921), pp. 290-324 [p. 301].

7. *Ivi*, pp. 300-301.

8. M. PICONE, *La cornice novellistica dal Decameron al Pentamerone*, «Modern Philology», 101 (2003), n. 2, p. 299.

9. Cfr. los paralelismos que anota Pirovano en su edición, G.F. STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, D. Pirovano (ed.), Salerno Editrice, Roma 2000, *passim*.

10. MASI, *Versificazione e imitazione* cit., p. 42.

tinuador del *Orlando innamorato*, versifica el primer cuento masucciano en el canto v, y el undécimo en el canto xiv; en 1521, Cassio Brucurelli (Cassio da Narni) rescata el segundo cuento en la *Morte del Danese* – cuyo modelo es el *Orlando furioso* de Ariosto – publicado nuevamente en Milán (1522) y en Venecia (1534); y, en 1526, Cinzio delli Fabrizi versifica la tercera novela masucciana, fundiéndola con la número XIII, en su *Libro della origine delli volgari proverbi di Aloyse Cynthio delli Fabritii, della poderosa et inclyta città di Vinegia cittadino, delle arti et di medicina dottore, ad Clemente VII, degli illustrissimi signori de Medici imperatore massimo* (Vitali Fratelli Venitiani, Venecia 1526). Este mismo autor reelabora el cuento v de Masuccio en su proverbio «Chi prima va al molino prima macina»¹¹.

Hacia 1535-1536, el cuento xxvi inspira una de las obras maestras del teatro cómico del Renacimiento, *La Veneixiana*, de autor desconocido y publicada por primera vez por E. Lovarini en 1928¹². El motivo masucciano que se advierte en la trama es el mismo que retomaré Bandello, y de ahí lo rescatará Lope de Vega para *La viuda valenciana*¹³.

En las *Rime et prose volgari di M. Giovanni Brevio* (Antonio Blado Asulano, Roma 1545), Brevio actualiza un cuento de Masuccio, el número xxiii, en una de sus novelas. Este cuento de Brevio, basado en el de Masuccio e incluido en la antología de Sansovino, fue reutilizado por Juan Pérez de Montalbán en *La mayor confusión*, la cuarta novela de *Sucesos y prodigios de amor*¹⁴. Además, el cuento xxiii de *Il Novellino* no solo sirvió a Brevio, sino que debió de ser el que inspiró la «insana 'libido'» del cuento *De filio qui matrem offetavit* de las *Novellae* de Morlini en 1520¹⁵, aunque los críticos no indiquen la novela exacta.

aA

677

11. G. AMALFI, *Satyra nel proverbio «Chi prima va al molino prima macina» di Aloyse Cynthio de gli Fabritii*, G.M. Priore, Napoli 1901, p. xi, nota 7.

12. Para noticias sobre el texto, cfr. G. PADOAN, *La Venexiana: «non fabula non comedia ma vera historia»*, «Lettere italiane», XIX (1967), n. 1, pp. 10 sgg.; N. BORSSELLINO, *Novella e commedia nel Cinquecento*, en E. Malato (ed.), *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988)*, Salerno Editrice, Roma 1989, vol. 1, pp. 469-482 [p. 472].

13. Cfr. G. PADOAN, Introducción a su edición de la obra anónima *La venexiana*, Antenori, Padova 1974, pp. 23-24.

14. J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas exemplares*, Iuan González, a costa de A. Perez, Madrid 1624. Existe edición moderna: ID., *Sucesos y prodigios de amor*, L. Giuliani (ed.), Montesinos, Barcelona 1992. Véase L. GIULIANI, Introducción a J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Sucesos y prodigios de amor* cit., pp. xxiv-xxvi.

15. G. VILLANI, Introducción en G. MORLINI, *Novelle e favole*, Salerno Editrice, Roma 1983,

Más adelante, en 1651, se publica una novela de Pace Pasini – en la obra colectiva *Cento novelle amoroze dei Signori Accademici Incogniti* – que reelabora libremente el primer cuento de Masuccio; en 1790, Giambattista Casti versifica la tercera novela masucciana en el cuento xxxviii de sus *Novelle galanti*; y en 1791, Domenico Luigi Batacchi imita la primera en sus *Novelle*, publicadas por entregas.

El caso más notorio, por los ecos que tuvo en la literatura europea, lo encontramos en el uso que Da Porto¹⁶ y Bandello hicieron del cuento xxxiii de Masuccio¹⁷, cuyas versiones sirvieron a W. Shakespeare, L. de Vega y F. de Rojas Zorrilla para construir sus obras dramáticas: *Romeo y Julieta*, *Castelvines* y *Monteses* y *Los bandos de Verona*, respectivamente. Asimismo, la novela xxvi de Masuccio sirve de modelo al cuento iv, 26 de Bandello¹⁸, que, como se ha dicho, inspira otra comedia lopesca, *La viuda valenciana*; y, finalmente, la novela xxi de Masuccio inspira el cuento ii, 22 de Bandello¹⁹.

Teniendo en cuenta que Masuccio suministró pautas seguras para la macroestructura de la colección bandelliana y argumentos para algunas de sus *Novelle*, se pueden establecer otros paralelismos, en algunos casos inadvertidos. Por ejemplo, el cuento ii, 15 de Bandello, que retoma motivos de la novela xlvii de Masuccio, además de la quinta de Sercambi y otros *novellieri*²⁰. Quizás también, el cuento xxxvi²¹ pudo servir de trampolín para el cuento iv, 28 de Bandello, donde se actualiza, aunque con abundantes modificaciones, un

p. xvi; M. GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del Cinquecento*, Zanichelli, Bologna 1984, p. 3.

16. Cfr. O.H. MOORE, *Da Porto's Derivations from Masuccio*, «Publications of Modern Language Association of America», LV (1940), n. 4, pp. 934-945.

17. Masuccio, como Sabadino degli Arienti, pudo inspirarse en una versión anónima para crear esta historia. Cfr. M. MINUTELLI, «*La miraculosa aqua*». *Lettura delle Porretane novelle*, Olschki, Firenze 1990, p. 147.

18. L. DI FRANCIA, *Alla scoperta del vero Bandello. (Terza parte e fine)*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXI (1923), pp. 1-75 [p. 25].

19. *Ivi*, p. 23.

20. *Ivi*, p. 14.

21. El argumento es el siguiente: «Doi cari compagni per uno strano e travagliato caso l'uno conosce carnalmente la moglie de l'altro, e l'altro dell'uno: divulgase il fatto tra loro; per non guastare l'amicizia, abbuttinano le mogli e li altri beni, e con quiete e pace insieme godeno» (M. SALERNITANO, *Il Novellino nell'edizione di Luigi Settembrini*, S.S. Nigro (ed.), RCS, Milano 2000, p. 438.

extendido motivo literario de la cuentística italiana, el del molinero que quiere yacer con la mujer de un compadre y acaba gozando de su propia esposa sin saberlo. Di Francia²², no obstante, no tiene en cuenta esta posible influencia masucciana. Lo mismo sucede con la novela II, 11 de *Bandello* – el enredo de una mujer con sus tres amantes y el marido –, inspirado en *Decamerón*, VII, 6²³, que bien pudo retomar algunos elementos de la novela XXIX de Masuccio – donde Viola goza de tres amantes durante una noche –, pues entre los paralelismos que las acercan – oscuridad, enredo, bromas de un amante al otro, etc. – destaca el hecho de que uno de los amantes sea un fraile en ambos casos.

Por último, queda señalar las interesantes concomitanancias que se pueden establecer con un texto coetáneo a *Il Novellino*, las *Porretane novelle* de Giovanni Sabadino degli Arienti, cuya controvertida fecha de publicación parece ser 1493 y no 1483²⁴. Pocos son los estudios críticos que han ahondado en el escritor y su obra, y muchos menos, salvo la honrosa excepción de Minutelli, los que han puesto en relación la obra del boloñés con la del salernitano, ambas dirigidas a regios destinatarios: *Il Novellino* a Hipólita Sforza y las *Porretane* a Hércules I d'Este, duque de Ferrara.

Minutelli, por su parte, cree probable que la obra de Masuccio se conociera en el entorno de Sabadino, no solo por la fortuna septentrional de *Il Novellino*, sino también porque Eleonora – destinataria de la novela XXXI de Masuccio –, hija del rey Ferrante de Nápoles y cuñada de Hipólita, fue también destinataria epistolar de Sabadino degli Arienti. Ahora bien, pocos son los datos hermenéuticos que nos permiten avalar un conocimiento directo de *Il Novellino* por parte de Sabadino, y por ello, la estudiosa señala los paralelismos existentes sin llegar a aseverar la influencia del salernitano, pese al sintomático tratamiento del «muliebre sesso» al que Minutelli²⁵ dedica su estudio.

22. DI FRANCIA, *Alla scoperta del vero Bandello. (Terza parte e fine)* cit., p. 73.

23. L. DI FRANCIA, *Alla scoperta del vero Bandello. (Seconda parte)*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXX (1922), pp. 1-94 [p. 18].

24. MINUTELLI, «La miraculosa aqua» cit., p. 148; A. FONTES BARATTO, *Le recueil retrouvé: les Porretane novelle de Giovanni Sabadino degli Arienti*, in B. Laroche et al. (eds.), *L'après Boccace. La nouvelle italienne aux XV^e et XVI^e siècles*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1994, p. 101.

25. MINUTELLI, «La miraculosa aqua» cit., pp. 152-172.

En cualquier caso, varios son los aspectos concomitantes entre *Il Novellino* y las *Porretane*: la división quintupartita; la carta que enmarca la obra; la dinámica de ascenso, como sucede en la *Divina Comedia* o en el *Decamerón*, que el autor pudo haber leído en la colección masucciana, cuya última parte concluye con el elogio de la virtud; algunas analogías de las novelas, que no son imputables solamente a la tradición oral. De hecho, las novelas III, IV, XII y XXXIII de *Il Novellino* encuentran paralelismos con las novelas XXXIX, XLVII, LV y IX de las *Porretane novelle*, respectivamente²⁶.

Para el caso de la tercera novela masucciana, la que inspira el trigésimo noveno cuento de las *Porretane*, Minutelli²⁷ recuerda que el motivo de las «brache» (‘calzones’) está presente en la tradición popular, en los *fabliaux* y en la novelística italiana, como es el caso de la segunda novela de la novena jornada del *Decamerón*. Asimismo, se trata de un motivo rastreable en las *Trecentonovelle* de Sacchetti (CCVII) y en las *Confabulationes* de Poggio Bracciolini (CCXXXII).

Paralelamente, la novela IX de Sabadino degli Arienti, que concurre con la historia de Mariotto y Ganozza de Masuccio (XXXIII), según la estudiosa, podría derivarse de una versión anónima de la *novella* de los amantes de Verona. Asimismo, más allá de las incursiones en lo grotesco y lo aberrante²⁸, existen otros motivos concomitantes en ambas colecciones: las dotes nigrománticas del cuento XXI de *Il Novellino* se acercan a *Porretane* XXIV; el caballo del cuento I de Masuccio con el cuento VI de Sabadino; el cuento XLVII de *Il Novellino* – que da origen a las comedias *El alcalde de Zalamea* y *El mejor alcalde, el rey* – se acerca al cuento XXVIII de las *Porretane*²⁹; la trama caballeresca del cuento XXXVI de Masuccio se ilustra en el cuento LIV de Sabadino. Por último, ambas colecciones «si accomiatano dal proprio compilatore listate a lutto: è un libro – fiammettiamamente – “de lacrime amacchiato” quello

26. *Ivi*, pp. 147-148, nota 71.

27. *Ivi*, p. 148.

28. *Ivi*, p. 123.

29. Cfr. BARATTO, *Le recueil retrouvé* cit., pp. 236-239, para un cotejo detallado de ambos relatos, así como una tabla comparativa de las versiones de Sercambi, Masuccio y Sabadino degli Arienti.

che riceverà Ercole I, come lo era quello che ripose nella sua biblioteca Ippolita d'Aragona»³⁰.

2. *Circulación y recepción en Francia*

Los cuentos de Masuccio Salernitano llegaron enseguida a las cortes francesas, donde se tradujeron e imitaron desde el siglo XVI, con el notorio caso de *Les comptes du monde aventureux*³¹, que imita y traduce treinta de las cincuenta historias masuccianas³² en las ocho ediciones quinientistas del texto³³. Por otra parte, en el siglo XVII, las *Délices de Verboquet*³⁴, colección de treinta y nueve cuentos, tiene entre sus fuentes *Les comptes du monde aventureux*, sobre los que se operan oportunos cambios lingüísticos como estrategia para adaptar los cuentos a las exigencias de la moral postridentina³⁵, y desde donde seguirían circulando los textos masuccianos. Por tanto, a través del anónimo compilador de *Les comptes*³⁶ – una colección de cincuenta y cuatro cuentos repartidos en dos libros con moraleja final –, los cuentos de Masuccio circulan por las cortes francesas, especialmente en la corte de Navarra, durante todo el siglo XVI y parte del XVII. Interesa observar que tiempo después del ocaso editorial que sufre *Il Novellino* en Italia desde 1541, se reutilizan varios cuentos masuccianos en Francia, imitando incluso aquellos de mayor contenido anticlerical, como son las novelas I, II, III, IV, V, VI, IX y X. Cabe notar que, aun inspirándose en los cuentos

aA

681

30. MINUTELLI, «La miraculosa aqua» cit., p. 77, nota 32.

31. Se ha planteado la hipótesis, hoy desmentida por la crítica especializada, de que hubiera una traducción íntegra de *Il Novellino* a cargo de Jean Quinerit, a partir de la cual los editores de *Les comptes* habrían seleccionado los cuentos del salernitano. Cfr. M. SIMONIN, *Bebel en France au XVII^e siècle: le cas des Comptes du monde aventureux*, en ID., *L'encre & la lumière. Quarante-sept articles (1976-2000)*, Droz, Genève 2004, pp. 121-141 [p. 128].

32. P. TOLDO, *Contributo allo studio della novella francese del XV e XVI secolo considerata specialmente nelle sue attinenze con la letteratura italiana*, Slatkine Reprints, Genève 1970, p. 108.

33. Cfr. F. FRANK, *Notice en id.* (ed.), *Les comptes du monde aventureux. Texte original avec notice, notes et index*, Slatkine Reprints, Genève 1969 [1^a ed. 1878], pp. 1-2.

34. Según M. SIMONIN, *Échos des Comptes du monde aventureux au XVII^e siècle: le cas des Délices de Verboquet*, «Bulletin de l'Association d'études sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance», VI (1977), pp. 12-16 [p. 15], el texto está documentado desde 1635, si bien se publica en 1643.

35. *Ivi*, p. 12-14.

36. El compilador de esta colección se esconde bajo las letras A.D.S.D., en las que FRANK, *Notice* cit., pp. VI-XII, identifica a un familiar de Margarita de Navarra, Antoine de Saint-Denis. Si bien parece ser una tesis apoyada en el siglo XIX (TOLDO, *Contributo* cit., p. 106), no está refrendada por la crítica moderna (SIMONIN, *Bebel en France* cit., p. 125).

anticlericales de *Il Novellino*, *Les comptes* no llegan a incluirse en los índices de libros prohibidos franceses.

Si bien es cierto que *Les comptes* es la colección francesa donde más cuentos masuccianos se recogen, no es la única ni la primera. *Les cent nouvelles nouvelles*, fue escrita por La Sale, probablemente en torno a 1456-1461, y publicada en 1487. El estudio de Toldo³⁷ destaca el paralelismo entre el cuento 34 de la colección francesa y la novela v de Masuccio, que se retomará después en el cuento xvi de *Les comptes du monde aventureux*; el cuento 18 de las *Cent nouvelles nouvelles* y la novela xlv de Masuccio; o las del cuento 9 y la novela xxxvi del salernitano³⁸. Asimismo, Toldo también señala que el cuento 14 de las *Cent nouvelles nouvelles* se inspira en *Decamerón*, iv, 2, el mismo argumento que desarrolla Masuccio en la novela xi. Sin embargo, esta historia se parece más a la novela ii del salernitano, precisamente la historia que circuló manuscrita y de la que más testimonios se conservan. Es decir, quizás La Sale, cuando viajó por Italia, pudo conocer los cuentos manuscritos de Masuccio, que tanto circulaban por las cortes italianas, y luego adaptarlos a su creación.

Por orden cronológico, la siguiente colección que ofrece paralelismos con las novelas de Masuccio es *Cent nouvelles nouvelles* de Philippe de Vigneulles, compuesta entre 1505 y 1515³⁹ e inspirada en la colección homónima del siglo xv. En este caso, se recogen dos novelas del salernitano: la xlvi y la v. Cabe notar que Vigneulles viajó a Italia, y que para 1487 se encuentra en Nápoles, donde, según indica Livingston, pudo haber leído la *editio princeps* de *Il Novellino*, aunque es más plausible pensar que pudo leer *Il Novellino* fuera de Nápoles, pues allí ya había sido censurado. Además, según cuenta Vigneulles en las *Mémoires*, se llevó libros italianos a su tierra natal, Metz, entre los cuales podría estar la obra de Masuccio⁴⁰.

Otro ejemplo nos lo brinda *Le grand parangon des nouvelles nouvelles*, colección de cuentos escrita por Nicolas de Troyes

37. TOLDO, *Contributo* cit., p. 6.

38. *Ivi*, pp. 14-15.

39. Cfr. C. LIVINGSTON, *Introduction* en Ph. DE VIGNEULLES, *Les cent nouvelles nouvelles*, Droz, Genève 1972, pp. 13-53.

40. C. LIVINGSTON, *Masuccio Salernitano en France en 1515*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance: travaux et documents», xvii (1955), n. 3, pp. 350-364.

hacia 1536, de la que se conserva solo el segundo volumen. En ella se imita el cuento XLV de *Il Novellino*, que después se retomará en *Les comptes*⁴¹. El argumento reza de la siguiente manera: «D'un jeune gallent de marchand, qui donna cent escus pour coucher avec son hostesse, puis après son mary par fortune en fut advert et lui fit render les cent escus, et à sa femme fit bailler un petit blant comme à une paillardes».

Según Toldo, la misma novela masucciana estaría en la base de otro cuento de *Le grand parangon*: «D'ung gallent qui bailla à une femme trente escus faux pour coucher avec elle et comment le fait fut avéré et fallut à la dame dire la vérité». No obstante, en el cuento XLV de *Il Novellino* no se habla de ninguna cortesana y el joven, que es un escolar en el cuento de Masuccio, no paga con escudos falsos, sino que resulta ser la víctima del relato.

Asimismo, en 1558, Bonaventure Des Périers rescata la novela masucciana número XLI y algunos elementos de la IX para escribir, respectivamente, los cuentos CXXVIII y XVI de *Les joyeux devis*⁴². Por otro lado, el *Heptaméron* de Margarita de Navarra mostrará varios paralelismos con las historias masuccianas número XXIV, VI y XXVI, que se retoman, respectivamente, en los cuentos 20, 22 y 26 de la colección francesa⁴³. Finalmente, Rabelais actualiza el cuento XLI de *Il Novellino* en el episodio de los falsos anillos del *Pantagruel*⁴⁴.

Volviendo a Margarita de Navarra, es interesante detenerse en el papel que juega la reina en la actualización de la cuentística italiana dentro de las letras francesas del siglo XVI: ella fue quien «diresse, protesse, incoraggiò la giovine arte, indicandole il camino del suo rinnovellamento. Senza Margherita non avremmo avuto né i *Comptes*, né i *Joyeux devis*»⁴⁵. De ese ambiente italianizante cohesionado por la reina se nutrió su propia obra, el *Heptaméron*, publicado póstumamente e incompleto en 1558; en ella se reproduce el marco boccacciano y se actualizan las historias de varios *novellieri* italianos, entre ellas, las de Bandello.

41. TOLDO, *Contributo* cit., p. 105.

42. *Ivi*, pp. 130-131.

43. *Ivi*, pp. 70-77.

44. R. COOPER, *Les «contes» de Rabelais et l'Italie: une mise au point*, en L. Sozzi (ed.), *La nouvelle française à la Renaissance*, Slatkine, Genève-Paris 1981, pp. 191-194.

45. TOLDO, *Contributo* cit., p. 59.

De hecho, la crítica ha apuntado varias similitudes entre las *Novelle* bandellianas y el *Heptaméron*⁴⁶, sin determinar con exactitud la filiación entre ambos textos. Recordemos que las tres primeras partes de las *Novelle* se dan a la imprenta en 1554 y la cuarta parte se publica, póstumamente, en 1573; Margarita de Navarra muere en 1549, antes de la primera publicación de las novelas bandellianas y, sin embargo, existen numerosos paralelismos entre los cuentos de uno y otro narrador. Ello presupone que Bandello habría compuesto sus cuentos antes de publicarlos conjuntamente y los habría dado a leer a la reina, muy aficionada a las novelas italianas, pues Bandello fue acogido en la corte de Francisco I (hermano pequeño de Margarita de Francia) cuando huyó de Milán, y se estableció definitivamente en Francia hasta su muerte.

Teniendo en cuenta la conocida deuda de Bandello con el salernitano, pues son varios los cuentos de *Il Novellino* que inspiran al escritor de Castelnuovo⁴⁷, no es de extrañar que él mismo diera a conocer su fuente a la reina y/o a otros escritores franceses. Por esa vía Margarita de Navarra pudo imitar los cuentos del salernitano. A nuestro juicio, el texto masucciano – que circuló por las cortes francesas desde temprano – pudo servir de inspiración tanto a Bandello como a Margarita de Navarra, pues algunas de sus historias encuentran un eco conjunto en los cuentos del salernitano. Toldo⁴⁸, por ejemplo, insiste, respecto a *Novelle* I, 35 y *Heptaméron*, 25, en que «l'una novella non può assolutamente essere stata composta senza la conoscenza dell'altra», y, precisamente, comparten motivos con las novelas I y IX de Masuccio, sin que por ello debamos excluir que ambas deriven de la tradición novelística popular. Otra muestra la encontramos en la novela IV, 26 de la colección bandelliana y el cuento 43 del *Heptaméron*, que pueden derivar de la historia XXVI de *Il Novellino*, la misma que actualiza Lope de Vega en *La viuda valenciana*.

Además, dentro de ese contexto tan proclive a la novelística italiana, *Il Novellino* sirve como fuente de inspiración para

46. *Ivi*, pp. 59-63.

47. Los cuentos masuccianos XXXIII, XXVI y XXI son fuente segura de otros tantos cuentos bandellianos, con número II, 9; IV, 26 y II, 22 respectivamente. Cfr. DI FRANGIA, *Alla scoperta del vero Bandello. (Terza parte e fine)* cit., pp. 22-25.

48. TOLDO, *Contributo* cit., p. 60.

Les comptes du monde aventureux, *Les joyeux devis* y el *Heptaméron*, tres colecciones de cuentos vinculadas a la corte francesa de Navarra, la de Margarita. Se trata de una corte que, seguramente, ya debía de conocer las historias del salernitano, gracias a la biblioteca de Boffillo del Giudice.

Pocos son los datos disponibles acerca de este militar napolitano vinculado a la corte de los Anjou, el protector de Masuccio, de cuya biografía conocemos algunos puntos gracias a los estudios de Torraca⁴⁹. Nos interesa destacar la figura de Boffillo porque en 1480 se casa con María de Albret, hermana de Alano de Albret y tía del rey de Navarra, y porque hacia 1491 tiene contactos seguros con los reyes de Navarra.

Cuando cesó su gobierno en el Rosellón, Boffillo se vio obligado a empeñar su platería, como se lee en uno de los documentos recuperados por Torraca, en el que él mismo nos dice que debe encontrarse con los reyes de Navarra. Además, sabemos que el noble personaje dispone de una amplia biblioteca. Es decir, Boffillo del Giudice, por quien Masuccio empieza a escribir y a quien dedica la última de sus novelas, conocía bien *Il Novellino*, del que, seguramente, podía tener una copia en su biblioteca y que bien pudo enseñar en las cortes francesas de Navarra, con las que tenía relación directa. De ahí que el texto masucciano circulara tempranamente por las cortes de Francia, y de ahí, también, que se adaptara y difundiera tan profusamente como se ha explicado en esta sección.

3. *Circulación y recepción en Inglaterra*

Seguramente con menor eco que en las letras francesas, *Il Novellino* también se leyó en las cortes inglesas, a tenor de la traducción de un cuento masucciano a cargo de Henry Parker, Lord Morley, hacia 1545, cuento que se conserva en un manuscrito de la British Library (MS. Royal 18 A.LXII). Se trata de la novela XLIX, que el traductor dedica a Enrique VIII, «by the grace of God, king of Englond Fraunce and Irelande»: «The Argument of the hystory of Massuctio Zalarnytano translated into english with the rest of the hystory as ffolowythe».

49. F. TORRACA, *Boffillo del Giudice*, en *Scritti vari raccolti a cura dei discepoli*, Dante Alighieri, Milano 1928, pp. 233-251.

Precisamente en la dedicatoria inicial, Lord Morley, después de alabar las virtudes del monarca, ofrece el cuento del salernitano como historia de la que se puede aprender la hipocresía del Papa, la verdadera fe del emperador y la liberalidad del Sultán de Babilonia. Asimismo, se ofrece un interesante juicio sobre las novelas de Masuccio:

I thought it shulde not be unpleasaunt to your hignes, if so were, that ye did votesafe to reede it to se the ungodly faction of the ungodly bysshoppe the true faithe of the goode Emperour the greate noblenes and liberalitie of the Sarrasyn Souldan of Babylon declarede and tolde by Massuctyo Salerytano in hys Nouvelles or tales whiche he wrote in the Italyan tonge so exellently well that I thynke in noo tongue it can or may be amendyde.

Por otro lado, en la antología de cuentos de William Painter, *Palace of Pleasure* – cuya primera parte se publicó en Londres en 1566, la segunda parte en 1569 y una versión ampliada en 1575 – además de encontrar la versión de Romeo y Julieta de Bandello que deriva, en última instancia, del cuento xxxiii de Masuccio, se incluye otra novela del salernitano, la número xvii⁵⁰. La novela masucciana figura en el cuento lxvi de la colección inglesa, una traducción casi literal del modelo italiano, pues incluso los nombres de los personajes se alteran mínimamente: «Of a Doctor of the Lawes. A doctor of the lawes bought a cup, who by the subtilltie of two false verlets, lost both his money and the cup».

4. *Circulación y recepción en España*

Il Novellino de Masuccio Salernitano no conoce ninguna traducción al español y, sin embargo, varios son los datos que atestiguan la circulación del texto italiano por nuestra península. En primer lugar, los ejemplares de *Il Novellino* conservados en catálogos y bibliotecas españoles pertenecientes, a veces, a insígnos lectores: el de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (13-5-4), perteneciente a la colección de

50. «Un dottore legista manda una coppa in casa, due barri se ne accorgono: l'uno va con un pesce a la moglie che il faccia apparecchiare per lo marito e da sua parte le chiede la coppa; lei gliela dà; torna il dottore in casa, trova la coppa perduta, va per ricuperarla; l'altro barro va in casa, e dice la coppa esser trovata, e che mandi il pesce: la moglie sel crede, e dàgli il pesce; e con lo compagno se trova, e se godeno de la beffa e del guadagno» (MASUCCIO, *Il Novellino* cit., p. 284).

incunables de Hernando Colón; el de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (RBME 14-iv-31), con ex libris de Diego Hurtado de Mendoza; el de la Real Biblioteca, dentro del catálogo de la Biblioteca del Conde de Gondomar (Real Biblioteca IX/7047), muestra interesantes ex libris que atestiguan la circulación de la obra entre la nobleza de finales del siglo xv.

En segundo lugar, la inclusión en el índice de libros prohibidos español de 1583. El hecho de que figure por triplicado acaba de confirmar la circulación del texto italiano por la Península, pues la Inquisición tuvo necesidad de censurar una obra que, a finales del siglo xvi, todavía se seguía leyendo.

En tercer lugar, las compañías de teatro italianas, que recorrían la geografía española, representaban, entre otras, adaptaciones de novelas italianas. A través de la *commedia dell'arte*, se adaptaron, especialmente en el norte de Italia, las historias de Masuccio, que bien pudieron llegar por el intercambio bilateral que establecieron mercaderes salernitanos y florentinos. Presumiblemente, esas versiones dramatizadas entraron en nuestra Península a través de las compañías itinerantes, a cuyas representaciones asistieron nuestros escritores. Además, como hemos detallado en otro lugar, los cuentos del Salernitano entraron en España, nuevamente, a través de la antología de Francesco Sansovino, las *Cento novelle scelte*, que se leyó en lengua original, según nos dice Castillo Solórzano en *Las harpías de Madrid*⁵¹.

Finalmente, no podemos descartar la hipótesis de la biblioteca regia napolitana. Sabemos que Masuccio Salernitano dedica su obra a Hipólita Sforza, mujer de Alfonso II de Nápoles, a quien el propio escritor pide que deposite su *Novellino* en la gran biblioteca regia que ella regenta. En la portada del incunable veneciano de 1492 se representa a Masuccio en el acto de ofrenda de su libro a la gran Hipólita de Aragón, sentada en el trono, y, en las páginas de *Il Novellino* se lee «nella tua sublime e gloriosa biblioteca lo vi possi licet indigne aggregare»⁵². Cuando cae el reinado de los aragone-

51. A. DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, Sebastián de Cormellas, Barcelona 1631, f. 95v. Véase también D. BERRUEZO-SÁNCHEZ, *La antología de Francesco Sansovino y su recepción en España (siglos XVI y XVII)*, «Revista de Filología Española» (en prensa).

52. MASUCCIO, *Il Novellino* cit., p. 104.

ses en Nápoles, la biblioteca se disgrega, y una parte de los fondos llega al reino de Valencia, donde, quizás, pudo llegar también *Il Novellino*.

Por otro lado, las huellas de lectura marcadas en textos españoles de los siglos XVI y XVII atestiguan la lectura del texto masucciano⁵³. Dentro de la colecciones de cuentos: el *Patrañuelo* de Timoneda, los *Cuentos* de Pedro de Salazar, las *Novelas en verso* de Cristóbal de Tamariz, el *Fabulario* de Sebastián Mey, *Sucesos y prodigios de amor* de Juan Pérez de Montalbán, varias colecciones de Alonso Castillo Solórzano y las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas; en cuanto a la prosa: el *Lazarillo*, la *Historia del Abencerraje* y la hermosa *Jarifa*, *El cortesano* de Luis Milán, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, *Alonso, mozo de muchos amos* de Jerónimo de Alcalá Yáñez; y, finalmente, el teatro: el tercer paso de Lope de Rueda, *La sangre leal de los montañeses de Navarra* de Francisco Agustín de Tárrega, varias comedias de Lope de Vega, *Los bandos de Verona* de Rojas Zorrilla y *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca. Una nómina de autores y textos que esperemos que vaya en aumento después de los datos que aquí se han aportado en relación a la circulación y difusión de *Il Novellino* de Masuccio Salernitano en Europa. Esperamos que futuros investigadores tengan en cuenta la importancia de los cuentos masuccianos a la hora de catalogarlos y utilizarlos para establecer filiación con otros textos europeos.

53. He dado cuenta de los textos áureos que adaptan historias del salernitano, así como de la bibliografía crítica al respecto, en mi tesis doctoral, D. BERRUEZO SÁNCHEZ, *Il Novellino de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro*, Tesis de doctorado en Filología Hispánica dirigida por R. Navarro Durán, M.N. Muñiz Muñiz, Universidad de Barcelona, 2014, http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285455/DBS_TESIS.pdf?sequence=1, última consulta 30/09/2015.

Sulla presenza del *Decameron* nella letteratura polacca: la novella di Zinevra (*Dec.* II, 9) nelle traduzioni anonime cinquecentesche

Anna Gallewicz

Università di Varsavia

aA

Le prime tracce della presenza di Giovanni Boccaccio nel mondo letterario polacco sembrano risalire alla prima metà del Quattrocento e riguardano sostanzialmente la sua produzione in latino¹. Uno dei nostri primi umanisti, Grzegorz di Sanok, portò con sé dal suo viaggio in Italia, compiuto intorno al 1439, una copia della *Genealogia deorum gentilium*, attualmente conservata presso la Biblioteca Jagellonica di Cracovia². Jan Długosz (1415-1480), compagno di studi di Grzegorz e più tardi uno dei massimi storici del suo tempo, si servì di quest'opera latina di Boccaccio nella stesura della prefazione alla sua *Chronographia Regni Poloniae*³. Secondo Zarębski si potrebbe persino ipotizzare un influsso del *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus* sull'opera di Długosz⁴. Questi inoltre fece giungere in

689

1. Cfr. A. LITWORNIA, «Danteo któż się odważy tłumaczyć?» *Studia o recepcji w Polsce*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2005, p. 35.

2. Cfr. I. ZARĘBSKI, *Problemy wczesnego odrodzenia w Polsce. Grzegorz z Sanoka-Boccaccio-Długosz*, «Reformacja i Odrodzenie», II (1957), pp. 26-35. Il testo della *Genealogia Deorum* venne portato in Polonia da Grzegorz intorno al 1439.

3. *Ivi*, pp. 42-43.

4. W. WISŁOCKI, *Incunabula typographica Bibliothecae Universitas Jagellonicae Cracoviensis, Universitatis Jagellonicae*, Kraków 1900, p. 79.

Polonia altre due opere latine di Boccaccio: il *De casibus virorum illustrium* (Georg Husner, Straßburg 1474-1475 circa) e il *De claris mulieribus* (Georg Husner, Straßburg 1474-1475 circa), arricchite di numerose note ad opera di Długosz⁵. L'influsso di quest'ultimo testo, nonché quello della *Genealogia*, è inoltre ben riscontrabile nella produzione letteraria di uno dei più celebri poeti rinascimentali polacchi, Jan Kochanowski (1530-1584)⁶. Tuttavia il primo tentativo di traduzione di un'opera latina dell'autore italiano si situa relativamente tardi, a cavallo tra il Seicento e il Settecento: si tratta nella fattispecie della versione del *De casibus virorum illustrium* ad opera di Michał Jurkowski⁷.

Per quanto riguarda invece la produzione in volgare di Boccaccio, la più antica edizione di una di queste sue opere presente in Polonia – pur non conoscendo la data esatta in cui vi approdò⁸ – è quella del *Filocolo* (Philippus de Lavagnia, Milano 1478), attualmente conservata a Cracovia presso la Biblioteca Jagellonica (segnatura BJ st. dr. inc. 1423).

Come già l'opera latina, anche gli scritti in volgare del certaldese non suscitarono un particolare interesse dei traduttori polacchi cinquecenteschi. Tuttavia, con molta probabilità, essi venivano letti in lingua originale perché la maggior parte degli intellettuali dell'epoca aveva soggiornato in Italia o era almeno in grado di leggere l'italiano⁹. Ne sono prova le parole di Łukasz Górnicki, autore del celebre rifacimento del *Libro del Cortegiano* edito nel 1566 a Cracovia, nella cui prefazione l'autore scriveva: «Bokaciusa chyba ci Polacy znają, którzy we Włoszech bywali» ('Boccaccio è conosciuto probabilmente dai polacchi che soggiornavano in Italia')¹⁰. Il nome di Boccaccio appare anche in un dialogo del 1594,

5. Cfr. anche K. ŻABOKLICKI, *La fortuna del Boccaccio in Polonia*, in F. Mazzoni (a c. di), *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali. Atti del Convegno Internazionale (Firenze-Certaldo, 22-25 maggio 1975)*, Olschki, Firenze 1978, pp. 343-406 [p. 394].

6. *Ibid.*

7. Si tratta, in effetti, della traduzione del *Libro IX, De Philippa Cathinensis* presente in M. JURKOWSKI, *Historie święte i niezwyčajne*, IBL, Warszawa 2004; si noti che questo testo è stato edito nel 2004 per la prima volta. Cfr. J. MISZAŁSKA et al., *Od Boccaccia do Eco. Włoska proza narracyjna w Polsce (od XVI do XXI) wieku*, Collegium Collumbinum, Kraków 2011, p. 82.

8. ŻABOKLICKI, *La fortuna del Boccaccio* cit., p. 394.

9. J. KRZYŻANOWSKI, *Romans polski wieku XVI*, PIW, Warszawa 1962, pp. 221-222.

10. Ł. GÓRNICI, *Dworzanin polski*, R. Pollak (a c. di), Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1954, p. 11.

inserito nell'elenco degli autori non troppo saggi: «wśród nie bardzo mądrych poetów»¹¹.

La prima traduzione del *Decameron* elaborata da Władysław Ordon, senza conservarne tuttavia la cornice, venne pubblicata solo nel 1874¹². Nel secolo successivo apparvero altre due versioni: quella di Paweł Chmielowski, del 1925¹³, e quella di Edward Boyé, edita nel 1930¹⁴ e ancor oggi ristampata. Comunque già nel corso del Cinquecento e del Seicento non mancarono tentativi letterari di narrare in polacco singole novelle del *Decameron*. Le traduzioni rispecchiavano sostanzialmente una tendenza generale dell'epoca a non trasporre letteralmente i testi artistici quanto, piuttosto, ad adattarli e trasformarli, avvicinandosi così al *proprium*, al sentire individuale e nazionale¹⁵. Si riteneva insomma che, fatta eccezione per i testi sacri o teologici, si fosse liberi di trarre dalle opere letterarie quanto sembrava bello o utile per poi trasferirlo nella propria rielaborazione¹⁶. L'esito massimamente soddisfacente sarebbe stato quello di ottenere una versione differente e personale, soprattutto nel caso di testi poetici; valore supremo era la chiarezza del messaggio racchiuso nel testo¹⁷.

Nella Polonia rinascimentale tradurre era una pratica consueta e contribuì in modo significativo allo sviluppo della letteratura nazionale¹⁸. Si preferivano i testi in latino, sia di autori classici sia di umanisti contemporanei; tra le lingue 'moderne' si prediligeva su tutte quella italiana, meno frequentemente si traduceva, invece, dal tedesco – in questo

11. Cfr. LITWORNIA, «Dantego któż się odważy tłumaczyć?» cit., p. 62.

12. G. BOCCACCIO, *Dekameron. Sto powiastek z oryginału włoskiego pierwszy przekład polski Władysława Orдона*, W. Ordon [pseudonimo di W. Szanser] (trad.), Druk Dziennika Polskiego, Lwów 1874, cfr. MISZAŁSKA, *Od Boccaccia do Eco* cit., p. 73.

13. G. BOCCACCIO, *Dekameron czyli sto opowiadań*, P. Chmielowski (trad.), Księgarnia M. Bodeka, Lwów 1925.

14. G. BOCCACCIO, *Dekameron. Pełne wydanie stu opowieści*, E. Boyé (trad.), Biblioteka Arcydziel Literatury, Warszawa 1930, q. 1, 2; 1931, q. 3, 4, 5, 6, 7, 8; 1932, q. 9, 10, 1933, q. 11 (12).

15. A. FULIŃSKA, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu* [Monografie FNP], Leopoldinum, Wrocław 2000, p. 340.

16. W. BOROWY, *Dawni teoretycy tłumaczeń*, in M. Rusinek (a c. di), *O sztuce tłumaczenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1955, pp. 23-39 [p. 23].

17. Cfr. FULIŃSKA, *Naśladowanie* cit., p. 340.

18. J. ŚLASKI, *Tłumaczenia w Polsce doby renesansu oraz pogranicza baroku*, in J. Pelc (a c. di), *Problemy literatury staropolskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, pp. 145-185 [p. 151].

gruppo spiccano i testi legati alla Riforma – o dallo spagnolo – più che altro opere mistiche o scritti politici¹⁹.

I traduttori delle novelle decameroniane prendevano spesso ispirazione non tanto dall'originale boccacciano quanto piuttosto dalle sue versioni latine. Il maggior numero di rielaborazioni in polacco fanno capo alla celebre traduzione di Francesco Petrarca della novella di Griselda (*Dec. x, 10*), a cominciare dalla sua prima riscrittura in prosa, l'anonima *Historyja znamienita, wszystkim cnym paniom na przykład pokory, postuszeństwa i cichości wydana. O Gryzelli, Salurskiej Księżnie w ziemi włoskiej* ('Storia insigne, rivolta a tutte le donne virtuose come esempio di umiltà, di ubbidienza e di modestia, di Griselda, principessa di Saluzzo in terra d'Italia'), pubblicata a Cracovia prima del 1551²⁰. Questa traduzione viene considerata il primo esempio di «racconto novellistico» in lingua polacca²¹. Nel corso del Cinquecento e del Seicento apparvero altre quattro riscritture della novella di Griselda: tre in versi e una in prosa.

Quest'ultima, attribuita a Hieronim Morsztyn²², venne data alle stampe nell'opera *Antypasty małżeńskie* ('Antipasti coniugali', Franciszek Cezary, Kraków 1650), unitamente ad altri due testi, uno dei quali era la traduzione della prima novella della quinta giornata, o per meglio dire, della sua versione latina ad opera di Filippo Beroaldo, le cui traduzioni delle novelle decameroniane furono spesso fonte d'ispirazione per gli autori polacchi.

Nel 1564 venne pubblicata (Maciej Wirzbięta, Kraków) la versione della novella ottava della decima giornata: *Historia bardzo cudna o przyjaźni i uprzejmej miłości Tytusa z Gizypusem [...] teraz nowo polskim językiem z łacińskiego napisana przez Jana Stoka Wąchoczyka oparta na 8 noweli dnia dziesiątego* ('Bellissima storia dell'amicizia e dell'amore cortese di Tito e Gisippo [...] ora riscritta in polacco dal latino da Jan Stok

19. Cfr. id., *Spotkania literatury polskiej z europejską w przekładach doby Średniowiecza i Renesansu*, in A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska (a c. di), *Przekład literacki. Teoria, historia, współczesność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, pp. 89-107 [pp. 95-97].

20. Cfr. G. FRANZAK, *Vix imitabilis. La Griselda polacca fra letteratura e cultura popolare*, Stowarzyszenie Twórcze Artystyczno-Literackie, Kraków-Udine 2006, p. 117.

21. Cfr. s.v. *Nowela*, in T. Michałowska et al. (a c. di), *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – Renesans – Barok*, Ossolineum, Wrocław 1998, p. 585.

22. Questa attribuzione, tuttavia, suscita forti dubbi fra gli studiosi. Cfr. per esempio FRANZAK, *Vix imitabilis* cit., p. 172.

Wąhoczcyk'); sempre nel Cinquecento, apparve anche la prima versione della novella di Ghismonda (*Dec.* iv, 1) elaborata da Andrzej Dębowski (Maciej Wirzbięta, Kraków 1587), il cui titolo *Izmonda* potrebbe suggerire anche in questo caso una dipendenza beroaldiana. Purtroppo l'unico esemplare del testo andò perduto nel 1944, rendendo impossibile ogni verifica. La tragica storia di Ghismonda nella versione di Beroaldo divenne inoltre testo di riferimento per un autore anonimo la cui traduzione *Amores Ismondæ et Guiscardi* ci è pervenuta in *codex unicus* in un manoscritto risalente alla seconda metà del Seicento²³.

Il testo latino di Leonardo Bruni sembra invece essere alla base della versione seicentesca del racconto di Ghismonda intitolata *Żalostny koniec miłości niezbędnej dwojga ludzi w sobie się kochających* ('Compassionevole storia dell'amore inevitabile tra due persone innamorate') e attribuita al già menzionato Hieronim Morsztyn²⁴. Il testo venne pubblicato nel 1655 (vedova di Piotr Elert, Warszawa) come *Filomachija abo afektów gorącej miłości wyrażenie z kilku par obojej płci przykładów, młodym na pohamowanie w druk podana po śmierci autora, Hieronima Morsztyna z Raciborska* ('Filomachia ovvero la descrizione di amori arditi di coppie di persone di sesso diverso, proposta ai giovani come ammonimento, pubblicata dopo la morte dell'autore Hieronim Morsztyn di Raciborsk') con altre due storie dello stesso autore, la cui fonte resta tuttavia sconosciuta.

Eppure non tutte le traduzioni polacche delle novelle boccacciane sembrano prendere spunto dalle versioni latine; ne può essere esempio il testo ispirato alla novella nona della quarta giornata, ascrivibile al ciclo del cuore mangiato; si tratta dell'*Historja bardzo ucieszna* ('Storia molto divertente'), pervenuta in un solo manoscritto conservato oggi presso la

23. Il manoscritto, conservato presso la Biblioteka Czartoryski di Cracovia con la segnatura 1888 e contenente testi di vari autori polacchi del Seicento, fu probabilmente redatto presso la corte dei Lubomirski.

24. Cfr. J. KRZYŻANOWSKI, *Pogłosy Dekameronu w powieści polskiej XVI i XVII w.*, in St. Łempicki (a c. di), *Szymon Szymonowicz i jego czasy: Rozprawy i studia*, Zamość 1928, pp. 221-227; R. GRZEŚKOWIAK, Introduzione e Commento a H. MORSZTYN, *Filomachija*, R. Grześkowiak (a c. di), Instytut Badań Literackich: Pro Cultura Litteraria, Warszawa 2000. Morsztyn tuttavia introduce alcuni elementi che non trovano riscontro nella versione bruniana. Si può dunque avanzare l'ipotesi che la traduzione latina della novella non sia la fonte diretta della traduzione polacca.

Biblioteca Baworowskich a Lwów (segnatura 318 III E)²⁵ e data alle stampe solo nel 1934. Questa novella in prosa sembra risalire al Seicento e non è che una lontana reminiscenza della versione originale di Boccaccio. L'anonimo autore introduce nel testo numerose modifiche, riguardanti persino i nomi dei protagonisti, ma il motivo principale del marito geloso che serve in pasto alla moglie il cuore dell'amante e il conseguente suicidio della donna rimane invariato²⁶.

La mancanza della mediazione latina sembra ritrovarsi anche nel caso della rielaborazione della celebre novella di Zinevra (II, 9), che fa parte del ciclo della scommessa ed è costruita sul *topos* della donna innocente calunniata. Scritta da un autore anonimo, fu edita per la prima volta probabilmente nel 1571 come *Historja barzo piekna o Barnabaszu* ('Storia molto bella su Barnabasz'). Purtroppo non è pervenuto nessun esemplare di tale edizione e il solo testimone superstite è rappresentato dalla ristampa del 1615, la cui unica edizione critica apparve nel 1933²⁷.

Tale edizione seicentesca della novella, accompagnata da un ricco apparato paratestuale, mostra che il rifacimento polacco, a differenza della versione italiana, doveva funzionare come un testo autonomo; la sua forma si allontana decisamente dall'originale italiano, essendo scritto in versi di tredici sillabe in rime bacciate, conformemente all'abitudine diffusa nella Polonia del Cinquecento di trasporre in versi la prosa di provenienza straniera²⁸. Lo stesso avviene, per esempio, anche nel caso della trasposizione dell'*Historia de duobus*

25. Cfr. L. KAMYKOWSKI, *Do dziejów Boccaccia w Polsce*, «Ruch literacki», IX (1934), pp. 37-43.

26. All'elenco occorre aggiungere quattordici rifacimenti di novelle boccacciane contenuti nelle anonime *Facecje polskie* ('Facezie polacche') del 1570 circa (non abbiamo esemplari di tale prima edizione; seconda edizione, Kraków 1624), nonché quattro rielaborazioni ad opera di Mikołaj Rej che fanno parte dei suoi *Figliki* ('Facezie', Maciej Wirzbięta, Kraków 1574). Purtroppo non tutti i testi cinquecenteschi in cui si rielaboravano narrazioni del *Decameron* ci sono pervenuti. Cfr. KRZYŻANOWSKI, *Pogłosy Dekameronu* cit., pp. 204-205. Dell'esistenza di traduzioni delle novelle: II, 6 e VIII, 7 sappiamo solo grazie agli inventari del tempo. Più problematica è invece l'identificazione della perduta *Historia o Torellu* forse non era stata una rielaborazione del Torello di Boccaccio bensì dell'omonima novella di Franco Sacchetti. Cfr. FRANZAK, *Vix imitabilis* cit., p. 20.

27. Cfr. J. Krzyżanowski (a c. di), *Historja o Barnabaszu z r. 1571*, Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego-Institut Popierania Nauki, Warszawa 1933, pp. vi-vii.

28. Cfr. P. MARCHESANI, *Polski przekład Historiae de duobus amantibus Eneasza Sylwiusza Piccolominięgo a pojęcie miłości w Polsce doby renesansu*, in T. Michałowska, J. Ślaski (a c. di), *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*, Ossolineum, Wrocław 1980, pp. 111-133 [p. 114]

amantibus di Enea Silvio Piccolomini compiuta da Krzysztof Golian²⁹ e data alle stampe negli anni Settanta del XVI secolo.

Tornando al racconto di Zinevra, benché formalmente la riscrittura polacca si discosti del tutto dal testo di Boccaccio, il contenuto corrisponde sostanzialmente all'originale. Come nel *Decameron*, anche qui si possono distinguere sette sequenze. Nella parte introduttiva viene descritto l'incontro dei mercanti italiani in un albergo di Parigi, cui segue la scommessa tra Barnabasz e il suo antagonista Ambroży riguardo la fedeltà della moglie del primo. Nella seconda parte si descrive la partenza di Ambroży per Genova e i suoi progetti di introdursi a casa del genovese nascondendosi in una cassa e di rubare quindi alcuni oggetti appartenenti alla donna come falsa prova della sua infedeltà. Il ritorno a Parigi e la scommessa persa da Barnabasz sono argomento della quarta parte, mentre nella quinta sequenza la moglie, scampata alla vendetta omicida del marito, decide di travestirsi da uomo e fuggire. La sesta parte presenta l'ascesa della donna presso la corte del sultano e l'incontro casuale con Ambroży, tramite il quale la protagonista viene a conoscenza del motivo delle proprie disgrazie, potendo così pianificare il proprio riscatto dalla calunnia. Nell'ultima parte la verità emerge pubblicamente, l'ingannatore viene duramente punito e i coniugi riconciliati tornano a Genova.

L'anonimo autore lascia invariati i nomi dei personaggi maschili, i riferimenti geografici che caratterizzano la novella boccacciana (Parigi, Genova, Egitto, Alessandria)³⁰, nonché vari dettagli come ad esempio il neo circondato da piccoli peli biondi sotto il seno sinistro della protagonista. Tuttavia nel testo polacco si possono riscontrare numerose modifiche – sostituzioni, riduzioni, amplificazioni – che da un lato riflettono lo sforzo di rendere il testo massimamente comprensibile per il lettore, dall'altro costituiscono un suggerimento interpretativo delle vicende raccontate. Già i primi versi della riscrittura mettono in rilievo l'attenzione dell'autore nei confronti del pubblico che, a differenza di quello

e anche KRZYŻANOWSKI, *Romans* cit., p. 210. Questa pratica tipica della letteratura europea già nel Trecento, in Polonia apparve solo nel Cinquecento.

29. Cfr. MARCHESANI, *Polski przekład* cit., p. 114.

30. Genova viene spesso scambiata con Ginevra.

di Boccaccio, aveva forse bisogno di una presentazione più dettagliata di Parigi. Così, mentre la narratrice decameroniana, Filomena, si limita all'affermazione assai sintetica: «Erano in Parigi in uno albergo alquanti grandissimi mercatanti italiani»³¹, nella narrazione polacca viene inserita una più ampia descrizione della città, esposizione che occupa ben venti versi. L'autore si sente obbligato a informare i lettori che Parigi è la capitale della Francia, sede reale, eccellente centro universitario, luogo sicuro in cui fiorisce il commercio³². Similmente, anche in altri passi laddove il testo italiano sembra troppo sintetico, l'anonimo aggiunge nuovi particolari oppure tende a precisare di propria iniziativa i fatti raccontati. Un esempio si ha nel brano in cui Ambrozy, grazie all'aiuto della serva, si nasconde in una cassa e viene trasportato in casa di Barnabasz al fine, come detto, di procurarsi false prove – ma affidabili agli occhi del marito – dell'infedeltà della moglie di questi.

Nel testo italiano lo stratagemma di Ambruogiuolo di corrompere una donna al servizio di Zinevra, inducendola a simulare una momentanea assenza dalla casa, è raccontato brevemente («e quivi, come se in alcuna parte andar volesse, la buona femina, secondo l'ordine datole da Ambruogiuolo, la raccomandò per alcun dì» (*Dec.* II, 9, 25, p. 290), nell'*Historja* invece la serva *baba* – una donna semplice – si rivolge direttamente alla propria padrona, chiedendo il permesso di lasciare nella sua camera da letto una cassa, in modo che i preziosi ivi custoditi possano stare al sicuro durante la sua assenza dalla città³³. Nel testo polacco viene particolarmente messo in risalto quanto la serva tenga a trasferire la cassa nella stanza della sua signora. L'anonimo, inoltre, preoccupato per la credibilità del racconto, aggiunge che Ambrozy si nasconde nella cassa avendo con sé «strawa dana» ('cibo che si era procurato'), sebbene la *baba* parta per una sola notte e non tre come nella versione italiana³⁴. L'autore, poi, compare in questo brano anche a livello extradiegetico, come se non

31. *Dec.* II, 9, 4. G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Einaudi, Torino 2007¹³, vol. I, p. 284. D'ora in avanti, tutte le citazioni da quest'opera, coi relativi riferimenti a pagina, saranno tratte da tale edizione.

32. *Historja* cit., p. 19.

33. *Ivi*, p. 25.

34. *Ibid.*

potesse trattenersi dal giudicare il comportamento della *baba*, sicché alla partenza di questa per il suo presunto viaggio, egli aggiunge: «Daj by pirwej zaraz złomała swą nogę!»³⁵ ('Che si rompa prima una gamba'). Né si astiene da un'ulteriore critica verso l'infedele sottoposta: «Dla tej zdrady daj była zabita od gromu!»³⁶ ('Che sia uccisa dal fulmine per quel tradimento!'), quando la ritrae nell'atto di ritirare la cassa facendo uscire il piacentino dalla stanza della sua padrona nello stesso modo in cui vi era entrato. La sua natura pare perfino peggiore di quella diabolica:

I, jako ono mowią, kędy czart nie może,
Tedy babe naprawi, ta rychlej pomoże³⁷
'E, come si suol dire, dove un diavolo non può,
vi manderà una donna (semplice), lei ci riuscirà meglio'.

Anche la sequenza in cui si racconta il soggiorno segreto di Ambroży nella casa di Barnabasz è decisamente più ampia rispetto all'originale non solo laddove l'autore narra le azioni della *baba*, ma anche nel passo in cui si dilunga a descrivere la stanza da letto, rappresentata con dovizia di particolari. Contemporaneamente, però, viene tralasciata l'immagine dell'uomo che osserva Zinevra mentre dorme nuda: «così bella vedendola, in disiderio avesse di mettere in avventura la vita sua e coricarlesi allato» (*Dec.* II, 9, 27-28, p. 291).

Ma gli interventi di riduzione non ricorrono solo in caso di passi avvertiti come moralmente discutibili, l'anonimo decide parimenti di eliminare dal testo informazioni che semplicemente appaiono di scarso interesse o particolarmente estranee all'esperienza quotidiana dei propri lettori³⁸. Così il protagonista maschile viene chiamato solo per nome, mentre il cognome viene tralasciato:

Tamże przy tej rozmowie był Barnabasz niejaki,
Z Genui zacny człowiek a kupiec bogaty.
'Partecipò alla conversazione un certo Barnabasz,
di Genova un bravo uomo e un mercante ricco'.
(*Historja*, p. 20)

35. *Ivi*, p. 26.

36. *Ivi*, p. 27.

37. *Historja* cit., p. 24.

38. Cfr. J. KUŁTUNIAK-ABRAMOWSKA, *Przekładu staropolskiego naiwności i paradoksy*, «Nurt», VIII (1968), p. 34; ŚLASKI, *Tłumaczenia* cit., p. 170.

Un solamente, il quale avea nome Bernabò Lomellin da Genova. (*Dec.* II, 9, 8, p. 285)

Questa strategia si incontra anche altrove nel testo. Mentre Zinevra nel *Decameron* dopo essersi travestita da uomo si fa chiamare Sicuran da Finale, nell'*Historja* il suo nome viene ridotto a Sekuran; similmente il catalano En Cararh che invita la donna a bordo della sua nave in partenza per Alessandria, nel testo polacco viene presentato semplicemente come: «z Kataloniej człowiek jakiś zacny»³⁹ ('un brav'uomo di Catalogna').

Ugualmente vengono operati tagli laddove nel testo di Boccaccio si narrano fatti secondari quali, ad esempio, la partenza della nave del catalano da Alba, oppure l'incontro casuale tra la moglie di Bernabò e Ambruogiuolo nella città di Acri. Nella versione polacca tale incontro avviene invece ad Alessandria.

Come si è precedentemente accennato, lo sforzo di chiarificazione intrapreso dall'autore non si concretizza solo in modifiche atte ad avvicinare il testo al pubblico, adattandolo alla cultura del proprio paese, ma anche in mutamenti sostanziali che riguardano passi di particolare rilievo ideologico, sentiti come non conformi alla propria personale visione del mondo. Ne è esempio il discorso di Ambruogiuolo, tanto articolato e pomposo, sull'inferiorità della donna rispetto all'uomo: «ma l'uomo, sì come generalmente si crede e vede per opere, è più perfetto» (*Dec.* II, 9, 15, p. 287). Nella versione polacca, meno complessa rispetto a quella italiana, non appare più l'allusione all'inferiorità femminile. Il protagonista sottolinea invece la mutevolezza e la tendenza delle donne a fidarsi troppo delle parole altrui:

Bowiem są barzo ludzkie i k temu nie stałe,
Rady rychło uwierzą a nie są w tym trwałe [...]
Dadzą się pod czas uwieść przez słowa zdradliwe⁴⁰.
'Perché sono molto fiduciose e per questo mutevoli,
credono troppo facilmente ai consigli degli altri e poi sono
incostanti [...]
Si lasciano sedurre dalle parole non sincere'.

39. *Historja* cit., p. 33.

40. *Historja* cit., p. 22.

Modifiche di carattere interpretativo ricorrono ampiamente anche nella creazione dei personaggi. La più vicina al modello italiano è la figura negativa di Ambroży, lo sleale ideatore della scommessa che, senza esitazioni, decide poi di ingannare Barnabasz. L'atteggiamento immorale di Ambruogiuolo viene rappresentato nel *Decameron* senza tuttavia condannarlo esplicitamente, il suo comportamento emerge come riprovevole unicamente dallo svolgersi dei fatti, senza necessità di ricorrere a commenti. Nell'*Historja*, invece, il narratore esprime aperte valutazioni, così da non lasciare dubbi sulla negatività di Ambroży, definito traditore, mascalzone e perfino Giuda: «zdradliwy, wierutny łotr łyżywy, zdradny Judasz»⁴¹.

Il personaggio di Barnabasz, invece, subisce mutamenti più profondi. Come nell'originale, egli svolge un ruolo cruciale all'inizio della storia. È l'unico che si oppone alle affermazioni sulla mutevolezza femminile, non è venale e desidera soltanto dimostrare la virtù della moglie: è tale la sua sicurezza di vincere la scommessa da giocarsi persino la testa. Alla fine della narrazione si pente di aver ordinato la morte della moglie, sicché nel *Decameron* supplica Zinevra di perdonarlo, mentre nell'*Historja* chiede al sultano di essere punito. Se dunque la condanna della reazione di Bernabò/Barnabasz al presunto tradimento dell'innocente consorte è esplicita e inequivocabile in entrambi i testi, nel testo polacco sembra aggiungersi il tentativo di rappresentare la controvertosa figura del marito in maniera meno negativa. Quando Ambroży mostra a Barnabasz le false prove del tradimento, l'autore scrive:

Usłyszawszy te słowa on dobry Barnabasz,
Które mowił ku niemu jego zdradny Judasz⁴²

'Il buon Barnabasz avendo ascoltato le parole
che gli aveva detto il suo Giuda traditore'

Vero è che nella novella di Boccaccio Zinevra non cerca vendetta e perdona il marito alla presenza del sultano, prima di ciò, tuttavia, non riesce a trattenersi dal biasimarlo: «Signor mio, assai chiaramente potete conoscere quanto quella buona donna gloriarsi possa d'amante e di marito [...]»; e il mari-

41. *Ivi*, p. 35.

42. *Ivi*, p. 28.

to, più credulo alle altrui falsità che alla verità da lui per lunga esperienza potuta conoscere, la fa uccidere e mangiare a' lupi» (*Dec.* II, 9, 64, p. 299). Per contro nell'*Historja* la donna evita a Barnabasz ogni rimprovero, incolpando delle proprie disgrazie solamente Ambroży, le cui azioni sono definite false e degne di un traditore⁴³. Inoltre il protagonista dopo aver appreso la verità dei fatti, cade svenuto e, una volta tornato in sé, afferma in lacrime che i rimorsi per il male inflitto alla moglie lo perseguiteranno per tutta la vita⁴⁴.

Come accennato in precedenza, il carattere di Barnabasz è delineato fin dall'inizio in modo positivo: diversamente dagli altri non si esprime banalmente riguardo natura delle donne, seguendo l'opinione comune circa la mutevolezza femminile; egli viene anzi interpellato dai presenti in qualità di «*mađra głowa*» ('mente saggia'), giacché gode di grande rispetto nell'ambiente mercantile, avendo fama di commerciante intelligente e onesto. Inoltre, laddove il Bernabò di Boccaccio presenta un elenco iperbolico delle virtù di Zinevra, al protagonista polacco viene invece affidata un'apologia del matrimonio basato sul rispetto e la collaborazione attiva di ambedue le parti: una famiglia felice e la piena fiducia nella propria sposa sono i massimi beni della vita⁴⁵. Non è certo Barnabasz, quindi, a proporre la scommessa, Ambroży ne è l'ideatore e con le sue parole provoca turbamento e dispetto nel protagonista:

Ta mowa Barnabasza gryzła nie pomalu.
Dobrze że się do niego nie porwał od stołu⁴⁶.
'Quelle parole l'hanno fatto irritare assai.
Bene che non l'abbia aggredito con le proprie mani'

L'accettazione della prova trova la sua giustificazione nel mero desiderio di difendere l'onore della moglie, presentando dunque il marito più come vittima di un raggirò – «*przez fałsz i przez zdradę w to ubóstwo wprawił*»⁴⁷, 'è stato indotto

43. *Historja* cit., p. 40.

44. *Ivi*, pp. 39-40.

45. *Ivi*, pp. 21-22.

46. *Ivi*, p. 23.

47. *Historja* cit., p. 37.

alla povertà a causa dell'insincerità e del tradimento' – che come complice nella calunnia d'infedeltà.

Rispetto all'originale italiano, è comunque la protagonista femminile a subire le trasformazioni più profonde e sostanziali. Boccaccio delinea la personalità di Zinevra ancora prima che essa entri effettivamente in scena, allorché Bernabò, trovandosi con altri mercanti, parla di «una compagna ideale che riassume in sé la dolcezza e la castità di una sposa, la competenza e la fedeltà di un compagno, sodale, o socio d'affari»⁴⁸. Tutte le vicende successive sembrano essere subordinate alla domanda se tali lodi rispecchino davvero la realtà⁴⁹.

Grazie alla sua eloquenza e alla forza d'animo Zinevra si salva riuscendo a convincere il sicario del marito a risparmiarle la vita: «Ma lasciamo ora star questo; tu puoi, quando tu vogli, ad un'ora piacere a Dio e al tuo signore e a me in questa maniera» (*Dec.* II, 9, 40, p. 294). Ormai sola e potendo contare unicamente sulle proprie forze per sopravvivere, decide di travestirsi da uomo, scena rappresentata nella novella decameroniana assai dettagliatamente. L'abbondanza di verbi d'azione del brano mette in rilievo l'eccezionale spirito della donna, combattiva nonostante la situazione disperata⁵⁰. Le sue straordinarie qualità, evocate da Bernabò all'inizio del racconto, vengono pienamente dimostrate dalla sua fulgida ascesa presso la corte del «soldano»: vestiti i panni di Sicuran da Finale, Zinevra non solo sa agire da uomo, ma nel mondo maschile si distingue come membro di spicco dal punto di vista sia professionale sia sociale. Alla fine della narrazione la protagonista sarà persino in grado di ingannare lo sleale Ambruogiuolo, determinando la felice conclusione delle vicende.

Nella novella italiana, dunque, se da un lato si esemplificano perfettamente sia il tema dell'intera seconda giornata: «chi da diverse cose infestato, sia oltre alla speranza riuscito a lieto fine» (*Dec. Concl.* I, 11, p. 124 e *Intr.* II, p. 129), sia il proverbio posto in apertura della novella stessa: «che lo

48. G. ALMANZI, *Il ciclo della scommessa. Dal Decameron al Cymbeline di Shakespeare*, Bulzoni, Roma 1976, p. 37.

49. Cfr. anche M. MIGIEL, *A Rhetoric of the Decameron*, University of Toronto Press, Toronto 2003, p. 94.

50. ALMANZI, *Il ciclo della scommessa* cit., p. 39.

'ngannatore rimane a pie' dello 'ngannato»⁵¹, dall'altro questa può essere letta come polemica contro una certa mentalità misogina, rappresentata, nella fattispecie, attraverso i detti della compagnia di mercanti descritta nella prima sequenza. L'idea dell'inferiorità femminile viene messa fortemente in discussione dalla presenza di una protagonista ben più accorta e capace delle controparti maschili, tanto da emergere in ambiti tradizionalmente preclusi alle donne. Al contempo Zinevra, esemplare per fedeltà, obbedienza e rispetto verso il marito, dimostra anche la falsità del preconcetto sull'incoerenza muliebre, parimenti criticato nella narrazione.

Ciò detto, è facile comprendere come ogni manipolazione del testo originale possa avere un effetto notevole sul messaggio che perviene al lettore. In Boccaccio la tendenza è quella di esaltare le qualità personali di Zinevra, con gli effetti interpretativi sopra esposti; per contro l'*Historja* presenta la donna in maniera assai più dimessa, senza far cenno a quelle doti tanto eccellenti da far invidia a molti uomini. Perciò, ad esempio, se nel *Decameron* Zinevra persuade il servo di Bernabò a risparmiarla grazie alla sua grande abilità di parola, nella riscrittura polacca essa ricorre all'aiuto divino. Inoltre non è più lei ad optare per il travestimento ma il servo stesso a suggerirlo, affinché egli possa recare a Barnabasz gli abiti di lei come prova dell'avvenuta uccisione. Rimasta sola nel bosco, poi, la donna lamenta in un lungo monologo la misera condizione in cui versa insieme coi suoi figli, si affida quindi alla misericordia divina chiedendo aiuto per dimostrare la propria innocenza.

Ecco dunque emergere l'idea, estranea all'originale, che tutto quanto succede alla protagonista dopo la fuga dal bosco non è dovuto alle sue abilità personali ma ad un intervento provvidenziale. Appare significativo che nella riscrittura Zinevra perda addirittura il proprio nome, tanto che nelle prime sequenze dell'*Historja* essa è semplicemente 'la moglie di Barnabasz', acquisendo direttamente quello di Sekuran, una volta resa autonoma dal travestimento maschile.

Se dunque nel *Decameron* su tutti i personaggi sembra dominare il triangolo Bernabò-Zinevra-Ambrogio, nell'*Historja* si evidenzia invece l'opposizione tra i coniugi e i loro

antagonisti (Ambroży e la *baba*), questi ultimi accomunati da una totale mancanza di scrupoli. Il finale presenta il felice ritorno a casa della coppia, mentre gli infami affrontano il loro terribile fato: Ambroży muore dopo essere stato spalmato di miele e appeso ad un gancio conficcato in una costola, la *baba* invece si suicida non sopportando il rimorso per aver contribuito alla morte della sua signora.

L'edizione seicentesca dell'*Historja* (1615) viene arricchita di vari paratesti, utili anch'essi all'interpretazione del testo principale. Sul frontespizio leggiamo che l'*Historja* doveva servire sia di consolazione sia d'ammonimento per le «cne panie» ('signore virtuose'). Il monito, come spiegato successivamente, riguarda sostanzialmente il fatto che ogni forma di contatto tra «cne panie» e «baby» 'serve' potrebbe nuocere alle prime in quanto le «baby» sono in molte situazioni più furbe del diavolo⁵². Questa affermazione inquadra immediatamente il contenuto del racconto in cui interagiscono le due opposte figure della «dobra pani» ('signora rispettabile') e della «zdradna baba» ('serva insincera'). A seguire, nella dedica indirizzata a Katarzyna Amendzina – figura di cui non si sa nulla – l'editore nuovamente sottolinea che il testo è un chiaro avvertimento rivolto in particolare alle «uczciwe panie» ('signore oneste')⁵³. L'ultimo paratesto precedente la novella, intitolato *Do Czytelnika* ('Al Lettore'), presenta un breve riassunto del racconto a seguire. Vi si dice che la storia verte su due mercanti, uno dei quali ha scommesso sulla fedeltà della moglie e ha perso, procurando con ciò disgrazie a sé e alla propria famiglia. Dopo aver constatato l'innocenza della donna, grazie all'intervento divino, il mercante si vendica del malvagio e sleale istigatore.

La mano di dio che ristabilisce la verità e annienta la calunnia, elemento centrale della storia, viene introdotta, dunque, già in questa breve sinossi, in cui si indica pure l'ammaestramento che i lettori potranno trarre dalla narrazione: le donne apprenderanno ad evitare l'infamia, i loro mariti a non dare eccessivo credito alle opinioni altrui circa le proprie mogli⁵⁴.

52. *Ivi*, p. 15.

53. *Ivi*, p. 17.

54. *Ivi*, p. 18.

Anche i paratesti che seguono l'*Historja* ne mettono in rilievo l'aspetto didattico. Il primo, intitolato *Prośba do Pana Boga przeczytawszy tę historyę* ('La richiesta al Signore dopo la lettura della storia'), si presenta come la preghiera di una moglie afflitta che si rivolge a Dio chiedendo protezione dall'infamia, dalle tentazioni di infedeltà e buona armonia col proprio sposo. Il secondo e ultimo testo *Przestroga paniom* ('L'avvertimento per le signore') raccomanda infine alle donne di non tradire i mariti e mantenersi oneste. Il consiglio conclusivo è che le donne virtuose dovrebbero evitare i contatti con gli uomini, seguendo piuttosto l'esempio della moglie di Barnabasz che, modello di prudenza e fede in dio, salva e arricchisce se stessa e il marito.

Tutti i paratesti a corollario dell'*Historja* non fanno quindi che anticipare o ribadire il messaggio centrale del racconto, esaltandone il fine didattico e rendendo l'interpretazione assolutamente inequivocabile.

Si deve infine concludere che l'autore, utilizzando varie strategie narrative, crea una storia solo apparentemente aderente al modello. Pur affrontando la stessa materia dell'originale, il testo polacco è animato da una diversa sensibilità. Al contempo va notato che l'*Historja*, intrisa di un forte moralismo, non sa imitare la delicatezza tipica della scrittura boccacciana, mantenendo un tono che la accomuna piuttosto a testi di gusto popolare. Ci troviamo di fronte, pertanto, ad una trasposizione che non risente solo del passaggio linguistico, ma anche dello spostamento di registro e di livello culturale, perdendo così irrimediabilmente molti pregi della novella del *Decameron*. Questo non impedisce ad uno storico della letteratura di riconoscere comunque il valore di quest'opera quale prova dell'effettiva esistenza di un patrimonio letterario comune europeo.

Le rôle du *Décameron* dans l'épanouissement de la nouvelle roumaine

Eleonora Hotineanu
CNRS Paris

aA

En Europe de l'Est la période qui correspond chronologiquement à celle de la Renaissance en Europe de l'Ouest connaît un développement bien différent. À l'époque où les arts et la littérature prennent leur essor dans de déjà célèbres villes italiennes ou françaises, les territoires est-européens se retrouvent sous l'occupation ottomane pour plusieurs siècles, pendant lesquels l'héritage chrétien est en survie. De plus certains peuples comme, par exemple, les habitants de l'ancienne Dacie romanisée, sont encore en processus de formation linguistique et culturelle. À force d'évoluer dans un monde mêlé de croyances et de parlars divers, l'écriture même, en langue roumaine, a du mal à se concrétiser. Des textes d'inspiration religieuse apparaissent tantôt en slavon, tantôt en grec – qui sont à l'époque les principales langues du christianisme orthodoxe.

705

Opposés à l'orthodoxie, le catholicisme et les différentes formes du protestantisme sont déterminants dans le développement culturel des pays de l'Europe Centrale et de l'Est. Ainsi, la Pologne, par exemple, pays catholique par excellence, s'approprie dès le début l'alphabet latin, malgré le fait que la langue polonaise fasse partie du groupe des langues

slaves. Cette particularité, entre autres, explique, à notre avis, que la littérature polonaise ait pu largement bénéficier de la Renaissance. Il en est de même pour les autres pays, comme la Hongrie ou les habitants de la Bohême-Moravie, qui, à leur tour, adoptent l'alphabet latin. La Grèce, berceau de la civilisation européenne depuis l'Antiquité, occupe une place à part. À la suite de sa conversion à la religion chrétienne orientale, après le fameux schisme de l'époque byzantine (1054), la Grèce suit en effet le destin culturel du monde orthodoxe. Plongé continuellement dans une double controverse (à savoir, d'un côté – chrétienté occidentale/chrétienté orientale, de l'autre – monde chrétien/monde musulman de l'envahisseur ottoman), le penseur byzantin se retrouve enfermé dans l'illusion de sa suprématie par rapport aux Occidentaux. Il hérite tout naturellement de la culture grecque ancienne, sans se soucier du changement d'époque, sans livrer des batailles intellectuelles pour la conquête des idéaux de la Renaissance, en particulier l'humanisme, comme ce fut le cas en Occident. De plus, la mentalité orthodoxe, dans ses revêtements monastiques, ne concevait en aucune façon une notion comme celle de libre pensée. Ainsi, en tenant compte de toutes ces considérations, on peut affirmer que la partie orientale de l'Europe a pris une orientation différente, dans son développement culturel et littéraire, de l'Occident européen.

À partir des xv^e-xvi^e siècles, dans l'Est et le Sud-Est européen, des écrits d'expression religieuse, comme des vies des saints, des prières, des évangiles, mais aussi des textes soi-disant de colportage, incluant des fragments bibliques, des mélanges provenant de diverses sources – motifs de l'antiquité grecque ou latine, ou encore orientale – commencent à circuler. Il en est de même pour des écrits anonymes, à l'instar des compositions folkloriques, dont le but essentiel était plutôt instructif que distractif. Le côté distractif, voire satirique, arrive surtout avec les fables vers les xviii^e et xix^e siècles.

Quant à la prose courte, notamment la nouvelle, genre né en Italie et qui a connu une gloire mondiale surtout grâce à Boccace, elle ne s'épanouit en Europe de l'Est – par exemple en Russie ou en Roumanie – qu'au xix^e siècle. Pour définir la nouvelle, les exégètes, d'habitude, la comparent au

conte, qui est beaucoup plus universel et plus ancien que la nouvelle. Venu de la nuit des temps, apparenté souvent au mythe, porteur du fantastique et du merveilleux, le conte se caractérise par des rigidités structurelles. Si le conte présente également un récit exemplaire, à la structure figée, la nouvelle, par contre, fait appel à l'expérience quotidienne, aux faits nouveaux (d'où son nom de *nouvelle*). C'est donc un genre ouvert, protéiforme. Mais, comme à l'époque encore de la Renaissance, la dénomination de *conte* remplace parfois celle de *nouvelle*. Les auteurs des XVIII^e et XIX^e siècles, dont les réminiscences littéraires sont davantage variées, font le même amalgame.

Si le conte, comme d'ailleurs le mythe, est répandu par le biais du folklore partout dans le monde depuis l'Antiquité, le genre de la nouvelle n'est pratiqué sur le territoire roumain qu'à partir du XIX^e siècle. L'œuvre de Boccace, en particulier, commence en effet à circuler assez tardivement dans les principautés danubiennes, autour du XIX^e siècle. Son *Décameron* est alors lu soit directement en italien, soit en français, mais par un public restreint – tout d'abord les intellectuels, les écrivains...

707

aA

Boccace devient véritablement connu en Roumanie au XX^e siècle, lorsqu'apparaissent les premières traductions en roumain. Ainsi George Călinescu¹, critique roumain réputé, cite une version roumaine du *Décameron*, datant de 1926, qu'il suppose être traduite par l'intermédiaire du français. À notre avis, cette traduction tardive s'explique notamment par le fait que l'école publique roumaine se développe justement au XX^e siècle. Le lectorat potentiel élargit enfin son intérêt pour des auteurs étrangers jusqu'alors ignorés.

Parmi les écrivains qui manifestent de l'intérêt pour Boccace on peut citer l'écrivain Gheorghe Asachi (1788-1869), né en territoire moldave, italianiste reconnu, un esprit encyclopédique, qui a fait ses études en Italie, et a beaucoup voyagé. Dramaturge, traducteur de Racine, Voltaire, Goldoni, Asachi

1. Voir G. CĂLINESCU, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, București 1986, p. 1008.

s'intéresse à la culture et à l'art classiques, écrit des poèmes en italien aux inflexions pétrarquéennes. Quant à ses nouvelles historiques, elles sont conçues à la manière des récits qui circulaient au XVIII^e siècle en Occident. En dépit du sujet historique, la narration suit souvent la fantaisie de l'auteur. Les nouvelles sont plutôt proches du roman picaresque. De multiples influences peuvent y être décelées: Plutarque, Ludovico Ariosto, des anecdotes des historiens byzantins et latins, des mythes et des légendes. C'est de leur structure narrative que découle leur parenté avec le *Décameron*. En voulant s'éloigner du style rigide des chroniques médiévales, l'auteur invente des épisodes comiques, les enchâssant dans les textes de ses nouvelles historiques. Les figures historiques côtoient des personnages de fiction. On trouve de nombreux anachronismes, des mélanges géo-historiques, des intrigues, des déguisements, des poisons vénitiens... Un parfum d'aventures plane dans la nouvelle *Svidriguello*, d'inspiration italienne. L'auteur moldave imagine un personnage au prénom italien, qui, en fait, a réellement existé dans l'histoire de Lituanie, dans la posture d'un prétendant au trône du duché de Lituanie, vivant caché dans les montagnes de Moldavie en tant qu'un simple berger et qui réussit à déjouer les projets politiques de ses rivaux. Mais, pour la plupart, ces nouvelles aux influences multiples, qui se situent entre classicisme et romantisme, n'ont pas atteint le niveau de l'art de Boccace.

Vasile Alecsandri (1821-1890) est un autre écrivain classique d'origine moldave. Célèbre poète et dramaturge, il a également occupé, à l'instar de son compatriote Gheorghe Asachi, de hautes fonctions d'État, ce qui lui a permis de contribuer à l'unification des principautés de la future Roumanie. Ses poèmes, dont certains sont écrits en français, portent l'empreinte romantique de Lamartine ou de Hugo.

Ayant beaucoup voyagé – Italie, France, Espagne, jusqu'au nord de l'Afrique – Alecsandri évoque ses périples, qui acquièrent la configuration des nouvelles. Ainsi, *Călătorie în Africa*, par exemple, est conçu selon le système narratif du *Décameron* – le plan extérieur interfère en permanence avec le plan intérieur. Passionné par la culture méditerranéenne, l'auteur entremêle ses impressions d'Orient et d'Occident, dont les descriptions se rapprochent d'un décor théâtral.

C'est un peintre exquis d'exotismes, de paysages inhabituels, d'intérieurs somptueux. L'espace méditerranéen s'y déploie dans toute sa splendeur. Quant aux situations de ses nouvelles, elles sont plutôt comiques, grotesques, amusantes. En pleine émergence au XIX^e siècle en Roumanie, le genre de *mémoire littéraire* se caractérise par divers aspects empruntés aux autres genres. Les nouvelles présentent un mélange de descriptions géographiques, de situations rocambolesques, de personnages pittoresques. Sous l'apparence d'un étonnant guide touristique, plutôt inédit à cette époque en Roumanie, l'auteur commence plusieurs itinéraires, se déroule soit dans le présent – les trajets tels que *De la Biarritz la Gibraltar*, *Tanger și Maroc* – soit dans le passé, invoquant les souvenirs des personnages – par exemple, les voyages en Lombardie et Toscane, en Italie, ou bien à Constantinople, en Turquie. Menée à la 1^{ère} personne – ce 'je' de l'auteur qui encadre le *Décameron* de Boccace – la narration est agrémentée d'histoires drôles, d'anecdotes, de souvenirs, et même d'études ethnographiques et linguistiques originales, qui peuvent paraître naïves à l'œil du professionnel. Légendes et mythes, enchâssés dans le *corpus* du texte, se succèdent et interfèrent, coupés par les dialogues des personnages. L'auteur parsème son récit de poèmes, de chansons, traduits de l'italien, de l'espagnol, du français et même de l'arabe. La traversée de différents pays est accompagnée par la découverte de personnages pittoresques d'origines diverses, qui font impression sur l'imagination prodigieuse du jeune Alecsandri. D'ailleurs, le nom de l'auteur lui-même est cité dans le contenu de la nouvelle. Écrit dans un roumain littéraire, accessible et plaisant, respirant la curiosité de la jeunesse et l'ouverture vers l'exploration du monde, le texte prend l'allure d'une petite œuvre encyclopédique, aux contours narratologiques ouverts, protéiformes.

Lorsqu'ils évoquent des réminiscences boccaciennes dans la nouvelle roumaine du XIX^e siècle, les exégètes mentionnent également le nom d'un autre classique, le prosateur Ion Creangă (1837-1889), d'origine moldave comme son ami, le génie du romantisme roumain Mihai Eminescu. Auteur de contes et de nouvelles, il est souvent comparé à Boccace, à son art de raconter les nouvelles comme des contes. De la même manière que chez Boccace, où le cérémonial narratif

est très important, le sujet de la nouvelle et la façon de la présenter sont indissociables. Ainsi, en racontant, l'auteur fait des pauses, en liant la conversation avec l'auditeur. La nouvelle devient alors un spectacle et l'auteur joue son rôle d'acteur, dont la façon de diriger l'action est bien visible. Son contenu est universel et typique, comme dans un conte. En cela consiste sa différence avec la nouvelle contemporaine, qui se rapproche d'un roman bref.

Outre l'art de la narration, qui porte d'ailleurs une forte empreinte de la couleur locale, rédigées dans un langage garni de régionalismes moldaves, certaines nouvelles/contes réalistes de Creangă sont apparentées à la thématique boccacienne par leur côté anticlérical, ainsi que par le comique des situations. En paraphrasant Francesco De Sanctis² sur l'univers du *Décameron*, qui est le théâtre des faits humains dans leur libre arbitre, on peut surprendre le miraculeux, le fortuit et l'extraordinaire ramenant au caractère inhabituel des causes et des effets. De même que chez Boccace, où le rire a du sens, contient de l'ironie et de l'intelligence et joue sur l'effet comique, chez Creangă l'effet comique s'ensuit d'une situation grotesque. On le voit dans le fameux conte aux tendances anticléricales *Ivan Turbincă*, où le diacre Ivan enferme la Mort dans son sac miraculeux, en défiant ainsi l'ordre établi par Dieu, car les humains et les bêtes cessent de mourir. Le comique découle de cette situation grotesque du monde à l'envers.

La nouvelle roumaine s'est donc formée à partir du matériel local – le conte, la légende, le mythe, la chronique historique – mais également grâce aux multiples sources étrangères, en commençant par les incontournables mythes de l'antiquité gréco-romaine ou les fameuses *Mille et Une Nuits*, par la nouvelle de la Renaissance et, notamment, par le *Décameron* de Boccace ou par *Les contes de Canterbury* de Chaucer. Il faut aussi mentionner des auteurs célèbres plus récents comme Maupassant, Mérimée, France, Gogol, Tchekhov... Quant aux réminiscences bocconiennes, elles sont manifestes

2. Voir F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1958, vol. I, chap. IX, pp. 313-384, *passim*.

encore au xx^e siècle. Ainsi, l'un des plus grands prosateurs roumains Mihail Sadoveanu (1880-1961), auteur de nombreux romans et nouvelles, en est la preuve éloquente. Son chef d'œuvre, le recueil de neuf nouvelles *Hanu Ancuței*, porte l'empreinte du *Décameron*. Selon la critique, il existe aussi une ressemblance entre le recueil de nouvelles de Sadoveanu et l'œuvre d'Anatole France *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*.

Outre le 'je' de l'auteur qui encadre le recueil de Sadoveanu, les personnages, des provinciaux moldaves, qui se rendent systématiquement à l'auberge pour passer du temps et raconter des anecdotes, se succèdent à tour de rôle. Selon un rituel spécial, le pot de vin à la main, chacun des narrateurs expose son histoire. Tout cela est accompagné de musique. De temps en temps Ancuța, l'aubergiste, sert du poulet rôti aux convives. Ainsi, la série de nouvelles sadoveaniennes, structurées par un temps et un espace unificateurs, est semblable à la composition du *Décameron*, ou à *L'Heptameron* de Marguerite de Navarre, ou bien aux *Canterbury Tales* de Chaucer où les contes se succèdent en spirales. L'auberge devient elle-même un personnage de la «nouvelle à tiroir» ou «nouvelle encadrée». Avec son emplacement au carrefour de chemins et de siècles, telle une forteresse, l'auberge, cet espace mythique, abrite ses narrateurs et auditeurs³. Certains critiques voient en elle la Moldavie mythifiée⁴. L'allégorie est davantage amplifiée par l'image de l'or, du doré, dans lequel baigne l'air autour de la fameuse auberge, voire du pays Moldova: «Pendant un automne doré j'ai écouté beaucoup de contes dans l'auberge d'Ancuța»; «Moldova coulait doucement sous le soleil doré, dans la solitude et le silence profond des siècles»⁵. Les personnages, comme s'ils descendaient des temps immémoriaux, n'existent que pour évoquer leurs histoires. Ainsi, les personnages sont mythifiés, poétisés. L'aubergiste Ancuța, ancienne et actuelle, mère et fille

aA

711

3. Voir N. MANOLESCU, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești 2008, pp. 578-579.

4. Voir E. PAPU, *Ochiul lui Kronos – Mihail Sadoveanu*, en *Din clasicii noștri*, Editura Eminescu, București 1977, pp. 146-157.

5. M. SADOVEANU, *Hanu Ancuței. Baltagul*, Editura Minerva, București 1979, pp. 7, 32. Les traductions des citations nous appartiennent.

au même prénom, symbolise, selon Edgar Papu⁶, la figure biblique de la mère éternelle – à signaler la similitude des syllabes entre les mots *Ancuța* et *Măicuța*⁷.

Par son tempérament créateur Sadoveanu se définit en tant qu’auteur romantique, plus proche du folklore et d’Eminescu que des chroniqueurs et de Ion Creangă. Même si son langage est plein de régionalismes moldaves, il diffère néanmoins de son illustre prédécesseur du XIX^e siècle, Ion Creangă. Celui-ci était préoccupé de rendre le langage courant d’un village moldave de l’époque. Sadoveanu, au siècle suivant, essaye de styliser le même langage, d’acquérir un timbre grave et solennel, tel le langage des liturgies.

On pourrait encore signaler une différence importante entre la réclusion des personnages dans le *Décameron* et dans *Hanu Ancuței*. Si chez Boccace le prétexte déclencheur pour l’isolement se résume dans un cataclysme, la peste, dans le recueil de Sadoveanu c’est le contraire, il s’agit du temps de l’opulence et de l’harmonie. L’auteur mythifie ce temps propice à la fête et aux contes, dans un automne éternel d’abondance, dans un pays où la paix et la bonne entente règnent. Les conflits sont suspendus et les humains bénéficient d’une liberté infinie.

Decameronul românesc – tel est le titre d’un recueil qui se réclame ouvertement de son célèbre prédécesseur. Le titre est prétentieux, mais la réalisation est loin d’être à la taille du modèle italien, au sens propre et figuré. Il s’agit de l’œuvre de Victor Papilian (1888-1956), un auteur soi-disant régional et peu connu. Directeur, puis doyen à la faculté de Médecine de Cluj dans la période de l’entre-deux-guerres, Victor Papilian a été jeté en prison par le pouvoir communiste dans les années 50, sous prétexte de son attitude réfractaire aux idées communistes. La plupart de ses œuvres littéraires sont publiées seulement après sa mort, y compris le recueil *Decameronul românesc*, lequel compte seulement dix nouvelles.

6. PAPU, *Ochiul lui Kronos* cit., pp. 146-157.

7. *Măicuța*, diminutif affectueux du mot *maică* – ‘mère’, ‘religieuse’; *Maica-Domnului* – la ‘Sainte Vierge’.

Pour le compléter Mircea Popa, qui s'est occupé de l'édition posthume, y a ajouté encore quelques récits.

Le recueil de Papilian se veut un *décameron* des temps modernes – beaucoup plus succinct, plutôt ironique, plutôt satirique que comique. Les nouvelles, en prenant l'allure d'anecdotes, de farces, de plaisanteries, de caricatures, de parodies, tournent autour de mêmes sujets érotiques – adultères, mensonges, trahisons... Mais il y a aussi une filiation avec l'œuvre de Sadoveanu *Hanu Ancuței*: la thématique du *vin*, si naturelle dans une auberge, figure également dans le recueil de Papilian. Chez Boccace, dans l'introduction on découvre, entre autres, que la demeure où les convives se réunissent, possède également «des caves pleines de vins précieux»⁸. Aussi, dans l'introduction du *Decameronul românesc* apprend-on que pendant la première guerre mondiale dix scientifiques se donnent régulièrement rendez-vous dans un chai – ou une cave – située dans la fameuse localité Odobești, célèbre pour la production du meilleur vin roumain. Le vin Timoianu, «le meilleur vin du monde», selon l'auteur, «te plonge dans cet état de douce sensualité, source d'amabilité et de galanterie»⁹. Et si on se rappelle le célèbre dicton latin *in vino veritas*, la décision des convives de raconter à tour de rôle «une histoire vraie, une histoire à la tonalité du vin» acquiert toute sa dimension. Une précision s'ensuit: l'histoire doit être «aimable et galante, sans pornographie ni banalité»¹⁰. La mise en pratique de ses propos, tellement proches de l'idéologie boccacienne, reste tout de même problématique.

Le recueil de Papilian a eu du mal à paraître même dans la période de l'entre-deux-guerres libérale et d'autant plus encore dans celle de la dictature communiste d'après guerre. Son esprit soi-disant libertin fâchait aussi bien la morale orthodoxe que le bien pensant hypocrite du pouvoir communiste. Par ce côté non-conformiste, grivois, *Decameronul româ-*

8. BOCCACE, *Décameron*, C. Bec (traduction nouvelle, introduction et notes sous la direction de), Librairie Générale Française, Paris 1994, p. 52.

9. V. PAPILIAN, *Decameronul românesc (nuvele de dragoste)*, Editura de Vest, Timișoara 1996, p. 11.

10. *Ibid.*

nesc se rapproche de l'anticléricisme affiché du *Décameron* de Boccace.

Il y a une certaine ressemblance entre la neuvième nouvelle du septième jour du *Décameron* boccacien et la petite anecdote du recueil de Papilian intitulée *Gena P sau luþta abisimianã*. Dans le cas de la nouvelle de Boccace il s'agit, en somme, d'un adultère affiché: la femme se donne du bon temps avec son amant en présence de son mari, en faisant croire en plus au dernier, qu'il s'agit d'un rêve. La nouvelle de V. Papilian ou plutôt l'anecdote, exposée sur deux feuillets, présente un regard ironique sur le monde des intellectuels aux intérêts pseudo-scientifiques. Même si géographiquement le laboratoire est localisé en Norvège, on suppose qu'aussi bien les noms imprononçables des personnages que leurs travaux de recherche sont de la pure fiction. Ainsi, selon les recherches supposées du prof. Namdroebroeck, les humains pourraient avoir le «gène P», le gène du sex-appeal. C'est dans ce but que le jeune Florea est minutieusement examiné avant d'être admis au travail dans ce laboratoire norvégien: dévêtu, photographié nu, mesuré dans toutes les positions possibles, la couleur des cheveux, des yeux du candidat, le brillant de son regard, son sourire – tout est pris en compte. Finalement, il est engagé, car le candidat roumain est dépourvu de ce fameux gène P ('P' comme 'pornographie'?) En effet, pour éviter toute jalousie, toute trahison conjugale, le professeur choisissait ses assistants parmi ceux qui n'avaient pas le gène P. Quant à sa belle femme, elle possédait ce fameux gène. Par ailleurs, en Norvège, selon l'auteur, on pratique le nudisme – «le nudisme n'est plus une mode, c'est une coutume»¹¹. Lorsque les scientifiques dénudés pratiquaient du tennis, le Roumain, par contre, apparaissait toujours en short, en provoquant le rire de ses collègues. En s'exprimant avec indulgence sur son assistant roumain, le professeur norvégien fait transpar tre la vieille rivalité Nord-Sud à travers un paradoxe: «son pays est encore sauvage. Ils n'ont pas encore atteint la perfection des sens et des moeurs comme nous, les Nordiques»¹². Tout comme dans la nouvelle

11. PAPILIAN, *Gena P sau luþta abisimianã*, in *Decameronul românesc* cit., pp. 77-78.

12. *Ibid.*

de Boccace, la situation paradoxale règne dans l'anecdote sur le gène P: le mari professeur, en se voilant la face, ignore l'évidente infidélité de sa femme. On est à nouveau en présence du monde à l'envers, préconisant une situation pour le moins comique. Le titre lui-même est porteur d'ironie – «la lutte abyssinienne», par analogie, probablement, avec la lutte gréco-romaine, est, en fait, un sport; le jeu érotique se dévoile en tant que sport.

Une atmosphère semblable de monde à l'envers s'impose presque dans toutes les nouvelles du recueil. Ainsi, l'une d'elles, intitulée d'une manière suggestive *Manole, Manole, mestere Manole*, renvoie à la célèbre légende nationale sur le bâtisseur Manolé, qui a pu ériger une église seulement après avoir emmuré vivante sa femme, qui s'était sacrifiée de son plein gré. Dans la nouvelle de Papilian on assiste à la démythification, à la profanation du mythe de fondation: on y échange le noble sentiment du sacrifice au nom de l'amour et de la foi pour un trivial arrangement du classique trio – mari, épouse, amant – au sein d'une existence comode et mesquine.

aA

715

La différence stylistique entre le recueil de Sadoveanu et celui de Papilian est flagrante. Racontées dans un roumain bourré de régionalismes moldaves, les nouvelles de Sadoveanu portent l'empreinte poétique des contes ou des épopées populaires. À l'originalité stylistique s'ajoutent quelques éléments paysagers ou certains portraits rapides mais pertinents. Les textes des nouvelles acquièrent ainsi la dimension à la fois de poèmes en prose et de contes poétiques. La narration procède à la mythification de l'espace et du temps littéraire. Quant aux nouvelles de Papilian, rédigées dans une langue neutre, l'attention porte surtout sur l'exposé des faits, sur l'anecdote en soi. Des portraits sommaires tirent plutôt vers la caricature et les nouvelles soi-disant «d'amour» ne sont, en fait, que des parodies. Une narration fragmentaire, dispersante, décalée, se réclame de la modernité, voire d'une pré-postmodernité. La démythification de l'espace et du temps est saisissante.

Si dans le *Décameron* boccacien la thématique érotique croise la thématique anticléricale, si les mœurs de diverses sociétés

ou couches sociales s'y révèlent dans les aventures les plus inattendues, mais exemplaires, voire initiatiques, dans *Decameronul românesc* la même thématique érotique est réinterprétée dans une tonalité plutôt péjorative, ironique, caricaturale. Le rôle prépondérant de la femme est incontestable. Elle est la narratrice prioritaire chez Boccace, une figure mythifiée chez Sadoveanu, mais également instigatrice principale des mésaventures des personnages et figure révélatrice de la niaiserie masculine aussi bien chez Boccace que chez Papilian.

La mise en scène est presque similaire qu'il s'agisse du *Décameron* de Boccace, ou de *Hanu Ancuței* de Sadoveanu, ou encore de *Decameronul românesc* de Papilian. Destinées à un public choisi, qui se trouve isolé du reste du monde dans un espace et un temps décalé, insulaire, proche de l'utopie, les nouvelles dévoilent les péripéties, réelles ou imaginaires, d'un monde sans frontières, d'un monde souvent à l'envers.

Dalla prosa alla poesia. Le prime traduzioni ungheresi del *Decameron*

Norbert Matyus

Università Cattolica di Budapest

aA

Nel diciassettesimo capitolo del *De dictis ac factis regis Mathiae*, raccolta di aneddoti sulla vita e i costumi del re ungherese Mattia Corvino, l'autore, Galeotto Marzio da Narni racconta delle feste cui aveva avuto occasione di assistere durante i suoi numerosi soggiorni a Buda, presso la corte del re, presentando soprattutto quelle caratteristiche che apparivano curiose o insolite ad un umanista educato in Italia e fornendo così una testimonianza importante anche per la storia della letteratura ungherese.

717

Semper enim in eius convivio disputatur aut sermo de re honesta aut iocunda habetur aut carmen cantatur. Sunt enim ibi musici et citharoedi, qui fortium gesta in lingua patri ad mensam in lyra decantant. Mos enim Romanorum hic fuit et a nobis defluxit ad Hungaros. Cantatur autem semper aliquod egregium facinus nec deest materia. Nam cum Hungaria in medio hostium diversarum linguarum sita sit, semper rei bellicae habet fomitem. Amatoria autem carmina raro ibi cantantur, ut plurimum gesta in Turchos in medium veniunt, non sine sermone concinno¹.

1. G. MARTIUS, *De egregie, sapienter, iocose dictis ac factis Regis Mathiae*, L. Juhász (a c. di), Teubner, Leipzig 1934, cap. 17, §§7-10, p. 18. Ringrazio Chiara Simbolotti per la revisione linguistica del mio contributo.

Il brano è importante almeno per due motivi, da un lato testimonia infatti l'esistenza di una produzione narrativa o poetica – prevalentemente orale, cantata e accompagnata da strumenti musicali – che doveva godere di una certa popolarità presso le corti magiare, dall'altro distingue entro tale forma di espressione artistica, se non propriamente due differenti generi, almeno due tematiche: quella epica e, forse meno in auge, quella amorosa. La testimonianza di Galeotto Marzio, scritta intorno al 1485², non può, tuttavia, essere verificata attraverso il confronto delle fonti, quasi tutte perdute.

Infatti il primo testo poetico a noi pervenuto – un frammento di 150 versi, che racconta la riconquista di una fortezza ungherese in mano ai turchi ed è utile riscontro circa la veridicità di quanto affermato nel passo citato – pur precedendo di una decina d'anni la stesura dell'opera di Marzio (1476), rimane un esempio isolato, dal momento che non se ne avranno altri simili per almeno mezzo secolo³. Tuttavia la validità della testimonianza sopracitata non viene in sé inficiata dalla scarsità di fonti scritte, fatto ascrivibile al carattere principalmente orale dell'antica poesia epica ungherese, nonché ad una generale esiguità documentaria dovuta soprattutto alla lunga occupazione turca del territorio.

Per trovare componimenti in versi non frammentari e in numero sufficiente a rappresentare un nucleo significativo e una fase ben identificabile dell'epica ungherese, sarà necessario attendere altri cent'anni. Intorno al 1570 si assiste infatti ad una proliferazione sorprendente di componimenti a carattere epico⁴ e l'immagine che si delinea pare confermare ciò che Galeotto Marzio scriveva un secolo prima. Del periodo compreso tra il 1550 e la fine del secolo si sono conservati ben 150 poemi, la maggior parte dei quali apparsi anche a stampa, benché in molti casi non manchi, come vedremo in seguito, una tradizione manoscritta indipendente.

2. Cfr. G. MIGGIANO, *Galeotto Marzio da Narni. Profilo biobibliografico*, «Il Bibliotecario», xxxvi-xxxvii (1993), pp. 87-118.

3. Per questo testo si veda *Szabács viadala*, in Á. Szilády (a c. di), *Régi Magyar Költők Tára (RMKT)*, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest 1877, vol. 1, pp. 23-27.

4. Sull'epica ungherese si veda il recente G. ORLOVSZKY, *A históriás ének. 1574: Megjelenik a Cancionale*, in M. Szegegy-Maszák (a c. di), *A magyar irodalom története*, Gondolat, Budapest 2007, pp. 310-322.

Tali componimenti, fissati ormai per iscritto – spesso corredati anche da indicazioni per l’esecuzione musicale – dimostrano pertanto l’avvenuta transizione dalla tradizione orale a quella scritta e codificata.

In generale tale produzione letteraria mostra una notevole varietà formale, sebbene per la maggior parte si presenti in quartine di endecasillabi o dodecasillabi rimati, con un numero di strofe variabile da un centinaio fino ad un migliaio. Dal punto di vista tematico si distinguono invece due gruppi: i poemi epico-storici, di argomento biblico o classico, oppure di ambientazione contemporanea e quelli d’invenzione, solitamente amorosi. Questi ultimi vengono definiti dagli storici della letteratura «széphistória», «storie belle in versi» secondo la traduzione dello studioso Pál Ruzicska⁵.

Tale distinzione tra narrazioni di fantasia e racconti tratti da fatti storici o presunti tali, non sembra tuttavia sfiorare minimamente gli autori dei componimenti, la cui unica preoccupazione è solo quella di affermare sempre in *incipit* che quanto seguirà, fosse anche una storia d’amore, è un caso veramente accaduto. Essi definiscono infatti i propri poemi con termini quali «cronaca» o «storia di cose successe», classificando come tali anche i racconti fittizi. Con analogo fine di affermare la credibilità delle narrazioni, gli autori tendono ad indicarne precisamente la fonte: tutte le «belle storie in versi» a noi giunte sono o paiono essere, pertanto, traduzioni o adattamenti di opere soprattutto latine, tedesche e slave. Sempre in apertura dell’opera – in frontespizio, se si tratta di un’edizione a stampa – gli autori sottolineano inoltre di presentare cose ed eventi mai sentiti dal pubblico ungherese, precisando però che i fatti sono già stati raccontati da altri, in un’altra lingua. Quest’urgenza di fare costantemente capo all’*auctoritas* di un autore antico o comunque famoso e di ribadire la veridicità

5. P. RUZICKA, *Storia della letteratura ungherese*, Nuova Accademia, Milano 1963, p. 305. Tale resa italiana del termine ungherese si ritrova in Á. MÁTÉ, *Amanti italiani in veste ungherese. La fortuna di tre storie d’amore umanistiche nel Cinquecento ungherese*, tesi inedita di dottorato, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2014, pp. 6-7. A. Nuzzo preferisce invece «romanzi d’amore in versi» o «novelle amorose in versi», cfr. A. NUZZO, *Storia della letteratura degli ungheresi*, ELTE Eötvös Collegium, Budapest 2012, pp. 49-53. Si rinvia a queste tre opere in lingua italiana per una panoramica generale del genere in questione. Si vedano inoltre A. DI FRANCESCO, *Osservazioni sullo stile formulare delle traduzioni ungheresi di tre novelle del Boccaccio*, «Giano Pannonio», IV (1989), pp. 233-248; Z. RÓZSA, *Boccaccio nella vita letteraria ungherese*, in F. MAZZONI (a c. di), *Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Olschki, Firenze 1974, pp. 63-105.

delle vicende, talvolta si fa addirittura eccessivo, come nella notissima poesia *Storia del re Argirus*, che inizia:

Ho letto molto sul Regno delle fate,
e ho tradotto da una cronaca italiana
che ora fornisco ai lettori per dilettarli
dopo che ho composto il canto secondo le regole della ver-
sificazione magiara.

[...]

Non so esattamente il regno dove sia;
dove siede il re, non lo so.

Ma so che nel Regno delle fate c'è una fortezza,
questo deduco dalla sopraddetta cronaca⁶.

Le due strofe citate, la prima e la terza del componimento, attirano immediatamente l'attenzione. L'*incipit* introduce il lettore in un'atmosfera favolosa ma al contempo allude a una cronaca italiana, nota quest'ultima che non costituisce in sé motivo di curiosità, mentre ciò che suscita perplessità è proprio il ricorso al termine 'cronaca'. Per non dire del titolo originale in cui si parla di «*história*», parola che, non diversamente da 'cronaca' indicava, allora come oggi, una successione di eventi realmente accaduti. Da ciò procede l'evidente paradosso dell'autore apparentemente impegnato a convincere il proprio pubblico della veridicità di una favola.

Il generico riferimento ad una cronaca italiana si mostra poi assai problematico dal punto di vista dell'identificazione precisa di questo testo: benché molti studiosi abbiano tentato, nessuno finora è riuscito ad individuare tale fonte, giungendo recentemente alla conclusione che tale fantomatica cronaca non sarebbe in verità mai esistita e classificando il riferimento testuale come finzione, tipica del genere, inserita per simulare un precedente autorevole, capace di dare patente di verità ad una storia di pura invenzione⁷.

Queste premesse portano con sé alcuni quesiti di un certo rilievo, a partire dal perché gli autori non prediligessero storie di loro creazione e, soprattutto, allorquando ciò avveniva, preferissero piuttosto mascherarle da racconti altrui, magari

6. Per il testo originale si veda l'edizione critica digitale: A. GERGEI, *Árgirus históriája*, A. Parádi (a c. di), Gépekönyv, Budapest 2005, <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/argirus-historiaja/adatok.html>, ultima consultazione 30/09/2015. Mie le traduzioni in italiano dei passi citati.

7. ORLOVSZKY, *A históriás ének* cit., p. 318.

appartenenti ad altri tempi o paesi. Non è facilmente comprensibile, almeno per la nostra sensibilità, il motivo di questa rinuncia a mettere in risalto agli occhi del pubblico l'inventiva e l'originalità personali, né è semplice capire questa istanza di dichiarare vere anche narrazioni chiaramente di fantasia.

Sono tutte domande per le quali non ci sono risposte certe, ma l'analisi storica può sicuramente orientare nella formulazione di ipotesi credibili. È infatti importante ricordare come la fioritura delle «belle storie in versi» coincida con la diffusione in Ungheria del protestantesimo col suo inevitabile fardello di scontri religiosi. Questi contrasti in apparenza non toccarono direttamente il genere letterario in esame, ma le dispute tra cattolici e protestanti approdarono ovviamente anche in ambito letterario, lasciandovi il proprio segno. Alla metà del Cinquecento si riaccese l'annoso dibattito sull'utilità e la moralità dei racconti poetici fittizi, bollati da entrambe le confessioni come falsi e immorali; in questo contesto sarebbe dunque stato utile alla diffusione dei propri scritti, rifarsi all'autorità di un poeta antico o comunque di incontrastata fama, insistendo per di più sulla verità storica delle narrazioni, quand'anche si trattasse di storie di fate o adattamenti di racconti mitologici. La materia di poeti e cantori è la più varia, provenendo dal modo classico (storie della guerra di Troia o dell'antichità romana), dall'Antico Testamento, dai grandi cicli epici e, ovviamente, dalle imprese del popolo ungherese contro i turchi.

Questa rapidissima presentazione delle «belle storie», sebbene non permetta approfondimenti, è necessaria ad introdurre la nostra riflessione sulla ricezione ungherese del *Decameron*, proprio perché in questo filone le novelle boccacciane sembrano trovare la loro prima diffusione. Per la precisione, al pubblico ungherese del Cinquecento giunsero in forma di poema in versi quattro novelle del *Decameron*; per prima la famosa novella di Griselda (*Dec.* x, 10), il centesimo racconto del capolavoro di Boccaccio. La riscrittura ungherese, ad opera di Pál Istvánffy, esponente della media nobiltà magiara⁸, data al 1539. Dell'autore abbiamo scarse notizie, pochissimo si sa dei

8. Riguardo l'autore e il testo cfr. P. ISTVÁNFY, *Historia Regis Volter*, in Szilády, *RMKT* cit., vol. II, pp. 27-52 e 383-410.

suoi anni giovanili; pare tuttavia accertato che avesse studiato a Padova negli anni Venti del Cinquecento e, tornato nella sua patria, appena occupata dai turchi, fosse attivissimo presso le corti di vari sovrani. Il 2 marzo 1539, ospite a Székesfehérvár (Alba Regia) alle nozze del re Giovanni I d'Ungheria (Szapolyai János) con Isabella Jaghello, figlia di Sigismondo I di Polonia e Bona Sforza, recò in dono per l'occasione proprio la sua trasposizione in ungherese della novella decameroniana⁹. Un regalo insolito ma perfettamente adatto alle circostanze: il cinquantaduenne sovrano si univa infatti in matrimonio con una ventenne e non è difficile comprendere, allora, come la scelta di rielaborare la storia dell'obbedienza e della pazienza esemplari di una moglie verso il marito, non fosse per nulla casuale. Si consideri inoltre che le origini italiane della giovane e bella sposa, nelle prime decadi del Cinquecento, avrebbero potuto richiamare nei sudditi la non grata memoria dell'italiana Beatrice d'Aragona, moglie di Mattia Corvino e poi di Ladislao II d'Ungheria¹⁰. L'opera di Istvánffy intendeva dunque offrire evidenti indicazioni di comportamento alla novella sposa e sovrana, affinché potesse essere ben accettata nella sua nuova patria. Si legge nella prima strofa:

Ciò che segue è una cronaca
che voi forse non avete ancora sentito
e che parla di una ragazza italiana,
che potrebbe essere esempio alle vostre mogli.

Va sottolineato che la fonte della riscrittura non è il testo boccacciano, ma la versione latina di Petrarca inserita in *Seniles* xvii, 3. La traduzione del poeta aretino forniva un'interpretazione moralizzante della storia – sottolineando fortemente il tema dell'obbedienza – che Istvánffy fa sua nella propria riscrittura, trovandola perfettamente consona alla situazione contingente delle nozze reali¹¹.

9. Cfr. Gy. KOMLÓSSY, *La storia di Griselda come regalo di nozze*, in R. Comba (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)*, Società per gli studi storici della Provincia di Cuneo, Cuneo 2011, pp. 145-154.

10. Cfr. A. BERZEVICZY, *Beatrice d'Aragona*, Corbaccio, Milano 1932, pp. 55-59.

11. Riguardo la fortuna della novella di Griselda rimando a R. MORABITO, *La diffusione della storia di Griselda dal XIV al XX secolo*, «Studi sul Boccaccio», xvii (1988), pp. 237-285 e H. LAMARQUE (a c. di e trad.), *Pétrarque, De oboedientia et fide uxoria in Seniles (xvii, 3), 1373*, in J.-L. NARDONE et al., *L'histoire de Griselda, une femme exemplaire dans les littéra-*

Svolta la sua funzione d'occasione, il componimento di Istvánffy rimane tuttavia misconosciuto per circa mezzo secolo; la sua diffusione inizia infatti solo nel 1574, con la prima edizione a stampa.

Sempre in forma di «bella storia in versi», in questo stesso anno esce anche la versione della novella di Guiscardo e Ghismunda (*Dec.* iv, 1) ad opera di György Enyedi, vescovo antitrinitario di Transilvania e autore prolifico.

Questa versione rappresenterebbe più che altro un esercizio di stile¹² basato, anche in questo caso, non sull'originale di Boccaccio ma su una traduzione latina, quella di Filippo Beroaldo, come ben dichiarato anche in frontespizio delle prime edizioni, in cui si dice che la novella è stata concepita «in lingua toscana» dal Boccaccio, poi tradotta in latino da Beroaldo, infine volta in ungherese dall'Enyedi. Questa versione non restituisce l'intento moralizzante di Beroaldo, concependo piuttosto una propria interpretazione delle vicende, in cui si sottolinea il doppio errore del padre che, vecchio, non è più in grado di comprendere i desideri e le intenzioni della figlia, impedendole così le nozze a tempo debito. Dopo la lunga paternale di Tancredi alla mortificata e offesa Ghismunda, il narratore riprende la parola e, nella strofa 138, citando San Paolo (1 Cor. 7, 35), ammonisce i lettori dicendo:

Tutto ciò valga da esempio ai padri devoti,
che non suscitino le fiamme della gioventù
perché, come San Paolo dice, potrebbero nuocere
laddove con un monito amoroso potrebbero giovare.

Considerando la diffusione, manoscritta e a stampa, relativamente ampia del testo, appare evidente che il componimento godette di una certa popolarità¹³.

Terza novella ad essere rielaborata in ungherese è quella di Tito e Gisippo (*Dec.* x, 8). Il componimento, ad opera di Gáspár Szegedi Veres, consta di 156 quartine e fu edito a stampa per la prima volta nel 1578 a Kolozsvár (Cruj Napoca), in Transilvania. Dell'autore non sappiamo quasi nulla; il model-

tures européennes. Tome I: prose et poésie, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2000, pp. 59-103.

12. La più recente edizione critica con ampia bibliografia è Gy. ENYEDI, *Historia elegantissima*, J. Káldos (a c. di), Balassi, Budapest 1994.

13. *Ivi*, pp. 19-21.

lo, anche in questo caso, è la versione latina di Beroaldo, seguita abbastanza fedelmente dal componimento ungherese che non toglie né aggiunge nulla alla trama¹⁴.

A queste tre novelle boccacciane magiarizzate nel corso del XVI secolo, si dovrebbe aggiungere un quarto testo di cui tuttavia non si hanno indicazioni precise, sebbene si sia ragionevolmente certi della sua esistenza. Si tratterebbe della novella di Cimone ed Efigenia (*Dec.* v, 1) presumibilmente trasposta in ungherese intorno al 1570. Il testo non ci è giunto e ne abbiamo indiretta testimonianza in un altro componimento l'*Effectus Amoris*¹⁵, in cui si allude chiaramente all'amore di Cimone, rendendo così possibile supporre la presenza di una rielaborazione locale del racconto italiano. Ad ulteriore sostegno dell'effettiva esistenza di questo testo e quale indice della sua diffusione, si ricorda inoltre che in un testimone manoscritto della storia di Guiscardo e Ghismunda è riportata l'indicazione secondo cui il componimento andrebbe cantato secondo la melodia di quello di Cimone («Nóta Cimonis»)¹⁶. Non disponendo materialmente del testo, ovviamente non è possibile desumerne il modello, ma forse non è improbabile ipotizzare che, analogamente ai casi precedenti, la versione ungherese procedesse non dall'originale di Boccaccio, ma dalla traduzione di Beroaldo¹⁷.

In conclusione tra le «belle storie in versi» fiorite in terra ungherese tra il 1570 e il 1600, quattro ripropongono storie tratte dal *Decameron*; si tratta tuttavia di quelle stesse storie che avevano avuto una vasta diffusione europea grazie alle versioni latine di Filippo Beroaldo il Vecchio e di Francesco Petrarca, divenendo, per così dire, autonomamente parte del repertorio novellistico di età umanistica, indipendenti

14. G. SZEGEDI VERES, *Szép rövid história két nemes ifjakkak igaz barátságokról*, in Dézsi, *RMKT* cit., vol. VIII, pp. 306-323.

15. Per il testo originale si veda C. NÉVTELEN, *Effectus Amoris*, in J. Jankovics, P. Kőszeghy, G. Szentmártoni Szabó (a c. di), *Régi Magyar Irodalmi szöveggyűjtemény*, Balassi, Budapest 2000, vol. II, pp. 456-460.

16. J. KÁLDOS, *Enyedi György széphistóriájának szövegahagyománya*, in ENYEDI, *Historia elegantissima* cit., p. 19 e soprattutto L. DÉZSI, *Egy elveszett magyar verses Boccaccio-novella*, «Irodalomtörténet», II (1913), pp. 257-259.

17. Sulla dipendenza dei testi ungheresi dalle versioni latine di Petrarca e Beroaldo cfr. R. VISNOVSZKY, *Széphistóriáink olasz-latin csoportja*, Stephaneum, Budapest 1907.

ormai rispetto al resto della raccolta boccacciana¹⁸. Se i componimenti ungheresi di argomento decameroniano fanno sempre riferimento al modello latino, viene allora spontaneo domandarsi se queste versioni magiare possano effettivamente rappresentare una forma di ricezione di Boccaccio novelliere in Ungheria. In altre parole ci si chiede quanto davvero rimanga dell'autore italiano nelle poesie ungheresi, dopo che la mediazione di un testo latino e la trasformazione della prosa italiana in versi magiari, avranno irrimediabilmente cancellato l'armonia del testo originale, la caratterizzazione dei personaggi creata da Boccaccio, nonché il suo messaggio e gli intenti originari. In verità nelle «belle storie» altro non sopravvive che la trama dei racconti italiani, giacché il fine delle trasposizioni ungheresi non è quello di fornire al pubblico un saggio della prolificità del grande prosatore italiano, ma di proporre ai lettori storie già dignificate dalla traduzione latina di insigni umanisti, ben noti e stimati anche in Ungheria¹⁹ e, come detto, ormai divenute parte del repertorio novellistico europeo e per noi, in particolare, mitteleuropeo²⁰. Questo, a mio avviso, impedirebbe, malgrado le quattro magiarizzazioni di cui si è detto, di parlare di una reale ricezione ungherese della produzione novellistica di Boccaccio²¹.

aA

725

18. Cfr. per esempio P. VITI, *Filippo Beroaldo traduttore del Boccaccio*, «Rinascimento», xv (1975), pp. 11-40.

19. Sui rapporti tra Beroaldo e alcuni suoi allievi, poi amici, ungheresi cfr. M. RÉVÉSZ, *Néhány adat Philippus Beroaldus maior magyar összeköttetéséről*, «Egyetemes Philológiai Közlöny», LXV (1941), pp. 164-166 e G. BORSA, *Bornemissza Pál megemlékezése Várdai Ferencről és a többi, Mohács előtti bolognai magyar vonatkozású nyomtatvány*, «Irodalomtörténeti Közlemények», LXXXVII (1983), pp. 54-56.

20. Oltre ai contributi citati alle note 11 e 18, per la fortuna delle versioni latine di Filippo Beroaldo in Europa centrale rimando all'utilissima bibliografia di MÁTÉ, *Amanti italiani in veste ungherese* cit., pp. 343-367.

21. Per tutto il secolo, in Ungheria, Boccaccio è visto unicamente come un grande umanista, autore di opere erudite di carattere enciclopedico. È interessante a questo riguardo un dato desumibile dal *Catalogus incunabolorum quae in bibliothecis publicis Hungariae asservantur*, G. Sajó, E. Soltész (a. c. di), Akadémiai, Budapest 1970. Mentre nelle biblioteche considerate si conservano complessivamente: due esemplari del *De claris mulieribus* (schede nn. 694-695), diciotto copie di quattro diverse edizioni della *Genealogia deorum gentilium* (schede nn. 697-700) e tre esemplari del *De montibus* (scheda n. 701), del *Decameron* non si trova neppure una copia.

La novella italiana in Europa tra Bandello, Yver e Cervantes

Elisabetta Menetti

Università di Modena e Reggio Emilia

1. *A ritroso: a partire da Cervantes*

Nel 1613, quando vengono stampate le *Novelas ejemplares* di Miguel de Cervantes, la tradizione novellistica ha raggiunto il suo più alto grado di maturazione in Italia e una vasta circolazione in buona parte del territorio europeo¹. Tuttavia nel prologo Cervantes preannuncia la sua *novità* editoriale, che consisterebbe nel primato dell'invenzione novellistica in lingua castigliana: egli spiega di non aver tradotto o riscritto o riadattato novelle italiane già conosciute ma di aver fatto ricorso alla sua fervida immaginazione². Sappiamo, natural-

1. Ringrazio l'amico G. Carrascón per i preziosi suggerimenti bibliografici e per il dialogo sempre proficuo su tutti gli argomenti affrontati in questo saggio. Sulla dimensione europea del racconto novellistico segnalò un mio iniziale saggio in collaborazione con Ida Zilio Grandi: *Alle origini del racconto. Narrare storie tra Oriente e Occidente*, in G. M. Anselmi (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea. 1, Dalle origini al Don Chisciotte*, Bruno Mondadori, Milano 200, pp. 194-223. Sono di riferimento i seguenti volumi: N. Borsellino e B. Germano (a cura di), *L'Italia letteraria e L'Europa. Dal Rinascimento all'Illuminismo. Atti del Convegno Internazionale di Aosta, 7-9 novembre 2001*, Salerno Editrice, Roma 2003; R. Morosini e C. Perissinotto (a cura di), *Mediteranoesis. Voci dal Medioevo e dal Rinascimento mediterraneo*, Salerno Editrice, Roma 2007.
2. A. RUFFINATTO, *El Decameron desde el otoño de la Edad Media castellana hasta Cervantes*, in A. Baldissera, G. Mazzocchi e P. Pintacuda (a c. di), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, vol. III, Ibis, Pavia 2011, pp. 295-310; H.-J. NEUSCHÄFER, *Von der novella zur novela: Cervantes und die frühneuzeitliche Boccaccio-Rezeption in Spanien*, in A. Aurnhammer, R. Stillers (a c. di), *Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Harrassowitz, Wiesbaden 2014, pp. 103-112; G.M. Anselmi (a c. di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea. 1, Dalle origini al Don Chisciotte*, Bruno Mondadori, Milano 2000; AA.Vv., *La cultura letteraria italiana e l'identità europea. Convegno Internazionale (Roma, 6-8*

mente, che l'apparente ingenuità di questa dichiarazione è pari alla complessa elaborazione testuale di questa antologia novellistica, ricca di citazioni nascoste e di prestiti italiani. Comunque è doveroso prendere atto della volontà autoriale che si basa su una concezione di 'originalità' assai diversa da quella dei novellieri italiani, che consideravano la riscrittura d'autore un esercizio creativo nient'affatto³ originale.

Il titolo, inoltre, appare doppio, contraddittorio ma esatto nel recupero delle due 'parole-genere' della letteratura europea – *novella* e *exemplum* – che richiamano la doppia finalità del narrare per divertire e/o per insegnare. *Novela*, infine, è un italianismo che nel vocabolario critico cervantino serve ad individuare un genere – il racconto lungo – ma soprattutto la specie, rientrando a buon diritto nella nebulosa terminologica che individua un racconto verosimile ma inventato, come *mentira*, *burla*, *patraña*. Il legame tra il prestito italiano, la tradizione novellistica toscana, la tradizione esemplare europea mediolatina e la novella spagnola del *Siglo de oro* è comunque troppo fragile per reggere alla vigorosa spinta innovativa impressa proprio da Cervantes sul *novellare* in direzione del *romanzo*, al punto che, come è noto, questo neologismo italianizzante scivolerà dall'uno all'altro genere narrativo con la naturalezza di un processo di inevitabile modernizzazione⁴. Bandello – e tutta la novellistica italiana che egli rappresenta – sembra vivere all'ombra di Cervantes e di Shakespeare. Ma, al contempo, occorre ribadire che è grazie a lui che la novellistica italiana rivive in Europa sia nelle parole d'amore sia negli intrecci erotici ed avventurosi sia, infine, nelle questioni di poetica narrativa, come la distinzione tra il 'vero' e il 'mirabile' e la ricerca del 'verosimile'. Intendo presentare, quindi, in forma necessariamente episodica, alcuni casi di intertestualità che mi sono parsi molto vitali tra Boccaccio, Bandello, Yver e Cervantes, rimandando, momentaneamente, ad altri futuri sondaggi l'altrettanto vitale ricezione inglese.

aprile 2000), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 2001; M.G. Profeti (a c. di), *Raccontare nel Mediterraneo*, Alinea, Firenze 2003.

3. Notevole e convincente la proposta di guardare alla 'proto-novella' spagnola e ai novellieri prima di Cervantes avanzata nel recentissimo saggio di J. MUÑOZ SÁNCHEZ, *Cervantes no fue el creador de la novela corta española*, «Anuario de Estudios Cervantinos», XII (2016), pp. 271-282.

4. G. CARRASCÓN, *Oneste o ejemplares: Bandello y Cervantes*, «Artifara», 13 bis (2013), pp. 285-305, in particolare sulla storia della parola si veda a p. 286, nota 1; G. DARCONZA, *Cervantes e la nascita della novela in Spagna*, in M. Dallapiazza, G. Darconza (a c. di), *La novella europea. Origine, sviluppo, teoria. Atti del Convegno Internazionale di Urbino 30-31 maggio 2007*, Aracne, Roma 2009, pp. 129-138.

I quadri narrativi delle 214 novelle e lettere dedicatorie di Matteo Bandello, di formazione domenicana, sono il risultato di un'eclettica e creativa riscrittura della tradizione precedente ma con nuovi motivi, come il tragico ed il grottesco in forma estrema, come vedremo. Dopo Bandello la vitalità del genere è confermata dalle numerose ristampe degli *Ecatommiti* (1565) di Giraldo Cinzio, dai testi teorici degli anni Settanta del Cinquecento di Bargagli (*Dialogo de' giuochi*, 1572) e di Bonciani (*La lezione sopra il comporre delle novelle*, 1574), dall'antologia di vari autori compilata da Francesco Sansovino che a partire dal 1561 appare arricchita da un discorso sul *Decameron* del 1571 (*Cento novelle scelte da' più nobili scrittori*)⁵. Non bisogna dimenticare l'esordio (nel 1634/1636) nella letteratura cortigiana dei *cunti* di Giambattista Basile, autore di fiabe novellistiche, ma anche della fortunata antologia di Celio Malespini, una miscellanea di *Duecento novelle* del 1609. Ovviamente il quadro italiano è più articolato di questo semplificato elenco⁶.

I materiali novellistici circolanti tra Italia, Francia e Spagna e Inghilterra divengono parte integrante dell'immaginario narrativo europeo. Soprattutto a partire dalla fine del Cinquecento una rinnovata attività di traduttori francesi, inglesi e spagnoli ridà vita a nuovi breviari di modelli narrativi, linguistici, retorici, tematici. Quasi tutti i classici italiani vengono tradotti in altre lingue e in altri contesti culturali: dagli *Asolani* del Bembo, alla *Zucca* del Doni (già nel 1551), alle *Piacevoli notti* di Straparola, fino alla selezione del sottogenere della novella tragica ed esemplare di Bandello, il narratore europeo più conosciuto e più controverso, le cui fortunatissime *Histoires tragiques* – prima a cura di Boaistuau e poi di Belleforest – dalla seconda metà del Cinquecento oscurano le novelle irriverenti, comiche e grottesche⁷. Da

5. Sui rapporti tra le opere di questi autori italiani e Cervantes si veda in questo stesso volume il contributo di J.M. MARTÍN MORÁN, *Teoria e pratica dell'utilità della novella. Bonciani, Bargagli, Sansovino e Cervantes*.

6. E. MENETTI, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Franco Angeli, Milano 2015.

7. La prima traduzione in spagnolo delle novelle bandelliane è *Historias trágicas ejemplares* (1589) ad opera di Vicente de Millis Godínez: utilissimo il catalogo del sito *online* del Progetto Boscán – <http://www.ub.edu/boscan/index2.htm>, ultima consultazione 30/09/2015 – diretto da María de las Nieves Muñiz Muñiz. Per le traduzioni francesi: J.-C. ARNOULD, *De Boaistuau à Belleforest: la rupture dans la Continuation*, «Réforme, Humanisme,

questa esplosione novellistica al di fuori dei confini italiani emergono nella letteratura spagnola le storie tragiche ma anche le *historias prodigiosas, maravillosas* e si consolida l'idea del narrare come un *honesto y agradable entretenimiento*, che è il titolo emblematico della traduzione spagnola dell'antologia di fiabe e novelle di Straparola ad opera di Francisco Truchado⁸.

In Francia il grande architetto delle *Cent nouvelles nouvelles*, riscrittura multipla delle novelle italiane a partire dal *Novellino*, ispira nuove riscritture, i cui titoli portano la voce *nouvelle* ma anche *aventures* e *récréations* oppure *agréables nouvelles*, come quello di Chappuys⁹. Ma è l'arrivo di Bandello in Aquitania a Bazens nel 1542 a portare nuove idee e nuove storie dalle corti italiane e dalle guerre d'Italia, questo almeno fino alla sua morte nel 1561. Il contemporaneo *Heptaméron* di Margherita di Navarra (1558 e 1559) mette sotto gli occhi il passaggio di comuni interessi retorici e narrativi tra gli intellettuali francesi e italiani: in particolare tra la corte italiana a Bazens, i traduttori francesi ed i grandi maestri di retorica.

Tra l'Aquitania, la corte di Nerac e la regione del Poitou si crea un circolo umanistico franco-italiano di lunga durata – da Margherita di Navarra alla seconda Margherita, la regina Margot – nel cuore della Francia protestante e ugonotta. In questo vasto territorio del Sud Ovest della Francia

aA

729

Renaissance», 73 (2011) pp. 73-87. Per la fortuna di Bandello oltremontana, dal 1562 in poi, nelle traduzioni (generalmente, anche se non sempre, dal francese) di Brooke, Painter, Fenton e altri, si veda, nel quadro delle attività di ricerca in cui si integra questo volume, il recentissimo L. MARFÈ, «In English Clothes». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Accademia University Press, Torino 2015, pp. 8-9, 17, 23, 45-60, *passim*.

8. G.F. STRAPAROLA, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, F. Truchado (trad.), M. Federici (ed.), Nuova Cultura, Roma 2014. Si veda anche: M. FEDERICI, *Cervantes y los novellieri. Algunos ejemplos*, in I. Colón Calderón, D. González Ramírez (a c. di.), *Estelas del Decamerón en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro* [Anejos de Analecta Malacitana, 95], Universidad de Málaga, Málaga 2013, pp. 145-162. Ringrazio Marco Federici per le utilissime conversazioni e i consigli su questi argomenti.

9. Si veda B. DES PÉRIERS, *Les nouvelles récréations et joyeux devis de feu de Bonaventure Des Périers, valet de chambre de la royne de Navarre*, R. Granjon, Lyon 1558 – ripubblicato per l'ennesima volta nel 1582, sempre a Lione da Benoît Rigaud con il titolo *Les joyeuses aventures et nouvelles récréations* – e G. CHAPPUYS – traduttore di Ariosto, Boccaccio, Castiglione e Giraldo Cinzio e successore di Belleforest come storiografo di corte – *Les facétieuses journées: contenant cent certains et agréables nouvelles* [...], par Iean Hovze, Paris 1584. Su Des Périers si veda ora P. ADINOLFI, *La fortuna francese delle Facezie di Poggio Bracciolini*, in G. Carrascón (a c. di.), «In qualunque lingua sia scritta». *Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco*, Accademia University Press, Torino 2015, pp. 3-14, in particolare pp. 12 e sgg.

si giocano le sorti della corona francese – Margherita è la sorella di Francesco I e la nonna del futuro re Enrico IV – e della sanguinosa lotta tra cattolici e protestanti – che il matrimonio tra Enrico IV e la celebre regina Margot, figlia di Caterina de' Medici cerca di sedare – e, molto più modestamente, si narrano novelle. In questo contesto Jacques Yver (1548-1572), morto giovanissimo, è autore di un'antologia di novelle di successo, *Le Printemps d'Yver* (1572), stampata quattro volte nel 1572 e una trentina di volte fino al 1600 con una traduzione inglese del 1578¹⁰. *Printemps d'Yver* è un evidente gioco di parole tra il nome dell'autore e la magia di una primavera invernale come il giardino d'inverno di Madonna Dianora (*Dec. x, 4*): è ambientato nel castello di Lusignano, le cui attuali rovine sono vicino a Poitiers e che secondo la leggenda del luogo è stato costruito dalla fata Melusina¹¹. Anche per Yver la novellistica deve essere il trionfo dell'invenzione, cui tocca il compito di segnare nuove strade nel giardino dei racconti. Il narratore francese riprende il sistema narrativo a cornice del Boccaccio, inserendo nelle sue cinque giornate cinque lunghe *histoires* mescolate a brevi o lunghi componimenti poetici, che richiamano le odi di Pierre de Ronsard. Il dialogo tra i partecipanti, la divisione in giornate e la parola governata dai narratori è una sorprendente combinatoria tra Boccaccio e Bandello: di quest'ultimo il giovane Yver dice che, più stimato all'estero che in patria, è come un pesce, dai frutti succosi. In effetti, definisce le sue novelle come *histoires fort merveilleuses*, come le «istorie vere» e «mirabili» dell'amato Bandello.

In Italia la parola *novella* attrae fin da subito altre parole, come se fosse una calamita di significati che raccoglie i sottogeneri della tradizione latina e medievale. Ovviamente non si possono fare i conti con la tradizione novellistica europea

10. Recentissima la nuova edizione: J. YVER, *Le Printemps d'Yver*, M.-A. Maignan, M.M. Fontaine (a c. di), Librairie Droz, Genève 2015. Le prime due furono *Le printemps d'Yver, contenant cinq histoires discourues par cinq iournées* [...], J. Ruelle, Paris 1572; e con lo stesso titolo G. Silvius, Anvers 1572. La traduzione inglese apparve con il titolo *A Courtlie Controversie of Cupids Cautels: Conteyning Five Tragical Histories* [...] *Translated out of French as Near as Our English Phrase Will Permit by H[enry] W[otton] Gentleman*, Francis Coldock & Henry Binne-man, London 1578.

11. Sulla funzione della leggenda della fata Melusina e dei Lusignano nell'Agenais resta insuperato lo studio di J. LE GOFF, *Melusina materna e dissodatrice*, in ID. *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. Saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1977, p. 300.

senza Boccaccio: nel *Proemio* del *Decameron* lo scrittore aveva ipotizzato una prudenziale tassonomia delle forme brevi di cui si era chiaramente servito: *novelle* o *favole* o *parabole* o *istorie*, in parte consolatorie, in parte utili ed in parte dilettevoli, in ossequio al precetto di Orazio. Dopo Boccaccio tutti i novellieri aggiungono alla radice dell'etimo – *novitas*, novità o sorpresa – le storie e gli *avvenimenti*, i *casi*, le *historie*, i *ragionamenti*, gli *avvertimenti*. Ci sono le novelle in latino, le *facchie*, specialmente quelle del Bracciolini, definite anche *con-fabulationes*: sono tutti lemmi che amplificano la potenzialità novellistica sulla base dell'affidabilità – e credibilità – storica, che va dalle storie ripescate dagli storici latini, al sentito dire (i casi), alla conversazione (i ragionamenti), alla riflessione morale (gli avvertimenti).

Dopo Boccaccio la novella appare come in continua trasformazione: può essere breve ma anche lunga come un romanzo, come la celebre novella degli amanti veronesi, Romeo e Giulietta, che, elaborata a partire dalla precedente tradizione in particolare da Luigi da Porto e poi da Bandello – II, 9 dedicata al Fracastoro – viene successivamente tradotta in francese e in spagnolo, trasformata in un poema inglese di tremila versi e tradotta ancora in inglese, per esser poi rielaborata da Shakespeare e da Lope de Vega per il teatro¹². La novella italiana, infine, può viaggiare in cornice o isolata, accompagnata da una lettera dedicatoria e alla spicciolata.

La prima stampa delle dodici novelle di Cervantes, quindi, giunge alla fine di un lungo e fruttuoso percorso della novella italiana. E giunge più di un secolo dopo l'esordio novellistico di Matteo Bandello nel 1509, data della prima stampa della sua traduzione latina della novella di Sofronia, Tito e Gisippo (*Dec.* x, 8). Come è noto, Bandello scrive la sua prima novella edificante in latino, in omaggio alle riscritture delle novelle decameroniane che risalgono ancora più indietro: a Leonardo Bruni, ad Antonio Loschi, a Filippo Beroaldo. Nonostante la postuma edizione a Lione della quarta parte

12. L'opera, meno nota, di Lope, dal titolo *Tragicomedia Castelvines, y Monteses*, apparve pubblicata per la prima volta postuma nel 1647: *Parte veintecinco perfeta, y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio*, Viuda de Pedro Verges y Roberto Devport, Zaragoza, pp. 279-331. Sui possibili rapporti tra queste due opere e le loro fonti si veda A. SCAMMACCA DEL MURGO, *Gli amanti di Verona tra Lope de Vega e William Shakespeare*, «Artifara», 15 (2015), pp. 185-212.

del Bandello (1573) possa indurre a lanciare Bandello verso il Seicento, in realtà è uno scrittore moderno che ha cominciato a narrare come un umanista del Quattrocento.

La storia è la materia degli storici; la fantasia narrativa è il compito dei narratori, aveva avvertito Boccaccio. Sulle sue orme i novellieri italiani raccontano in prosa le storie dell'umanità che sono anche invenzioni, favole, novelle, storie vere e mirabili. La favola menzognera, però, è il limite invalicabile del genere novellistico, che esclude totalmente il soprannaturale fiabesco ma che non si priva di altri piaceri e meraviglie. I narratori, infatti, si aggrappano alla storia che li travolge con le guerre, le epidemie e tutte le sofferenze che da esse derivano.

Una catena di calamità, infatti, tiene insieme il racconto novellistico del presente. Per fare solo due celebri esempi, ma l'elenco sarebbe lungo, Boccaccio ambienta il *Decameron* al tempo della peste a Firenze nel 1348 e Bandello scrive le sue novelle durante le guerre d'Italia tra Francia e Spagna nei primi anni del Cinquecento: una storia personale che vive negli accampamenti militari tra Piemonte e Lombardia, fino alla pace di Cateau-Cambrésis, nel 1559. Bandello, che non aveva simpatia per gli spagnoli, non manca mai di osservare quanto i destini di Francia e Spagna siano implicati nelle storie degli stati italiani.

Per chi scrive novelle dopo Boccaccio e dopo Bandello è ormai abbastanza chiaro che il racconto della storia debba emergere con la mediazione della fantasia e dell'ingegno. Miguel de Cervantes narra le proprie storie fra due secoli bellicosi, inquieti, sanguinosi, simbolicamente rappresentati dalla battaglia di Lepanto, alla quale partecipa attivamente: e siamo nel 1571. Jacques Yver ambienta il suo favoloso *Printemps d'Yver* nel sud-ovest della Francia, subito dopo la precaria pace di Saint-Germain (1570), alla fine della terza guerra di religione in Francia e poco prima della strage degli ugonotti nella notte di S. Bartolomeo; e siamo nel 1572.

2. I peccatori della lingua

Una prima questione di poetica narrativa europea riguarda i pericoli che si nascondono dietro le parole inventate e i racconti di finzione. La poetica dell'onestà del racconto di molte opere novellistiche europee si spiega con l'analisi di alcuni archetipi della cultura classica e mediolatina. Alcune

fondamentali regole narrative di base precedono sia il dibattito neoaristotelico sul meraviglioso nei poemi cavallereschi del Rinascimento italiano e spagnolo sia il giro di vite impresso dalla Controriforma italiana e dall'Inquisizione spagnola sul racconto 'disonesto'¹³. Difatti, i vincoli della parola onesta erano stati fissati molto prima nella letteratura esemplare medievale e mediolatina dei Padri della Chiesa ed erano stati in seguito rielaborati da Boccaccio ed, infine, rimessi a punto nel dibattito umanistico sulla novella, inaugurato da Petrarca e proseguito con Pontano, Leonardo Bruni, Enea Silvio Piccolomini¹⁴.

Questo lungo dibattito patristico e umanistico sull'onestà del narrare si sarebbe perfettamente saldato con la vasta operazione di moralizzazione del dettato boccacciano portata a termine durante il periodo della Controriforma, a partire, come è noto, dalla formulazione ufficiale dell'Indice dei libri proibiti. Bisogna ammettere, tuttavia, che la materia scandalosa delle novelle continuava a circolare regolarmente e con tutti i suoi peccaminosi frutti.

Bisogna rileggere Agostino per capire quanto sia lunga la storia del narrare onesto o disonesto, più o meno vincolato al tema del parlare menzognero. Nel *De Mendacio* egli aveva definito la menzogna come una questione oscura piena di anfratti nascosti¹⁵ e affermava che non era possibile liquidarla come un peccato gravissimo, senza considerare che, a volte, può essere utile, come spiegano anche le Sacre Scritture.

Il peccato della lingua per tutti i narratori è il limite estremo da non oltrepassare¹⁶. Il multiloquio, il vaniloquio, il parlare a vanvera dello stolto e tutte le forme che assume l'uso ingannevole della parola devono rispondere davanti al criterio di verità, di onestà e di decoro già presente nelle narrazioni esemplari dei predicatori francescani e domenicani delle origini e fino a tutto il Cinquecento.

13. R. BRAGANTINI, *Il governo del comico. Nuovi studi sulla narrativa italiana dal Tre al Cinquecento*, Vecchiarelli, Manziana (Roma) 2014; ID. *I conti con la storia: Giraldi e i narratori di metà secolo*, «Critica Letteraria», 159-160 (2013), 2-3, pp. 427-441.

14. G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (a c. di), *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998*, Salerno Editrice, Roma 2000.

15. AGOSTINO, *Sulla bugia*, M. Bettetini (a c. di), Bompiani, Milano 2001.

16. C. CASAGRANDE, S. VECCHIO, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987.

Cervantes dimostra di conoscere bene i limiti imposti da questa tradizione secolare al narrare disonesto, che riguarda sia la narrazione erotica sia la narrazione fantasiosa o fiabesca. Nel *Coloquio de los perros* delle sue *Novelas ejemplares*, a proposito del racconto prodigioso di una vecchia strega, il cane Scipione dice che sono solo «palabras de consejas o cuentos de viejas», parole fantasiose di vecchiette che raccontano storie – i «cuentos», cioè racconti orali – intorno al focolare nelle serate di inverno¹⁷.

Questo confine più estremo del narrare era stato già individuato dal Boccaccio nella quarta specie della *fabula* – secondo una nuova quadripartizione dei gradi della finzione che si legge nella *Genealogia deorum gentilium* – che è priva di verità come, appunto, le invenzioni di deliranti vecchiette (*Gen. XIV, 9, 8*)¹⁸. Ora, la *Genealogia deorum gentilium* comincia a circolare molto presto sia in Francia – dal 1531 – in traduzione francese sia in Spagna in versione spagnola alcuni anni prima con *El Tostado*¹⁹. Bisogna annotare, inoltre, che poco prima Scipione aveva parlato proprio come un predicatore medievale. All’inizio del racconto, infatti, avverte l’amico che deve stare molto attento perché nella lingua si sommano tutti i mali dell’umanità: «Vete a la lengua, que en ella consisten los mayores daños de la humana vida»²⁰. L’avvertimento risale al peccato della lingua, che è un assioma della letteratura sermocinale medievale. Il contatto fra i principi devozionali e quelli narrativi potrebbe essere avvenuto semplicemente tramite il comune contesto patristico oppure tramite le novelle del domenicano Bandello, che è un eccezionale mediatore europeo di tutto ciò che riguarda la teoria del narrare onesto e disonesto, da quella esemplare a quella novellistica²¹.

17. M. DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, F. Sevilla Arroyo (a c. di), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2001, f. 266r, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-coloquio-de-los-perros-0/html/ff31b1bc-82b1-11d1-acc7-002185ce6064_1.html, ultima consultazione 30/09/2015.

18. Si cita per l’edizione di G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, V. Zaccaria (a c. di), voll. VII-VIII, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V. Branca (a c. di), Mondadori, Milano 1998.

19. A. FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, *El libro de las diez questionnes vulgares propuestas al Tostado: e la respuesta e determinacion dellas sobre los dioses de los gentiles e las edades e virtudes*, Hans Gysser de Silgestat, Salamanca 1507. Questa importante traduzione risale però al 1440 e viene presentata dal traduttore come opera sua.

20. CERVANTES, *Novelas ejemplares* cit., f. 243r.

21. CARRASCÓN, *Oneste o ejemplares: Bandello y Cervantes* cit., pp. 285-302.

Si può ipotizzare che un possibile testo-ponte possa essere riconosciuto nel dittico I, 29, che è la riscrittura novellistica di norme provenienti dal *De peccato linguae*, un capitolo fondamentale della *Summa de virtutibus et vitiis* del domenicano lionese Guglielmo Peraldo, opera fondamentale per tutte queste riflessioni.

La *Summa* è una sorta di breviario nel quale si ritrovano buoni consigli per una narrazione onesta, con esempi che mettono in guardia dai difetti del multiloquio e dell'uso più immorale della lingua, cioè la menzogna. Appare evidente, dunque, come la riflessione umanistica sapienziale dei cani nelle *ejemplares* oppure la discussione tra il curato e il barbiere nel *Quijote* si rifacciano alle tesi della predicazione medievale ed alle più moderne riflessioni umanistiche: norme che i maestri di retorica del tardo Rinascimento, più vicini a Cervantes – come Robortello, Giulio Cesare Scaligero ed El Pinciano – rinnovano con le nuove interpretazioni di ispirazione neoaristotelica²².

L'onestà è un problema per il narratore di *exempla* e di novelle, alle prese, spesso e volentieri, con il disonesto di alcuni più controversi argomenti, come la passione amorosa e la beffa comico-sessuale.

La metafora del narrare nel giardino dimostra l'origine di questa ambivalenza morale o peccato originale della novella. Un'ambivalenza che ha origine nel *Decameron*; un giardino di fiori e di frutti, come solo un Paradiso può concedere ai suoi eletti nello stesso momento.

Dopo Boccaccio i novellieri toscani, settentrionali e meridionali dimostrano di conoscere molto bene i limiti dell'invenzione e la questione morale della disonestà e della menzogna. Due secoli dopo, Matteo Bandello è, sicuramente, lo scrittore 'estremo' più esposto sul fronte della disonestà.

I novellieri italiani, insomma, sono i primi peccatori della parola allusiva e disonesta.

3. *Coltivare il campo dell'immaginazione*

La difesa dei novellieri italiani contro l'accusa di essere menzogneri e disonesti è molto articolata, complessa e offre agli scrittori europei molti spunti di riflessione, a partire dal ruo-

22. E.C. RILEY, *La teoria del romanzo in Cervantes*, il Mulino, Bologna 1988.

lo che assume in questo gioco finzionale il lettore-interprete delle fantasticazioni novellistiche. Boccaccio studia a lungo l'ambivalenza della *fictio*; Bandello propone novelle estreme, che devono essere vere e mirabili; Yver sospinge la sua narrazione novellistica verso il fiabesco ma Cervantes resiste agli incantesimi della parola menzognera e del racconto disonesto, anche se ne è profondamente affascinato.

Se si osserva la lunga durata della novellistica italiana occorre cominciare dal primo esempio toscano, il *Novellino*, in cui si ritrovano tutti gli elementi fondamentali del racconto novellistico che verranno sviluppati e rielaborati per oltre due secoli. L'anonimo, infatti, si raccomanda di «argomentare» e «dire» e «raccontare» con «onestade» e chiede ai lettori del suo libretto, dotati di una «intelligenza sottile», di ricavare dalla lettura sia un utile insegnamento sia un piacere, cioè uno svago tutto intellettuale.

Le novelle sono paragonate ai fiori di un bellissimo giardino: sono fiori del parlare, sono fiori del racconto²³.

Per Boccaccio lo spazio dell'immaginazione è come un campo ben coltivato (*Conclusione dell'Autore*, 18)²⁴: è l'*hortus* che anche gli autori classici facevano rivivere nelle loro fantasie come il luogo più bello in cui far divagare la mente. Il *Decameron* è uno splendido giardino in cui le sue lettrici corrono liberamente, raccogliendo i fiori più belli e lasciando stare le spine (*Dec.* v, 10, 4-5)²⁵.

L'associazione tra l'atto narrativo ed il giardino è pervasiva e viene anche vissuta dalla brigata che vive nell'immenso e stupefacente giardino della campagna fiesolana e della fantasia boccacciana²⁶. La narratrice Elissa riprende questa idea, quando dice che la fantasia narrativa è come un campo «amplissimo» in cui si può correre (*Dec.* II, 8, 3)²⁷. Ed anche Emilia, introducendo il tema libero, paragona la fantasia al «vagare» dei buoi che pascolano, liberi dal giogo di un tema predefinito, s'intende. Tutto fa pensare, insomma, che per

23. L. MULAS, *Lettura del «Novellino»*, Bulzoni, Roma 1984 e V. Mouchet (a c. di), *Il Novellino*, con una Introduzione di L. Battaglia Ricci, BUR, Milano 2008.

24. G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Einaudi, Torino 2005, vol. II, p. 1258.

25. *Ivi*, vol. II, p. 693.

26. L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»*, Salerno Editrice, Roma 1987.

27. BOCCACCIO, *Decameron* cit., vol. I, p. 259.

Boccaccio il regno della fantasia sia a volte come un giardino speciale racchiuso dalle mura di un palazzo, a volte come una prateria infinita, a volte come un campo ben coltivato ed, a volte, come una valle di eccezionale bellezza naturale, come la Valle delle donne.

Il giardino è il campo della mente, che è ampio, senza recinzioni, costrizioni e limitazioni.

Il francese Yver unisce il meraviglioso e la storia nel castello fantastico in cui si ritrova la sua brigata: un giardino incantato, colorato, musicale, ombroso e al contempo soleggiato, ricco di fontane e di portici, gallerie, archi, colonne e statue. È il giardino della fantasia in cui i suoi narratori spaziano liberi alla ricerca dell'onestà del racconto, come i narratori del *Decameron* di Boccaccio e come i cortigiani delle novelle di Bandello.

Cervantes si muove tra queste sirene della libertà narrativa con molta prudenza. Tuttavia sembra riproporre con una certa preparazione teorica la stessa immagine del campo, che viene riutilizzata per isolare la questione della verosimiglianza o inverosimiglianza della letteratura cavalleresca.

aA Nel capitolo quarantasettesimo della prima parte del *Quijote* il canonico ammette che, nonostante tutti i difetti puntigliosamente denunciati, la letteratura cavalleresca possa avere qualcosa di buono. Essa ha confini narrativi molto ampi come un «largo y espacioso campo» nel quale la penna degli scrittori può correre senza ostacoli – «por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma»²⁸.

Il dibattito dal sapore tutto umanistico e italiano si sviluppa mentre Don Chisciotte, il lettore credulone, è chiuso simbolicamente in una gabbia, che serve a contenere i suoi eccessi fantastici. Nel *Quijote* il curato, quindi, usa con esattezza la terminologia tecnica umanistica antica, messa a punto da Boccaccio, poi da Petrarca e ripresa con nuove prospettive dal più recente dibattito tardo cinquecentesco di impronta aristotelica, come abbiamo anticipato.

Parole come *ficción, fábula y mentira, fábula mentirosa*, verità e invenzione, saggezza e onestà sono parole già sperimentate ed analizzate in profondità dagli umanisti del Quattrocento.

28. M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, F. Rico, J. Forradellas, F.L. Carreter (a c. di), Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona 1998, p. 549.

Il compito dei novellieri, dunque, è pieno di ostacoli, il primo dei quali è senza dubbio il superamento del peccato della lingua e la sfida creativa contro la menzogna.

Boccaccio nel *Decameron* tenta di riscrivere le regole di un nuovo narrare onesto con gli strumenti retorici dell'ironia, con la messa a punto di una nuova teoria della *factio* e con la riscrittura degli archetipi esemplari, che sprigionano nelle novelle una nuova energia sia nel rovesciamento dei temi tradizionali sia nella parodica distorsione delle finalità del narrare²⁹.

Nella *Genealogia* si scaglia contro i falsi intellettuali, che professano santità e giustizia ma vanno nelle scuole, nelle piazze e sui pulpiti a gridare come pazzi contro la poesia – un'arte inutile e menzognera – e contro i poeti, che ritengono uomini 'fabulosi' e, peggio, 'fabulones' cioè ciarlatani (*Gen.* XIV, 5, 5-6). Definisce questi critici – come aveva già preannunciato nell'introduzione alla quarta giornata del *Decameron* – come detrattori dementi, dei mormoratori stupidi ed ignoranti, come degli inutili «cavillatores», rozzi, «insultantes», ciechi censori dell'immaginazione ma soprattutto come degli incapaci: costoro, i critici, hanno un ingegno intorpidito e stanco – «ingenii fatigato incedentes» (*Gen.* XIV, 12, 17). I saccenti e falsi intellettuali vogliono distruggere la poesia narrativa, dicendo che non assomiglia alla verità.

Le finzioni, spiega Boccaccio, sono il frutto di un artificio mirabile del poeta sulla realtà, che per essere apprezzato, richiede l'esercizio dell'ingegno di un lettore. Il testo poetico non è una menzogna ma ha bisogno di un interprete capace di sciogliere i nodi dell'ambiguità delle finzioni capace di interrogare per chiarire il linguaggio figurato – «integumenta fictionum» – per godere onestamente del piacere delle invenzioni e per non cadere nell'errore più grossolano: cioè di pensare che le finzioni siano la realtà.

Quale lettore, si domanda Boccaccio, è così «ignaro di sé» da pensare, ad esempio, che Dante abbia voluto far credere agli ignoranti cose false, solo per dimostrare la sua potente eloquenza, usata in modo così disonesto? E incalza: chi può essere così demente e sconsiderato da pensare che il sommo

29. C. DELCORNIO, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, il Mulino, Bologna 1989.

poeta abbia inventato un grifone bimbembre che trascina un carro sulla cima dell'aspro monte, accompagnato da sette candelabri e altrettante ninfe solo per ingannare con le sue favole gli ignoranti? La sua immaginazione procedeva per figure. Il precario legame che tiene insieme il poeta e i suoi lettori si basa, dunque, sulla credibilità di chi racconta e sulla capacità ermeneutica di chi ascolta.

La scoperta più importante per la narrativa occidentale è di Boccaccio e riguarda il potere del lettore, anche con il suo lato oscuro: cioè il lettore incapace ed inetto che fa coincidere la finzione con la verità e che giudica i poeti solo dei ciarlatani.

Questa argomentazione assomiglia alla poetica di Cervantes, che riguarda, essenzialmente, la diffrazione della realtà nella percezione dei lettori. Un contatto già rilevato da A. Gargano e che si nasconde nella terminologia critica di Boccaccio: l'immaginazione poetica non racconta menzogne ma fatti comuni che potrebbero accadere – «Et hec si de facto non fuerint, cum communia sint esse potuere vel possent» (*Gen. XIV, 9, 7*)³⁰.

aA Come è noto, la base teorica dell'opera latina di Boccaccio è un mosaico di citazioni prelevate da Orazio, Virgilio, Apuleio, Ovidio, Quintiliano, Cicerone. Il terreno è comune, ma il rilancio del lettore attivo, protoumanistico e narrativo è di Boccaccio.

Secondo Boccaccio, quindi, solo un pazzo o un ignorante può prendere alla lettera la finzione dei poeti. Per questo motivo prova a formare il lettore ideale – come ideali sono le lettrici del suo *Decameron*. Un lettore capace di trarre piacere dalle fantasticherie dei poeti con piena autonomia, con continua onestà e con fiducia, con una più matura fede poetica, diremmo noi oggi.

L'immaginazione poetica per sua natura è una scienza universale: la pensa così anche Cervantes nel suo *Viaggio del Parnaso* del 1614.

Bisogna però ricordare che la *fabula* diventa presto materia di studio nei corsi universitari: ricordo solo la celebre lezione di Antonio Urceo Codro del 1494-1495 per l'ateneo bolognese.

30. A. GARGANO, *Difficile est proprie communia dicere: el género de la novella entre Boccaccio y Cervantes*, «Edad de Oro», XXXIII (2014), pp. 35-51.

se che è raccolta nel primo *Sermo* delle sue prolusioni universitarie, anche queste pubblicate prima a Venezia (nel 1506) e poi a Parigi (nel 1515). Il professore bolognese richiamava studenti da tutta Europa e nella sua celebre lezione dedicata alla *fabula* Codro invitava i suoi studenti ad accettare le *favole* come parte integrante delle aspirazioni umane e di tutte le forme in cui esse si trasformano grazie all'ingegno dell'umanità. Invitava passionalmente a coincidere con la totalità della *fabula*, ad essere *fabula*: letteralmente a parlare, a essere, a vivere, a gioire delle favole, con le favole, nelle favole e attraverso le favole: «cum fabulis, in fabulis, per fabulas loquamur, simus, versemur, vivamus, gaudeamus»³¹. L'invenzione della lieta brigata, dunque, dimostra la felicità di essere lettrici e lettori nel Paradiso delle finzioni, cioè capaci di interpretare le invenzioni *fabulose* e di tradurre il loro specifico linguaggio.

Come sappiamo, alla fine del Cinquecento il *Decameron* è già stato decostruito e riscritto molte volte dagli umanisti e dai censori, a partire dalla prima riscrittura-modello della novella di Griselda, compiuta da Petrarca, meglio nota in Europa come il *De insigni obedientia et fide uxoriam* ed inserita tra due importanti lettere senili indirizzate all'amico Boccaccio. L'archetipo novellistico trecentesco diventa, fin da subito, un campo di sperimentazione ermeneutica per l'applicazione delle nuove regole della teoria narrativa umanistica sulla *fabula*, che deve essere basata sull'intreccio di decoro, verità storica ed esemplarità.

Per capire la novità della narrativa novellistica e romanzesca europea tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, bisogna in realtà guardare al Boccaccio latino, al *Decameron* riletto e riscritto dagli umanisti ed alle nuove teorie poetiche umanistiche. Gli umanisti si fanno 'brigata', diventano loro stessi componenti attivi del processo di finzione con le loro conversazioni alte, dotte ed erudite che trasformano in brevi novelle. Si travestono anche da Boccaccio, ri-narrando in latino alcune sue novelle che inducono ad una riflessione morale sui sentimenti e sulla vita.

L'assenza della cornice narrativa decameroniana nelle diverse antologie novellistiche non è il dato formale più rilevan-

31. A. URCEO CODRO, *Sermones (I-IV)*, L. Chines, A. Severi (a c. di), Carocci, Roma 2013, p. 233.

te per stabilire il canone del genere. Nodali sono, piuttosto, i ragionamenti che accompagnano e seguono il racconto: una sorta di cerimoniale che introduce il lettore nella finzione narrativa e lo fa partecipare ai commenti del pubblico. La novella è tale perché è inserita in un ragionamento: è riscritta, ri-usata per conversare, per comunicare nuove idee e per compiere riflessioni morali.

Il lettore spaesato vanifica l'invenzione, abbassa il linguaggio poetico a pura menzogna e piega la poesia ad una visione utilitaristica e limitata. In questo senso la lezione dei novellieri è chiara: il lettore assennato, anzi colto, sa distinguere tra realtà e finzione.

Come si è detto, gli umanisti, sulle orme di Petrarca, preferiscono limitarsi alla *historia*, esemplare, simile al vero, utile. Ma Bandello apre una terza via: la novella-istoria, disonesta e onesta, al contempo. Laddove la disonestà si spinge oltre il lecito, Bandello rassicura che il racconto disonesto rafforza l'onestà, perché mette in evidenza gli errori, i peccati e le follie delle donne e degli uomini.

La definizione ossimorica di istoria vera e mirabile³² gli consente di mettere insieme la sorpresa e la stupefazione dei fatti raccontati con la verità della storia, che spesso è disonestissima.

Il dittico bandelliano, formato da una lettera e da una novella, riprodotto per 214 volte, prevede una dedicatoria narrativa dove una lieta brigata narra in un giardino o palazzo o accampamento militare o chiostro. Nella dedica II, 35 «Il Bandello al magnifico messer Girolamo Ongaro mercante lucchese» scrive chiaramente che i casi più strani a volte sembrano «favole» – cioè menzogne – e non istorie «e nondimeno son pur avvenuti e son veri». Per questo Bandello si dice convinto che sia nato il famoso proverbio che dice: «il vero che ha faccia di menzogna non si dovrebbe dire».

Nonostante la pericolosa vicinanza con la menzogna afferma di voler scrivere lo stesso «i varii accidenti che talora accader si veggiono», soprattutto quando sono raccontati da persona degna di fede. Aggiungendo anche che, secondo la regola aristotelica, ogni volta che il caso è possibile deve

aA

741

32. E. MENETTI, *La fucina delle finzioni: le novelle e le origini del romanzo*, «Heliotropia», 8-9 (2011-2012), pp. 17-34, in particolare pp. 27 e sgg., http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/08-09/menetti.pdf, ultima consultazione 30/09/2015.

esser ammesso. Bandello chiama in causa Dante sotto forma di proverbio popolare: il celebre verso proemiale di Gerione, un'altra specie di grifone trimembre della fantasia dantesca. Aristotele, infine, chiude la faccenda.

Nel passo, richiamato sotto forma di leggera conversazione (*Inferno* XVI, 124), Dante giura al suo lettore di aver visto con i propri occhi quella figura spaventosa e infrange una regola sacra del sistema di comunicazione patristico, come abbiamo già visto: cioè oltrepassare la soglia della possibile menzogna e sprecare il dono divino della parola con un falso vaniloquio.

Bandello, sebbene sia profondamente imbevuto di tradizione sermocinale e patristica, decide di infrangere questa regola del racconto veritiero, impostando le sue «istorie» al mirabile e al gioco ambivalente tra onestà e disonestà dei temi raccontati.

Yver e Cervantes, in ultima istanza, usano Bandello come un irregolare mediatore culturale della novellistica italiana e come un esempio di radicalizzazione del discorso moralistico e del racconto novellistico sull'irrazionalità degli esseri umani. I tipi novellistici bandelliani più imitati sono il geloso estremo, la giovane semplicissima, l'eroina eccessivamente intrepida ed eccessivamente onesta, i giovani straordinariamente innamorati e l'opposizione radicale vecchiaia e giovinezza, nella coppia del vecchio geloso e della giovane moglie. Temi già decameroniani, ma con una asprezza ed una ruvidezza differenti. Una certa sensibilità per l'emozione forse deriva dal Boccaccio, ma la curiosità per le pazzie degli uomini e delle donne sono quasi sempre prelevate da Bandello.

A questo proposito voglio ricordare un particolare: la delicatezza di Cervantes.

Nella novella della *Signora Cornelia* Cervantes vuole farci sentire la tenerezza e la delizia di una donna che allatta *con honestidad* e in lacrime un neonato, che ancora non sa essere suo figlio. Due uomini di fronte a lei restano a guardare, silenziosi e sospesi: «y con la leche le sustentaua, y con las lagrimas le bañaua el rostro».

Cervantes doveva aver letto la novella di Madama Beritola, figura materna per eccellenza (*Dec.* II, 6), che allatta al seno due piccoli caprioli, per curare la malinconia della separazione dai suoi figli. Doveva aver anche letto, forse in traduzione, della straordinaria ma incredibile storia di una

anonima giovinetta romana del *De mulieribus claris* (55) che per compassione ed amore offre il seno alla madre incarcerata, per non farla morire di fame: avendo appena partorito, «eductis mammis, illas sugiendas ori matris admoveret».

L'intensità emotiva è di Boccaccio. Bandello alimenta Cervantes con altro latte.

Il mondo narrativo di Bandello, infatti, è più spesso tragico che lieto, più spesso duro e crudele che pacificato, più spesso enigmatico ed inquieto che limpido ed armonioso. Quella di Bandello è la rappresentazione di un mondo complesso, folle, pieno di «pazzeroni», violenti, suicidi e sadici.

Nei suoi dittici narrativi lo scrittore lombardo cerca di giustificare le disonestà delle novelle con l'onestà del suo impegno pedagogico: conoscere il male per evitarlo. Ma le forze feroci e micidiali, comiche e assurde il più delle volte prendono il sopravvento.

Ma qual è il messaggio di Bandello ai suoi lettori contemporanei, che chiama «candidi»? Bandello scrive storie perché sente il frastuono delle armi che irrompono nell'irreale sospensione delle corti 'fanta-decameroniane', con i cortigiani riuniti in un giardino delle delizie a raccontarsi novelle.

Ma la guerra è nelle famiglie ed è entrata nei suoi personaggi. Scrivendo ad un amico, Cesare Trivulzio, uomo d'armi – capitano di cavalleria – e umanista (*Novelle* III, 24), afferma che non ci sono scrittori capaci di raccontare tutto questo. Non lo dice, ma lo si intuisce: la polemica è rivolta ai poeti del suo tempo.

4. *Pepitoria ed altre prelibatezze novellistiche*

Ed ora due brevi tessere di comparazione: la prima riguarda la novellistica ed il cibo.

Cervantes nel prologo della sua raccolta novellistica si rivolge direttamente al suo amabile lettore con una brevissima avvertenza: non potrà fare una *pepitoria* con le sue novelle, perché non troverà gli ingredienti principali per farlo, cioè capo, piedi, visceri. Le sue novelle, infatti, hanno un sapore più raffinato: sono oneste.

L'idea dell'invenzione come cibo per la mente la ritroviamo in Bandello. Nel proemio della novella II, 55 il narratore cortigiano, Niccolò Amanio, dice che farà come «il gentiluomo a cui la sera a l'improvviso viene qualche caro amico a casa a cenare seco, che sapendo che al macello carne non

si truova nè su la piazza è selvaticume da vendere, con i polli di casa e con la carne salata si sforza il suo amico onorare». Quindi spiega che il pollo di casa e la carne salata sono le «istorie che tutto il dì si tengono in mano». Il narratore di Bandello offre una cena con il cibo per la mente di cui si nutre quotidianamente. In questo caso si tratta della riscrittura di un celebre *plot* umanistico: la nobile storia di Seleuco e Antioco che Bandello dichiara di ricavare dal *Trionfo d'Amore* di Petrarca ma che ha molte somiglianze con la riscrittura di Leonardo Bruni del 1437, la cui prima edizione a stampa è del 1511 per l'editore senese Niccolò di Nardo.

Bandello afferma di essere solo un abile cuoco degli avanzi, magari anche nobili come in questo caso. Cervantes, invece, avverte il lettore che la sua è alta cucina con ingredienti scelti accuratamente per il suo banchetto novellistico, che ha un sapore delicato.

Yver, in maniera molto simile, parla di uova covate da altri e di briciole di pane. Nel suo prologo *Au favorable et bien-veuillant lecteurs* spiega che è umiliante «covare le uova deposte da altri» e che i francesi non devono vivere di prestiti, raccogliendo le briciole di pane che cadono dai sontuosi banchetti italiani – «comme si affamez nous ammassions les miettes qui tombent sous la sumptueuse table de ces magnifiques pour nous faire bonne bouche».

Lo spirito narrativo dei francesi, scrive, deve saper competere con nuove 'belle invenzioni' che possono «récréer et soulager l'ennuy qu'apporte l'oisiuété par des discours nez en France et habillez à la Française»³³.

Veniamo a sapere, dunque, che la novellistica italiana è come un banchetto. Nessuna *pepitoria*, dunque, e nessuna riscrittura conclamata. Nessuna briciola raccolta. Ma le cose sono andate diversamente. Già il titolo *Novelas ejemplares*, come abbiamo visto, è un titolo di recupero, con il rilancio di una parola già nota in Spagna ma rara e fragile, pronta a trasformarsi in qualcosa d'altro. La novità sta nella esecuzione solitaria dell'autore o del cuoco: nell'assenza della voce dei narratori di cornice.

33. Questa citazione e quelle precedenti, da YVER, *Le printemps d'Yver*, Jean Ruelle, Paris 1572, preliminari senza numerazione, corrispondenti alle pp. 12 e 13.

5. *Il giardino ambiguo*

Seconda tessera di comparazione: il giardino ambiguo che nella versione onesta è il giardino meraviglioso degli *Asolani*, ma nella versione-*pepitoria* è il sesso femminile.

Boccaccio dà inizio alla metafora ambivalente del giardino e della Valle delle donne³⁴. A Masetto di Lamporecchio, per esempio, fa dire: «Se voi mi mettete costà entro, io vi lavorerò sí l'orto, che mai non vi fu così lavorato» (*Dec.* III, 1, 18). A *Dec.* II, 10, 32 viene preso in considerazione il «picciolo campicello» di Bartolomea, «giovane, fresca e gagliarda». Nella novella di due amici che amano la stessa donna, uno dei due – Tingoccio – muore perché «tanto vangò e tanto lavorò, che una infermità ne gli sopravvenne» (*Dec.* VII, 10, 15)³⁵. Anche Bandello dimostra di essere uno degli artefici più vivaci e simpatici dell'ambivalenza del giardino, ma con uno stile comico-grottesco inconfondibile, sul quale Cervantes agisce 'in levare'.

Il marito di Bindoccia, come al solito, diviene geloso della moglie e ha paura che la donna si provveda di «ortolani» che vadano a coltivare «il di lei giardino» (*Novelle* I, 5). Un altro geloso (*Novelle* I, 9) teme addirittura che il giardino della moglie venga annaffiato da qualcun altro anche di notte. Nella II, 54 un povero ingenuo pensa di essere il primo a cogliere «la prima rosa del giardino», ma in realtà «già infinite» sono state nel frattempo raccolte. Nella novella un po' grassoccia che racconta Machiavelli (*Novelle* I, 40) le metafore della sessualità sono una festa degli equivoci. La donna «è già più d'un mese che ella non aveva inacquato il giardino» e qui si chiama in causa anche il Sultano e Babilonia: «diede de le mani al corno con cui gli uomini cacciano il Soldano in Babilonia», una celebre rivisitazione della cacciata del diavolo nell'Inferno. Per opposizione, invece, un giardino secco con la fontana prosciugata è simbolo della vecchiaia, come il giardino della vecchia Nanna dell'Aretino, che è senza acqua, mentre il susino è senza frutti.

aA

745

34. L. SURDICH, *Tradizione, riuso e modificazione della metafora erotica nella novellistica postdecameroniana*, «InVerbis», I (2011), n. 2, pp. 23-52; D. SHEMEK, *Dall'insulto verbale all'oltraggio fisico: i racconti di Isabella de Luna del Bandello*, in S. Zatti (a c. di), *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, Pacini-Fazzi, Lucca 1998, pp. 77-95.

35. Le citazioni sono tratte da BOCCACCIO, *Decameron* cit., rispettivamente vol. I, pp. 332 e 311 e vol. II, p. 879.

Nel *Quijote* ritroviamo un lacerto di cornice umanistica e solo l'ombra di questa metafora erotica, traccia evidente del lavoro di Cervantes sull'immaginario novellistico italiano.

Una piccola e stravagante brigata legge ad alta voce un manoscritto trovato in una locanda, che è la novella del *Curioso impertinente*. In questa parentesi novellistica Cervantes mette in scena una parodia del circolo umanistico che legge una novella per diletto e per curiosità.

È una brigata senza giardino, capeggiata dal petulante curato, che legge e commenta questa misteriosa novella sulla gelosia. Ad ascoltarla sono tutti i convenuti alla locanda, tranne Don Chisciotte, che questa volta dorme. La novella è costruita su un noto canovaccio boccacciano che conosce diverse riscritture e che riguarda la scommessa sulla fedeltà muliebre, il patto tra amici, la prova d'amore e di amicizia insieme. Nel bel mezzo della narrazione, che è giunta ad un punto di svolta, irrompe Don Chisciotte che, trasognato, scambia gli otri di vino per nemici, scatenando un putiferio. Una volta calmato l'intrepido sognatore, il curato riprende la lettura ad alta voce della novella e alla fine commenta, quasi con le parole di un Petrarca o di un Bruni, che la novella gli piace anche se non riesce a convincersi che sia vera.

Il *plot* della novella prevede una moglie molto bella ed un marito geloso, ma in questo caso la stravaganza della gelosia è estrema, ossessiva e folle come capita solo nelle novelle di Bandello.

Il geloso chiede ad un amico una doppia prova di amicizia e di fedeltà, che avrebbe dovuto rassicurarlo sulla bontà della moglie. Chiede, così, all'amico di sedurre la moglie, per vedere se essa è in grado di resistere alla tentazione dell'adulterio.

La relazione tra Cervantes e Bandello su questo punto è stata opportunamente rilevata da Carrascón nel dittico I, 5³⁶. I gelosi «pazzeroni» bandelliani compiono atti assurdi e impensabili nel mondo narrativo di Boccaccio. La forza che sprigiona Bandello è evidente nella ricerca dell'eccesso e della follia di un tema tradizionale, che acquista così un vigore nuovo. In questo contesto tutto italiano appare, quasi come un sigillo, l'immagine del giardino: dopo una serie di

36. G. CARRASCÓN, *Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII*, «Edad de Oro», xxxiii (2014), pp. 56-67, in particolare p. 61.

similitudini sull'onestà della moglie, che alla fine cederà alle lusinghe dell'amico del marito, viene ripresa la metafora del giardino, estesa a tutta la sua splendida ambivalenza.

Il narratore anonimo della novella manoscritta letta ad alta voce, commenta che bisogna controllare la propria donna come si fa la guardia ad un bellissimo giardino con i fiori e le rose, per non consentire a nessuno di manometterlo e passeggiarvi. Il giardino della propria donna può essere da altri ammirato solo da un'inferriata che ne impedisce l'accesso: chi lo guarda può godere al massimo del suo profumo e della sua bellezza:

Hase de guardar y estimar *la mujer buena* como se guarda y estima un *hermoso jardín* que está lleno de *flores y rosas*, cuyo *dueño no consiente* que nadie le *pasee ni manosee*: basta que desde lejos y *por entre le verjas de hierro gocen de su fragancia y hermosura*³⁷.

Il giardino con le inferriate è la metafora rovesciata del giardino delle delizie d'amore. Per Cervantes lo spirito novellistico italiano più beffardo e grottesco, ambivalente e ricco, stravagante e folle è il peccato della lingua, limite da non oltrepassare. Al contrario, il giovane Yver esagera la sensualità del suo giardino, che è un paradiso terrestre del piacere, dove un'enorme fontana, simbolo della fertilità femminile, irrorava una natura fiabesca con tutti i fiori e tutti i frutti. La sua brigata si inebria di colori e di profumi, mentre tutto, che anche in questo caso, si presenta al massimo grado di intensità, richiama la natura favolosa del *Decameron*. La musica crea un clima di trasognata iperrealità che viene amplificata dal canto in una «extatique merveille», come Boccaccio aveva insegnato, e che fa tacere le parole della guerra – «laisson aussi dormir avec icelles les paroles de guerre» – con il piacere del racconto, come solo Bandello aveva chiesto ai suoi contemporanei³⁸. Yver e Cervantes usano Bandello come un utile mediatore del più antico immaginario novellistico italiano, il cui modernissimo sguardo sul mondo prelude ad una narrazione nuova, pronta ad iniziare un nuovo ciclo.

37. CERVANTES, *Don Quijote* cit., I, cap. XXXIII, p. 352. I corsivi sono miei.

38. YVER, *Le Printemps d'Yver* cit., pp. 58-59.

Studi

«In English Clothes». La novella italiana in Inghilterra:
politica e poetica della traduzione
di Luigi Marfè

«In qualunque lingua sia scritta». Miscellanea di studi sulla fortuna
della novella italiana nell'Europa del Rinascimento e del Barocco
a cura di Guillermo Carrascón

I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e
palinsesti rinascimentali
Atti del convegno di Torino, 13-15 maggio 2015
a cura di Chiara Simbolotti e Guillermo Carrascón

Redes intertextuales cervantinas. La señora Cornelia
di Rafael Bonilla Cerezo

Gli amanti di Verona tra l'Inghilterra e la Spagna
di Agnese Scamacca del Murgio

Testi

Anton Francesco Doni, *La Zuca en Español*
traduzione anonima del 1551
a cura di Daniela Capra

Matteo Bandello, *Historias trágicas ejemplares*
traduzione di Vicente de Millis
a cura di Guillermo Carrascón

Primera parte de las cien novelas de M. Iuan Baptista Giraldo Cinthio
ed. de Mireia Aldomá, con uno studio preliminare di A. Ruffinatto e J.M.
Martín Morán

aA

finito di stampare
da Digitalandcopy, Segrate (MI)
per i tipi della
Accademia University Press
in Torino
nel mese di ottobre 2016