

Beatrice Barbiellini Amidei
Anna Maria Cabrini

I luoghi del racconto



Biblioteca di
Carte Romane

14

Ledizioni 
The Innovative LEDipublishing Company

I luoghi del racconto

a cura di
Beatrice Barbiellini Amidei
Anna Maria Cabrini

© 2021 Ledizioni LediPublishing
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

I luoghi del racconto

A cura di Beatrice Barbiellini Amidei e Anna Maria Cabrini

Prima edizione: settembre 2021
ISBN cartaceo 978-88-5526-552-2

Questo volume è stato pubblicato con i fondi del progetto Piano di Sostegno alla Ricerca 2019 del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano.

In copertina: Bodleian Library, ms. Bodl. 264, f.1

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

PRESENTAZIONE

In questo volume abbiamo inteso riflettere su *I luoghi del racconto* nella narrativa dal Medioevo al Cinquecento e oltre. In testi e autori italiani, provenzali, francesi antichi e spagnoli si sono quindi analizzati aspetti teorici, tematici e retorico-stilistici relativi ai *luoghi* del racconto in senso geografico oppure retorico.

Gli interventi infatti hanno avuto per tema, da diversi punti di vista, e anche in direzione metodologica, in un approfondimento storico-letterario delle opere analizzate, il cosiddetto *cronòtopo*, a partire dall'analisi stilistica o strutturale dei testi considerati (ad es. *Milon e Yonec* di Marie de France, il *Romanzo di Flamenca*, il *Conde Lucanor*); o ancora si sono concentrati su una *situazione-tópos* simbolica nel contesto dell'opera (ad. es. sull'*eterotopia* della nave magica nel *lai Guigemar* di Maria di Francia); oppure, per diverse raccolte novellistiche dal *Decameron* al Seicento, si sono indagati in modo particolarmente fruttuoso i *rapporti spazio-temporali* tra i *luoghi* della storia incorniciante e quelli dei racconti in essa inclusi, dando così profondità al *cronòtopo* della *cornice* nella sua interazione con le vicende narrate; o ancora si è sottolineato a proposito del *Decameron* e di diverse raccolte cinquecentesche, come il *luogo della narrazione*, come è sicuramente evidente nell'elemento strutturale della *cornice*, descritto in modo più o meno dettagliato, sia ben lontano dal costituire semplicemente una sorta di scenario teatrale, e al contrario possiede in sé una solida e imprescindibile funzione ideologica, incarnando la concezione stessa del narrare, con forte valenza ideologica metaletteraria: così ad es. il noto *giardino decameroniano*, opposto alla *chiesa* e alle aule della *scuola*, rappresenta senz'altro per l'autore la dichiarazione della propria libertà intellettuale.

Tra i *loci* del racconto da intendersi in senso metaforico, l'*exemplum* e la *similitudine*, tra le armi più potenti ed efficaci nell'arsenale della retorica classica e medievale, vengono analizzati nell'operazione svolta da Jean Le Fèvre per tradurre in francese e amplificare con *exempla* o racconti brevi il *Matheolus* di Matthieu de Boulogne, adattandolo a beneficio del suo pubblico.

Se in generale l'opera letteraria intesa come *cronòtopo* è anzitutto strumento e progetto di fondazione (o ri-fondazione) della realtà, che il testo

ripropone o interpreta e ordina, o riscatta, si è visto come l'analisi, nella narrazione, dei *luoghi-spazi-tempi* del racconto possa costituire un imprescindibile *fil rouge* nell'approfondimento ermeneutico.

Abbiamo dunque *luoghi-spazi-tempi* della comunicazione letteraria che creano identità, fortemente simbolici (come il *giardino*, la *corte*, la *chiesa*, la *torre*, la *nave di féerie*, la *cambrà* del desiderio della donna amata, i *campi di battaglia*, lo spazio *mediterraneo*, l'*oltremare*, *Toledo* luogo della magia, l'esotica *Baghdad*, o ancora il *cuore* luogo privilegiato dell'amore), che costituiscono talora retaggi tradizionali o al contrario innovazioni e progetti originali, spazi dialogici e critici rispetto alla cultura data.

Tali elementi, gli *spazi-luoghi-tempi* del racconto, costituiscono in sé un'imprescindibile *mise en abyme* dell'opera letteraria, e assumendone il segno dichiarano quasi in una grammatica della narrazione la filosofia autoriale, descrivendo o costruendo e rinnovando l'immaginario di un'epoca, per lo più in rapporto dialettico con una tradizione e con un pubblico.

Ma come si può vedere in molti dei contributi qui riuniti, spesso emerge inoltre come l'opera in sé si proponga come il *luogo-spazio-tempo* proprio dell'arte e del discorso, e come frequentemente gli autori siano consapevoli della dimensione metanarrativa e dialogica della propria opera. Così che non solo nella finzione letteraria, il *luogo del racconto* è anche il *luogo dell'incontro*, ovvero incontro con il pubblico esterno alla storia – e del resto il testo, intessuto di realtà, diviene esso stesso *luogo e tempo* reali –.

E persino dove è più evidente la relazione con l'intertesto della tradizione letteraria precedente, come osserva Claude Cazalé Bérard nel suo intervento dedicato a *Flamenca*, si ha l'impressione che l'autore operi in modo che «siano le stesse ragioni poetiche e culturali del racconto a liberare il testo da una dipendenza troppo stretta dalla teoresi» – nella fattispecie «amorosa» –, «e ad instaurare un trattamento originale e creativo della tradizione letteraria».

Il presente volume prende le mosse dal citato contributo di Claude Cazalé Bérard (*La torre, la chiesa, la corte. Luoghi di libertà e d'invenzione nel romanzo di «Flamenca»*) in cui l'autrice passa in rassegna i luoghi simbolici che hanno favorito il dispiegarsi della relazione amorosa dell'eroina: dalla *torre* legata alla scoperta dell'amore, alla *chiesa* luogo del suo adempimento, al *cuore* degli amanti che ne costituisce la sede privilegiata, e che permette alla protagonista di giungere al *luogo della gioia e dell'amore* («Ma se una volta

posso arrivare / al luogo dell'Amore e della Gioia, / piú non avrò da soffrire affanni, / piú non dovrò temere per la vita, / sarò guarita in una volta sola.»; vv. 5506-5510). Se la fitta tramatura intertestuale di *Flamenca*, ripercorsa dall'autrice del saggio, include la lirica occitanica e il romanzo idilliaco di *Floire et Blanchefleur* – esplicitamente richiamato nell'opera ai vv. 4475-4492 –, e ancora i personaggi di Elena e Paride, l'*Eneide* con gli amori di Didone e Enea, le *Metamorfosi* e l'*Ars amatoria* di Ovidio, insieme alle figure bibliche dell'Antico Testamento e elementi leggendari medievali, in definitiva è proprio questo stesso intenso e costante lavoro di riscrittura e rielaborazione a proporci nel testo la *corte* come *luogo della scrittura*, scenario e «ragione d'essere di un'intensa attività letteraria, nella quale si inserisce e si articola strettamente la storia della coppia interpretandone le esigenze e gli ideali».

Patrizia Serra in *Itinerari del desiderio nei lais «Yonec» e «Milun» di Marie de France* propone una lettura dei due *lais*, i quali possono essere posti in rapporto di opposizione proprio interpretando la portata simbolica del loro diverso uso del “liguaggio della spazialità” e la diversa interazione tra luoghi chiusi ed aperti. Se infatti l'*aventure* di *Yonec* si configura come una rottura dello spazio chiuso, metaforizzato dai tre luoghi concentrici della *cité*, della *tur* e della *chambre* della malmaritata, con l'accesso all'immaginario del desiderio femminile attraverso la *fenêtre* e la materializzazione dell'uomo-astore Muldumarec, e la vicenda si conclude comunque tragicamente nello spazio del mondo-Altro del sogno e nella «fuga dalla realtà», per converso in *Milun* l'autrice francese introduce il *medium* del cigno a collegare i due amanti col suo volo e tramite i messaggi che porta con sé, i quali alludono alla scrittura poetica anche nella sua funzione di mediazione e ripensamento dell'esperienza, che rendono possibile un'educazione ed elaborazione dell'*eros*, nel superamento di ogni *limite spaziale*.

Beatrice Barbiellini Amidei nel saggio *Eterotopie: la nave magica e l'Altro mondo in «Guigemar»* analizza l'eteropia della nave magica nel *lai* di *Guigemar* di Marie de France, sottolineando in essa, in particolare, il permanere di alcuni elementi della mistica *navigatio* irlandese di S. Brandano attraverso la mediazione del rifacimento anglonormanno di Benedeit nel *Voyage de Saint Brendan* (in cui ritroviamo i motivi della nave eterodiretta e del porto dallo spazio per una sola nave a indicare la predestinazione all'avventura). Permane nei testi anglonormanni una traccia del “deserto liquido” bren-

daniano, dell'erranza marina e oceanica che si presenta come un archetipo della vita umana. Nel *lai* la tematica dell'*Altro mondo* è legata al simbolismo della navigazione amorosa, e lo stesso avviene ancora nel sonetto-*plazer* dantesco *Guido, io vorrei* e nel *Mare amoroso*, in cui la navicella porta ancora il segno della *matière de Bretagne*, in una declinazione mistico-amorosa del viaggio per nave divenuta ormai topica, ma che ribadisce la specularità della navigazione e della vita umana, come dimostra anche l'esempio dantesco della *Commedia* (*Purgatorio*, II, vv. 10-51).

Richard Trachsler nel suo intervento *Gli exempla del misogino. Osservazioni sui racconti brevi nel «Matheolus» di Jean le Fèvre* si concentra sui luoghi retorici dell'*exemplum* e della *similitudine* come adottati da Jean Le Fèvre nella sua traduzione francese e adattamento (1380 ca.) del *Matheolus* di Matthieu de Boulogne della fine del Duecento. *Les lieux et la similitude* (v. 2645) permettono all'autore di rinforzare il suo *propos* con una ventina di racconti brevi (dal *Lai d'Aristote* alla storia della Matrona di Efeso) usati come *exempla* («Je procede en plusieurs manieres. / De lieux et de raisons plenieres / Suy armés et fortifiés. / Avec ce suy edifiés / sur exemples et sur moyens.»; Jean Le Fèvre, *Lamentations*, vv. 2623-2627). Se «l'*exemplum* non mente», noi siamo quindi in grado di seguire il lavoro di riscrittura e amplificazione subito dal testo nel passare dal latino al francese, poiché Jean, nel ripercorrere la schiera degli esempi negativi di donne, ne spiega tutta la storia, vi include nuove figure femminili tratte dalla mitologia, dalla Bibbia o anche dall'ambiente urbano (Babelée), in un indipendente programma di acculturazione.

Oggetto privilegiato del saggio di Luca Sacchi *Baghdad, il califfo e il Khan: un «exemplum» tra Oriente e Occidente* è un'esemplare digressione narrativa del *Devisement du monde* di Marco Polo. Epicentro e «protagonista» della narrazione è un luogo dall'indiscutibile fascino e leggendario prestigio, Baghdad, capitale del califfato abbaside, in «uno dei momenti più critici» e gravido di conseguenze nella storia della città: la conquista ad opera del Khan, che diede origine alla dominazione mongola. Alla disamina, filologica, storica e critica, nell'ambito delle redazioni della tradizione poliana e di una costellazione di testi in cui si racconta lo stesso episodio, corrispondono le analisi comparative tra le diverse versioni, che si concentrano sulla storia dell'incontro tra il Khan vincitore e lo sconfitto califfo, sul loro dialogo, sulle accuse di avarizia e indegnità contro il vinto, sul suo tesoro e sul suo terribile supplizio, a proposito del quale si

registrano nei racconti le maggiori diffrazioni e alterazioni. La conclusione sottolinea «il peso dei processi di trasmissione, vuoi orale vuoi scritta, e di reinterpretazione delle tracce originarie [...]» dei cui esiti le circostanze della morte del califfo offrono «l'esempio più emblematico»: processi che contribuirono a costruire in relazione a Baghdad «un mito costellato non solo di metalli preziosi e di gemme, ma anche di parole scambiate, ascoltate e consegnate alla memoria».

Il saggio di Alfonso D'Agostino *Realtà e simbolo nella topografia letteraria del «Conde Lucanor»* rilegge la topografia dei racconti in cornice che costituiscono la prima parte del capolavoro di Juan Manuel (1335), tratti da «una molteplicità di fonti e di forme della narrativa breve, di tradizione occidentale e orientale», di cui va rilevata l'incidenza anche per quanto riguarda la presenza di luoghi del tutto indeterminati o genericamente identificabili. In altri e frequenti casi la localizzazione è invece precisa: e si tratta, per la maggior parte, di luoghi legati alla storia della Spagna. Tra i luoghi particolari sono individuati i campi di battaglia nella narrazione dell'assedio di Sevilla dell'*ejemplo* XV, o il vicolo delle donne di malaffare dell'*ejemplo* XLVI, o il Mediterraneo, scenario degli *ejemplos* III, XXV, L; o ancora, nell'emblematica analisi dell'*ejemplo* XI, Toledo, luogo per eccellenza delle arti magiche, con la “*realtà virtuale*” delle «*cámaras muy apartadas*» riservate al processo di iniziazione del decano (destinato al fallimento). Se gli esempi I, XXV e L, cioè il primo, il mezzano e l'ultimo dei racconti, sono strutturalmente «dei luoghi deputati a costruire compiutamente la struttura ideologica della raccolta», ancora, al di fuori della narrazione degli *ejemplos*, c'è la cornice, costruita «a cerchi concentrici», «luogo condiviso nel dialogo» tra Patronio e Lucanor, maestro e discepolo, che si rispecchia nella relazione fra testo e lettore.

Renzo Bragantini in *I luoghi dell'incontro, i luoghi del racconto* indaga sui rapporti spazio-temporali, nell'ambito della narrativa breve in volgare italiano, in particolare tra metà Trecento e il Cinquecento, prendendo in considerazione tre tipologie di cornice: quella in cui un gruppo di persone – la brigata – si riunisce per fuggire o allontanare un pericolo; la cornice itinerante; infine quella che si potrebbe definire epistolare. Al capolavoro di Boccaccio – modello imprescindibile, in positivo e in negativo, anche della novellistica successiva – è dedicata la prima parte dell'analisi, sulle connotazioni dinamiche della cornice, gli aspetti topici, letterari, simbolici, le tangenze tra i luoghi dell'incontro dei narratori e il luogo delle vicende narrate, la fruizione estetica da parte dei giovani della brigata,

l'isotopia tra lo spazio-tempo vissuto e quello narrato che si verifica in massimo grado al centro dell'opera, in VI 1. Poste tali coordinate, nella seconda parte del saggio si dipana l'ampio quadro dei confronti, in cui vengono sia scandagliate le più significative varianti del modello boccacciano in relazione ai legami tra il cronotopo della cornice, nelle prime due tipologie indicate, e quello dei racconti – e al tempo stesso alle «commesure intertestuali» visibili e no –, sia messi in luce modalità e significato di tali legami. L'ultima parte riguarda la cornice epistolare e in particolare Bandello, nelle peculiarità del cronotopo formato da lettera dedicatoria e novella e nella sostituzione della storia portante con «una cornice per così dire puntiforme, [...] con una scansione organizzata attorno al principio di circostanza, della cui attendibilità storica sono testimoni appunto le ragioni sociali delle dediche».

Se analoghe sono le istanze metodologiche e dunque frequenti anche i punti di tangenza del discorso, il successivo saggio di Johannes Bartuschat *Dove si racconta? Nota su luoghi e spazi della cornice novellistica* propone una diversa prospettiva, focalizzata sugli elementi costitutivi dal punto di vista spaziale della cornice e sul loro significato. La riflessione si svolge innanzitutto in relazione al *Decameron* a partire dai due tempi e dai due luoghi, tra loro in opposizione, che danno origine alla storia portante, per soffermarsi poi sull'invenzione narrativa di un luogo particolare – (dinamicamente variato) – eletto dalla brigata come luogo proprio dell'atto fondativo del narrare, il giardino, denso di significati simbolici e metaletterari; uno spazio altro, utopico, d'eccezione, un luogo separato che segna la sospensione della vita quotidiana e il convergere, in tensione, tra natura e cultura. Dalle coordinate cronotopiche della storia portante del *Decameron* si passa nella seconda parte del saggio a raccolte cinquecentesche analizzate secondo «un duplice approccio: uno morfologico, che analizza le descrizioni dei luoghi come variazioni di uno schema di base, e un approccio storico e intertestuale, che le considera come riscritture del modello decameroniano», adottando un punto di vista «tipologico»: su topografia e connotazioni dei luoghi (o non–luoghi, come la nave degli *Ecatommiti*), loro significato, funzioni narrative e grado. L'analisi si conclude con un'ulteriore escursione, relativa a Goethe e Wieland.

A sua volta su di un campione di libri di novelle stampate intorno alla metà del Cinquecento si concentra l'intervento di Sandra Carapezza *Sondaggi sui luoghi del racconto in alcuni novellieri cinquecenteschi*, il cui intento è quello di svolgere una ricognizione sui luoghi in cui sono ambientate le

novelle, scegliendo come campione le raccolte di Parabosco, Straparola e Brevio. L'interrogativo da cui muove la ricerca e lo scopo del sondaggio sono relativi al ruolo che ha, o può avere, «la dimensione spaziale (e più specificamente: l'individuazione di un luogo di ambientazione) nelle novelle del XVI secolo». Viene dunque svolto un sistematico spoglio, mediante il quale si ricostruiscono le connotazioni spaziali e geografiche dei racconti, la loro modalità e incidenza; sono inoltre indagate le connessioni con la storia portante, con il contesto di produzione e fruizione dell'opera, con il modello decameroniano, con le molteplici tradizioni del materiale novellistico di cui viene compiuta una nuova appropriazione o una riattualizzazione e con gli aspetti legati alle modalità rinascimentali di auto-rappresentazione della «civile conversazione».

Nell'ultimo saggio *Le frontiere del Mediterraneo: incontri e scontri con l'altro nella novellistica fra Italia e Spagna* Maria Rosso apre un ulteriore, suggestivo versante sull'orizzonte marino del Mediterraneo, in cui si intrecciano multiformi prospettive spaziali, cronologiche, culturali. Al centro dell'indagine è il tema-cardine della «frontiera» e del suo passaggio, del divario fra «qui» e «altrove», del confronto, distanza o opposizione con «l'altro», in particolare – ma non solo – tra il mondo cristiano e il mondo mussulmano. L'analisi è svolta in due sezioni, rispettivamente dedicate ai «luoghi dei corsari» e ai «luoghi di schiavitù», in un percorso che muove, in entrambi i casi, dal *Decameron* e si dipana attraverso novelle emblematiche di Masuccio e di Bandello per approdare alla novellistica spagnola dei Secoli d'oro: Cervantes, Pedro de Salazar e Castillo Solórzano. La studiosa delinea una traiettoria in cui sono messe a fuoco le implicazioni sia letterarie e intertestuali, nel comune «scenario dell'avventura» rappresentato dal Mediterraneo, sia di carattere culturale e ideologico. Lo sviluppo diacronico del percorso – sullo sfondo delle ben note e drammatiche vicende storiche che sempre più polarizzano l'immagine dell'«altro», oltre che in quella del «moro», nel «turco» – consente di misurare una crescente problematizzazione della percezione e delle conseguenze dell'incontro e/o opposizione di figure del mondo cristiano e mussulmano, con il prevalere, soprattutto sul versante spagnolo, di ulteriori aspetti legati al tema delle radici religiose e identitarie e al giudizio su *moriscos* e *renegados*.

Le molteplici voci che si intrecciano nel volume, nell'apertura di più fronti e scandagli metodologici, in ambiti temporali, linguistici e culturali

diversi, attestano la ricchezza di una ricerca che ruota intorno ad un comune obiettivo, tanto nei risultati quanto nel lascito volto ad ulteriori esplorazioni, e la vitalità e l'importanza del tema di indagine prescelto.

Beatrice Barbiellini Amidei, Anna Maria Cabrini
(Università degli Studi di Milano)

LA TORRE, LA CHIESA, LA CORTE.
LUOGHI DI LIBERTÀ E D'INVENZIONE
NEL ROMANZO DI *FLAMENCA*

*Ja hom che letras non saupes
D'aiso no.s fora entrames*

*Mai uomo senza lettere
Si sarebbe messo in questa impresa.*
(vv. 4837-4838)

La caratteristica della cultura occitanica che piú ci interessa è la tradizione poetica dell'etica amorosa – *fin'amor, joi, joven* – il cuore della vita di corte, come viene celebrata da *trobadors* e *trobairitz*. Arte del *trobar* di cui sappiamo oggi che era praticata anche dalle nobildonne celebrate e attive in seno alla società aristocratica.¹ Tuttavia la nostra opera sembra appartenere a un periodo di declino della poesia trobadorica, verso la fine del '200, quando ormai la dominazione politica del regno di Francia e il controllo della Chiesa affidato all'Inquisizione si sono imposti con la crociata contro gli Albigesi (1209-1229): entrambi i poteri erano intesi a cancellare gli ideali cortesi considerati immorali e fomentatori di eresia.²

Si vedrà come le dispute – *tenso* (tenzone) o *partimen* (tenzone di argomento etico) – tra Amante e Amore, tra Donna e Amore, tra Donna e damigelle verteranno su come rispettare le regole della cortesia, sulle doti richieste agli amanti, su come progredire verso un miglioramento

¹ Una ventina di *trobairitz* tra 1150 e 1250: Su 95 canzonieri (*vidas e razos*), 28 fanno intervenire una voce femminile, ma possono anche essere citate in quelli dei trovatori. Le piú note sono: Almuc di Castelnou, Iseut di Capion, Azalaïs di Porcaraga, Na Castelhoza, Beatritz di Dia, Na Lombarda, Maria di Ventadorn, Na Tibors (sorella di Raimbaut d'Aurenga), Clara d'Anduza, Gormonda di Monpeslier, Beiris di Romans, Na Carensa, Na Alamanda, Isabéla, Guilhelma di Rosers, Gansizda di Forcalquier, Gaudairenca, Garsenda di Proença, Na Iselda.

² In particolare i diritti e la libertà riconosciuta alla donna di «disporre di sé nella sfera dei sentimenti non meno di quanto le era concesso – dal diritto feudale – nella sfera patrimoniale», cf. Tavani 1999: 78.

interiore (*melborament*), verso un'eccellenza sociale, in un'autentica *quête* del valore.

Ora, è proprio in uno di quegli appassionati dialoghi poetici intorno ad amore e cortesia, che l'eroina Flamenca intrattiene con le sue damigelle, Margarida e Alis, che compare – per la prima volta in assoluto – la parola *trobairitz*. Flamenca la applica all'avveduta Margarida: «- Margarida, trop ben t'es pres/ e ja iest bona trobairis» (Margarida sei stata bravissima/ sei proprio un'eccellente trovatrice). Lei risponde alla sua signora che tutto il loro dibattere appartiene a quell'arte raffinatissima: «- O eu, domna, mellor non vist/ daus vos e daus Alis en fora» (Certo, migliore non ne conosco, /signora, a parte voi, a parte Alis) (vv. 4575-4579).³ Saggezza e misura devono ispirare ogni parola detta, e la donna – come il chierico – vale soltanto se è sapiente.

A caratterizzare quella cultura fu anche l'uso della lingua materna, la lingua d'oc, nella produzione orale e nella scrittura poetica, che poneva allo stesso livello nel dialogo cortese poeti e poetesse, trovatori e trovatrici (consapevoli del proprio valore), favorendo quindi l'invenzione, il *trobar*, le composizioni a due voci, le tenzoni.

1. IL ROMANZO DI *FLAMENCA* E IL *CASTIA-GILOS*

Il romanzo di *Flamenca* è un'opera anonima in lingua d'oc, consegnata in un unico manoscritto (Biblioteca municipale di Carcassonne), eseguito da una sola mano probabilmente nel terzo quarto del XIII secolo, nel Rouergue.⁴ Senza titolo, privo di alcune carte iniziali, intermedie e finali,

³ Citato in *Les trobairitz* 1978: 4; Huchet 2006: 9: «Flamenca nomme d'ailleurs *trobairitz* les deux suivantes, non seulement parce qu'elles soufflent à leur maîtresse les 'mots' en réponse à la sollicitation poétique et amoureuse de Guilhem, mais aussi parce qu'elles vont l'aider à tromper la vigilance du jaloux, à se faire en maintes occasions les agents du désir de l'amant».

⁴ Il Rouergue potrebbe essere la patria dell'autore: si vedano i vv. 1722 e ss. riguardanti il signore d'Alga. Cf. Mancini 2006: 293 (nota ai versi 1722): «Il signore di Alga, probabile protettore dell'autore del nostro romanzo, può forse essere identificato con Raimondo I di Roquefeuil». Un lacerto (corrispondente ai vv. 2713-2720, conservato a Maiorca risalirebbe invece alla fine del XIV secolo (*ibid.*: 283). Meneghetti 2010: 90-5, suggerisce che l'autore potrebbe essere identificato con «En (messer) Bernardet» che compare al v. 1732, il cui protettore era appunto il signore di Alga; nello

il solo manoscritto esistente, quindi incompiuto e mancante di prologo e di epilogo, comprende 8095 *octosyllabes*.⁵ Ora esso pone alla critica diversi problemi, di datazione, di attribuzione, di collocazione geografica e di genere.⁶

Il titolo attuale è dovuto al critico François Raynouard, che lo scoprì nel 1834 e scelse di intitolare l'opera con il nome della protagonista principale, *Flamenca*. Le edizioni successive di Paul Meyer (1865 e 1901) si intitolano *Le roman de Flamenca*, come quella di René Lavaud e René Nelli (1960). Invece Alberto Limentani scelse di intitolare il romanzo con il nome dell'altro protagonista, *Las Novas de Guillem de Nivers* (1965). Nel 1988, Jean-Charles Huchet, preferiva *Flamenca. Roman occitan du XIIIe siècle*; nella recente edizione e traduzione italiana di Roberta Manetti torna la definizione di romanzo, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo* (2008), mentre Mario Mancini privilegiava il solo *Flamenca* (2006). Anche l'ultima edizione francese mantiene come titolo *Flamenca* (2014).⁷

La datazione della composizione del romanzo, che non è detto debba coincidere con quella dell'intreccio (1234 per la maggior parte dei

stesso saggio, il romanzo viene accostato ad altri due romanzi dell'amore trobadorico: *Joufroi de Poitiers* e il *Castelain de Coucy*, che «presentano anche un modello narrativo sostanzialmente analogo: in tutti e tre i casi larga parte o la totalità del racconto descrive gli stratagemmi messi in atto da un intraprendente cavaliere per godere delle grazie della propria dama nonostante il controllo del marito geloso» (*ibi*: 93). Si veda lo studio recente, particolarmente documentato sulle fonti e aggiornato sul piano critico di Macciò 2018.

⁵ Manetti 2008: la studiosa che propone una ricostruzione molto precisa, segnala le lacune nei quindici quaderni superstiti, in particolare la sottrazione probabilmente dolosa del *salut d'amor* con miniatura (*ibi*: 40-3).

⁶ Il manoscritto è venuto alla luce nella prima metà dell'Ottocento: François Just Marie Raynouard (1761-1836), storico, filologo, romanista, ha notizia del manoscritto conservato nella Biblioteca municipale di Carcassonne, numerato 681. Ne pubblica alcuni frammenti con traduzione e osservazioni in *Notices et extraits des manuscrits*, Paris, 1838. Paul Meyer (1840-1917), filologo e romanista, lo pubblica integralmente nel 1865 (nuova edizione riveduta, 1901). Le edizioni critiche moderne sono numerose in Francia e in Italia: Mario Mancini, del quale abbiamo scelto la bella edizione e la traduzione per le citazioni testuali, segue l'avvicinarsi delle interpretazioni, spesso contraddittorie, da romanzo di costume, romanzo storico, *fabliau* cortese a capolavoro letterario della *fin'amor* provenzale con René Nelli e Alberto Limentani (Mancini 2006: 10-13).

⁷ Zufferey 2014.

critici), ha suscitato studi e posizioni spesso divergenti.⁸ Alcuni propongono date abbastanza tarde per la composizione, verso la fine del '200.⁹ Un articolo recente dello studioso e filologo Jean-Pierre Chambon, tende a rispondere alle questioni rimaste irrisolte sulla lingua, il contesto storico culturale, la datazione e l'attribuzione proponendo, a partire da riscontri linguistici, di identificare l'autore con il trovatore del Rouergue Daudé de Pradas.¹⁰ Per questo studioso la lingua dell'autore sarebbe appunto l'"ancien rouergat", ossia l'antica lingua di quella provincia della regione storica dell'Occitania, confinante con l'Alvernia, corrispondente all'odierno Aveyron (si veda anche Manetti 2008): molti indizi linguistici, stilistici e testuali (correlazioni intertestuali tra *Flamenca* e il poema in versi dedicato dal poeta alle quattro virtù cardinali, *Quatre Vertus cardinales*, risalente al periodo 1220-1231) sembrano accreditare l'attribuzione a Daudé de Pradas, attivo fra il 1208 e il 1243.¹¹ Nel quale caso, la data di composizione del romanzo dovrebbe essere largamente anticipata al 1223, mentre l'azione si situerebbe poco dopo la Pasqua del 1217.¹²

⁸ Per fare coincidere la data della Pasqua, con il 23 aprile (colloquio di Flamenca e Guillem), secondo il computo ecclesiastico, gli anni possono essere 1139, 1223 o 1234: per ragioni interne è stata privilegiata dalla maggior parte dei critici la data del 1234 (cf. Manetti 2008: 8-9).

⁹ Si rimanda alle più recenti edizioni critiche per una sintesi della questione.

¹⁰ Chambon 2018: 349-355. Anche Zufferey considera l'Anonimo nativo del Rouergue, e lo accosta a Daudé de Prades.

¹¹ Ipotesi basata sulle corrispondenze per lo più stilistico-letterarie, morfologiche e lessicali convalidata da Andrea Macciò. Si veda inoltre il suo convincente accostamento del *Roman de Flamenca* con il poemetto allegorico anonimo *La Cort d'Amor*, nel quale il critico identifica «un contatto diretto non tanto in ragione delle coincidenze testuali, pur presenti e numerose, quanto piuttosto per quella diffusa e continua corrispondenza tra concordanze tematiche e recuperi verbali» in Macciò 2016: 108-33, a p. 108.

¹² Chambon 2018: 352-4: il romanzo echeggerebbe le relazioni conflittuali tra l'Alvernia e il Regno di Francia, nella fattispecie il re Philippe Auguste (regno, 1180-1223) che avrebbe affidato ai signori di Bourbon (Archimbaut VIII) il controllo della Terra di Alvernia. Fatti che riguardano il periodo 1216-1237. Anche Roberta Manetti (2008), basandosi sui riferimenti storici legati ad alcuni personaggi, propone una data di composizione abbastanza precoce, prima del 1252 data della morte della madre del re Luigi IX, Bianca di Castiglia, che lei crede di potere identificare nelle figure del re e della regina presenti nel romanzo. Invece, Huchet 1993 situa la composizione a un periodo più tardo tra 1272-1275; Zufferey, affidandosi a dati paleografici ritarderebbe la

Perfino la collocazione geografica della finzione pone qualche problema: a seconda delle edizioni troviamo Namur o Nemours per *Nemur(s)*, quale città natia di Flamenca e feudo del conte suo padre: invece è chiara l'indicazione di *Borbo*, di cui è signore Archambaut/Archimbaut (edizioni italiane) facilmente identificabile con la città termale dell'Alvernia che ancora oggi si chiama Bourbon-l'Archambaut, rimasta famosa per le sue terme¹³. Mancini propende piuttosto per Nemours, che si troverebbe in continuità geografica con il Nevers di Guillem e il Bourbon d'Archimbaut¹⁴ – in quel caso il nome di Flamenca, come suggerisce Nelli, non significherebbe la “fiamminga” ma la “fiammeggiante”, dalla chioma luminosa – mentre Manetti e Zufferey considerano Namur, storicamente piú importante e piú coerente con le molte allusioni alle vicine Fiandre, notevolmente con i tornei ai quali Guillem parteciperà alla fine del romanzo per evitare la *recréance* – cioè il disonore – e conservare l'amore di Flamenca.¹⁵

composizione alla fine del Duecento, dopo 1278, avvicinandola alla datazione della copiatura del solo manoscritto esistente, intorno al 1300.

¹³ Zufferey 2014: 12-13: «Nemours, donc plutôt que Namur, dont l'intrusion dans un récit courtois en langue d'oc incite spontanément à la perplexité [...] de fait, ce sont des arguments contre Namur plutôt que pour Nemours qui ont emporté la conviction des traducteurs». Così René Lavaud e René Nelli. Mentre Manetti conserva la forma provenzale, Nemurs, Mancini sceglie Nemours (52-53). Invece Zufferey propende per Namur, in Fiandra, tenendo conto dei tornei a cui parteciperà Guillem per conquistarsi una gloria degna di Flamenca.

¹⁴ Meneghetti 2010: 95 mantiene Namur, come luogo di nascita di Flamenca: «la bella Flamenca, a un tempo altera e soccorrevole nei confronti del suo innamorato, quintessenza della dama cantata dai trovatori, è in realtà l'unica dei tre a provenire, in quanto figlia del conte Gui de Namur non già dal caldo Mezzogiorno, bensì dalle brume del nord».

¹⁵ Lejeune 1979: 341-53: la studiosa citata da Manetti dimostra quanti dettagli del romanzo rimandano alla Fiandra dove Guillem si dirige per riconquistare la gloria cavalleresca, facendosi notare dal padre di Flamenca (*en la cort del comte falemenc*, v. 6945). Zufferey 2014: 25 e ss., osserva inoltre: «Il suffit de consulter tous les répertoires de noms propres intéressant aussi bien la littérature d'oc que celle en langue d'oïl pour parvenir à un double constat. D'une part, le nom de Nemours n'a jamais eu droit de cité dans aucune œuvre d'imagination d'oc ou d'oïl, alors que Namur peut s'appuyer sur une longue tradition, qui commence avec le *Guillaume de Dole* (v. 2100) de Jean Renart et s'achève avec le *Jehan de Saintré* (chap. LVIII) d'Antoine de La Sale, en passant par *Feragus* (v. 2875), *Le Castelain de Couci et la dame de Fayel* (v. 930, 937, 976, 1106), etc. D'autre part, les poèmes épiques attestent bel et bien l'alternance des formes avec ou sans -s».

Anche la definizione del genere rimane piuttosto problematica:¹⁶ molte le proposte, romanzo di costume, romanzo storico, *fabliau* cortese, romanzo a tesi, *ars amatoria*...¹⁷ Parlare di *romanç* o di *novas* rimanda a criteri formali diversi: l'autore stesso parla della propria opera come «mas novas» («Pero a mas novas vos torn», v. 250), il che implicherebbe una certa *brevitas* (spesso invocata dal narratore per interrompere descrizioni ed enumerazioni), mentre egli designa *Floire et Blanchefleur* come *romanç*. Tuttavia l'evidente continuità con la tradizione lirica e cortese e lo stesso sviluppo di una narrazione articolata in più episodi estesi in un'ampia temporalità (ottomila versi nonostante l'incompiutezza) contrastano con quelle che saranno le regole formali del genere novellistico, e già delle *novas* (notizie fresche, brevi), anche se *Flamenca* sembra rientrare nel genere del *Castia-Gilos* (geloso punito), dal titolo della *nova* composta nella metà del Duecento dal trovatore catalano Raimon Vidal de Bezalú (1618 versi), illustrato anche dalla *Novas del papagai* di Arnaut de Carcassés: quindi nella ben nota tradizione delle storie tragiche o comiche (*fabliaux*) di mariti gelosi puniti o ridicolizzati sfruttata tra altri da Boccaccio e da Molière.¹⁸ La presenza di molti personaggi storici (feste, tornei) ha suggerito ad alcuni critici che si trattasse piuttosto di un romanzo storico o a chiave, addirittura satirico in una prospettiva anti-capetingia¹⁹ (nel quale caso la data del torneo potrebbe essere ritardata all'aprile 1235). Per René Nelli, che vi dedicò un intero saggio – *Le roman de Flamenca. Un art d'aimer occitanien du XIIIe siècle* – si tratta invece di un'opera letteraria didattica e narrativa per via delle numerose disquisi-

¹⁶ Zufferey 2014: 80-91, analizza dettagliatamente la questione ricordando tra l'altro che Paul Zumthor ha contestato a più riprese la pertinenza e l'utilità della nozione di genere nella letteratura medievale.

¹⁷ Meneghetti 2010: 95: «Quest'acutezza descrittiva fa sí che, con *Flamenca*, la letteratura medievale produca il primo vero romanzo d'ambiente, mostrando nello stesso tempo una geniale capacità di fondere insieme temi novellistici o da *fabliaux*, dialoghi dall'andamento quasi teatrale, introspezioni dai forti accenti lirici».

¹⁸ Zufferey 2014: 86-7: «La mise en roman suppose toujours de l'aveu des auteurs et par inévitable réurgence étymologique, une matière narrative préalable [...] Mais les *novas*, comme les nouvelles, se présentent comme une expansion immédiate des nouvelles fraîches qu'elles mettent en narration».

¹⁹ Manetti 2008: Introduzione: identificazione del re con Luigi IX, che lanciò la crociata contro gli Albigesi (1209-1249), quindi invisio alla nobiltà occitanica, e della regina con la temibile madre del re, Bianca di Castiglia (p. 12). Si veda nel seguito dell'Introduzione l'identificazione dei personaggi storici.

zioni sull'amore, sulle regole della *fin'amor*, insomma di una sorta di "arte d'amare" secondo l'etica cortese. Ampi brani lirici di una sottile penetrazione psicologica e di una raffinata eleganza (sfoghi sentimentali, preghiere, dichiarazioni rivoltesi dagli amanti...) intervallano gli episodi prettamente narrativi, le peripezie dell'intreccio, tanto da consentire al critico di accostare il testo al *Roman de la Rose* nella prima versione di Guillaume de Lorris. Il protagonista è insieme un nobile cavaliere e un "clerc", trovatore occitano ma formatosi all'università di Parigi. La cultura letteraria e poetica, il didatticismo amoroso espressi dall'autore colpiscono per la ricchezza e la varietà dei riferimenti classici e medievali: Ovidio, i romanzi antichi, la poesia trobadorica, la letteratura oitanica da Chrétien de Troyes a *Floire et Blanchefleur*.²⁰ Ma anche per la sofisticata dimensione metanarrativa del testo: il narratore si fa commentatore dei fatti narrati, con verifica delle teorie vigenti (rifratte nei pensieri dei protagonisti) e si concede il privilegio di non descrivere in modo esaustivo determinate scene e episodi (cataloghi di personaggi, opere interpretate dai giullari...) per non tradire il principio estetico della *brevitas*, per non trasgredire l'ideale cortese della *mezura*²¹.

²⁰ Manetti 2008: 38-39. Anche Valérie Fasseur (Zufferey 2014): 36-7: «Le savoir ovidien, acquis par les personnages avant même que ne s'ouvre la diégèse et devenu *gai saber*, nourrit la narration de manière inédite: au lieu d'en constituer la matière immédiate comme dans les autres arts d'aimer ou de la compléter en alternance comme chez Guillaume de Lorris, il est disposé de telle sorte qu'il est toujours en lien de causalité mais en léger décalage chronologique par rapport aux faits, qu'il contribue à faire advenir ou commente. Les amants n'échangent jamais entre eux leurs réflexions, qui sont le fait de longs moments d'introspection et participent largement du réalisme novateur de l'œuvre d'art. L'art d'aimer ainsi conçu ne se limite pas à une série de préceptes, mais consiste aussi en une forme d'analyse que chaque personnage, jouissant dans sa chambre d'une solitude propice à ma méditation, au doute et à l'angoisse, mène sur lui-même et sur l'évolution de la situation».

²¹ Il narratore introduce osservazioni ironiche o tecniche, sentenze, proverbi o commenti sui suoi personaggi: «ma io voglio provare, per darvene almeno una piccola idea...», «non mi meraviglio...», «siate certi che vedendola subito l'avrebbe riconosciuto», «ma a proposito non vi dirò niente», «ben folle il geloso», «di Monte Sciocco è signore e padrone il geloso», «e se qualcuno vuole domandarsi come vi venne, e in che modo, non è un problema glielo dirò», «non credo proprio che Flamenca voglia rinunciare a prendersi un amante»; addirittura prese di posizioni personali «Erano davvero perfetti amanti e come loro oggi ce n'è pochi... ma non m'importa, che almeno uno ne conosco che sarebbe tale se solo trovasse buona compagnia», «Pensate che io parli per scherzo? No, sono serio: dico solo la verità».

2. LA TORRE, LA CHIESA, LA CORTE: LE TAPPE DELL'INIZIAZIONE AMOROSA

Il romanzo si apre con la proposta di matrimonio di Archimbaut, signore di Borbon, accettata dal conte *Gui de Nemurs*, padre della nobile e bella Flamenca e da lei stessa. Le splendide nozze celebrate a *Nemurs* durano per piú di otto giorni. Archimbaut tornato a Borbon organizza una corte e un'ospitalità che si vanta di rendere piú ricche e sfarzose per accogliere, con i piú nobili baroni e prodi cavalieri, l'affascinante moglie accompagnata dal re di Francia e dal suo seguito.²² Il racconto fa sfoggio di talento descrittivo e di erudizione con un catalogo unico, per numero e varietà, delle opere appartenenti al repertorio dei giullari.²³ Ma l'atteggiamento estremamente cortese del re nei confronti di Flamenca suscita la gelosia della regina che per vendetta istiga Archimbaut alla gelosia. Pur respingendo in un primo tempo i sospetti, da quel momento il signore di Borbon precipita in preda a una sempre piú cieca e violenta gelosia tanto da perdere, dopo la partenza degli ospiti, ogni contegno cavalleresco e dignità, cedendo a una follia persecutoria. Deciso a impedire ogni infedeltà della moglie, la rinchiude in una torre, sotto sua stretta sorveglianza. Avrà soltanto due damigelle come compagne sottoposte anche loro al tirannico controllo. Il marito geloso dimostra nel comportamento e nell'aspetto fisico un crescente imbestialimento. La voce di quella selvaggia gelosia e della innocente bellezza di Flamenca, ingiustamente reclusa, si diffonde e viene raccolta da un nobile cavaliere Guillem di Nevers, perfetto in tutto fuorché nell'amore di cui non ha ancora alcuna esperienza. Il giovane, quindi, si innamora di lei per fama, aprendo interamente il suo cuore a quell'*amor de lonb* cantato dai poeti. Deciso a raggiungere la sua Dama, egli si reca incognito a Borbon, dove arriva il sabato dopo Pasqua, e con il suo seguito alloggia presso l'oste piú rinomato, padrone dello stabilimento termale frequentato, sotto stretta sorveglianza, dalla sua Dama; dalle finestre della dimora può contemplare trasognato la torre dove lei è rinchiusa. L'indomani in chiesa ha modo di scorgere di sfuggita Flamenca, pur velata e celata dal marito dietro quinte che la nascondono agli occhi dei fedeli e dei chierici. Guillem capisce che il solo modo di accostarsi e di comunicare con

²² Oggi Bourbon-L'Archevêque è sempre famosa per i suoi bagni termali.

²³ Opere citate: 66-69.

lei sia quello di prendere il posto del chierichetto che le dà la pace con il salterio durante la messa. Senza remore, Guillem si fa tonsurare e adotta il saio, convincendo il parroco che è stato chierico e che conosce tutta la liturgia tanto da poterlo assistere. Nel contempo, Guillem offre al giovane, che è nipote del parroco, con una liberalità tipica dell'idealità cortese (manifestatasi con splendidi doni a chi lo ospita o lo aiuta), le risorse necessarie per andare a studiare la teologia a Parigi. Si scopre così che Guillem unisce alle doti cavalleresche quelle del chierico dotto in Sacre scritture e dottrina cristiana. Con un sotterfugio, che gli è stato rivelato in sogno dall'Amore sotto l'apparenza di Flamenca, egli riesce a dirle una parola, mentre le porge il salterio da baciare: nella messa successiva potrà cogliere dalla sua bocca una parola in risposta alla sua. Questo scambio segreto pur ridotto a brevi battute bisillabiche permette loro, nel corso di alcuni mesi – da maggio ad agosto – di stabilire una relazione di fiducia e di scoprire l'amore nato fra loro, fino al punto di darsi appuntamento nello stabilimento dei bagni termali dove Guillem può accedere grazie alla galleria fatta scavare nascostamente dalla sua camera (nella dimora dell'oste) fino alla stanza di riposo dove Flamenca può ritirarsi con le sue damigelle, dopo che Archimbaut, inutilmente ispezionati i luoghi, le abbia rinchiuso. Flamenca aveva infatti simulato una malattia che pretendeva di poter guarire soltanto grazie ai famosi bagni: così dopo un primo sconvolgente incontro, nella camera di Guillem (raggiunta attraverso il tunnel segreto), gli amanti possono godersi tranquillamente il loro amore (come pure gli scudieri che Guillem ha fatto incontrare con le damigelle di Flamenca) per quattro mesi, fino alla fine di novembre. Flamenca, interrogata dal marito che si sentiva sempre più ignorato da lei, gli giura che se la lascerà libera, gli sarà altrettanto fedele come nei mesi passati... Un giuramento equivoco che ricorda quello di Isotta. Archimbaut si fida e la libera, dimenticando la gelosia e ritrovando la propria cortesia e dignità signorili. Flamenca, ormai tornata libera di partecipare alla vita di corte, impone a Guillem di lasciare Borbon e di dedicarsi di nuovo a compiere imprese cavalleresche, acquistando meriti e onore. Flamenca promette di rimanergli fedele e di rifargli dono del suo amore, al suo ritorno a Borbon, per il torneo della Pasqua successiva. Guillem compie mille prodezze, in particolare nelle Fiandre, dove partecipa insieme a Archimbaut a un famoso torneo a Lovanio: egli si lega addirittura di amicizia con lui, tanto da usarlo perfino come latore di un messaggio, un *salut d'amor* (fintamente

destinato a una dama ignota) che Flamenca interpreterà giustamente come dedicato a lei. Guillem viene quindi invitato a partecipare al torneo organizzato splendidamente presso la corte di Borbon dove, in presenza del re di Fancia, saranno riuniti i cavalieri più nobili e valorosi: egli accetta tale sfida per rivedere Flamenca e conquisterà per lei tutti i trofei. Gli amanti pienamente felici, troveranno il modo di unirsi segretamente nella camera di lei (e per conto loro, scudieri e damigelle). Il racconto si interrompe nella seconda giornata del torneo...

Il romanzo è scrupolosamente conforme al codice cortese e cavalleresco. Il narratore, che insiste a più riprese sull'imbarbarimento del cavaliere che, in preda a una follia autodistruttrice, si spinge a comportamenti ciecamente bestiali e feroci, dimostra ampiamente quanto il liberatore, il nobile Guillem di Nevers, presentato con tutte le doti di bellezza, di intelligenza e di prodezza dei cavalieri antichi (*Ansalonne*, *Salomone*, *Paride*, *Ettore* e *Ulisse*), nonché come controfigura del *Jaloux*, con un comportamento «improntato alla devozione e al rispetto più assoluto... nel segno dell'eleganza, della grazia, del tatto», svolga la parte del messo celeste (*ibi*: 25). Il suo rivelarsi sotto il travestimento da chierico, che gli consente di manifestare la sua sapienza e la sua cortesia, assume quindi un evidente carattere provvidenziale sullo sfondo della diabolica persecuzione di Archimbaut.

I luoghi prescelti dal narratore come strategici e narrativamente articolati – la torre, la chiesa, la corte – segnano e caratterizzano le tre tappe di un vero e proprio percorso iniziatico, quello dei due amanti: dalla reclusione e dall'attesa desiderante, all'approccio segreto e alla comunione spirituale e fisica, alla separazione preludio di un'unione confermata e rinnovata nell'apoteosi sociale:

- la torre, simbolo della signoria e della forza arrogante nella città medievale, è scelta da Archimbaut come il luogo di reclusione più sicuro ove sequestrare la moglie innocente. Mentre egli crede il luogo più facile da controllare, esso per la sua stessa eminenza attira l'attenzione e stimola l'inventività dell'astuto innamorato.
- la chiesa, luogo regolato dalla sacralità rituale, viene già dissacrato dall'arbitraria paratia costruita da Archimbaut per ingabbiare la moglie: esso diventerà al contrario il primo spazio protetto di una convivente comunicazione sofisticata ed efficace. Il fatto che la follia di Archimbaut abbia tratti diabolici suggerisce che Dio, invocato spes-

so da Guillem e da Flamenca, insieme ai santi, possa dimostrarsi benevolo e misericordioso nei confronti di amanti che condividono un amore ispirato a *mercé*, sincero e disinteressato, nobile e generoso («Prega il Signore e tutti i santi/perché il piano si realizzi/senza che le venga biasimo» v. 5472).

- la corte di Borbon, tornata agli splendori di un tempo, con il suo famoso torneo, nella terza anta del romanzo, fa da *pendant* (e da segreta antitesi) alla celebrazione delle nozze di Flamenca: è dunque il luogo della restaurazione dell'ordine signorile, consacrato dalla presenza del re. Grazie all'abilità di una Flamenca astuta regista di quel ritorno, ove ella celebra nella gioia generale il proprio trionfo, Archimbaut può ritrovare la propria dignità e Guillem dare prova del suo incomparabile valore. Non sarà l'innocenza a contrassegnare il nuovo equilibrio raggiunto, ma quella libertà di agire secondo la legge dei propri desideri conformi all'etica cortese, e quindi alle regole della *fin'amor*.

Ci si può chiedere, tuttavia, come mai tra questi luoghi determinanti per lo svolgimento dell'intreccio narrativo, non figuri quel luogo tipico della letteratura medievale, il giardino, il *locus amoenus*, l'*hortus conclusus*, luogo d'incontro e di rivelazione dell'amore?²⁴ In realtà, Guillem, accompagnato dall'oste (ammirato per il suo servizio religioso), avrà modo di passeggiare in un giardino primaverile allietato dal canto dell'usignolo, anche se pallido e meditabondo susciterà le preghiere dell'amico convinto che sia malato:

Poi passano per la piazza
 e vanno fuori in un giardino,
 dove l'usignolo si rallegra
 per la dolce stagione e per il verde.
 Guillem ha trovato un luogo fresco,
 all'ombra di un bel melo.

 Guillem, tutto preso dall'usignolo,

²⁴ Si veda l'analisi della tematica del giardino e della tematica del "maggio", ricca di riferimenti all'intertesto lirico nella tradizione trobadorica presentata da Macciò 2017: 287-339, in particolare: 1.3. *Dal riuoso del salut d'amor all'enchâssement di una kalenda maia* (305-11).

non sente una parola della preghiera.

.....

Guillem non ode, non vede, non sente,
non muove occhi, né mano, né bocca
una dolcezza lo tocca al cuore,
portata dal canto dell'usignolo,
(vv. 2331-2356)

La visione idillica e paradisiaca del giardino, che consente ai sentimenti piú intimi di espandersi, e dove predomina la legge del cuore, si contrappone alla condizione di prigionia di Flamenca nella torre, o di reclusione nella chiesa dove ingabbiata è resa quasi invisibile. Guillem tornerà appunto in un giardino, quando dopo aver contemplato per la prima volta in chiesa la sua donna, sarà in preda alla piú inaspettata felicità aureolata allora dai tradizionali festeggiamenti del maggio dedicati alla celebrazione della primavera e dell'amore:

Guillem e il suo oste uscirono
in un giardino, dove udirono
delle canzoni, dalla parte della città,
e fuori nei campi gli uccelli
cantare sotto il verde dei rami. (vv. 2667-2671)

Se l'accoglienza complice del giardino e la tradizione del "maggio" anticipano il trionfo dell'amore, tuttavia il "vergier" non assume nel romanzo la funzione allegorica che Chrétien de Troyes, nei suoi romanzi arturiani, o Marie de France nei suoi *Lais* gli attribuiscono.²⁵ Non è neppure quello misterioso e sublime del *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris.²⁶ E non ha neppure la centralità narrativa del giardino dell'emiro di Babilonia in *Floire et Blanchefleur*.²⁷

²⁵ Le personificazioni di Madama Amore.... sono piuttosto una proiezione dei dibattiti interiori dei protagonisti, una drammatizzazione, una teatralizzazione che anticipa determinate peripezie (Villania, Cupidigia...).

²⁶ Meneghetti 1976: 376: «de jardin surtout celui de Guillaume de Lorris, est à la fois cour d'amour, comme il est démontré par la présence de Cupidon, de Vénus, et des différentes personifications de la phénoménologie amoureuse, et le lieu où se déroule l'existence privilégiée de la société aristocratique».

²⁷ *Floire et Blanchefleur* 1975.

3. PRIGIONE FISICA E LIBERTÀ MENTALE: SCACCO ALLA TORRE.

3.1. *La folle gelosia: l'imbarbarimento di Archimbaut*

Se tra le doti del nobile cavaliere cortese troviamo la *mezura*, Archimbaut, che pur godeva della fama di cavaliere perfetto, già preda dell'amore di Flamenca, dimostra ancora prima del matrimonio gli eccessi di una passione insana, morbosa:

Ma, alla vista di Flamenca
 il cuore nel corpo si infiamma
 di un fuoco amoroso, bagnato
 di una dolcezza così soave
 che tutto il fuoco gli chiude nel corpo

 Archimbaut è tutto turbato
 Per l'amoroso pensiero che lo stringe.
 È una pena, una vera tortura per lui
 Attendere fino a domenica. (vv. 158-181)

Invece, Flamenca, fin dalla prima presentazione, si dimostra prudente e padrona di se stessa («che è donna capace, nei suoi desideri / di tener conto di ragione e senno» (vv. 39-40). Il contrasto è palese e foriero di gravi conseguenze. Lo stesso Guillem saprà tenere sotto controllo e dissimulare i propri sentimenti e reazioni, condizione dirimente per una relazione clandestina. L'Anonimo si avvale della descrizione dei fasti della corte di Nemurs per celebrare una magnificenza di costumi che secondo lui tende a scomparire con il declino dei valori cavallereschi.²⁸

Fu una corte davvero splendida.
 Ricco si considera chi piú invita,
 chi piú offre e chi piú spende,
 tutti gli ospiti fanno a gara
 per esaudire qualunque richiesta.
 Così erano le corti di un tempo:
 Sapete cosa domina nel mondo?

²⁸ Sul lusso nelle corti feudali e la prodigalità come ideale cortese si veda Marrou 1971: 59-63.

Villania, che ha mandato in esilio
 Valore e ogni altra virtù. (vv. 223-235)

È un anticipare l'imbarbarimento di Archimbaut, preparato dall'impazienza, dall'irritazione per la durata delle nozze, e dall'invidia per la ricca ospitalità in completa contraddizione con le regole della cortesia. Accompanata fino a Borbon dal re, in persona, Flamenca la giovane sposa, sarà al centro dell'ammirazione di tutti...

[...] ognuno fissa assorto
 la sua figura, i suoi gesti,
 la sua bellezza senza confronto,
 nutre gli occhi con lo sguardo
 e lascia la bocca a digiuno
 e Dio sa quanto gli piace.

 come il sole è senza pari
 per bellezza e per splendore,
 così è Flamenca in mezzo a loro.
 Tanto sono freschi i suoi colori,
 dolci i suoi sguardi e pieni d'amore,
 piacevoli le sue parole e fasciose,
 che la donna più bella e cortese,
 quella al solito più ricca di esprit,
 restava come muta e vergognosa. (vv. 526-546)

La bellezza di Flamenca cancella tutte le altre:

Ogni altra bellezza oscura e cancella
 il vivo colore del suo volto,
 sempre più luminoso.
 Non dimenticò davvero nulla
 Dio quando la creò così bella,
 senza limiti è il suo fascino
 per chi la vede e la sente. (vv. 551-557)

Mentre sembrano trionfare le virtù cortesi («Joi e Joven invitano alla danza / la loro cugina madonna Cortesia: quel giorno Villania pensò / di sparire sottoterra dal dispetto...»), la Cupidigia si fa avanti per suscitare gelosia, invidia, maldicenze..., tanto da avvelenare la felicità dello sposo. Con quelle personificazioni allegoriche il narratore anticipa gli sviluppi del suo intreccio, come attuazione di misteriose influenze che guiderebbero l'agire umano secondo la trattatistica morale e poetica.

La gelosia di Archimbaut è quindi scatenata dal sospetto suggeritogli dalla regina: se inizialmente Archimbaut finge elegantemente di respingere il sospetto, l'insistenza crudele della regina lo turba profondamente.

Pur dimostrando alla corte la sua estrema e vanitosa liberalità, Archimbaut, nel suo cuore «triste e afflitto», in preda all'ansia e al dolore, a un furioso male che lo getta nel delirio, non è piú padrone di se stesso: egli finirà con cadere in un progressivo impazzimento, tanto da compiere gesti ridicoli, smorfie da demente:

Brontola e ringhia tutto il giorno,
 [...]
 Inarca la fronte, fa smorfie alla moglie,
 [...]
 E mette su una smorfia di cane,
 mostra i denti ma non ride.
 Quanto a lui, non vedrebbe nessuno.
 Gli sembra di questo, di quello,
 che ognuno desideri sua moglie,
 Dio maledica gente di tal fatta!
 Gli sembra, se uno le parla,
 che ecco, già stia per possederla. (vv. 1045-1074)

Ormai la sua fama di geloso si è diffusa in tutta l'Alvernia, si fanno «canzoni, / sirventesi, strofette e melodie, / strambotti e *rotrouenges*» su come Archimbaut tiene rinchiusa Flamenca! Deriso, ridicolizzato da tutti, Archimbaut reagisce con ira; ma nel suo delirio persecutorio egli, con strana preveggenza, sospetta i «trucchi dell'amor cortese»... il sapere degli scolari di Bologna! (pp. 83-84). Per cui, l'imprigionamento piú severo gli sembra la sola soluzione: «Grande è la torre, forti sono le mura / là dentro la terrò prigioniera / con una sola dama di compagnia / o con due, che non stia sola» (vv. 1304-1307). Archimbaut, in realtà misogino e pieno di pregiudizi contro le donne, volendo una signoria assoluta sulla moglie basata sulla forza, sulla sottomissione assoluta, trasgredisce gravemente le regole della società cortese, fondate sul rispetto, sull'onestà e sulla fiducia. Egli rompe insomma il patto nel quale si era impegnato con il matrimonio. Archimbaut subirà in definitiva una doppia trasformazione: inizialmente verso la gelosia (ingiustificata), e all'ultimo verso la fiducia (altrettanto ingiustificata) che gli vale riabilita-

zione, quando ormai ha perduto definitivamente il rispetto e la fedeltà di Flamenca.

3.2. *Guillem e l' «amor de lonh»: distanza e rivelazione*

Quando compare nel racconto, Guillem di Nevers si presenta subito come l'eroe liberatore che impersona tutte le doti fisiche e psicologiche, cortesi e cavalleresche: «cavalliers e clercs» (v. 1799). L'Anonimo non esita a farne un ritratto iperbolico:

E mentre messer Archimbaut
 Esercitava la sua feroce gelosia
 c'era in Borgogna un cavaliere
 di straordinaria qualità,
 opera davvero perfetta tra quelle
 create e cresciute da Natura.
 In modo eccellente lo allevò,
 con ogni studio e cura,
 e mai ci fu creatura piú bella,
 tanto portata a tutte le virtù.
 Era cosí saggio, bello e valente
 che Assalonne e Salomone,
 fossero anche stati uno solo,
 non avrebbero potuto superarlo.
 Paride, Ettore e Ulisse,
 messi insieme in una persona,
 non sarebbero stati cosí ammirati
 per senno, per valore, per bellezza:
 cosí bella era la sua figura
 da sfidare ogni descrizione... (vv. 1561-1580)

Il ritratto fisico assolutamente esemplare che verrà via via arricchito di particolari riferiti alla sua eleganza signorile, alla sua raffinatezza e grazia, lascia il posto al ritratto psicologico e morale

Questa splendida creatura
 fu educata a Parigi, in Francia.
 Là imparò tanto delle sette arti
 che avrebbe potuto insegnare,
 volendo, in ogni parte del mondo.
 Sapeva leggere e cantare in chiesa,
 volendo, meglio di un chierico.
 [...]

Mai non vidi, vi assicuro, uomo
 così bello, così valente, così franco,
 di qualità così straordinarie. (vv.1621-1634)

Oltre a tutte le doti già elencate, e l'origine prestigiosa (fratello del conte Raoul di Nevers), Guillem dà prova di essere ricco, generoso, splendido nel donare, di una liberalità ammirata da tutti (re, marchesi, duchi...): «In lui trionfa la cavalleria...» (v. 1685)

Tornei e giostre sono la sua passione,
 donne e gioco, cani e uccelli
 e cavalli, divertimenti e compagnia
 e tutto quello che piace a un gentiluomo:
 è così eccellente che non può migliorare.
 Guillem veniva chiamato
 e il soprannome è “di Nevers”.
 Conosceva canzoni e lais, discordi
 e vers, sirventesi e altri canti
 meglio di nessun giullare (vv. 1699-1708)

Caritatevole e devoto, franco e nobile, gli manca tuttavia una dote cortese di primaria importanza, l'esperienza d'amore:

Non aveva esperienza d'amore,
 così da conoscerne la vera essenza,
 lo conosceva per sentito dire,
 perché ma aveva letto tutti i libri
 che parlano d'amore e raccontano
 le storie degli innamorati. (vv. 1761-1766)

Sapendo che non può inseguire *Joven*, senza fare un'esperienza d'amore tale che lo avvalori, egli decide di dedicarvi tutti i suoi pensieri. Appunto, venuto a sapere della fama di bellezza e della sorte infelice di *Flamenca*: «Pensa in cuor suo che l'amerà». (v. 1780).

Mentre l'*amor de lohn*, quel topos della lirica cortese (famoso soprattutto grazie a Jaufré Rudel, principe di Blaye, innamorato della contessa di Tripoli), è un amore “senza luogo”, a cui la distanza vieta qualsiasi realizzazione, le tappe del romanzo segneranno l'itinerario che il protagonista costruisce via via per raggiungere l'amata e congiungersi felicemente con lei. In una visione, Dama Amore, gli promette che gli farà

vivere «un'avventura straordinaria», rivelandogli che Flamenca gli è destinata:

«ma non conosci ancora la felicità:
per te l'ho riservata in una torre,
per te solo vi è rinchiusa.
Un folle geloso tiene prigioniera
la più bella donna del mondo,
fatta per amare e per essere amata,
solo tu potrai liberarla,
perché sei cavaliere e chierico,
mettiti subito alla sua ricerca». (vv. 1792-1800).

Donna Amore lo sospinge a trovarla, non gli dà tregua... Guillem si tormenta, vorrebbe conoscere il futuro, ma: «preferisce l'avventura, / perché una speranza troppo sicura / non ha sapore così dolce / come speranza mescolata a timore». (vv. 1838-1841). Guillem prega, chiede l'aiuto divino... Accolto e ospitato a Borbon da Peire Guizo, Guillem si troverà quindi vicino alla torre dov'è la donna che lui ama già appassionatamente.

3.3. *Lo scacco alla torre: "trasgressione fantasmatica"*

Mentre Guillem si perde nella contemplazione della torre, grazie al prodigio dell'amore, il "luogo" dove è mantenuta prigioniera Flamenca, diventa quello dove è imprigionato il suo cuore, all'insaputa di lei:

Adesso Guillem è vicino alla torre
dove è la creatura che ha il suo cuore.
Ma ancora a lungo non lo saprà,
la prigioniera che imprigiona
il cuore di chi si rallegra,
quando può, di vedere e di rimirare,
dalla tavola dove mangia, la torre
dove c'è la donna che ama.
[...]
L'unica cosa che importasse
a Guillem era di trovare una finestra
da cui potesse guardare la torre
dov'era prigioniera Flamenca. (vv. 1943-1966)

L'Anonimo, cercando la complicità dei lettori («Ma è ora, amici, di pensare all'amore!», v. 1942), si dedica a un'analisi sottile e raffinata del desiderio che tormenta Guillem, con un concettismo degno di un poeta "barocco"! Il tema sfocerà in quello dello scambio dei cuori, non appena Guillem avrà ottenuto il consenso di Flamenca. Insonne, Guillem chiede aiuto a Dama Amore, s'interroga sulla natura dell'amore e sull'unione dei cuori con considerazioni linguistiche, un vero esercizio di didattica amorosa: «Ma l'amore è come un elemento / semplice e puro, chiaro e lucente, / e spesso fa di due cuori uno, / entrando ugualmente in ciascuno...» (vv. 2076-2116). Rivolge le sue preghiere ai santi, alla torre stessa, invoca Dio, tanto da essere colto da un subitaneo male: «*Fin'amor* porta il suo spirito / nella torre, da Flamenca / del tutto ignara che qualcuno / si sia innamorato di lei» (vv. 2147-2150). Guillem nello svenimento sogna allora di tenerla fra le braccia: «Guillem la tiene tra le braccia, / suadente, supplichevole, / e la accarezza con tanta dolcezza / che lei di nulla si accorge. / Se Flamenca avesse potuto sapere / di essere stretta teneramente in sogno / [...] Se avesse potuto essere condiviso / un tale piacere animico, sarebbe stato come avere un asso...» (vv. 2151-2163): tornato in sé, è come se fosse stato trasportato in un luogo paradisiaco. Da luogo di imprigionamento, la torre diventa fantasmaticamente un luogo di liberazione promessa, di anticipazione dell'esaudimento di tutti i sogni, del compimento ultimo dei desideri.

4. LO SPAZIO SACRO DELLA DISSIMULAZIONE: IL GIOCO DEL LINGUAGGIO

El es soleilz e vos soleilla
Lui è il Sole e voi Dama sole
(v. 5019)

4.1. *La «Fin'amor» di Guillem e Flamenca*

Nelle riflessioni di Guillem si ritrovano le regole della *Fin'Amor* che gli amanti rispetteranno scrupolosamente:

- 1) il riconoscimento di un principio morale, amore-virtù.
- 2) il dono di sé totalmente disinteressato: l'amore è un fine a se stesso

3) la superiorità della Dama sovrana.

Così si assisterà al progressivo prevalere di Flamenca: ormai sicura dell'amore condiviso e realizzato con Guillem, sarà capace di ottenere da Archimbaut la liberazione dalla torre, ricorrendo a un inganno tutto femminile; l'iniziativa passerà a lei. E la "gioia della corte" sarà il trionfo di Flamenca! La maturazione – si potrebbe dire la consacrazione – del loro rapporto avviene nella chiesa che nel romanzo, da luogo di preghiera e di devozione, diventa il luogo dove trionfano le umanissime ragioni dell'amore mondano.

È lì che per la prima volta s'incontreranno i loro sguardi:

«Ah! Bella creatura, dolce e cortese,
nobile e perfetta di ogni virtù,
non permettete che io muoia
prima che vi vedano i miei occhi» (vv. 2206-2210)

René Nelli parla dell'«étreinte des regards»: «l'“occhio del cuore” garantisce il superamento dell'amore possessivo, solamente carnale, introduce, magicamente, nel regno della “benevolenza” – *benevolensa* è il “voler bene” – e della comunione animica».

Nelle sue preghiere – in quelli che potremmo considerare dei “riti propiziatori” – Guillem ricorre a pratiche magiche o almeno superstiziose, con tipico sincretismo culturale medievale. Invoca, ad esempio, i 72 nomi di Dio (che porta su di sé scritti su un foglietto): una pratica tipica della Kabbala largamente diffusa nel Languedoc (Lunel, Narbonne, Montpellier...).

Guillem è entrato in chiesa,
si inginocchia davanti all'altare
di San Clemente, per pregare
con la più grande devozione Dio
e Santa Maria Nostra Signora,
San Michele e la sua compagnia
e tutti i santi, perché lo assistano.
Recita due o tre *Pater noster*
e poi una piccola orazione
che gli insegnò un santo eremita,
sui settantadue nomi di Dio,
così come suonano in ebraico,
in latino e nella lingua greca.
Questa orazione mantiene vivo

nell'animo l'amore per il creatore
 e la disposizione a operare bene,
 presso Dio può trovare grazia
 chi la recita devotamente,
 e non incontrerà una brutta morte
 chi vi crede con fede sicura
 e la porta scritta su di sé. (vv. 2270-2290)

Usa anche il salterio per divinare il suo futuro di innamorato, ossia l'*apertio libri*: la felicità espressa dal salmista (*Ps* 116, 1-4) è interpretata da lui come “promessa d’amore”:

Dopo aver recitato la preghiera,
 Guillem aprì a caso un Salterio
 e trovò un versetto di buon augurio,
 che diceva cosí: *Dilexi quoniam*.
 «Dio ha proprio letto nei miei pensieri»,
 dice piano tra sé, e chiude il libro. (vv. 2291-2296).

In chiesa, Guillem scopre Flamenca velata e rinchiusa in una gabbia:

Quando tutti sono ormai entrati,
 al suono della terza campana,
 ecco arrivare quel feroce diavolo,
 con aria di sfida, per ultimo.
 [...]

 Accanto a lui, conciato in quel modo,
 ecco apparire la bella Flamenca,
 che cerca di star vicino meno che può
 al marito che le dà tormento.
 Resta un momento sulla soglia,
 e poi si inchina profondamente.
 Fu questa la prima volta che la vide,
 velata, Guillem di Nevers,
 non staccò un attimo gli occhi da lei,
 ma che languore, che pianto, che pena,
 non poter scorgere il suo volto. (vv. 2438-2457)

Guillem scorge Flamenca attraverso la gabbia:

Aveva pelle bianca, delicata, tenera,
 i capelli bellissimi, luminosi.
 Il sole fece un gesto molto cortese
 e diresse proprio in quel momento

su di lei uno dei suoi raggi.
 Quando Guillem vide questo segno
 del ricco tesoro che Amore gli riserva,
 rise e si rallegrò nel suo cuore,
 e intonò il *Signum salutatis*. (vv. 2489-2497)

Egli riesce a cogliere alcuni tratti della sua figura, e lo sguardo è così intenso da farlo smarrire:

Guillem guardò la sua mano nuda,
 e gli sembrò che gli prendesse
 il cuore per portarlo via con sé.
 L'ha colto un così dolce brivido
 che per poco non cade lungo disteso.
 [...]
 Nicolau prese un breviario
 che conteneva salmi, inni,
 i Vangeli e delle preghiere,
 risposte, versetti, lezioni,
 e con quel libro diede la pace
 a Flamenca. E quando lei lo baciò,
 Guillem vide, attraverso la fessura,
 piccola che ci passava appena un dito,
 la sua bella boccuccia vermiglia.
Fin'Amors lo invitò allora
 a non perdersi mai più d'animo,
 lui arrivato così felicemente in porto:
 mai Guillem avrebbe pensato in un anno
 di ottenere tanto dalla sua dama,
 perché gli occhi sono appagati
 dalla vista, e il cuore dal pensiero. (vv. 2530-2570)

Il finto chierico si fa dare il Salterio e bacia devotamente il foglio nel punto dove lo ha baciato Flamenca. Ma nella notte, in balía al tormento, Guillem rivolgerà una disperata supplica a Dama Amore che è assimilata a Venere, mentre l'Amore è il mitico arciere: troviamo qui reminiscenze della cultura antica, della poesia ovidiana con un chiaro compiacimento erudito, un ammiccamento ai colleghi trovatori e giullari.²⁹

²⁹ Mancini 2006: 39: «Traspare, in tutto il romanzo, come una nostalgia per il mondo antico e per gli antichi dei. Dama Amore, che ispira l'azione di Guillem,; che lo sprona e lo conforta, è come una personificazione di Venere, è un demone malizio-

In qual maniera potrò mai guarire,
 se colei che amo mai non mi vide,
 se non sa chi sono, e come mi ferisce?
 [...]

 Se potesse invece udirmi, o parlarmi,
 se potesse vedermi, o toccarmi,
 forse allora in qualche modo
 potrebbe combatterla *Fin'Amors*,
 e la ferirebbe per darmi guarigione. (vv. 2735-2745)

Dopo tanti dubbi e tormenti, come Calaf è sicuro di superare vittorioso la prova:

Con la mia costanza vincerò
 è infelice chi cede allo sgomento.
 Domani sarà Calendimaggio
 e *Fin'Amors*, se vuole, potrà offrirmi
 una ricca ricompensa, come ieri. (vv. 2788-2792)

Flamenca gli compare in sogno, e risponde alla sua supplica, mostrando di corrispondere ai suoi sentimenti: «Mai ho sentito un uomo parlarmi/d'amore in questo modo» (vv. 2843-44).

4.2. *Il gioco del linguaggio: lo stratagemma e l'arte della «tenso»*

Si tocca qui il punto piú originale dell'intreccio. *Fin'Amor* attraverso la Flamenca del sogno suggerisce a Guillem come fare per comunicare con lei, e cioè scambiare una sola parola di due sillabe con il gesto della pace, e fare scavare una galleria per raggiungerla segretamente nella stanza delle terme dove riposa, quando avranno raggiunto la volontà comune di unirsi. A sacro sigillo di un invito cosí ardito e astuto Flamenca gli dà, in sogno, il suo bacio d'amore:

«è a voi che mi affido di tutto cuore,
 è per voi che mi abbandono ad Amore.
 E perché crediate a quanto vi dico
 venite qui, piano, tra le mie braccia,

so e onnipotente. Paragoni, allusioni, personaggi coinvolgono continuamente il mondo pagano, soprattutto attraverso Ovidio, il grande *magister amoris*...».

così che possa baciarvi, amico caro.
 Siete così prode e così nobile,
 così cortese e così eccellente
 che ogni donna, in ogni maniera,
 deve farvi onore e bella accoglienza
 ed appagare tutti i vostri desideri».
 Ed ecco che lo bacia e lo abbraccia
 e non c'è gioia che non gli conceda,
 con ogni sua parola, con ogni suo gesto. (vv. 2947-2959)

Edotto dal sogno su come comportarsi, in chiesa Guillem spia l'arrivo di Flamenca, che gli lascia contemplare la sua bocca: «Con gli occhi lui la bacia, la tocca / la segue fino al pertugio» (v. 3126-3127). Sceglie lui stesso il versetto dei Salmi da fare baciare a Flamenca: «*Fiat pax in virtute*»: secondo la tradizione biblica, Davide avrebbe raccomandato a Salomone di baciare ogni giorno quel versetto, per mantenere il suo regno in pace!

Guillem da quel momento mette a punto, con estrema abilità inventiva e arditezza gli stratagemmi che gli consentiranno di incontrarsi con Flamenca! Si accorda con il cappellano per sostituire il chierichetto Nicolau (inviato a studiare a Parigi a sue spese). Ottiene dall'oste e dalla moglie, riempendoli di splendidi regali, che si trasferiscano in un'altra abitazione, con il pretesto della malattia: in quel modo gli operai potranno cominciare a scavare segretamente un corridoio sotterraneo tra la casa e i bagni termali. Per rendere più verosimile il suo nuovo incarico religioso, Guillem si fa fare una grande tonsura, fingendo di averla già avuta come canonico di Peronne. Si spinge nella simulazione fino a criticare la vita di corte. Guillem, per completare il travestimento, si fa fare un'ampia cappa grigia di lana grezza: «Sembrerà proprio un bel novizio / dell'ordine di Chartres o di Citeaux / visto che ne ha già preso l'abito» (vv. 3695-3697). Ma è detto pure che sembra anche vestito da "patarino" (cioè da eretico o da cataro?): «frate Guillem si fa patarino / e serve Dio per la sua dama» (vv. 3817-3818).

Una forma di lieve derisione (Guillem è ben lungi dall'essere un "perfetto") che rivela la messa a distanza da parte del narratore di una materia che egli non esita a commentare. Difatti se l'Anonimo allude a proposito degli stratagemmi e delle abili menzogne a Renart e a Ysengrin, è per suggerire quanto un amante sia capace di ricorrere a tutti i mezzi (anche quelli meno raccomandabili...) pur di raggiungere il suo fine! Non senza ironia egli attribuisce a Guillem una mancanza di rispet-

to nei confronti del rito religioso e della funzione clericale usati per fini non solo terreni ma peccaminosi.³⁰

È tutta colpa di *Fin'Amor*... «Se uno poi volesse biasimare / quello che *Fin'Amors* comanda e vuole, / potrebbe dire che ha troppo orgoglio, / quando invita a dissimulare. Ma Amore non ha signori o pari, / e perciò può agire a modo suo / e travestire a suo piacimento» (vv. 3712-3718). La *Fin'Amor*, è per essenza un amore trasgressivo, fuori legge, ma che non genera nessun senso di colpa. Viene anzi celebrata l'onnipotenza dell'amore:

Amore lo mena, Amore lo porta,
Amore gli fa fare quello che vuole,
Amore gli impone rasura e tonsura,
Amore gli fa cambiare le vesti.
Ah! Amore, Amore quanto puoi! (vv. 3806-3810)

A questo punto inizia il “gioco” delle parole scambiate, delle battute di due sillabe che si legano una all'altra tanto da costruire un raffinato componimento lirico, una sapiente tenzone amorosa sul modello di quella di Peire Rogier.³¹

Quindi, Guillem riuscirà a corteggiare la sua Dama sotto gli occhi del marito: «Amore cosí sottilmente li unisce / che Guillem, sotto gli occhi / di Archimbaut, corteggia sua moglie, / che volentieri acconsente / pronta a recitare la sua parte.» (vv. 4510-4514), anche se Guillem teme sempre di «non saper dire la parola giusta»! Pieno di dubbi, Guillem affronta la prova come una sfida cavalleresca impostagli da Amore:

³⁰ Huchet 1988: 159: «Cette tension entre le discours religieux et romanesque a besoin du *Trobar* pour se dire. On la verrait plus particulièrement thématisée à deux moments cruciaux du texte où semble se préciser le dessein littéraire que se sont assigné *las novas*. On ne dira jamais assez l'audace de ce roman de l'adultère joyeux et roué, en un temps où le zèle de l'Inquisition ne frappa pas seulement les Cathares et les Vaudois, en un temps où la Dame de la lyrique cède la place à la Vierge, où les mots de l'amour humain signifient majoritairement l'*amor Dei*... Le roman de *Flamenca* se veut sciemment “réactionnaire”: il met en scène un retour en arrière qui restitue la Dame à sa place en jouant, de manière contradictoire, de l'équivoque permettant à la *fin'amor* de se couler dans le discours religieux».

³¹ Mancini 2006: 39. «Il narratore adopera con disinvoltura termini di sapore scolastico e universitario, come *lisson* (vv. 4493), *glosa* (v. 5076), *dialctica* (v. 5443), *sophisme* (v. 7683)».

Guillem è davanti alla sua dama
 quando lei bacia il Salterio
 e le dice piano «*Abimé*»
 [...]
 Guillem teneva in mano il Salterio,
 facendo finta di seguire i salmi
 ma prima di separarsene
 baciò piú di cento volte la pagina,
 ricordando una sola parola, *Abimè*. (vv. 3947-3968)

Flamenca, per conto suo, teme uno scherno da parte del giovane intraprendente: preda di tormenti, paure, sospiri e singhiozzi, si confida alle sue damigelle che interpretano invece correttamente il messaggio, avendo osservato il nuovo chierichetto, per loro un autentico gentiluomo! Scegliere la parola giusta è piú difficile, piú rischioso per una donna: si tratta di essere prudenti, di non dare troppe speranze né di scoraggiare o disperare l'amante...

«Signora, conoscete questo gioco
 meglio di me, ma, in fede mia,
 non gli risponderete, di grazia,
 se non per rallegrargli il cuore.» (vv. 4244-4247)

Flamenca, tuttavia, accetta la sfida, aspettando che il giovane riveli il suo cuore parola dopo parola, messa dopo messa:

«se vedo che amore lo stringe
 sarò per lui una dama perfetta
 e non gli nasconderò il mio cuore:
 vorrò tutto quello che lui vorrà.
 [...]
 Amore non vuole una donna incostante.
 Non è piú una dama se il suo cuore
 cambia e non mantiene le promesse». (vv. 4257-4269)

La ricerca delle risposte ad ogni messaggio tra Flamenca e le sue damigelle, tra Guillem e Dama Amore – un vero e proprio “*Trobar*” – è nutrita di sottili dibattiti di “esegesi amorosa e cortese”:

Guillem non ha un'ora di pace,
 senza tregua ripete e declina

e ordina e commenta le parole. (vv. 4589-4591)

Il gioco erotico-letterario rivela quanto gli amanti siano altrettanto savi e dotti. Guillem riconosce:

Viene davvero da grande nobiltà
 se lei pensa così sottilmente,
 se accorda le sue parole alle mie.
 Più ci penso e le ricordo
 e meglio le trova legate e giuste,
 piú che se le avessi trovate io stesso (vv. 4857-4862)

Questa vera e propria “tenso” a distanza di tempo e di luogo, ma che procede come una continua autoanalisi interiore, riguarda non solo le questioni formali di rispetto delle regole cortesi, ma la scoperta reciproca dell’amore con tutti i suoi tremori e le sue contraddizioni... La saggia Margarida consiglia la sua signora:

Per questo vi consiglio e vi invito
 a non nascondergli il vostro cuore;
 fategli sapere che accettate da lui
 amore, pregio e amicizia,
 da lui che è signore di cortesia.
 È tanto saggio e astuto, a mio parere, e innamorato,
 che saprà bene guardare voi e lui,
 e nessuno verrà a sapere
 che vi ama, e che voi l’amate.
 E vi dico, quando sarete insieme,
 non ci sarà una coppia come voi
 al mondo, neppure luna e sole.
 Lui è il Sole e voi Dama Sole. (vv. 5006-5019)

Sicuramente il centro “nevralgico” di tutto il romanzo si situa in questo dialogo “a puntate” differite nel tempo, ma sottilmente articolate, fino al nuovo incontro: i due amanti scoprono in ogni nuova replica di due sillabe, carica di senso, introdotta come in una *disputatio* filosofica e sot-

tilmente commentata (sul modello delle glosse erudite), i rispettivi desideri, il relativo stato d'animo...³²

I messaggi si compongono come una raffinata lirica che si sviluppa nel tempo secondo un paradossale andamento narrativo³³:

Abimè – Che hai?
Muoio – Di che?
D'amore – Per chi?
Per voi – Che fare?
Guarire – Come?
Per arte – Prendila
La presi – E quale?
Andrete – E dove?
Ai bagni – Quando?
Presto – Mi piace

Il realismo di Margarida aiuta Flamenca a superare i propri dubbi: «Un uomo che fa la corte/così, lo credo capace di trovare / tutto quanto si addice ad amore, / astuzie, espedienti, sotterfugi...» (vv. 5220-5223). Come esito del progredire dello scambio segreto (ma sotto gli occhi di tutti...), che tramite gli sguardi li avvicina a una conturbante intimità: «e lei lo guardò / meravigliata, molto dolcemente: / in quello sguardo si sono baciati / i loro occhi e abbracciati i cuori» (vv. 5309-5312), subentra il giuramento di amore assoluto che Flamenca fa a se stessa:

«E prometto davanti a Dio
 che se il nostro inganno riesce
 e possiamo essere insieme
 voglio essere sua per sempre,
 perché lui solo mi porta soccorso.
 Sarà il solo ad avere il mio amore:
 è il solo che mi salva da morte,
 e lui solo desidero servire. (vv. 5327-5334)

Nelle tappe di questa iniziazione, Flamenca scopre la libertà di scelta:

³² Huchet 188: 113: «Égrenés au fil irrégulier des offices religieux, les mots donnent substance à une langue poétique discontinue que les amants inventent au fur et à mesure de leurs rencontres et où ils "trouvent" le poème de l'amour».

³³ Ripresa di una canzone del trovatore Peire Roger, ed evocazione di una canzone di Guiraut Bornelh.

«Ora ho la possibilità di scegliere,
disse Flamenca, se preferisco
languire in eterno o una volta dare
al mio cuore, avventurosamente,
la bella fortuna di guarire.
Ma se una volta posso arrivare
al luogo dell'Amore e della Gioia,
più non avrò da soffrire affanni,
più non dovrò temere per la vita,
sarò guarita in una volta sola.» (vv. 5501-5510)

Fin'Amor implica comunque sofferenza per essere più pura. Paura, Amore e Vergogna si combattono: ma Dama Amore è signora e regina (Ovidio). Amore non può perdere il suo feudo, occorre pagargli il suo tributo:

Non avrebbe potuto dire un sí
più cortese, e con la mano sinistra
toccò leggera la destra di Guillem,
segretamente, in segno d'amore. (vv. 5722-5725)

Finalmente avviene il tanto desiderato incontro: Guillem e Flamenca scoprono interamente la bellezza e la nobiltà dell'altro.

«Bel signore, Dio mi ha accordato
di essere con voi e non voglio
che possiate dire, lasciandomi,
che io qualcosa vi abbia negato:
siete così bello e così nobile,
così cortese e così ingegnoso
che per i diritti della *Fin'Amor*
avete già conquistato il mio cuore.
Ecco, ora anche il mio corpo è qui,
per concedervi ogni piacere» (vv. 5860-5869)

Assistiamo alla felicità condivisa dei “perfetti amanti”: provano grande gioia nel ricordare le loro brevi parole... Flamenca dichiara di amare più i bagni di “chiesa e santi” e Guillem non insiste a fare il chierichetto... Flamenca si gode la felicità, come in Paradiso: «Non ho fame di cose al mondo/se non di vedere chi amo» (vv. 6101-6102).

4.3 *Il cuore, luogo di amor e joi: «la gioia d'amore che nasce nel cuore» (v. 5532)*

Oltre i luoghi che hanno favorito la scoperta dell'amore (la torre) e il suo adempimento (la chiesa) – luoghi che potremmo di dire di “passaggio”, di “comunicazione”, di “trasmissione” – un luogo ne è la sede privilegiata, il cuore dell'amato o dell'amata.

Non c'è gioia al mondo che piú
colmi un fino amante della gioia
che viene da dove ha riposto il suo cuore (vv. 3958-3960)

La condivisione dell'amore, implica l'unione dei cuori, lo scambio da uno all'altra. *Bona sabor* e *Bon Saber* che Guillem celebra in nome di una superiore sapienza d'amore non priva di una delicata sensualità.³⁴ «Chi non sa gustare in questo modo / non conosce nulla del *Bon Saber*» (vv. 4067-4068). La reciprocità nell'amore, che è fondata sulla libertà di scelta, si contrappone alla concezione possessiva e perversa di una relazione intesa come dominazione, quella imposta da Archimbaut con tutti gli eccessi e il degrado della condizione cavalleresca e cortese... Qui, invece, ogni parola scambiata dagli amanti dà luogo a sottili disquisizioni a distanza, con la mediazione dello sguardo e dei pensieri delle sagge damigelle: la sottile dialettica di Margarida (complementare ai momenti di introspezione di Flamenca) nutre, invece di comprometterla, la profonda condivisione del sentimento amoroso e della sua modalità d'espressione.³⁵ La reciprocità è sempre piú accertata:

In quel giorno fortunato
Flamenca assicura Guillem
del suo amore, rivelandoglielo

³⁴ *Bona sabor/bon saber*: non si può non evidenziare il sottile e prezioso gioco di parole tra il «buon sapore» dell'amore... e il «buon sapere», cioè la buona e giusta sapienza amorosa... Una delle originalità del romanzo risiede proprio in quegli sfoghi lirici, in quei momenti di introspezione amorosa degni dei piú sapienti trovatori.

³⁵ Il sapere che accomuna quelle figure femminili è fuori dal comune. Flamenca osserva: «Ma chi ti insegnò/ Margarida, chi ti apprese, / in fede mia tanta dialettica? Se tu avessi studiato aritmetica, / e poi astronomia e musica, / non conosceresti meglio la fisica / dei mali di cui tanto soffro» (vv. 5441-5447). Addirittura il Quadrivio che era un programma universitario. Ma ricordiamo che il nome di queste discipline era inteso sulla veste del coronamento di Erec.

al momento scelto da lui,
 e gli fece un dono cortese
 pieno d'amore e di delicatezza,
 mostrandogli piú che non facesse
 gli occhi, la bocca e il mento.
 E piú a lungo lo guardò fisso
 negli occhi, fino a che si mosse,
 senza che lui potesse guardarla. (vv. 5277-5287)

L'incontro degli sguardi ne è la conferma:

[...] e lei lo guardò
 meravigliata, molto dolcemente:
 in quello sguardo si sono baciati
 i loro occhi e abbracciati i cuori.
 E da quel bacio viene tale dolcezza
 Che ormai sono guariti del male (vv. 5309-5314)

Tuttavia anche il cuore può essere “prigione” fin tanto che l'amore non abbia trionfato:

Tutti e due abbiamo toccato il colmo
 trafitti insieme dallo stesso dardo.
 non può crescere né diminuire
 in perfezione, il nostro amore,
 ma nelle opere può manifestarsi
 meglio ancora, per mostrare
 come un solo cuore ci legghi.
 È il mio amico, io la sua amica,
 fra noi non c'è né “se” né “ma”. (vv. 6194-6202)

Le leggi dell'amore impongono un dono totale di sé, persino con il rischio di avere il mondo intero contro di sé: «Questa è stata la mia scelta / secondo amore e le sue leggi» (vv. 6319- 6320). L'amore ormai giunto al suo culmine tra Flamenca e Guillem si riflette e moltiplica in quello fra i giovani cugini di Guillem e le damigelle di Flamenca: «Facciamo in modo che si incontrino/e abbiano modo di divertirsi, / se poi dovesse- ro innamorarsi / amerebbero ancora di piú voi e me» (vv. 6434-6437). «Le invitano al loro gioco / Giovinezza, Gioia e Amore» (vv. 6476-6477). Il gioco sincero dell'amore non prevede vincitori e vinti, è un gioco alla pari:

Fin'Amors li rassicura
 Con la promessa che molto spesso
 potranno giocare e lungamente. (vv. 6518-6520)

Dolcezza per il cuore, unione dei cuori, sede dell'amore:

Fin'Amors [...]

E unisce tanto intimamente l'uno

e l'altro cuore che ciascuno pensa

di venir meno se l'altro gli manca,

se sempre non lo vede nello specchio

verso cui il desiderio lo attrae.... (vv. 6613-6617)

L'unione dei cuori risulta dalla “conquista” e dal “controllo” di quei luoghi di separazione e di mediazione (torre, chiesa...), grazie all'intelligenza inventiva di Guillem e grazie alla padronanza della parola (*trobar*) di entrambi: una tale profonda connivenza durata quattro mesi, consentirà un nuovo allontanamento (con il ritorno di Guillem ai tornei, impostogli da Flamenca per evitargli la *recréance*, che è la peggiore colpa del cavaliere – momentaneamente rimproverata a Erec nel romanzo di Chrétien de Troyes –).

5. LA “GIOIA NELLA CORTE”: IL TRIONFO CORTESE E CAVALLERESCO

Questa fase finale del romanzo, piú breve per la sua brusca interruzione, è scandita in diversi momenti: la riabilitazione di Archimbaut, che si libera dalla gelosia grazie all'abile sotterfugio di Flamenca; la separazione volontaria e temporanea degli amanti; le prodezze compiute da Guillem in onore della sua Dama; la conquista da parte sua dell'amicizia di Archimbaut; il ritorno alla corte di Borbon, con il grandioso torneo e il trionfo dell'amante.

Non piú, come nella tradizione arturiana la “gioia della corte”, ma la “gioia nella corte”: infatti, essa non consiste, come invece nel famoso *Erec e Enide* di Chretien de Troyes, in un ultimo *exploit* straordinario (per così dire iniziatico dopo un crescendo di prodezze...) che restituisca alla corte la sua meravigliosa armonia turbata da incumbenti minacce, il

suo onore integro e il suo splendore.³⁶ Qui la riconquista del *joi* – non è piú un compito collettivo – segna il trionfo e la celebrazione dell'amore cortese nella felicità di una coppia di amanti.

5.1. *La separazione*

Flamenca ha inventato uno stratagemma degno della bionda Isotta, nel *Tristano* di Bérroul, per ottenere da Archimbaut la sua liberazione:

Mio caro Signore, chi ci uní
in matrimonio commise un grave
peccato, perché da quel momento
il vostro pregio non ha fatto che cadere:
prima era tale il vostro valore
che tutto il mondo parlava di voi,
Dio e gli uomini vi amavano,
ma poi siete diventato cosí geloso
che avete ucciso e me e voi.
Io vi propongo un buon accordo:
qui stesso voglio giurare sui santi,
davanti alle fanciulle, subito,
di custodirmi sempre cosí
come voi mi avete custodita qui dentro,
se vi sta bene, stringiamoci la mano. (vv. 6676-6690)

Il testo si interrompe, ma veniamo a sapere che Archimbaut ha liberato Flamenca, riunito i suoi cavalieri che le fanno festa grandissima. Viene indetto un torneo per la Pasqua successiva. Siccome Archimbaut ha di colpo perduto le deplerevoli maniere e ritrovato la cortesia, Flamenca non può piú incontrarsi con Guillem, come faceva. È necessario che lui si allontani e ritrovi anche lui il suo valore cavalleresco:

«Andatevene, che io lo desidero,
perché non potrei piú venire
qui da voi, com'ero solita fare.
Voglio che prendiate la vostra strada,
ritornate nella vostra terra,
verrete qui di nuovo per il torneo.
Intanto, attraverso un accorto

³⁶ Chrétien, *Erec et Enide* (Roques). Si veda Meneghetti 1976: 370-9.

pellegrino, o con un messaggero,
o con un giullare, troverete modo
di farmi avere vostre notizie». (vv. 6781-6790)

Flamenca e Guillem si scambiano carezze e pegni d'amore mettendo in pratica l'insegnamento di *Fin'Amor*: «Tutto quello che uno scrive di fuori/ lo scrive anche dentro il suo cuore» (vv. 6813-6814). Guillem tutta-
via sprofonda nella disperazione, ma Flamenca lo convince che agisce in difesa del suo onore, impegnandosi a rimanergli fedele per sempre:

«Amico – e in questo lo baciò –
con questo bacio vi offro il mio cuore
e prendo il vostro, che è la mia vita»

E Guillem: «Signora, prendo con me
il vostro cuore solo per tenerlo
al posto del mio, del quale
vi prego di ricordarvi sempre» (vv. 6890-6896)

È ormai Flamenca a guidare il gioco e a scegliere di consacrare la loro “avventura” in base al tempo liturgico: come nelle imprese cavalleresche più famose; il suo campione tornerà in lizza a Pasqua: se la Quaresima corrisponde al tempo della penitenza, Pasqua segna la Resurrezione, la liberazione e Pentecoste il felice godimento.

5.2. *Il ritorno alla corte: torneo e trionfo*

Con il ritorno di Guillem alla Corte, dopo aver compiuto prodezze e essersi conquistato la fama presso il padre di Flamenca, il conte di Fiandra e la stima di Archimbaut, e con il nuovo torneo a Borbon, in presenza del re di Francia, che gli assicura un trionfo destinato a celebrare l'amore condiviso di Flamenca (porta nascosta nello scudo una manica dell'amante) il cerchio si richiude con voluta simmetria: a sottolinearla il ritorno del *topos* della manica dell'amata usata dal cavaliere che l'ha eletta come la sua dama. Nel primo torneo, è la manica usata come insegna dal re di Francia, erroneamente attribuita a Flamenca, che scatena la gelosia della regina, e in seguito al suo suggerimento la follia persecutoria di Archimbaut. Nell'ultimo torneo, Guillem porta nascosta all'interno dello scudo la manica di Flamenca che gli assicura celatamente il trionfo.

Ma la corte – e il confronto con il pubblico e la comunità cavalleresca – esaltano e celebrano l'amore cortese invece di attenuarlo!

Nel momento in cui il re si alzava
Flamenca baciò il suo amico
e mormorò piano, tra sé e sé
«Fermarsi è un peccato,
e un bacio donato in corte
vale piú di un bacio in privato» (vv. 7335-7340)

Guillem chiese tutto timoroso:
«Dolce creatura, e il mio cuore?»
«Amico, sta al posto del mio,
e se voi non pensate di togliere
il mio, che è al posto del vostro,
il vostro pure mai sarà tolto.
Ed è invero novissima cosa,
opera d'amore o bella ricompensa,
che io tenga il vostro cuore al posto
del mio, e voi il mio, cosí che io
accetti che il mio sia in voi,
e voi, per fino desiderio, accettiate
per il vostro uguale sorte.
Dal desiderio nasce tale legame
che lega stretti i nostri cuori,
e non c'è da temere che si spezzi,
se altro desiderio non lo corrompe» (vv. 7376-7392)

E l'amore non sarà solo di parole e di baci rubati... Con un incontro notturno, gli amanti potranno di nuovo godersi pienamente la loro relazione amorosa. Gli amanti inventano nuovi stratagemmi per incontrarsi con sempre piú arditezza e impunità. La corte, insomma, consacra l'amore di Flamenca e Guillem:

Ecco, ora sono insieme
e prendono dolci piaceri,
si baciano, si stringono le mani,
si accarezzano sopra i vestiti.
Questo li appaga, perché
sanno che, quando potranno,
sarà colmato ogni desiderio. (vv. 8052- 8058)

Con la ripresa del torneo il racconto s'interrompe e rimane incompiuto.

L'ampio trattamento dei due tornei permette all'Anonimo di esprimere il rimpianto delle corti splendide di un tempo, della liberalità fino alla prodigalità, dell'ospitalità, della magnificenza. Tuttavia, mentre nel primo torneo delle nozze scoppiano la gelosia, l'invidia, l'egoismo di Archimbaut, nel secondo torneo, si assiste al trionfo dell'amore sulla gelosia, all'apoteosi della liberalità nello spazio aperto (del giorno, della realtà, della socialità...), dove la luce la vince sull'oscurità e sul chiuso (buio del sotterraneo, della notte, dell'onirico, della solitudine, della segretezza...).

5.3. *La letteratura come luogo del racconto*

Per concludere, proporrei di considerare la letteratura, o meglio la poesia, il vero luogo del racconto, lo spazio della narrazione.

Si è detto che la descrizione delle nozze di Flamenca con Archimbaut a Borbon, offriva all'Anonimo l'opportunità di annoverare le opere letterarie più famose della tradizione antica e medievale (materia antica, storica e mitologica, materie di Francia e di Bretagna ecc...) date come appartenenti al repertorio dei giullari invitati a celebrare la sposa. Ora questo sfoggio straordinario non pare né gratuito né meramente esornativo: l'autore evoca in modo soltanto apparentemente disordinato *lais*, storie ovidiane, romanzi di materia antica e della Tavola Rotonda, trovatori e canzoni di gesta... In realtà, questi riferimenti sono altamente allusivi di situazioni o variazioni tematiche che verranno sfruttate nel corso della narrazione. Tipico il ricordo del poeta Marcabruno (nella deplorazione del declino della Cortesia), il solo trovatore occitano esplicitamente citato. Mentre Jaufré Rudel compare tramite il tema famoso dell'*amor de lonh*, è strategicamente importante *Floire et Blanchefleur*, il romanzo idillico a lieto fine, la cui eroina viene imprigionata in una torre e liberata dal suo innamorato Florio (come sappiamo fonte del boccaciano *Filocolo*): un esempio così pregnante che Flamenca fa ripetere a Alis il gesto di Guillem nel dargli la pace, non con il Salterio, ma proprio con il romanzo di Biancifiore (vv.4475-4492).

Se i trovatori occitani non sono citati esplicitamente, la poesia in lingua d'oc è costantemente presente nel tessuto lirico, nella trama nar-

rativa, nella tematica di genere, nella riscrittura imitativa o parodica (Peire Rogier, *Breviari d'Amor*, *La Cort d'Amor*).³⁷ Con la stessa ottica funzionale vengono richiamati episodi tratti da Omero, dall'*Iliade* con Elena e Paride, dall'*Odissea*, da Virgilio con l'*Eneide* e gli amori di Didone e Enea; ma anche elementi leggendari della tradizione medievale, figure bibliche dell'Antico Testamento (Sansone e Dalila, Davide e Golia, i Maccabei). La presenza costante di Ovidio – con episodi delle *Metamorfosi* e non soltanto precetti dell'*Ars amatoria* – è tanto palese quanto oggetto di ripensamento, poiché la *fin'amor* si contrappone decisamente alla concezione antica dell'amore nel suo materialismo sensuale e cinico (cf. Nelli 1963). Insomma si può proporre che siano le stesse ragioni poetiche e culturali del racconto a liberare il testo da una dipendenza troppo stretta dalla teoresi amorosa, e ad instaurare un trattamento originale e creativo della tradizione letteraria.

La Corte fa appunto da quadro, da scenario e da ragione d'essere di un'intensa attività letteraria, nella quale si inserisce e si articola strettamente la storia della coppia interpretandone le esigenze e gli ideali; la stessa gelosia di Archimbaut suscita, infatti, una produzione poetica e musicale:

Si sa ormai per tutta la contrada
che Archimbaut è un geloso perfetto.
Per tutta l'Alvernia fanno canzoni,
sirventesi, strofette e melodie,
strambotti e *rotrouenges*
di come Archimbaut tiene Flamenca. (vv. 1171-1176)

La voce dell'ingiusta prigionia raggiungerà Guillem e gli farà capire che sarà precisamente quella donna, e non un'altra, che lui è destinato ad amare. Le parole dei poeti, l'immaginazione poetica, fanno da rivelatore, da chiave interpretativa, da mezzano, come il Galeotto di Paolo e Francesca.

³⁷ Si veda la ricostruzione estremamente completa delle fonti negli studi di Andrea Macciò.

5.4. *L'apologia della letteratura*

Nella sequenza centrale e piú originale del romanzo, dove avviene lo scambio poetico di parole sottilmente accordate tra Flamenca e Guillem, si assiste a una vera e propria apologia delle lettere, del sapere e della lettura. La damigella Alis, osserva:

«Sia benedetto chi gli fece scuola
e per primo gli insegnò le lettere,
perché so bene che pane né sale
non vale una persona senza lettere
e un gentiluomo vale molto meno
se non ne sa almeno un poco
e una dama ha maggior pregio
se di lettere ha qualche corredo» (vv. 4805-4812)

È stata proprio la lettura ad aiutare Flamenca a resistere alla lunga reclusione:

«Ditemi dunque, in fede mia,
se non foste letterata come siete
cosa avreste fatto nei due anni
che sopportaste questa pena?
Sareste morta tra i tormenti!
Per quanto mai siate triste,
se leggete, la tristezza di dissolve» (vv. 4813-4819).

Flamenca conferma questo pregio unico della lettura, e l'utilità del sapere:

«Amica, non è sciocco quello
che dite, penso anch'io con voi
che ogni ozio poco giova
all'uomo, se è senza lettere,
ma invisce e sa di morte;
per quanto cerchiate intorno
non troverete nessuno,
se sa di lettere, che non voglia
saperne ancora di piú;
e chi non sa vorrebbe
ancora apprendere, potendo.
Se il sapere si potesse comprare
anche il piú grande avaraccio

correrebbe a comprarne un poco,
 se trovasse il sapere in vendita.
 Mai un uomo senza lettere
 si sarebbe messo in questa impresa» (vv. 4822-4838)

È precisamente tale cultura attribuita ai due protagonisti che giustifica e rende plausibile il gioco raffinatamente letterario dei due futuri amanti: Flamenca e Guillem ispirati dall'amore si fanno addirittura dicitore e poeta, autori di «una *cobla tensonada* sul tipo di quella in voga nella letteratura provenzale, costituita da un martellante discorso a due voci: qui la *cobla*» – come definita da Maria Luisa Meneghetti – si forma nel tempo, col sommarsi delle rapidissime battute che Flamenca [...] e Guilhem de Nevers si scambiano nell'arco di tre mesi» (Meneghetti 2010: 93).

Il talento di Guillem si manifesterà ancora nella composizione poetica e artistica del messaggio indirizzato a Flamenca («Due immagini bellissime / vi erano ritratte con tanta arte che sembravano davvero vive. / [...] Flamenca guarda i “saluti” / e riconosce Guillem così bene / come se lo vedesse davanti a lei / e riconosce la sua figura, / come se si trattasse di lei stessa» (vv. 7100-7120), che egli le fa trasmettere, con somma arditezza, dallo stesso marito. Ora, la sapiente piegatura del *Salutz d'amor* fa sí che le due figure (com)bacino!

L'intera sequenza è, in realtà, un abilissimo intreccio di riferimenti intertestuali, che rivelano l'alto livello di cultura scolastica e letteraria dell'autore. Se di un trovatore si tratta, non può che essere una figura eccezionale.

Claude Cazalé Bérard
 (Université Paris Nanterre)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Chrétien, *Erec et Enide* (Roques) = Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, traduit de l'ancien français d'après l'édition de Mario Roques par René Louis, Paris, Champion, 1974.
- Flamenca* (Raynouard) = M. [= François Just Marie Raynouard], *Notice de Flamenca, poëme provençal. Manuscrit de la Bibliothèque de Carcassonne, n° 681*, «Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi et autres bibliothèques» 13/2 (1938): 80-132.
- Flamenca* (Meyer) = *Le roman de Flamenca*, publié d'après le manuscrit unique de Carcassonne [...] par Paul Meyer, Paris, Franck, Béziers, Delpech, 1865; Seconda edizione riveduta, Paris, Bouillon, 1901, t. I [solo apparso].
- Flamenca* (Lavaud-Nelli): René Lavaud et René Nelli, *Les Troubadours: Jaufre, Flamenca, Barlaan et Josaphat*, t. I, Bruges.Paris, Desclée de Brouwer, 1960: 621-1063.
- Flamenca* (Limentani) = *Las novas de Guillem de Nivers (Flamenca)*, Introduzione, scelta e glossario di Alberto Limentani, Padova, Antenore, 1965.
- Flamenca* (Huchet) = *Flamenca. Roman occitan du XIII siècle*, Texte établi, traduit et présenté par Jean-Charles Huchet, Paris, Union Générale d'Éditions, 1988.
- Flamenca* (Mancini) = *Flamenca*, a c. di Mario Mancini, Roma, Carocci, 2006.
- Flamenca* (Manetti) = *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, a cura di Roberta Manetti, Modena, Mucchi Editore, 2008.
- Flamenca* (Zufferey) = *Flamenca*, Texte édité d'après le manuscrit unique de Carcassonne par François Zufferey, et traduit par Valérie Fasseur, Paris, Librairie Générale Française, 2014.
- Floire et Blanchefleur* (Pelan) = *Floire et Blanchefleur*, seconde version, éd. Margaret M. Pelan, Strasbourg, Publications de l'Université, 1975.
- Raimon Vidal (Tavani) = Raimon Vidal, *Il Castia-Gilos e i testi lirici*, a cura di Giuseppe Tavani, Roma, Carocci, 1999.

LETTERATURA SECONDARIA

- Cazalé 2020 = Claude Cazalé Bérard, *Il De mulieribus claris di Boccaccio e i giochi dell'invenzione narrativa*, in *I colori del racconto. Stili e forme della narrativa breve fra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Ledizioni, 2020: 105-17 (Biblioteca di Carte Romanze, 10).

- Chambon 2018 = Jean-Pierre Chambon, *Sur la date de composition du roman de Flamenca*, «Estudis Romànics» 40 (2018): 349-55.
- Huchet 1993 = Jean-Charles Huchet, *L'étreinte des mots. Flamenca entre poésie et roman*, Caen, Paradigme, 1993.
- Lejeune 1979 = Rita Lejeune, *Flamenca, fille fictive d'un comte de Namur*, in *Littérature et société occitane au Moyen Âge*, Liège, 1979: 341-53.
- Macciò 2016 = Andrea Macciò, *La Cort d'Amor tra le fonti del Roman de Flamenca*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature» 7/2 (2016): 108-33.
- Macciò 2017 = Andrea Macciò, *Il Roman de Flamenca e le metamorfosi del lirico*, «Carte Romanze» 5/1 (2017): 287-330.
- Macciò 2018 = Andrea Macciò, *Cantar e contar. Fonti trobadoriche nel Roman de Flamenca*, Aracne, 2018.
- Manetti 2008: vd. *Flamenca* (Manetti).
- Mancini 2006: vd. *Flamenca* (Mancini).
- Marrou 1971 = Henri-Iréné Marrou, *Les troubadours*, Paris, Seuil, 1971.
- Meneghetti 1976 = Maria Luisa Meneghetti, «*Joi de la Cort*»: *intégration individuelle et métaphore sociale dans «Erec et Enide»*, «Cahiers de civilisation médiévale», 19 (1976): 371-9
- Meneghetti 2010 = Maria Luisa Meneghetti, *Il romanzo nel Medioevo*, Bologna, Mulino, 2010: 90-5.
- Nelli 1963= René Nelli, *L'érotique des troubadours*, Privat, Toulouse, 1963.
- Tavani 1999: vd. Raimon Vidal.
- Les trobairitz* 1978 = *Les trobairitz. Les femmes dans la lyrique occitane*, «Action poétique» 75, 1978.
- Voix de femmes au Moyen Âge* 2006 = *Voix de femmes au Moyen Âge. Savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie, XIIe – XVe siècle*, sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Laffont, 2006.
- Zufferey 2014: vd. *Flamenca* (Zufferey).
- Zumthor 1972 = Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- Zumthor 1980 = Paul Zumthor, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Minuit, 1980.

ITINERARI DEL DESIDERIO NEI LAIS «YONEC» E «MILUN» DI MARIE DE FRANCE

*Les lais solent as dames pleire:
de joie les oient et de gré,
qu'il sunt sulum lur volenté*

(Denis Piramus, *Vie de seint Edmund le rei*, vv. 46-49)

Gli spazi narrativi, come è noto, costituiscono una metalingua dallo straordinario potere euristico, in grado di modellizzare relazioni che non sono di natura spaziale.

1. Nei *Lais* di Maria di Francia, la semantizzazione degli spazi non si limita all'attribuzione di valenze simboliche a determinati significanti, ma investe anche la successione e le differenti interazioni tra i luoghi del racconto, chiamati non solo a metaforizzare la progressiva strutturazione di esperienze interiori, ma anche a far comprendere al lettore qual è la specifica valenza educativa – e dunque il “senso morale” – di ciascun *lai*.

Tale “linguaggio della spazialità” riveste una funzione sostanziale in *Yonec* e *Milun*, nei quali la complessa architettura degli spazi, ma soprattutto la mutevole interazione tra luoghi chiusi e luoghi aperti,¹ l'impenetrabilità o – per contro – la permeabilità tra gli spazi evocati concorrono in maniera significativa alla costituzione del significato dei due *lais*. I due componimenti infatti sono legati da un duplice rapporto: di opposizione, da un lato, e di similarità dall'altro, significativamente giocato sulle diverse dinamiche di contatto e di interazione tra gli spazi narrativi progressivamente evocati.

¹ «[...] dans les *Lais* de Marie, l'espace semble dépasser ce rôle de cadre à l'aventure, pour jouer un rôle narratif et rhétorique plus important que celui d'un contexte. Obéissant à un principe d'ouverture ou de fermeture, à un jeu de passage entre des lieux clos et des lieux ouverts». Mikhaïlova 1997: 145.

Nel *lai* di *Yonec* infatti, la violazione di uno spazio impenetrabile, “altro” – che assume il carattere di un’eterotopia² – coincide con un esito tragico, laddove, a fronte di un intreccio assai simile, nel *Milun*, l’assenza di barriere impenetrabili e la funzione “mediatrice” assunta dal cigno traducono invece la possibilità di una concreta e felice realizzazione del legame amoroso. In sostanza, la “morale” dei due *lais* si determina rispettivamente attraverso un sottile gioco di opposizione e preclusione spaziale (*Yonec*), o piuttosto di continuità e di relazione (*Milun*), in grado di conferire icastica evidenza alle dimensioni “altre” simboleggiate o implicate nel tessuto narrativo dei *lais*.

I due componimenti sono accomunati da una serie di motivi ricorrenti nel tessuto narrativo dei *Lais* di Marie de France: l’infelicità della “malmaritata”, la morbosa gelosia del marito, l’amore adultero, il figlio segreto. In *Yonec*, la protagonista femminile, imprigionata in una torre da sette anni per volere del vecchio marito geloso, vagheggia così intensamente l’amore da provocarne una vera e propria materializzazione: un astore penetra infatti attraverso una finestra e si trasforma in un cavaliere che diverrà subito l’amante della dama e verrà poi ucciso dal marito tradito; il figlio nato dall’unione, divenuto adulto, compirà alla fine la vendetta preannunciata dal cavaliere-astore, uccidendone a sua volta l’assassino. In *Milun*, l’amore, rapidamente appagato, di una coppia, e la nascita di un figlio, che viene tenuta segreta, sono seguiti dalla partenza del cavaliere e dal matrimonio infelice della dama: nonostante la separazione, un cigno, assunto al ruolo di messaggero alato,³ permetterà di ristabilire il rapporto tra gli amanti, che durerà per un ventennio; alla fine, il padre ritroverà l’erede che unirà in matrimonio i suoi stessi genitori.

Le due storie dunque, pur nella similarità dell’intreccio, presentano esiti contrapposti: in *Yonec*, l’uccisione violenta dell’amante, la morte

² Per le note riflessioni di Foucault esposte nella conferenza tunisina *Des espaces autres* (1967) *Hétérotopies*, in cui viene formulato il concetto di “eterotopia”, si rinvia a Foucault 1984: «[Les hétérotopies] ont la curieuse propriété d’être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu’ils suspendent, neutralisent ou inversent l’ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, qui sont en liaison avec tous les autres, [...] contredisent pourtant tous les autres emplacements». Foucault 1967 (1984): 1574.

«[...] Les hétérotopies supposent toujours un système d’ouverture et de fermeture qui à la fois, les isole et les rend pénétrables». *Ibid.*: 1579.

³ Cf. Bullock-Davies 1972: 20-7.

della dama sulla tomba del cavaliere-astore e la successiva vendetta del figlio sul patrigno; in *Milun*, la serena continuazione dell'amore, la ricongiunzione del nucleo familiare e le nozze finali tra gli amanti.

Altro elemento che accomuna i due *lais* e «ne inscrive l'interpretazione in un orizzonte simbolico unitario»⁴ è dato dalla presenza sulla scena di due uccelli,⁵ appunto un astore⁶ e un cigno, dotati di una trasparente valenza simbolica e che rappresentano due diverse declinazioni del desiderio femminile:⁷ essi connettono infatti i luoghi simbolici dei *lais*, e costituiscono l'uno – l'astore – la manifestazione e l'altro – il cigno – il tramite tra la tensione erotica e la sua realizzazione.

2. In *Yonec*, la determinazione esatta dei luoghi del racconto inserisce la narrazione in una cornice realistica: la storia è ambientata in Bretagna, nella città di Carwent attraversata dal fiume Duélas:

En Bretaigne maneit jadis
 Uns riches hum, vielz e antis;
 De Carwent fu avouez
 E del país sire clamez.
 La citez siet sur Düelas;
 (*Yonec*, vv. 11-15)⁸

Tuttavia, lo spazio concreto e delimitato della città viene attraversato da un fiume 'un tempo solcato da navi' (*Jadis i ot de nes trespas*, v. 16) che

⁴ In relazione all'esistenza di un vero e proprio "trittico" dalla forte valenza educativa costituito dai tre *lais Yonec*, *Laiüstic* e *Milun* – accomunati anche dalla presenza di un uccello dotato di valenza simbolica – mi permetto qui di rinviare a Serra 2019: 153. Sul simbolismo nei *Lais* di Marie de France cf. Demaules 2019.

⁵ Sul motivo delle presenze "alate" in Marie de France cf. Colliot 1980, Delcourt 2005, Fasseur 2009 e Tomaryn Bruckner 2011.

⁶ «Le choix d'un rapace est surprenant puisqu' ils ne sont pas, en règle générale, associés à l'amour ni au désir. L'autour, qui peut être interchangeable avec le vautour dans l'imaginaire médiéval est sans doute choisi ici pour synthétiser deux champs de la symbolique. D'une part, étant un oiseau, il illustre le thème de la sexualité, d'autre part il permet une lecture allégorique chrétienne du lai. Dans la tradition des bestiaires, non seulement les vautours se multiplient sans avoir de rapport sexuel, mais ils secrètent une pierre (la pierre « du bon accouchement ») qui permet aux femmes d'accoucher sans effort. Il y a là une allégorie de la pierre spirituelle». Bribing 2010: par. 11.

⁷ Cf. Serra 2019: 170.

⁸ I versi dei *lais* citati sono tratti da Maria di Francia (ed. Rychner, trad. Angeli).

porta immediatamente sulla scena l'eterotopia della nave,⁹ spazio simbolico che veicola una promessa di evasione e che mira ad anticipare, fin dall'esordio, la fondamentale opposizione tra lo spazio chiuso e opprimente della città e il sogno di fuga - le navi sull'acqua - della protagonista femminile:

Jadis i ot de nes trespas.
 Mut fu trespassez en eage.
 Pur ceo k'il ot bon heritage,
 Femme prist pur enfanz aveir,
 Ki après lui fuissent si heir.
 (*Yonec*, vv. 16-20)

L'isolamento e la prigionia della dama in una torre e nell'ulteriore spazio chiuso della gelida *grant chambre pavee* - inscrivono l'esistenza della giovane sposa nelle opprimenti coordinate di una serie di luoghi interni, artificiali, concentrici, che precludono alla dama ogni relazione con l'esterno:

Pur sa beauté l'ad mut amee.
 De ceo ke ele ert bele e gente,
 En li garder mist mut s'entente;
Dedenz sa tur l'ad enserree
En une grant chambre pavee.
 Il ot une sue serur,
 Veille ert e vedve, sanz seignur;
 Ensemble od la dame l'ad mise
 Pur li tenir mieuz en justise.
 Autres femmes i ot, ceo crei,
 En une autre chambre par sei,
 Mes ja la dame n'i parlast,
 Si la vielle nel comandast.
 Issi la tint plus de set anz.
 Unques entre eus n'eurent enfanz
Ne fors de cele tur ne eissi
 Ne pur parent ne pur ami.
 (*Yonec*, vv. 24-40)
 Quant li sires s'alot cuchier,
 N'i ot chamberlenc ne huissier
 Ki en la chambre osast entrer

⁹ «Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence». Foucault 1967 (1984): 1581.

Ne devant lui cirge alumer.
 Mut ert la dame en grant tristur;
 Od lermes, od suspir e plur
 Sa beuté pert en teu mesure
 Cume cele ki n'en ad cure.
 De sei meïsme meuz vousist
 Que mort hastive la preisist.
 (*Yonec*, vv. 41-50)

Dopo sette anni di prigionia, resi ancora piú tristi dalla mancanza di un erede, la forza dirompente della primavera, con le sue notazioni uditive e visive – il canto degli uccelli, la luminosità del sole – riesce a penetrare nella *chambre*, nonostante l'uscio serrato (v. 56) che rappresenta la forzata chiusura alla vita e all'amore:

Ceo fu el meis de avril entrant,
 Quant cil oïsel meinent lur chant.
 Li sires fu matin levez;
 De aler en bois s'est aturnez.
 La vielle ad fet lever sus
 E après lui fermer les hus.
 Cele ad fet sun comandement.
 Li sires s'en vet od sa gent.
 [...]
 La dame, em plur e en esveil,
Choisi la clarté del soleil.
 De la vielle est aparceüe
 Que de la chambre esteit eissue.
 Mut se pleineit e suspirot
 E en plurant se dementot:
 «dasse» fait ele, «mar fui nee!
 Mut est dure ma destinee!
En ceste tur sui en prisun,
 Ja n'en istrai si par mort nun.
 (*Yonec*, vv. 51-70)

Il risveglio del desiderio della dama coincide, non a caso, con il tipico scenario primaverile che acuisce la lunga sofferenza dovuta alla reclusione. L'angusto spazio della *chambre* viene dunque dilatato dall'evocazione nostalgica di un passato lontano (*jadis*, v. 92) in cui il vero amore trovava la sua giusta realizzazione. Inizia qui la fantasia «com-

pensatoria» femminile,¹⁰ nutrita dalle narrazioni d'amore che la dama ha spesso ascoltato (*Mut ai sovent oï cunter*, v. 91). Viene così tracciato un itinerario che – a partire dal cronotopo *jadis / en cest país* – dilata le coordinate della grigia realtà quotidiana sovrapponendo ad esse un'eterotopia, costituita certo da un ideale mondo passato di matrice letteraria in cui regna l'amore cortese, ma che assume ora la concretezza di uno spazio reale; l'*aventure* può dunque collocarsi *hic et nunc*, con un vertiginoso volo che salda la contingenza all'immaginazione:

Mut ai sovent oï cunter
 Que l'em soleit *jadis trover*
Aventures en cest país
 Ki rehaitouent les pensis.
 Chevalier trovoënt puceles
 A lur talent, gentes e beles,
 E dames truvoënt amanz
 Beaus e curteis, pruz e vaillanz,
 Si que blasmées n'en esteient
 Ne nul fors eles nes vecient.
 Si ceo peot estrë e ceo fu,
 Si unc a nul est avenu,
 Deus, ki de tut ad poësté,
 Il en face ma volenté !
 (*Yonec*, vv. 91-104)

I *contes* un tempo uditi e ora rievocati offrono dunque alla dama il materiale simbolico necessario all'espressione del proprio desiderio:

Quant ele ot fait sa plainte issi,
 L'ombre d'un grant oisel choisi
 Parmi une estreite fenestre.
 Ele ne seit que ceo pout estre.
 En la chambre volant entra;
 Giez ot as piez, ostur sembla,
 (*Yonec*, vv. 91-110)

L'immaginario erotico della dama irrompe, *volant* (v. 109) – con un'immagine aerea che si contrappone allo spazio chiuso della *chambre* –

¹⁰ «La fenêtre exprime la volonté d'élan, d'évasion vers l'infini. La dame pleure quand elle voit la clarté du soleil par sa fenêtre, elle se plaint de son destin et rêve. [...] La fenêtre est aussi une ouverture vers l'autre». Mikhaïlova 1997: 148.

da una “stretta finestra”,¹¹ luogo liminare che permette, come è noto, una forma di comunicazione tra due mondi:¹² la dimensione opprimente dello spazio reale e il mondo interiore della dama, il suo immaginario¹³ travolto dal sogno di evasione. La finestra¹⁴ permette dunque una comunicazione momentanea tra due spazi eterogenei, ma ne svela contemporaneamente l'incompatibilità.¹⁵ Viene quindi dapprima varcata dall'astore – con una trasparente significazione sessuale che rinvia al rapporto fisico tra gli amanti – ma diverrà poi, essa stessa, il luogo dell'interdetto, della preclusione definitiva, che si manifesta mediante la trappola mortale tesa dal marito geloso.

Senza dubbio, come è stato già ampiamente rilevato, il *lai* deriva il motivo del cavaliere-uccello dalle sue fonti celtiche¹⁶ e presenta noti

¹¹ La funzione simbolica rivestita dallo spazio liminare della finestra è stata ampiamente indagata nel corso del 27^e Colloque du CUERMA (Aix-en-Provence 21, 22 et 23 février 2002), i cui atti sono stati pubblicati in Connochie-Bourgne (éd. par) 2003.

¹² «La puissance de l'invocation de la dame pourrait bien revêtir cet aspect de puissance et de communication particulière avec l'Autre Monde, celui des créatures divines. En poussant plus loin cette réflexion, il se pourrait que l'apparition de l'Ange Gabriel auprès de la Vierge s'apparente à cette scène, procède de la même tradition. Muldumarec, à l'instar de l'ange emprunte la voie des airs et la forme de l'oiseau pour annoncer à une jeune femme une naissance particulière. Elle induit une forme de communication particulière entre deux mondes». Bruno 2003: par. 7.

¹³ «La clôture de l'espace est associée à une situation tragique, sans issue, et l'ouverture se présente comme la solution, l'évasion, l'élan vers l'imaginaire». Mikhailova 1997: 147.

¹⁴ «La fenêtre joue un rôle crucial dans l'organisation de l'espace: constituant une frontière entre un intérieur féminin, espace confiné, limité, lieu de l'emprisonnement et de la protection, lieu de l'inaction, de l'attente. Et un extérieur masculin, un espace illimité, lieu de toutes les aventures et de tous les dangers, lieu de pérégrination, du mouvement. Avec cette mention de la fenêtre dans le toit, se rajouterait une nouvelle dimension, verticale cette fois, la verticalité permettant la juxtaposition de deux modalités d'existence, de traduire leur simultanéité». Bruno 2003: par. 17.

¹⁵ «Une fois de plus, pourtant, celle-ci apparaît dans cette séquence comme une espèce de concession au concept de “communication”: deux espaces radicalement hétérogènes et incompatibles sont mis en «contact» par une ouverture ambiguë qui montre sans pour autant autoriser le passage». Berthelot 2003: par. 18.

¹⁶ Sull'origine celtica del *lai* cf. Cross 1910, Illingworth 1961, Walter 1999. In Bruno 2003: parr. 8 - 13, si evidenziano i rapporti tra il *lai* di *Yonec* e la fonte celtica costituita dal ciclo leggendario di Conary Môr. Sull'origine di un mito analogo che struttura numerose narrazioni concernenti la nascita di un eroe, si veda Avalor 1990.

schemi mitici: l'amore tra un essere sovranaturale e una mortale seguito dalla generazione di un figlio, il segreto imposto dall'amante sovranaturale che viene tradito e determina la punizione e la fine dell'amore.¹⁷ E tuttavia, al di là delle interpretazioni proposte che individuano principalmente in questa sezione del *lai* di *Yonec* un viaggio nell'Altro mondo¹⁸ della mitologia celtica, tale passaggio costituisce evidentemente la proiezione di una fantasia femminile¹⁹ in cui all'iniziale idealizzazione dell'amore, fa seguito un'angosciosa coscienza della trasgressione connessa all'adulterio.

L'*aventure* nasce infatti dal contatto tra lo spazio chiuso e soffocante della realtà, metaforizzato attraverso una serie di spazi concentrici – la *cit *, la *tur*, la *chambre* – e lo spazio dell'immaginazione che irrompe attraverso il varco della finestra: *aventure* evocata nella memoria e subito realizzata, ma che resta sospesa tra “realtà” intradiegetica del *lai* e mondo onirico, marcata da un'ambiguit  che la sottrae alla realt  contingente e la colloca all'interno di uno spazio simbolico.

Il cavaliere misterioso chiarisce infatti che   solo la richiesta della dama ad avergli consentito di oltrepassare lo spazio chiuso (*eissir*, v. 132) del suo *palais*, evidente simbolo di un luogo – la mente femminile – dal

Barillari 2015 fornisce un'ampia disamina della diffusione del motivo della metamorfosi ornitologica e riconduce il nucleo di *Yonec* ad una icrogamia di matrice sciamanica: la dama di *Yonec* erediterebbe tratti propri della Signora sovranaturale e il cavaliere uccello sarebbe invece l'amante appartenente a “questo mondo” (cf. al riguardo anche Galloni 2007: 220-22).

¹⁷ Riguardo al presunto parallelismo – determinato dalla presenza di temi ricorrenti – tra *Yonec* e *Lanval* si veda Marie de France (Hoepffner): 46.

¹⁸ «dans le *Lai d'Yonec* [...] non seulement le chevalier-oiseau pénètre dans la tour par la fenêtre, et en quelque sorte se matérialise grâce à ce lieu liminaire que ne banalise pas, à la différence de la porte, l'usage courant qu'en font les personnages “terre à terre”, aussi bien que terrestres, que sont le mari et son entourage, mais la dame elle-même, hors d'elle au sens strict de l'expression du fait de l'attaque mortelle portée contre son ami, le suit dans l'Autre Monde du *sidb* par une fenêtre». Berthelot 2003: par. 9. Cf. anche Gingras 2003: par. 6-8 e Findon 2015.

¹⁹ «La tour signale l'étroitesse de l'espace, renforce l'idée de confinement, et place la chambre de la dame en hauteur. Elle se retrouve donc coupée physiquement du monde terrestre de par cette hauteur qui justement lui barre la route de l'évasion. Mais alors que cette ouverture ne lui permet pas de voir ses semblables, la fenêtre de la chambre perchée devient une voie aérienne, celle de la rêverie, par laquelle s'élèvent les aspirations du cœur meurtri». Bruno 2003: par. 4.

quale la fantasia erotica è stata liberata; lo spazio opprimente della *chambre* diventa dunque il luogo felice della fantasia compensatoria (vv. 217-218), richiamata a proprio piacimento dalla dama e ogni volta immediatamente realizzata:

«Jeo vus ai lungement amee
 E en mun quor mult desiree;
 Unkes femme fors vus n'amai
 Ne jamés autre n'amerai.
 Mes ne poeie a vus venir
 Ne fors de mun paleis eissir,
 Se vus ne m'eüssez requis.
 Or puis bien estre vostre amis!»
 (*Yonec*, vv. 127-134)

Or li plest plus a surjurner
 Que en nul autre deduit aler.
 Sun ami volt suvent veer
 E de lui sun delit aveir
 Desque sis sires (s'en) depart,
 E nuit e jur e tost e tart,
 Ele l'ad tut a sun pleisir.
 (*Yonec*, vv. 217-223)

La trappola mortale²⁰ costruita dal marito tradito per catturare l'astore – una volta scoperto l'adulterio – verrà dunque collocata sul luogo liminare della trasgressione: la simbolica finestra piú volte varcata dal cavaliere. La preclusione definitiva dello spazio violato – la *fenestre Par unt le chevaler passot*, v. 293 – manifesta non solo la proibizione dell'unione sessuale, ma anche l'imposizione di un limite alla fantasia soverchiante che ha ormai preso il sopravvento sulla realtà:

Si tost cum el l'ad demandé,
 N'i ad puis gueres demuré:
 En la fenestre vint volant.
 Mes les broches furen devant:

²⁰ «E il en est forment pensifs. / Des engins faire fu hastifs / A ocire le chevalier. / Broches de fer fist (granz) forgier / E acerer le chief devant: / Suz ciel n'ad rasur plus trenchant. / Quant il les ot apparilliees / E de tutes parz enfurchiees, / Sur la fenestre les ad mises, / Bien serrees e bien asises, / Par unt le chevaler passot, / Quant a la dame repeirot.» (vv. 283-294)

L'une le fiert par mi le cors,
Li sans vermeilz en sailli fors !
(*Yonec*, vv. 307-312)

Quant il se sot a mort nafrez,
Desferre sei, enz est entrez.
Devant la dame el lit descent,
Que tut li drap furent sanglent.
Ele veit le sanc e la plaie,
Mut anguissusement s'esmaie.
(*Yonec*, vv. 313-318)

A grant dolor s'en est partiz.
Ele le siut a mut grant criz.
Par une fenestre s'en ist;
C'est merveille k'el ne s'ocist,
Kar bien aveit vint piez de haut
Iloec u ele prist le saut.
Ele esteit nue en sa chemise.
A la trace del sanc s'est mise
Ki del chevalier degotot
Sur le chemin u ele alot.
(*Yonec*, vv. 335-344)

È a questo punto che si rivela, ancora attraverso gli spazi simbolici del *lai*, la distruttività di questa eterotopia. Il cavaliere-astore, mortalmente ferito dalle lame,²¹ macchia di sangue il *lit* della dama, trasformando il luogo del piacere e della felicità in un trasparente simbolo del peccato sessuale.

La coscienza della colpa – la macchia sul letto – innesca dunque un percorso di introiezione che conduce la dama, *nue en camise*, come durante il sonno, a volare letteralmente attraverso un'altra simbolica finestra per inseguire la sua eterotopia nel mondo-altro del cavaliere.

La descrizione della spasmodica corsa della dama guidata dalle tracce di sangue²² assume tutte le caratteristiche di un angosciante incubo

²¹ «C'est un acte de castration: quand le mari tue l'oiseau dans *Yonec*, il tue aussi l'amant, mais, avant de l'occire, il sectionne symboliquement sa virilité. Le mari transperce le corps de l'oiseau qui est une synecdoque du sexe». Bribing 2010: par. 13.

²² «Cette idée transparait dans *Yonec* à travers une insistance sur la présence obsessionnelle du sang répandu par l'infortuné amant. A neuf reprises le texte en fait état. Du sang sur les draps (à connotation initiatique, et évocatrice d'une défloration

notturno e tratteggia il tipico percorso che conduce all’“Altro mondo” da cui proviene il cavaliere:

Icel sentier errat e tint,
 De si qu’a une hoge vint.
 En cele hoge ot une entree,
 De cel sanc fu tute arusee;
 Ne pot nient avant veoir.
 Dunc quidot ele bien saveir
 Que sis amis entrez i seit:
 Dedenz se met a grant espleit.
 El n’i trovat nule clarté.
 Tant ad le dreit chemin erré
 Que fors de la hoge est issue
 E en un mut bel pré venue.
 Del sanc trovat l’erbe moilliee,
 Dunc s’est ele mut esmaice.
 La trace en siut par mi le pré.
 Asez pres ot une cité;
 De mur fu close tut entour;
 N’i ot mesun, sale ne tur,
 Ki ne parust tute d’argent;
 Mut sunt riche li mandement.
 Devers le burc sunt li mareis
 E les forez e li difeis.
 (*Yonec*, vv. 345-366)

De l’autre part vers le dunjun,
Curt une ewe tut environ;
Ileoc arivoënt les nefz,
Plus i aveit de treis cent tres.
 La porte aval fu desfermee;
 La dame est en la vile entree
 Tuz jurs après le sanc novel
 Par mi le burc, desk’ al chastel.
 Unkes nul a li ne parla;
 Humme ne femme n’i trova.
 El paleis vient al pavement,
 Del sanc le treve tut sanglent.
 En une bele chambre entra,
 Un chevalier dormant trova;
 Nel cunut pas, si vet avant.
 En une autre chambre plus grant
 Un lit trevé e nient plus,
 Un chevaler dormant desus.
 Ele s’en est utre passee,
 En la tierce chambre est entree:
 Le lit sun ami ad trové.
 (*Yonec*, vv. 367-387)

L’elemento dell’oscurità (v. 349, v. 353) e l’ossessivo riferimento al sangue scandiscono una progressione spaziale che attraverso un sentiero e poi una collina conduce a un varco buio – l’ingresso dell’Altro Mondo – irrorato di sangue, che immette a sua volta in un *locus amoenus* (v. 356) ancora ossessivamente macchiato dal sangue (v. 357). Seguendo le tracce di sangue attraverso il prato, la dama giunge ad una splendida città, cinta da mura e ricca di edifici sfarzosi (vv. 362-363).

Dalla parte opposta, verso la rocca, scorre un fiume (v. 368): il tipico elemento acquatico che circonda la città oltremondana²³ diventa in

symbolique), puis une piste de sang que va suivre la dame à la suite de son amant bles-sé». Bruno 2003: parr. 30-31.

²³ «Ainsi, pour accéder à l’Autre Monde, il faut traverser une ‘frontière humide’: une belle rivière, une mer. L’eau représente d’abord la porte de communication avec

Marie il luogo simbolico in cui ‘approdano le navi’ (*ileoc arivoënt les nefz*, v. 369); le stesse navi – metafora del percorso immaginifico della dama – che, “un tempo”, solcavano il fiume all’inizio del lai (*Jadis i ot de nes trespas*, v. 16).

La notazione – dalla forte pregnanza simbolica – delle oltre trecento vele sul fiume (*Plus i aveit de treis cent tres*, v. 370) marca non soltanto il luogo di approdo degli “itinerari” del desiderio, ma rinvia probabilmente anche alla frequenza di tali “viaggi” dell’immaginario femminile. L’eterotopia della nave, introdotta nell’*incipit* del lai, ritorna qui in una sorta di *ringkomposition* che tuttavia costringe nuovamente la trasgressività del sogno all’interno di spazi che si rinserrano progressivamente l’uno dentro l’altro: attraverso una porta aperta, la *dame* – seguendo la traccia fresca del sangue – penetra dentro la città, e giunge, attraverso il borgo, sino al *chastel* (vv. 371-374).

Anche le geografie interne del castello rivelano il loro potere evocativo: il pavimento è macchiato di sangue, l’angosciante percorso attraverso le varie stanze²⁴ è costellato da immagini ingannevoli – i due cavalieri dormienti che occupano le prime due camere attraversate dalla dama – che ne evidenziano il carattere onirico e conducono fino alle viscere di questo luogo: la *chambre* in cui giace il cavaliere morente, che suggella l’itinerario circolare originatosi dalla *chambre* della dama e giunto ora al suo tragico epilogo.

Lo spazio immaginifico della trasgressione viene così “riavvolto” attraverso un percorso a ritroso della dama – la città, la collina, il varco, il proprio paese – che ritorna nel mondo “reale” (*Si s’en reveit en sa cuntree*, v. 454) senza che permanga, nella mente altrui – a conferma del carattere illusorio dell’esperienza – alcuna memoria dell’accaduto (vv. 457-458):

Ele s’en vet, l’anel en porte
E l’espee ki la cunforte.

l’Au-delà, l’accès à l’Autre Monde. Elle est la frontière qui sépare les deux mondes dans *Milon, Eliduc, Guigemar, Lannal, Yonec*. Mikhaïlova 1997: 146.

²⁴ «La dame pénètre dans la ville, puis dans le château, puis dans les appartements princiers. Ensuite l’espace continue à se resserrer: elle entre successivement dans deux chambres où dorment un chevalier, puis un autre, et enfin dans une troisième, où elle trouve son amant. C’est là un espace bien clos, et pourtant c’est là que la dame reçoit l’épée et l’anneau, objets qui vengeront l’injustice». *Ibi*: 147.

A l'eissue de la cité
 N'ot pas demie liwe erré,
 Quant ele oï les seins suner
 E le doel al chastel mener
 Por lur seigneur ki se mureit.
 [...]
 De la dolur que ele en ad
 Quatre fiées se pasmad.
 E quant de paumesuns revint,
 Vers la hoge sa veie tint;
 Dedenz entra, utre est passee,
 Si s'en reveit en sa cuntree.
 Ensembledement od sun seigneur
 Demurat meint di e meint jur
 Que de cel fet ne la retta
 Ne ne mesdist ne ne gaba.
 (*Yonec*, vv. 441-458)

Lo scioglimento della vicenda si colloca nuovamente all'interno del "mondo Altro" del cavaliere-astore: Yonec, il figlio nato dalla relazione adultera, ormai divenuto cavaliere, viene invitato, assieme a sua madre e al patrigno, alla festa di sant'Aronne (v. 469). La menzione del santo biblico che guidò gli ebrei dall'Egitto alla Terra Promessa, a mio avviso, rinvia inequivocabilmente al nuovo e fatale percorso verso l'eterotopia, appunto la "terra promessa" della dama, luogo interiore e non definito di cui appunto 'non si conosce la strada' (*Mes il ne seivent u il vunt*, v. 478).

A la feste seint Aaron,
 C'um selebrot a Karlion
 E en plusurs autres citez,
 Li sire aveit esté mandez
 Qu'il i alast od ses amis
 A la custume del païs;
 Sa femme e sun fiz i menast
 E richement s'aparaillast.
 Issi avint, alé i sunt,
 Mes il ne seivent u il vunt.
 Ensemble od eus ot un meschin,
 Kis ad menez le dreit chemin,
 Tant qu'il viendrent a un chastel.
 (*Yonec*, vv. 469-481)

La rapida successione di luoghi differenti, minuziosamente descritti, inquadra l'epilogo della vicenda, racchiuso nuovamente all'interno di una

serie di spazi concentrici e accuratamente definiti: dentro il castello sta un'abbazia; al suo interno, il dormitorio, il capitolo, il refettorio. Al centro del capitolo campeggia una grande tomba circondata da venti ceri accesi su candelieri d'oro:

Une abbeïe i ot dedenz
 De mut religiuses genz.
 Li vallez les i herberja
 Ki a la feste les mena.
 En la chambre ki fu l'abbé
 Bien sunt servi e honoré.
 El demain vunt la messe oïr,
 Puis s'en voleient departir.
 Li abes vet od eus parler,
 Mut les prie de surjurner;
 Si lur musterrat sun dortur,
 Sun chapitre, sun refeitur,
 E cum il sunt bien herbergié.
 Li sires lur ad otriez.
 Le jur, quant il orent digné,
 As officines sunt alé.
 (vv. 483-498)

El chapitre vindrent avant;
 Une tumbe troverent grant
 Coverte d'un pae roé,
 D'un chier orfreis par mi bendé.
 Al chief, as piez e as costez
 Aweit vint cirges alumez;
 D'or fin erent li chandelier,
 D'ametiste li encensier,
 Dunt il encensouent le jur
 Cele tumbe par grant honor.
 Il unt demandé e enquis
 Icels ki erent del païs
 De la tumbe ki ele esteit
 E queils hum fu ki la giseit.
 (vv. 499-512)

Il sarcofago, oscuro e soffocante simbolo di morte, costituisce dunque il funesto emblema che suggella – analogamente a quanto avviene nel *Laiistic* – la conclusione del *lai*: alla rivelazione dell'identità del defunto segue quella del segreto della nascita di Yonec e la morte della madre sulla tomba del cavaliere-astore. La decapitazione del patrigno (vv. 543-544), mediante la spada un tempo consegnata dall'amante alla dama e da lei ritualmente offerta a Yonec per la vendetta, conclude il *lai* con il *leit-motiv* del sangue e della morte; lo stesso sarcofago racchiuderà infatti anche le spoglie della dama (vv. 549-551):

La verité li ad cuntee.
 Sur la tumbe cheï pasmee;
 En la paumeisun devia;
 Unc puis a humme ne parla.
 Quant sis fiz veit que morte fu,
 Sun parastre ad le chief tolu;
 De l'espeic ki fu sun pere
 Ad dunc vengié lui e sa mere.
 Puis ke si fu dunc avenu
 E par la cité fu sceü,

A grant honur la dame unt prise
 E al sarcu posee e mise
 Delez le cors de sun ami.
 (*Yonec*, vv. 539-551)

L'itinerario del desiderio femminile si conclude dunque qui in maniera tragica, attraverso il progressivo rinchiudersi di ogni spazio lasciato all'immaginario, e dunque con la sostanziale condanna di un'illusoria "fuga dalla realtà", che apparentemente supera il confine della *chambre* iniziale, ma in realtà conduce alla definitiva chiusura nel mondo-Altro del sogno.

3. Se il desiderio soverchiante, nel *lai* di *Yonec*, ha condotto alla morte degli amanti, il desiderio inappagato, veicolato dal simbolo dell'usignolo, conduce nel *Laiüstic*²⁵ – che svolge un ruolo di "cerniera" tra *Yonec* e *Milun*²⁶ – alla morte dell'amore.

La torre di *Yonec* corrisponde infatti all'*haut mur de pierre bise* (v. 38) del *Laiüstic*, barriera invalicabile che materializza l'impossibilità di un contatto fisico tra gli amanti e segna il limite imposto alla realizzazione del desiderio; la finestra infatti non viene oltrepassata e garantisce la "corretta misura" della relazione:

Sagement e bien s'entreamerent,
 Mut se covrirent e garderent
 Qu'il ne feussent aparceü
 Ne desturbé ne mescreü;
 E il le poeient bien fere,
 Kar pres esteient lur repere,
 Preceines furent lur maisuns
 E lur sales e lur dunguns;
 N'i aveit bare ne devise
 Fors un haut mur de pierre bise.
 Des chambres u la dame jut,
 Quant a la fenestre s'estut,
 Poeit parler a sun ami
 De l'autre part, e il a li,
 E lur aveirs entrechangier

²⁵ Sull'interpretazione complessiva del *lai* cf. Cottrell 1968, Ribard 1970, Green 1974-75, Burgess 1992, Tudor 1993, Datta 2004, Grimbert 2012.

²⁶ Cf. Serra 2019: 168.

E par geter e par lancier.
(*Laüstic*, vv. 29-43)

N'unt gueres rien ki lur despleise,
Mut esteient amdui a eise,
Fors tant k'il ne poent venir
Del tut ensemble a lur pleisir,
Kar la dame ert estreit gardee
Quant cil esteit en la cuntree.
(*Laüstic*, vv. 45-50)

Mes de tant aveient retur,
U fust par nuit u fust par jur,
Qu'ensemble poeient parler.
Nuls nes poeit de ceo garder
Qu'a la fenestre n'i venissent
E iloc ne s'entreveissent.
(*Laüstic*, vv. 51-56)

Analogamente a quanto avviene in *Yonec*, la barriera fisica, la finestra, la trappola,²⁷ il sangue e, alla fine, il simbolo opprimente del sarcofago²⁸ marciano un limite invalicabile che decreta l'esito tragico della vicenda, all'interno delle medesime coordinate in cui l'amore adultero, idealizzato dalla tradizione letteraria, "penetra" attraverso una simbolica finestra che ne sancisce la violenta intrusione nella vita (*Yonec*) o piuttosto si arresta dinanzi ad essa (*Laüstic*), spegnendone però in tal modo l'insopprimibile istanza fisica e decretandone la morte.

Anche in *Laüstic*, l'arrivo della bella stagione (vv. 56-62) è chiamato nuovamente a rappresentare il culmine di un *désir* non più eludibile e la soppressione violenta della dimensione carnale è ancora metaforizzata da un'uccisione, quella dell'usignolo, che, non certo a caso, macchia di sangue non il *lit* di *Yonec* in cui l'amore era stato consumato, ma la veste della dama 'un po' sopra il cuore':

A sun seigneur l'ad demandé,
E il l'ocist par engresté:

²⁷ «Il n'ot vallet en sa meisun / Ne face engin, reis u laçun, / Puis les mettent par le vergier. / N'i ot codre ne chastainier / U il ne mettent laz u glu, / Tant que pris l'unt e retenu.» (vv. 95-100)

²⁸ Per la valenza attribuibile a questo simbolo nel *Laüstic* cf. Tudor 1993.

Le col li rumpit a ses deus meins.
 De ceo fist il ke trop vileins.
 Sur la dame le cors geta,
 Si que sun chaisne ensanglanta
Un poi desur le piçz devant.
 De la chambre s'en ist atant.
 La dame prent le cors petit;
 (*Laüstic*, vv. 113-121)

L'usignolo, simbolo del canto cortese e dell'idealizzazione dell'amore, avvolto dalla dama *en une piece de samit* (v. 135), viene allora collocato dall'amante – che ne apprende la morte attraverso un *message* (v. 139) – in un prezioso sarcofago ben sigillato; il simbolo, sottratto alla contigenza e collocato nell'opprimente spazio del *vaisselet* dal *covercle bien assis*, sopravvive dunque unicamente come reliquia, attraverso lo stesso *lai* che ne narra la storia:²⁹

En une piece de samit
 A or brusdé e tut escrit
 Ad l'oiselet envelopé;
 Un suen vaslet ad apelé,
 Sun message li ad chargié,
 A sun ami l'ad enveié.
 (*Laüstic*, vv. 133-140)

Un vaisselet ad fet forgier;
 Unques n'i ot fer ne acier,
 Tuz fu d'or fin od bones pieres,
 Mut preciuses e mut chieres;
 Covercle i ot tres bien assis.
 Le laüstic ad dedenz mis,
 Puis fist la chasse enseeler.
 (*Laüstic*, vv. 149-155)

4. Resta da domandarsi allora perché il *lai* di *Milun*, costruito su motivi analoghi rispetto a *Yonec* – l'adulterio e la generazione di un figlio, la presenza di un uccello dotato di valenza simbolica – pervenga ad un positivo scioglimento della vicenda e – ancora – quale sia il ruolo rico-

²⁹ Zambon 2012: 61

perto dalla strutturazione dello spazio narrativo nella costruzione del significato del *lai*.

In primo luogo, l'elemento discriminante in *Milun* è dato dalla piena realizzazione dell'amore, che si oppone al desiderio femminile nutrito di fantasie letterarie che "apre la finestra" all'astore (*Yonec*) o si raggruma sterilmente attorno al tipico simbolo dell'usignolo (*Laiisti*): in *Milun* infatti non compare alcuna eterotopia, ma piuttosto una geografia realistica che esclude totalmente il ricorso all'Altrove. L'ambientazione iniziale ci conduce in luoghi geograficamente ben determinati – il *Subtmales* patria di Milun³⁰ e oblitera immediatamente il tipico motivo dell'*amor de lonh*, declinato questa volta al femminile,³¹ attraverso la figura mediatrice di un messaggero, inviato dalla donna al cavaliere per offrirgli il proprio amore (vv. 27-28). La distanza spaziale viene dunque immediatamente annullata attraverso il ricorso ad un messaggio, prontamente ricambiato da Milun con una vicendevole promessa d'amore, suggellata dall'invio di un anello d'oro (vv. 39-40).

Il breve scambio di messaggi intercorso tra gli amanti lascia rapidamente il posto alla realizzazione fisica dell'amore che avviene in un tipico *vergier* in cui gli amanti ripetutamente si incontrano, fino alla gravidanza della fanciulla:

Delez sa chambre en un vergier
U ele alout esbanier,
La justouent lur parlement
Milun e ele bien suvent.
Tant i vint Milun, tant l'ama

Que la dameisele enceinta.
(*Milun*, vv. 49-54)

Il figlio, partorito in segreto, verrà affidato alla sorella della *dameisele*, che abita in un luogo geograficamente ben determinato – *en Northumbre* – dopo un lungo viaggio di cui sono accuratamente dettagliate le tappe

³⁰ «Milun fu de Suthwales nez». (V. 9) «Mut fu concüz en Irlande, / En Norweje e en Guthlande; / En Logrë e en Albanie / Eurent plusur de lui envie.» (Vv. 15-18).

³¹ «Ele ot oï Milun nomer, / Mut le cumençat a amer» (vv. 25-26).

(vv. 105-120), assieme ad una lettera³² in cui viene narrata la storia della sua nascita:

A ma serur le porterez
 Ki en Northumbre est mariee,
 Riche dame, pruz e senee,
 Si li manderez par escrit
 E par paroles e par dit
 Que ceo est l'enfant sa serur
 (*Milun*, vv. 68-73)

Il *lai* dunque, fin dall'inizio, si struttura attraverso rapporti di mediazione che superano le distanze “reali” e al contempo “interpretano”, mediante la parola, – *par escrit E par paroles e par dit* (vv. 71-72) – la contingenza, il “vissuto” dei personaggi: è appunto la funzione fondamentale di questa mediazione – propria della scrittura, del testo stesso del *lai* – che riscatta la storia di *Milun* e la iscrive in un orizzonte esemplare.

Il *lai* si costruisce infatti attraverso un sistematico gioco di mediazioni tra realtà e narrazione della stessa realtà, realizzato con un continuo scambio di messaggi, di lettere: le missive iniziali tra gli amanti, la lettera alla sorella della madre, i *brefs* successivamente legati al collo del cigno. Lo iato che viene superato non è dunque quello tra realtà ed eterotopia, già rivelatosi incolmabile in *Yonec* e *Laiüstic*, ma quello tra la realtà e la sua interpretazione, che si attua attraverso il testo.

Il *brief escrit* – che rappresenta appunto, come ha rilevato Zambon, lo stesso *lai* di *Milun*³³ – andrà da questo momento in poi a costituire, assieme all'altro oggetto simbolico del *lai* – l'*anel* appeso al collo del bambino – una coppia simbolica inscindibile che salda il tradizionale emblema del legame tra gli amanti (l'anello) alla mediazione della realtà realizzata nei testi scritti (i messaggi), a loro volta trasportati da un luo-

³² Nel momento in cui il bambino viene portato via e consegnato alla zia, come rileva Zambon, «entra in scena nel racconto un simulacro del testo stesso con il suo titolo»: la lettera che costituisce «una riflessione parziale del testo nel testo stesso, che rappresenta, secondo le categorie di Dällenbach, un caso di *mise en abyme* “retrospettiva” come la scrittura sulla “piece de samit” nel *Laiüstic*». Zambon 2012: 64.

³³ *Ibi*: 65.

go all'altro da diversi messaggeri (ultimo il cigno), a scandire le singole tappe del percorso amoroso.³⁴

Vostre anel al col li pendrai
 E un brief li enveierai;
 Escriz i ert li nuns sun pere
 E l'aventure de sa mere.
 (*Milun*, vv. 77-80)

Al col li pendirent l'anel
 E une aumoniere de seie
 Avoec le brief
 (*Milun*, vv. 96-98)

Il motivo conduttore del *lai* è dunque quello della distanza da colmare, della realtà contingente da mediare: il motivo della lontananza, sempre superata, è indispensabile per la costituzione del significato dello stesso *lai*. Non a caso, dopo l'allontanamento del bambino, interviene la separazione della coppia, non certo inevitabile – data l'assenza di vincoli che avrebbero impedito il matrimonio – ma funzionale alla nuova istanza di mediazione che ne scaturisce.

La separazione degli amanti, con la partenza di Milun *fors de sa tere* – motivata dal desiderio di intraprendere un percorso cavalleresco-cortese – contrapposta alla staticità della fanciulla, prelude alle infelici nozze della giovane:

Milun eissi fors de sa tere
 En soudees pur sun pris quere.
 S'amie remest a meisun.
 Sis peres li duna barun
 Un mut riche humme del païs
 (*Milun*, vv. 121-125)

Al suo rientro, Milun, per superare la lontananza dall'amata, ben sorvegliata dal marito, ricorre di nuovo alla mediazione dello scritto e lega un

³⁴ «Le brief li baille e le seel» (v. 126).

messaggio al collo di un cigno, che dovrà essere consegnato alla dama da un suo scudiero:

Ses lettres fist, sis seela.
 Un cisne aveit k'il mut ama:
 Le brief li ad al col lié
 E dedenz la plume muscié
 (*Milun*, vv. 162-164)

Come ha già rilevato Green, l'articolata descrizione – circa cinquanta versi³⁵ – del percorso seguito per introdurre furtivamente il cigno nella camera, attraverso diverse stanze, costituisce una rappresentazione metaforica della relazione carnale che intercorre tra gli amanti: vi compaiono infatti la nota simbologia erotica legata al gioco degli scacchi, e ancora la metafora della “stanza” della *dame*, alla quale approda il cigno, che rappresenta il sesso femminile, laddove il cigno è un evidente simbolo fallico, come dimostra il turbamento della dama nel riceverlo ai vv. 216-219:

En la sale vint li portiers,
 N'i trova fors deus chevaliers;
Sur une grant table seient,
Od uns eschés se dedueient.
 Hastivement returne ariere,
 Celui ameine en teu maniere
 Que de nului n'i fu sceüz,
 Desturbez ne aparceüz.
 A la chambre vient, si apele;
 L'us lur ovri une pucele.
 (*Milun*, vv. 195-204)

El le receit mut bonement.
 Le col li manie e le chief,
 Desuz la plume sent le brief;
 Li sancs li remut e fremi:
 Bien sot qu'il vint de sun ami.
 (*Milun*, vv. 216-219)

³⁵ «Marie devotes about fifty lines (almost one-tenth of the entire story) to the description of how the bird is introduced into the lady's room for the first time. In order to reach her, Milon's valet recounts to the gate-keeper a false story of having captured the animal by accident and wanting to offer it as a gift to the lady in the castle. We are told that he must pass through several rooms; in one of these rooms two men are playing chess. The scene is a metaphorical description of the resumption of their carnal relationship, for the rooms represent the feminine element of the mistress while the long-necked swan is a phallic symbol representing Milon». Green 1975: 331.

Il cigno – con il suo messaggio – riesce dunque a penetrare facilmente nella *chambre* della dama: non compaiono qui barriere insormontabili, muri o trappole perché il raffinamento del legame amoroso, determinato dalla lontananza, viene attuato grazie alla funzione mediatrice del simbolo e della parola scritta, della poesia, messaggio in grado di superare qualsiasi ostacolo materiale. La dama accoglierà dunque il cigno, lo nutrirà e lo invierà di nuovo all'amato; il motivo del digiuno del volatile, saziato a turno da ciascun amante, costituisce una trasparente metafora del desiderio e del soddisfacimento sessuale:

Par ses lettres li remandast
 E le cisne li renveast,
 Primes le face bien garder,
 Puis si le laist tant jeüner
 Treis jurs que il ne seit peüz.
 (*Milun*, vv. 239-243)

Li oiseus esteit fameillus
 E de viande coveitus:
 Hastivement est revenuz
 La dunt il primes fu venuz.
 En la vile e en la meisun
 Descent devant les piez Milun.
 (*Milun*, vv. 259-264)

Inizia da questo momento un vicendevole scambio di messaggi tra gli amanti, che si protrarrà per un ventennio: il testo scritto e l'oggetto che simboleggia il vincolo amoroso (*anel*) vengono ora affidati ad un nuovo vettore "alato" – il cigno³⁶ – che non costituisce una prepotente materializzazione del desiderio – come l'astore di *Yonec* – o piuttosto una diversione – mediante il simbolo poetico dell'usignolo nel *Laiüstic* – che sposta su un piano simbolico l'oggetto del desiderio femminile, ma è piuttosto tramite, collegamento, continua mediazione tra gli amanti, in

³⁶ «Le Moyen Âge chrétien reçoit à son sujet un héritage symbolique multiforme qu'il fait fructifier sur plusieurs terrains: celui de la blancheur et de la pureté; celui du chant et de la mort; celui de la métamorphose, surtout». Pastoureau 2003: par. 2.

grado di indicare l'unica modalità che permette la sopravvivenza di un vincolo amoroso attraverso un lento processo di educazione del desiderio.

Viene così tracciato in *Milun* l'itinerario esemplare che conduce al lento e progressivo raffinamento del legame amoroso, che non coincide con la soppressione della componente fisica, come avviene nel *Laiistic*, né tantomeno con l'irrompere devastante della sensualità in *Yonec – lais* entrambi caratterizzati da spazi impenetrabili e destinati a concludersi con l'emblema soffocante del sarcofago – ma si configura piuttosto come un lento percorso di riflessione, che metaforizza la funzione che riveste il *medium* del testo e della poesia stessa, quale luogo privilegiato dell'educazione sentimentale. Il *medium* del cigno,³⁷ che porta annodati al collo il tradizionale simbolo dell'amore (l'anello) e il testo che ne distilla l'essenza, rappresenta dunque il percorso e il ruolo che spetta alla scrittura poetica – allo stesso *lai* – che, mediante l'elaborazione simbolica del sentimento, educa all'amore, additando un ideale itinerario del desiderio.

Quasi a sorpresa Marie ci dice infatti, in maniera incidentale, che, durante il ventennio di corrispondenza a distanza, i due amanti si incontrano più volte³⁸ senza ostacoli, a sottolineare l'irrinunciabile componente fisica di un vincolo amoroso che progressivamente si perfeziona non certo in virtù di un'astratta sublimazione del desiderio. Il superamento di ogni limite spaziale è tuttavia ottenuto grazie al volo simbolico del cigno, della parola scritta, alla distillazione e decantazione dell'istanza erotica in una testualità che ripensa e ricomponne armonicamente le tessere della realtà che l'ha generata.

Sarà ancora il *brief* che reca il nome e la storia di *Milun* – «cioè il titolo del racconto: riflessione parziale del testo nel testo stesso»³⁹ – a suo tempo legato al collo del neonato, a permettere al figlio ormai adulto di conoscere la propria origine e ad indurlo a replicare l'itinerario di for-

³⁷ Sull'interessante omofonia tra *cygne* e *signe*, cf. Small 2005.

³⁸ «Ensemble viendrent plusurs feiz. / Nuls ne poet estre si destreiz / Ne si tenuz estreitement / Que il ne truisse liu sovent.» (Vv. 285-288).

³⁹ Zambon 2012: 65.

mazione del proprio padre,⁴⁰ attraverso un gioco di specchi che conduce il giovane, come già un tempo Milun, *fors de la tere e del país* (v. 310):

Le brief li rendi e l'anel,
 Puis li ad dit ki est sa mere
 E l'aventure de sun pere
 (vv. 294-296)

La fama del suo valore si diffonde così per il paese (vv. 333-340) accanto al nome di *Sanz per*, 'senza pari' – che adombra il segreto delle sue origini⁴¹ – finché Milun, ignaro della vera identità del giovane e mosso da profonda invidia nei suoi confronti, decide di "attraversare il mare" (v. 350) per sfidare il cavaliere che potrebbe sottrargli il primato:

Milun oï celui loër
 E les biens de lui recunter.
 Mut ert dolenz, mult se pleigneit
 Del chevalier ki tant valeit
 (vv. 341-344)

D'une chose se purpensa:
 Hastivement mer passera,
 Si justera al chevalier

Pur lui leidir e empeirier.
 (vv. 349-352)

L'attraversamento simbolico del limite acquatico, che conduce Milun verso la propria immagine speculare incarnata dal figlio, non introduce

⁴⁰ «A sei meïsmes pense e dit: / "Mut se deit hum preisier petit, / Quant il issi fu engendrez / E sis pere est si alosez, / S'il ne se met en greinur pris / Fors de la tere e del país."» (Vv. 305-310).

⁴¹ «Ma in questo nome imposto da coloro che non lo sanno *numer* è nascosto anche il *vero* nome di colui che è Senza Padre (**Sanz Pere*) e sul quale il nome del padre, come su una lettera, è inscritto come assenza: il *nun* che egli custodisce segretamente - il nome di Milone, il titolo del *lai* - è il solo mezzo di cui egli disponga per recuperare la propria identità». *Ibi*: 67.

tuttavia in una dimensione “altra”, ma costituisce un passaggio decisivo verso luoghi ancora designati con estrema precisione,⁴² a sancire l’esclusione di orizzonti non inquadrabili nella concretezza del reale.

Allo scontro fisico tra padre e figlio, che si concluderà con la vittoria di quest’ultimo, seguirà il racconto, da parte del giovane, della storia della sua famiglia (vv. 445-460), che permetterà il reciproco riconoscimento grazie all’*anel*. Ad una nuova narrazione *en abyme* (vv. 488-496) degli stessi eventi cantati nel *lai*⁴³ farà seguito il rientro nella terra d’origine, dopo un nuovo attraversamento del mare (v. 505).

Il tragico finale di *Yonec*, evocato anche in *Milun*⁴⁴ e culminato con l’uccisione del patrigno da parte del figliastro, verrà quindi neutralizzato ancora una volta grazie ad un nuovo messaggio che annuncia la morte del padre putativo⁴⁵ e permette al giovane di unire in matrimonio i propri genitori: la parola scritta si rivela dunque in grado di sciogliere i nodi narrativi e di condurre alla felice conclusione della vicenda.

5. Se dunque nei *lais* di Marie de France, gli spazi “altri” – le eterotopie – definiscono i luoghi di un’esperienza interiore, le traiettorie di un divenire individuale che si articola attraverso una precisa collocazione topologica, la palese inaccessibilità di questi spazi in *Yonec* e *Laiistic* mira ad invalidare i percorsi del desiderio da essi metaforizzati.

L’istanza interpretativa viene dunque orientata attraverso categorie di natura spaziale che oppongono la stigmatizzazione degli spazi preclusi all’esemplarità dei percorsi accessibili. L’itinerario descritto in *Milun* esclude appunto ogni eterotopia, non ha “contro-spazi”, “utopie localizzate”⁴⁶ ma si configura piuttosto come simbolico attraversamento di spazi contingenti – e dunque non incompatibili con la realtà – luoghi di ripensamento e mediazione dell’esperienza, di oggettivazione e simbo-

⁴² «En Normendië est passez, / Puis est desqu’en Brutaine alez.» (vv. 373-374).
«Desque après la Paske vint, / K’il recument les turneiz / E les gueres e les dereiz. / Al Munt Seint Michel s’assemblerent; / Normein e Bretun i alerent» (vv. 382-386).

⁴³ «Milun ad a sun fiz cunté / De sa mere cum il l’ama, / E cum sis peres la duna / A un barun de sa cuntree [...]» (vv. 488-491).

⁴⁴ «Li fiz respunt: “Par fei, bels pere, / Assemblerai vus e ma mere! / Sun seignur qu’ele ad ocirai / E espuser la vus ferai”» (vv. 497-500).

⁴⁵ «Un brief li baillie enseelé; / Par parole li ad cunté / Que s’en venist, ne demurast: / Morz est sis sire, or s’en hastast!» (vv. 513-516).

⁴⁶ Foucault 1984.

lizzazione del desiderio femminile: quegli spazi “altri” che, in sostanza, solo il testo poetico – appunto tale *medium* – può svelare e definire.

Patrizia Serra
(Università degli Studi di Cagliari)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Maria di Francia (Rychner) = Maria di Francia, *Lais*, a c. di Giovanna Angeli, (testo ed. J. Rychner, Paris 1966) Milano-Trento, Luni, 1999.

Marie de France (Hoepffner) = Ernst Hoepffner, *Les Laïs*, Strasbourg-Paris, Heitz-A. Perche, 1921.

LETTERATURA SECONDARIA

Avalle 1990 = D'Arco Silvio Avalle, *Fra mito e fiaba. L'ospite misterioso* (1978), in Id., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, il Saggiatore, 1990: 161-73.

Barillari 2015 = Sonia Maura Barillari, *Gli uomini e la metamorfosi amorosa (per un'altra interpretazione del «Lai de Yonec»*, in *Metamorphosis: miti, ibridi, mostri*. Atti del 2° convegno di studi sul folklore e il fantastico (Genova, 13-14 novembre 2010), a c. di Sonia Maura Barillari e Andrea Scibilia, Ariccia, Aracne (Autunnonero, 2), 2015: 13-41.

Bibring 2010 = Tovi Bibring, *Scènes érotiques, écriture courtoise. La symbolique naturelle dans les Laïs de Marie de France*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire» 31 (2010): 185-96.

<<http://journals.openedition.org/clio/9661>>

Bruno 2003 = Stéphanie Bruno, *Par la fenêtre du toit: l'union mystique à l'époux animal, à partir du lai de «Yonec» de Marie de France et de récits mythologiques celtes et japonais*, in Chantal Connochie-Bourgne (éd. par), *Par la fenestre: Études de littérature et de civilisation médiévales* [online], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003: 57-65. <<http://books.openedition.org/pup/2185>>.

Bullock-Davies 1972 = Constance Bullock-Davies, *The Love-messenger in «Milun»*, «Nottingham Mediaeval Studies» 1/16 (1972): 20-7.

Burgess 1992 = Glyn S. Burgess, *On the interpretation of «Laiistic»*, v. 50, «French Studies Bulletin» 42 (1992): 10-2.

Colliot 1980 = Régine Colliot, *Oiseaux merveilleux, dans «Guillaume d'Angleterre» et les «Lais» de Marie de France*, in *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur*

- Charles Foulon*, Rennes, Institut de Français, Université de Haute-Bretagne, 1980, vol. I: 115-26.
- Connochie-Bourgne 2003 = Chantal Connochie-Bourgne (éd. par), *Par la fenestre: Études de littérature et de civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003.
<<https://books.openedition.org/pup/2172>>
- Cottrell 1968 = R. D. Cottrell, *Le lai du Laüstic: from physicality to spirituality*, «Philological Quarterly» 47/4 (1968): 499-505.
- Cross 1910 = Tom Peete Cross, *The Celtic origin of the lay of «Yonec»*, «Revue celtique» 31 (1910): 413-71.
- Datta 2004 = Evelyne Datta, *Le lai du laüstic: espace poétique où forme et fond fusionnent*, in *Courtly Arts and the Art of Courtliness*. Selected Papers from the Eleventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, University of Wisconsin-Madison, 29 July-4 August 2004, eds. Keith Busby, Christopher Kleinhenz, Cambridge, Brewer, 2006: 365-71.
- Delcourt 2005 = Denyse Delcourt, *Oiseaux, ombres, désir: écrire dans les lais de Marie de France*, «Modern Language Notes» 120/4 (2005): 807-24.
- Demaules 2019 = Mireille Demaules, *Symboles et messages dans les Lais de Marie de France*, «Dossier Acta Litt&Arts» 9 (2019) *Les «Lais» de Marie de France: transmettre et raconter*, Actes de la journée d'étude organisée le 9 novembre 2018 à l'Université Grenoble Alpes avec le soutien de l'UFR LLASIC, éd. par Fleur Vigneron: 1-26.
<<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/472-symboles-et-messages-dans-les-lais-de-marie-de-france>>
- Fasseur 2009 = Valérie Fasseur, *Marie de France, les ailes du désir*, in *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, éd. par Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2009: 93-104.
Disponibile su Internet:
<<http://books.openedition.org/pup/4271>>.
- Findon 2015 = Joanne Findon, *Supernatural Lovers, Liminal Women, and the Female Journey*, «Florilegium» 30 (2015): 27-52.
- Foucault 1967 = Michel Foucault, *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), «Architecture, Mouvement, Continuité» 5 (1984): 46-9 e Id., *Dits et écrits II, 1975-1984*, éd. par Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, IV vol. 1984: 1571-81.

- Galloni 2007 = Paolo Galloni, *Le ombre della preistoria. Metamorfosi storiche dei Signori degli animali*, Alessandria, Dell'Orso, 2007.
- Gingras 2003 = Francis Gingras, *Par mi une estreite fenestre. L'espace d'une vision et les cadres du désir dans le récit français du XII^e siècle*, in Chantal Connochie-Bourgne (éd. par), *Par la fenestre: Études de littérature et de civilisation médiévales*, Actes du 27^e colloque du CUER MA, 21-22-23 février 2002, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003: 167-79. <<https://books.openedition.org/pup/2200>>.
- Green 1974-75 = Robert B. Green, *Marie de France's «Laiistic»: love's victory through symbolic expression*, «Romance Notes» 16/3 (1974-1975): 695-99.
- Green 1975 = Robert B. Green, *The Fusion of Magic and Realism in Two Lays of Marie de France*, «Neophilologus» 59/3 (1975): 324-36.
- Illingworth 1961 = R. N. Illingworth, *Celtic tradition and the lai of «Yonec»*, «Études celtiques» 9 (1961): 501-2.
- Mikhaïlova 1997 = Miléna Mikhaïlova, *L'espace dans les Lais de Marie de France: lieux, structure, rhétorique*, «Cahiers de civilisation médiévale» 40 (1997): 145-57.
- Pastoureau 2008 = Michel Pastoureau, *Symbolique médiévale et moderne*, «Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques» 139 (2008): 204-5. Disponible su Internet: <<http://journals.openedition.org/ashp/40>>.
- Ribard 1970 = Jacques Ribard, *Le lai du Laostic: structure et signification*, «Le Moyen Âge» 76 (1970): 263-74.
- Serra 2019 = Patrizia Serra, «*Yonec*», «*Laiistic*», «*Milun*»: *il percorso esemplare verso il dominio di sé*, in Patrizia Serra, Giulia Murgia (a c. di), *Balaus annus et bonus. Studi in onore di Maurizio Virdis*, Firenze, Cesati, 2019: 151-70.
- Small 2005 = Susan Small, *Quelques implications sémiotiques de l'homonymie Cygne / Signe telle qu'elle s'applique à «Milun»*, «Mediaevalia» *La voix polyphonique dans la Translatio Studii de Marie de France*, a c. di Rosanna Brusegan, 26/1 (2005): 95-126.
- Tomaryn Bruckner 2011 = Matilda Tomaryn Bruckner, *Speaking through animals in Marie de France's «Lais» and «Fables»*, in *A Companion to Marie de France*, ed. by Logan E. Whalen, Leiden·Boston, Brill, 2011: 157-85.
- Tudor 1993 = A. P. Tudor, *The religious symbolism of the "reliquary of love" in «Laiistic»*, «French Studies Bulletin», 46 (1993): 1-3.

- Walter 1999 = Philippe Walter, *Yonec, fils de l'ogre. Recherches sur les origines mythiques d'un lai de Marie de France*, in *Plaisit vos oïr bone cançon vallant? Mélanges offerts à François Suard*, éd. par Dominique Boutet, Marie-Madeleine Castellani, Françoise Ferrand et Aimé Petit, Villeneuve d'Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 1999, t. 2: 993-1000.
- Zambon 2012 = Francesco Zambon, *L'usignolo e il cigno: sulla poetica di Maria di Francia*, in Id., *Metamorfosi del Graal*, Roma, Carocci, 2012: 51-70.

ETEROTOPIE: LA NAVE MAGICA E L'ALTRO MONDO IN *GUIGEMAR*

«Furent les merveilles pruvees / E les aventures truvees / Ki
d'Arthur sunt tant recuntees / Ke a fable sunt aturnees.»
Brut, vv. 9789-92

1. INTRODUZIONE

Se come ha detto Michel Foucault, la nave è un non luogo, si situa nell'universo dell'eterotopia, legato alla libertà e alla fantasia,¹ vorrei provare a riunire qualche osservazione sul motivo della nave magica nel *lai* di *Guigemar*, una delle realizzazioni più note, nella letteratura medievale, del motivo meraviglioso. Sappiamo, come ha messo in evidenza la critica (Jean Frappier, Pierre Jonin²), che la raffinata autrice che scrive alla corte anglonormanna di Enrico II a cui sarebbero dedicati i dodici *Lais*³ (1160-1170 secondo Rychner) fa costantemente uso del realismo e anche di tratti meravigliosi provenienti dal folclore o dalla tradizione celtica o *matière de Bretagne*, così come dalla tradizione classica e romanza e dalla Bibbia, in modo che mondo reale e alterità coabitano e confinano, in un certo senso illuminandosi l'un l'altro, i *realia* assumendo un'aura misteriosa, e il meraviglioso un richiamo di più vibrante attualità.

¹ La nave è massimo esempio di quei luoghi che Foucault chiama eterotopie «che costituiscono una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti; una sorta di luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente realizzabili.» (p. 22), «la nave è un frammento galleggiante di spazio, un luogo senza luogo, che vive per se stesso, che si autodelinea e che è abbandonato, nello stesso tempo, all'infinito del mare [...] grande strumento di sviluppo economico [...], ma anche il più grande serbatoio di immaginazione. La nave è l'eterotopia per eccellenza. Nelle civiltà senza navi, i sogni si inaridiscono, lo spionaggio sostituisce l'avventura e la polizia i corsari.» (p. 32). Cf. Foucault 2001.

² Frappier 1961: 23-39 (traduz. ital. in Picone 1985: 111-24); Jonin 1978: 239-55.

³ Il testo si cita da Maria di Francia, *Lais* (Angeli), che riprende Marie de France, *Les lais* (Rychner).

tà. Il mondo di Marie infatti dipinge delle avventure che fanno uso di alcuni cenni, alcune allusioni al simbolico (Spitzer 2004) e alla *merveille*, in osmosi con una lucida e nuova osservazione della realtà, che grazie anche alla sua alterità è dotata di profondità psicologica come di pluri-dimensionalità in direzione del mito, degli archetipi dell'immaginario. Siamo cioè nel territorio di un'arte riflessa, una poesia giovane in lingua volgare ma già matura, e tra l'altro come emerge fin dal *Prologo* della raccolta di novelle in versi, ben consapevole di sé. Così come parallelamente avviene per il complesso strofismo e la straordinaria ricchezza concettuale e tematica della lirica a lei contemporanea, anche Marie dal canto suo realizza un progetto artistico raffinato, e appare seriamente intenzionata a voler riscattare l'eterodossia della narrativa breve, priva delle stigmate della tradizione letteraria alta in ambito volgare (ma non ad es. dell'esperienza della tradizione ovidiana e classica). Ciò risulta evidente dai riferimenti agli *anciens* (cf. ad es. *Prologo*, v. 8) e dalla chiara ricerca di una forma e di una struttura applicate all'opera (attraverso il *Prologo* introduttivo, e i ben noti espedienti dell'attenzione dedicata alla titolazione di ogni *lai* nel suo *incipit* ed *explicit*,⁴ e nella ripetuta allusione alla sua *mise en écriture* rispetto alla tradizione orale dei racconti da lei ascoltati). Come Bernart de Ventadorn in *Can vei la lauzeta mover* sfrutta l'immagine mistica dell'allodola che vola verso il raggio del sole, simile all'anima che si innalza all'esperienza del soprannaturale, per restituire l'essenza dell'estasi amorosa, e poi (vv. 17-24) cita il mito ovidiano di Narciso («Anc non agui de me poder / ni no fui meus de l'or en sai / que·m laisset en sos olhs vezer / en un miralh que mout me plai. / Miralhs, pus me mirei en te, / m'an mort li sospir de preon, / c'aissi·m perdei con perdet se / lo bels Narcisus en la fon.») per descrivere l'innamoramento, e in *Tant ai mo cor ple de joya* rappresenta la speranza amorosa come l'oscillare angoscioso e inquieto della nave sull'onda e sui flutti e ricorda la vicenda romanzesca piena di dolore di Tristano e

⁴ Come scrive Sophie Marnette 2018: 3 «des lais se caractèrisent par la presence forte d'une voix narrative, dans leurs prologues et épilogues, qui cadre à la fois le récit des événements et les discours rapportés des personnages.»; inoltre la studiosa conclude la sua disamina delle voci di locutori e personaggi nei *lais* di Marie, anonimi o di altri autori, osservando in modo interessante che «le genre littéraire des lais met en scène et problematise à la fois le statut de la parole féminine au sein d'un monde masculin et celui du texte par rapport à son contexte et intertexte.» (*Ibi*: 19).

Isotta (vv. 37-49: «Eu n'ai la bona esperansa, / mas petit m'aonda, / c'atressi·m ten en balansa / com la naus en l'onda. / Del mal pes que·m desenansa, / no sai on m'esconda. / Tota noih me vir' e·m lansa / de·sobre l'esponda: / pus trac pena d'amor / de Tristan l'amador, / que·n sofri manhta dolor / per Izeut la blonda.»), così Marie allo stesso modo avvicina nella sua narrazione echi della sua esperienza letteraria e archetipi dell'immaginario, che utilizza per rappresentare soprattutto la tematica amorosa in un contesto laico, la *fin'amors*, e la sua concezione, non priva di tratti anche originali, nel XII secolo, di un'etica cortese e di un nascente umanesimo.⁵ Quanto all'Altro mondo nei *Lais*, come ha scritto Jean Frappier:

Il concetto dell'*Altro Mondo*, d'un "altro mondo", si estende facilmente al campo dell'amore cortese. Gli adepti della *fine amor* non si chiudono forse in un proprio universo, privilegiato, vietato ai profani, riservato a un'élite, al di fuori delle leggi della morale corrente e della servitù sociale?⁶

E come nota Mario Mancini, «uno dei segni di questa alterità è che spesso il destino dell'eroe è segnato da una fata [...] sempre determinante nel fargli mutare natura, nell'avviarlo [...] verso un "fato" straordinario»; come ha scritto Corrado Bologna:

la fata rimane in realtà l'interprete del destino, dunque il suo *monstrum*, il suo segno personificato, che consente la conoscenza e la comprensione di ciò che è oscuro e non ha forma.⁷

2. LA NAVE E L'AVVENTURA

Ora anche il *lai* di *Guigemar* ha a che fare con un'iniziazione, alla vita e all'amore, per la quale la poetessa utilizza immagini di grande risonanza

⁵ Cf. per alcuni elementi originali della scrittura femminile di Marie Barbiellini Amidei 2020.

⁶ Cf. Frappier 1961 (in Picone 1985: 118).

⁷ Traggio la citazione di Mario Mancini (2003: 14) dalla sua *Introduzione* a Bernart de Ventadorn, *Canzoni* (Mancini) e gli sono debitrice anche delle parole sopra citate da Jean Frappier e di quelle di Bologna 1991: 634. Mancini ricorda le fate e l'Altro mondo a proposito della lirica di Bernart, ma tali citazioni mi paiono ancor più adeguate al mondo immaginifico di Marie de France.

simbolica, come lo sono la cerva dalle corna di cervo, messaggera e tramite con l'Altro mondo, dea terrestre e *avatar* della donna-fata che nei racconti celtici e in alcune riprese romanze richiamava più esplicitamente verso di sé l'eroe,⁸ e come la nave senza remi e senza pilota⁹ che allude alla vita come *navigatio* e che ritroviamo nella tradizione dei viaggi per mare celtici, gli *immrama*, così come nella *Navigatio Sancti Brendani*.¹⁰ Il tema del giovane nobile e bello, desiderato e valoroso che rifiuta l'amore e si dedica ai piaceri della caccia che apre il *lai* rimanda ai personaggi di Narciso e di Ippolito, Guigemar è considerato *peri* 'perduto', perché non conosce e rifiuta l'amore.¹¹ La nave magica di *Guigemar*, pur essendo mossa in modo meraviglioso, ha certo un significato diverso rispetto a quello che vediamo costituire lo sfondo della *Navigatio* latina col suo deserto liquido che è un doppio del deserto luogo di espiazione e di prova estrema, né Marie riprende il misticismo ottimista e ingenuo insito nell'antico testo con il suo slancio alla *peregrinatio pro amore Dei*,¹² la

⁸ Vd. Illingworth 1962; Donà 2009; Koopmans – Verhuyck 1984; Dziedzic 1995.

⁹ Cf. Foulon 1943; Picone 2003: 143-63; e anche Roland 2012.

¹⁰ Nel *Partenopous de Blois*, romanzo del XII secolo, abbiamo i motivi meravigliosi ferici presenti anche in *Guigemar* dell'animale-guida, un cinghiale bianco che appare improvvisamente all'eroe nella foresta, seguendo il quale egli arriva infine alla nave deserta che lo attende che lo porta lontano dalla sua terra verso la fata Melior, in un palazzo e in un altrove paradisiaco in cui il tempo è abolito. La fata confesserà al cavaliere di essere stata lei ad inviare l'animale per attirarlo verso il suo amore nel Palazzo e nel suo letto: «Par mon engien fu que li rois / ala chacier en Ardenois: / par moi sivi-stes le sanglier / qui vos amena vers la mer: / la vos fis amener la nef / qui ça vos a conduist soef.» (vv. 1381-86) (cf. Mühlethaler 2011). Già nel medioevo, Denis Piramus ha accostato *Partenopous* e i *Lais* di Marie de France (cf. Rieger 1997: 67-9). Illingworth fa notare come nell'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes (1169-1170) il nome di Guingamars, che può essere avvicinato a quello di Guigemar, è legato all'isola di Avalon e alla fata Morgana: «Et Guingamars ses frere i vint, / de l'isle d'Avalons fu sire: / de cestui avons oï dire / qu'il fu amis Morgant la fee, / et ce fu veritez provee.» (vv. 1904-1908). (Cf. Illinworth 1962: 178). Per Lucilla Spetia l'elaborazione nel romanzo del motivo della nave, ripreso dalla tradizione brendaniana, precederebbe quella del *lai* di Marie (Spetia 2014).

¹¹ Come ricordato da Hoepffner 1930: 17 «Placer l'aventure, rattachée à la maison seigneuriale de Léon en Bretagne, sous le règne de Hoël, c'était pour Marie simplement la placer à l'époque arthurienne, et pas autre chose.»

¹² Come ricorda Renata Bartoli (1984: 15) nella sua *Introduzione* a Benedeit, *Il viaggio di San Brandano* (Bartoli – Cigni) «Strettamente collegata al fenomeno dell'anacoretismo è la pratica forse più caratteristica del cristianesimo ibernico: l'*ailithre* o *peregrinatio (pro Dei amore)*. Singolarmente o in piccoli gruppi i monaci decidevano di

sua fiducia nell'armonia essenziale del creato, la giustificazione dell'erranza umana per l'espiazione dei peccati e la scoperta dei misteri, delle bellezze e delizie della terra promessa ai beati, e tuttavia, Sebastian Sobecki ha ricordato una certa vicinanza tra la descrizione della prima partenza della nave di Guigemar e la partenza dell'eremita Paul nel *Voyage de Saint Brendan*, il rifacimento anglonormanno di Benedeit,¹³ testo in *octosyllabes* del XII secolo che a suo parere con la sua attenzione per il meraviglioso e il mare doveva aver sollecitato l'imitazione dei romanzieri contemporanei. In entrambi i testi anglonormanni, la nave non è mossa da remi, timoni o piloti umani, ma da un progetto imperscrutabile, che se nella *Navigatio* latina si identificava direttamente con l'abbandono alla volontà divina a cui l'umanità si deve arrendere, nel *lai* come nel *Voyage* si identifica invece con un errore meraviglioso, un destino che si automanifesta affidandosi all'imperscrutabile e all'ignoto.¹⁴ Si veda il racconto dell'eremita Paolo nel *Voyage*:

Cument i vinc? En nef entrai	1549
tute preste cum la truvai;	
Deus me cunduit tost e süef;	
quant arivai, ralat la nef. ¹⁵	1552

E il porto della nave in *Guigemar*:

El hafne out une sule nef,	151
dunt Guigemar choisi le tref.	
Mult esteit bien apparillee; [...]	
Puis est levez, aler s'en voelt;	190
il ne pout mie retourner:	
la nef est já en halte mer!	

partire in volontario esilio rinunciando al loro paese e a tutto ciò che li teneva legati ad esso, per potersi meglio dedicare al servizio del Signore. Portavano con sé solo pochissime provviste imbarcate su navi prive di remi e di timone, quindi si lasciavano andare alla corrente, sicuri che sarebbero stati guidati dalla volontà di Dio.» Cf. anche Benedeit, *Le Voyage de Saint Brendan* (Short – Merrilees).

¹³ Sobecki 2001.

¹⁴ Sulla rappresentazione del mondo e dell'oceano nella tarda antichità e nel medioevo vedi Wittmann 2016, con ampia bibliografia.

¹⁵ Trad.: “Come ci sono arrivato? Sali su un'imbarcazione / già pronta per me. / Dio mi guidò in modo veloce e soave, / e, appena giunto, la nave ripartì.”

Od lui s'en vat delivrement,
 bon oret out e suëf vent:
 n'i ad nient de sun repaire!¹⁶

194

Sembra inoltre che la navigazione meravigliosa di *Guigemar* abbia conservato anche un altro tratto tradizionale presente nella narrazione del santo irlandese: il segnale della predestinazione all'avventura e all'erranza appare infatti rafforzato dall'indicazione che nel porto dove appare come per incanto l'imbarcazione, con grande sorpresa del cavaliere che non aveva mai avuto notizia del fatto che in quel luogo tanto realisticamente descritto da Marie¹⁷ delle imbarcazioni potessero attraccare, vi è posto per un'unica nave, quella appunto solo a lui destinata. Nel testo del *Voyage* di Benedeit, il porto che accoglie Brendan e i monaci nella prima tappa della loro *peregrinatio* che li porta a un castello e palazzo meraviglioso dalle mura di cristallo, oro e pietre preziose, disabitato ma in cui trovano cibo e bevande in abbondanza, è fatto in modo da poter accogliere una sola nave:

Amunt aval port i quistrent,
 e al querre treis jurs mistrent.
 Un port truvent, la se sunt mis,
 qui fud trenchéd al lois bis,
 mais n'i unt leu fors de une nef;
 cil fud faitiz en le rocheit blef.¹⁸

259

262

E nel *lai* di Marie Guigemar individua la nave, nel porto che è delle dimensioni esatte per contenerla:

¹⁶ Trad.: “Nel porto stava una sola nave, / di cui Guigemar scorse la vela. / Era molto ben attrezzata; / [...] /Poi si alza, se ne vuole andare; / ma non può tornare via: / la nave è già in alto mare! / Con lui corre velocemente, / il tempo è propizio e il vento soave: / ormai non può più tornare!”

¹⁷ Per quanto, come osservano Logan E. Whalen e Rupert T. Pickens «there is no reason to expect that the gardens, meadows, and woodlands evoked in her fiction should be regarded in the light of modern scientific categories. Rather, they are competent artistic representations of environments that an extraordinary writer of the late twelfth century most certainly saw for herself in the parts of Britain and France she knew.» (Whalen – Pickens 2012: 186).

¹⁸ Trad.: “Avanti e indietro vi cercano un porto, / e per trovarlo impiegano tre giorni. / Infine lo trovano, vi entrano: / è scavato nel calcare grigio, / e può accogliere solo una nave, / tagliato com'è nella roccia chiara.”

D'une ewe ki desuz cureit 149
 braz fu de mer, hafne i aveit.
 El hafne out une sule nef,
 dunt Guigemar choisi le tref.¹⁹ 152

E come osserva Renata Bartoli il tema del porto delle dimensioni esatte per la nave ricorre abitualmente già nella *Navigatio*, in cui è una delle prove della misericordia divina che guida e soccorre i pellegrini.²⁰

2.1. *Altro mondo, altro tempo, andata e ritorno*

Tra gli altri elementi del viaggio meraviglioso nel *lai* possiamo ricordare ad es. il motivo del cavaliere addormentato profondamente, una volta salito a bordo, per il dolore della ferita che lo affligge e la paura creata dall'allontanarsi veloce della nave in alto mare: tanto che egli sarà creduto morto dall'ancella della dama e dalla dama che lo accolgono dall'altra parte dell'oceano. Un elemento, questo, che allude alla diversa dimensione del viaggio, spesso identificato nella tradizione del tema con il viaggio verso Avalon o l'al di là come ampiamente testimoniato anche nei romanzi arturiani.

Vi sono inoltre due indicazioni specifiche nel *lai* riguardo alla temporalità magica dell'Altro mondo: la prima è la veloce descrizione, da parte di Marie, dell'*oreiller*, il cuscino sul quale Guigemar poggia la testa: chi vi pone il capo, non avrà mai capello bianco; si tratta quindi di un'allusione alla sospensione della normale dimensione del tempo umano, che non vale più, viene annullato:

Les autres dras ne sai preisier: 177
 mes tant vos di de l'oreiller:
 ki sus eüst sun chief tenu
 jamais le peil n'avreit chanu.²¹ 180

¹⁹ Trad.: "L'acqua che sotto scorreva / era un braccio di mare e vi era un porto. / nel porto stava una sola nave, / di cui Guigemar scorse la vela."

²⁰ Cf. Benedeit, *Il viaggio di san Brandano* (Bartoli – Cigni): 163n.

²¹ Trad.: "Non so valutare le altre coltri, / ma vi dico solo questo del guanciaie: / chi vi avesse posato la testa / mai avrebbe avuto un capello bianco."

Lo stesso fenomeno dell'abolizione delle usuali coordinate temporali²² e dello scorrere del tempo pare alluso in modo un po' più sfumato da Marie quando la poetessa racconta del ritorno in patria del suo eroe, dopo che il grande amore con la malmaritata è stato scoperto, e il geloso lo imbarca di nuovo sulla nave meravigliosa; sembra infatti che egli ritrovi il suo mondo sociale e il suo ambiente completamente immutato, esattamente fermo e fissato nell'istante in cui l'aveva lasciato, col suo *vallet* che sta conducendo il cavallo che lui stesso aveva abbandonato percorrendo il *vert chemin* che lo aveva condotto al porto della nave e all'avventura: e infatti senza alcuna sorpresa il servitore lo saluta e con naturalezza gli porge il suo cavallo:

Tant ad cele dolur tenue	629
que la neifs est a port venue,	
u ele fu primes trovee;	
asez iert pres de sa cuntree.	632
Al plus tost k'il pout s'en issi.	
Uns damisels qu'il ot nurri	
errot après un chevalier;	
en sa mein menot un destrier.	
63	
Il le conut, si l'apelat,	
e li vallez se regardat:	
sun seignur veit, a pié descent,	
le cheval li met en present. ²³	640

2.2. In cammino per l'Altro mondo e navigatio

Il colore verde del cammino imboccato attraverso il bosco per il quale Guigemar giunge alla sua avventura allude di per sé alla rinascita e alla

²² Guingamor, eroe del *lai* anonimo ispirato alla *matière de Bretagne*, anch'egli come il Guigemar di Marie visitatore umano nell'Altro mondo, passa al contrario tre notti con la fata nel suo opulento palazzo e ritorna dall'Altro mondo al suo mondo ordinario per scoprire che sono passati trecento anni. Vd. *Graelent and Guingamor* (Weingartner).

²³ Trad.: "Tanto si è tormentato / che la nave è giunta nel porto / dove era stata trovata la prima volta; / era ormai assai vicino al suo paese. / Scese più presto che potè. / Un paggio che egli aveva allevato / stava seguendo un cavaliere; / conduceva per mano un destriero. / Egli lo ha riconosciuto, lo ha chiamato / e il valletto si è girato indietro: / riconosce il suo signore, scende / e gli offre il cavallo."

reverdîe, ed è anche un segno dell'Altro mondo, Guigemar attraversando la foresta incontra il meraviglioso,²⁴ la strada per l'Altro mondo, e tale indicazione sarà poi reiterata nel muro verde che imprigiona la donna che farà conoscere a Guigemar la pienezza della vita e dell'amore, la bella malmaritata rinchiusa dal marito vecchio e geloso nella camera dipinta con l'immagine della dea Venere che brucia il libro d'Ovidio in cui si insegna a rifiutare l'amore.

Le travers del bois est alé	146
un vert chemin, ki l'ad mené	
fors a la laundë; en la plaigne	148
vit la falaise e la muntaigne. ²⁵	
Il ne la guardat mie a gas:	218
en un vergier, suz le dongun,	
la out un clos tut environ;	
de vert marbre fu li muralz,	
mut par esteit espés e halz! ²⁶	222

Ma come dissemina di qua e di là dal mare, con apparente casualità, un raggio verde a segnare l'avventura eccezionale di Guigemar, così Marie, nel descrivere la donna che amerà e sarà amata da Guigemar (il quale così trova il destino profetizzatogli dalla cerva morente e completa la conoscenza di sé e della natura umana accedendo all'altro da sé), così

²⁴ Come scrivono ad es. Logan E. Whalen e Rupert T. Pickens, «uncultivated spaces outside protective walls are often open more generally to *aventure*, which includes, but is not confined to, Celtic wonder.» (Whalen – Pickens 2012: 187).

²⁵ Trad.: “Ha seguito attraverso il bosco / un verde sentiero che l’ha portato / fuori nella landa; nella pianura / gli apparve la scogliera e la montagna.” Secondo Whalen e Pickens «The concepts of *forest* and *bois* clash in *Guigemar*. Marie distinguishes three spaces where Guigemar’s adventure begins: a *forest* (l. 79) in which he goes hunting, the densest part of a *buisson* (l. 89), with a grassy area where he tracks and kills the hind, and a *bois* (l. 145) through which he rides, following a grassy path, before emerging into a heath. All together, these terms evoke a considerable forest preserve.» (Whalen – Pickens 2012: 196).

²⁶ Trad.: “La sua vigilanza non era uno scherzo: / in un giardino, sotto la torre, / c’era tutt’attorno un recinto; / il muro era di marmo verde, / molto alto e spesso!”

con apparente *nonchalance* Marie ci dice che la donna è bella come una fata, razionalizzando in parte, ma non rinunciando al tema dell'alterità.²⁷

dedenz unt la dame trovee
ki de beuté resemble fee.²⁸

703

Nella descrizione della nave, Marie mescola elementi realistici e allusioni all'Altro mondo: se il particolare della vela di seta non è un elemento irrealistico come si potrebbe a prima vista pensare, poiché la borra di seta era particolarmente apprezzata per le vele delle imbarcazioni perché impermeabile all'acqua e molto resistente, alcuni studiosi hanno ricordato come la tecnologia navale fosse particolarmente avanzata all'epoca e costosa, settore di punta e all'avanguardia, tanto da poter essere addirittura considerato, per dispendio di risorse economiche e scientifiche, quasi un equivalente della tecnologia aerospaziale contemporanea. Il lusso di alcuni particolari dell'imbarcazione e del suo arredo descritti da Marie (l'avorio, l'ebano senza apparenti giunture dello scafo, l'oro) doveva probabilmente anche appagare il gusto del pubblico, di cui viene attirata l'attenzione, mescolando tratti realistici e risonanze antiche e bibliche.²⁹ È comunque indubbio che alcuni elementi, come i candelabri e le candele accese ai piedi del letto ove giace Guigemar (simili a quelli che si trovano ad adornare il giaciglio del cavaliere - astore del *lai* di Yonec ferito a morte nel suo palazzo d'argento) abbiano una risonanza mortuaria, e rimandino dunque alla dimensione oltremondana del viaggio. Altri due motivi meravigliosi della tradizione folclorica sono invece gli oggetti che fungeranno da guida e prova di riconoscimento nel ricongiungersi finale della coppia di amanti: il nodo alla camicia di

²⁷ Secondo Mühlethaler, in *Guigemar* «La poétesse commence par créer une atmosphère merveilleuse pour, ensuite, l'évacuer et décevoir notre attente en ne respectant pas le schéma morganién qu'elle utilise en ouverture, avant de rationaliser la fée dans la seconde partie du lai». (Cf. Mühlethaler 2011: 183). A differenza di Melior nel *Partenopeus*, la malmaritata di Guigemar non sa assolutamente nulla del suo arrivo per mare e non dispone di arti magiche.

²⁸ Trad.: “dentro trovano la dama, / bella come una fata.”

²⁹ Cf. Abercrombie 1935: 353 che rimanda per il letto coi montanti e le spalliere sulla nave («En mi la nef trovat un lit / dunt li pecul e li limun / furent a l'ovre Salemun / taillé a or, tut a trifoire, / de ciprés e de blanc ivoire.», vv. 170-174) al *Cantico dei cantici* («Ferculum fecit sibi rex Salomon / de lignis Libani; / columnas ejus fecit argenteas, / reclinatorium aureum, ascensum purpureum.», III, 9-10).

Guigemar e la fibbia della cintura stretta ai fianchi della dama, entrambi impossibili da sciogliere se non dall'amante predestinato.

In Marie nel *lai* di *Guigemar* la tematica dell'Altro mondo appare legata a doppio filo al simbolismo della navigazione amorosa,³⁰ e possiamo osservare che lo stesso avviene ancora in Dante, nel suo sonetto-*plazer Guido, io vorrei*,³¹ così come nel *Mare amoroso*, entrambi testi in cui la navicella porta ancora il segno della tradizione della *matière de Bretagne* e di un'erranza mistico-amorosa. E si noti che tale declinazione mistico-amorosa del viaggio per nave, diventata probabilmente a quest'altezza topica, non equivale d'altronde a limitarne in alcun modo la profondità e la risonanza come archetipo, ma ribadisce semmai l'equivalenza e specularità della navigazione e della vita umana,³² come dimostra anche l'esempio dantesco della *Commedia*.³³

Se nel *Guigemar* di Marie e nel *Voyage de Saint Brendan* di Benedeit dal puro e autentico misticismo della *Navigatio* latina l'erranza marina e

³⁰ Come osservano Mühlethaler e Dubost infatti Marie utilizza i motivi tratti dalla tradizione celtica come metafore per esprimere la nascita dell'amore, e un vissuto tutto umano: «La double blessure, celle de la biche et du héros, annonce la blessure d'amour dont seront victimes Guigemar, jusqu'alors réfractaire à tout sentiment, et la dame, enfermée dans un monde où la passion n'a pas pu éclore. La nef d'une richesse inouïe, avec ce lit où le héros "s'endort" (v. 203), se transforme sous la plume de Marie de France en l'image du désir qui pousse l'homme vers la femme et, plus tard, la femme vers l'homme, prélude à la construction d'un couple où homme et femme sont égaux». (Cf. Mühlethaler 2011: 185; cf. Dubost 1995: 73).

³¹ Ripreso dal sonetto di Boccaccio *Su la poppa sedea d'una barchetta*, in cui la *navigatio* è circoscritta al golfo partenopeo della sua giovinezza e resa quotidiana e più familiare, secondo le inclinazioni realistiche dell'autore, a cui sono naturalmente tutt'altro che ignoti i modelli arturiani. Cf. Giovanni Boccaccio, *Rime* (Branca) e Giovanni Boccaccio, *Rime* (Leporatti).

³² Come scrive Mühlethaler: «Chez Marie de France, la dame, mariée, malheureuse et faible, est d'emblée saisie dans son humanité souffrante. De son malheur même naît le désir (mimétique) qui la pousse à suivre l'exemple de Vénus et à braver les interdits sociaux pour se forger une réalité conforme à celle que lui fait miroiter la littérature». (Cf. Mühlethaler 2011: 187).

³³ Come osserva Picone, in *Purgatorio*, II, vv. 10-51, Dante usa ancora una volta il motivo della nave magica, ma riconducendo il *vasello* dalle *ambages* arturiane alla dimensione sacra. (Picone 2003: 161-64); sull'episodio dantesco di *Purgatorio* II, cf. anche De Ventura 2012. Per la connotazione amorosa dell'immagine della barca e nave in Petrarca, cf. Picone 2003: 161-65; Cortijo Ocana 2007. Cita i *Lais* di Marie indagando il ruolo della nave nella letteratura medievale tedesca Classen 2012.

oceanica è slittata verso la magia e la *merveille*, si può dire che in entrambi i testi abbiamo una conferma della grande avidità di racconti e avventure celtiche da parte dei narratori francesi, e che permanga anche un ricordo e una traccia del *désert liquide* e dell'ascetica *peregrinatio* irlandese, dell'erranza che risuona come un archetipo profondo della vita umana destinata allo svelamento dei *secreta* dell'esistenza e alla ricerca della felicità, tutti sulla stessa barca. Come scrive infatti Sobecki a proposito della ripresa del tema nel testo anglonormanno di Benedeit:³⁴

The fear of storms and the exploitation of the *Merveilles* of the sea are two aspects of the *Voyage* that are foregrounded by Benedeit at the expense of the ascetic sea-desert which survives only in Brendan's wish to venture off into the unknown. This subtle but revealing shift in the perception of the sea between the *Navigatio* and the *Voyage* is a faint echo of the political and cultural upheaval that followed the Norman invasion. At the same time, Benedeit's poem is perhaps the earliest example of the Norman's insatiable hunger for Celtic and British tales that fed the minds of so many writers of the Middle Ages. Moreover, the *Voyage* could be read as a metaphor for the cultural dimension of the conquest itself which has carefully nurtured some native tales. The saint's *désert liquide* has been silenced by the hero's quest for *Merveilles* but its traces have not vanished altogether.

Beatrice Barbiellini Amidei
(Università degli Studi di Milano)

³⁴ Vd. Sobecki 2003: 205.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Benedeit, *Il viaggio di San Brandano* (Bartoli – Cigni) = Benedeit, *Il viaggio di San Brandano*, a c. di Renata Bartoli e Fabrizio Cigni, Parma, Pratiche, 1994.
- Benedeit, *Le Voyage de Saint Brendan* (Short – Merrilees) = Benedeit, *Le Voyage de Saint Brendan*, Édition bilingue, Texte, traduction, présentation et notes par Ian Short et Brian Merrilees, Paris, Champion, 2006.
- Bernart de Ventadorn, *Canzoni* (Mancini) = Bernart de Ventadorn, *Canzoni*, a c. di Mario Mancini, Roma, Carocci, 2003.
- Boccaccio, *Rime* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Rime*, a c. di Vittore Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, vol. V, Milano, Mondadori, 1992.
- Boccaccio, *Rime* (Leporatti) = Giovanni Boccaccio, *Rime*, a c. di Roberto Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013.
- Graelent and Guingamor* (Weingartner) = *Graelent and Guingamor: Two Breton Lays*, ed. and trans. by Russell Weingartner, New York, Garland, 1985.
- Maria di Francia, *Lais* (Angeli) = Maria di Francia, *Lais*, a c. di Giovanna Angeli, Roma, Carocci, 1992, 2005.
- Marie de France, *Les lais* (Rychner) = *Les lais de Marie de France*, publiés par Jean Rychner, Paris, Champion, 1966, 1978.

LETTERATURA SECONDARIA

- Abercrombie 1935 = Nigel Abercrombie, *A Note on a Passage in «Guigemar»*, «The Modern Language Review» 30/3 (1935): 353.
- Barbiellini Amidei 2020 = Beatrice Barbiellini Amidei, *I colori del meraviglioso in Marie de France*, in *I colori del racconto*, a c. di Luca Sacchi e Cristina Zampe-se, Milano, Ledizioni, 2020: 11-32.
- Bartoli 1994 = Renata Bartoli, *Introduzione* a Benedeit, *Il viaggio di San Brandano*, a c. di Renata Bartoli e Fabrizio Cigni, Parma, Pratiche, 1994: 7-34.
- Bologna 1991 = Corrado Bologna, *Le fate e il fato dei poeti*, «Quaderni storici» n. s. 77 (1991): 630-42.
- Classen 2012 = Albrecht Classen, *The Symbolic and Metaphorical Role of Ships in Medieval German Literature: A Maritime Vehicle that Transforms the Protagonist*, «Medievistik» 25 (2012): 15-33.
- Cortijo Ocana 2007 = Antonio Cortijo Ocana, *El siervo libre de Amor y Petrarca: a propósito del motivo de la nave*, «Revista de poética medieval» 18 (2007): 133-54.

- De Ventura 2012 = Paolo De Ventura, *Il Saint Vessel e il vasello del galeotto celestiale*, «Tenzone: Revista de la Asociación Complutense de Dantología» 13 (Autumn 2012): 121-54
- Donà 2009 = Carlo Donà, *La perigliosa caccia alla cerva cornuta*, «L'immagine riflessa. Testi, società, culture» 18 / 1-2 (2009): 57-85.
- Dubost 1995 = Francis Dubost, *Les Motifs merveilleux dans les Lais de Marie de France*, in *Amour et merveille: les «Lais» de Marie de France*, éd. par Jean Dufournet, Paris, Champion (Unichamp), 1995: 41-80.
- Dziedzic 1995 = Andrzej Dziedzic, *L'espace surnaturel dans les lais de Marie de France*, «Aevum» 69/2 (1995): 389-402.
- Foucault 2001 = Michel Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis, 2001.
- Foulon 1943 = Charles Foulon, *Les voyages merveilleux dans les romans Bretons*, «Association Guillaume Budé, section bretonne»: conférences universitaires de Bretagne (1942-1943), Paris, Les Belles Lettres, 1943: 63-92.
- Frappier 1961 = Jean Frappier, *Remarques sur la structure du lai*, in *La littérature narrative d'imagination, des genres littéraires aux techniques d'expression*, Colloque de Strasbourg, 23-25 avril 1959, Paris, PUF, 1961: 23-39.
- Hoepffner 1930 = Ernst Hoepffner, *La géographie et l'histoire dans les lais de Marie de France*, «Romania» 56, n° 221 (1930): 1-32.
- Illingworth 1962 = R. N. Illingworth, *Celtic tradition and the lai of «Guigemar»*, «Medium Aevum» 31/3 (1962): 176-87.
- Jonin 1978 = Pierre Jonin, *Merveilleux celtique et symbolisme universel dans «Guigemar» de Marie de France*, in *Mélanges de philologie et de littératures romanes offerts à Jeanne Wathélet-Willem*, Liège, «Marche romane» 28 (1978): 239-55.
- Koopmans – Verhuyck 1984 = Jelle Koopmans, Paul Verhuyck, *Guigemar et sa dame*, «Neophilologus» 68 (1984): 9-21.
- Mancini 2003 = *Introduzione a Bernart de Ventadorn*, *Canzoni*, a c. di Mario Mancini, Roma, Carocci, 2003: 9-40.
- Marnette 2018 = Sophie Marnette, *Énonciations et locuteurs dans les «Lais» de Marie de France*, «Op. cit. Revue des littératures et des arts» [En ligne], «Agrégation 2019» 19 (automne 2018): 1-22 <<https://revues.univ-pau.fr/opcit/427>>.
- Mühlethaler 2011 = Jean-Claude Mühlethaler, *Translittérations féeriques au Moyen Âge: de Mélior à Mélusine, entre histoire et fiction*, «Études de Lettres» 3-4 (2011): 167- 90.
- Picone 1985 = *Il racconto*, a c. di Michelangelo Picone, Bologna, Il Mulino, 1985: 111-24.
- Picone 2003 = Michelangelo Picone, *La nave magica*, in Id., *Percorsi della lirica duecentesca. Dai siciliani alla «Vita Nova»*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2003: 143-63.

- Rieger 1997 = Dietmar Rieger, *Evasion et conscience des problèmes dans les «Lais» de Marie de France*, in *Chanter et dire. Etudes sur la littérature du Moyen Age*, Paris, Champion, 1997: 65-88.
- Roland 2012 = Meg Roland, *The Rudderless Boat: Fluid Time and Passionate Geography in (Hardyng's) Chronicle and (Malory's) Romance*, «*Arthuriana*» 22/4 (2012): 77-93.
- Sobecki 2001 = Sebastian I. Sobecki, *A Source for the magical ship in the «Partenopeu de Blois» and Marie de France's «Guigemar»*, «*Notes and Queries*» 48/3 (September 2001): 220-22.
- Sobecki 2003 = Sebastian I. Sobecki, *From the desert liquide to the sea of romance: Benedeit's «Le voyage de Saint Brendan» and the irish immrama*, «*Neophilologus*» 87 (2003): 193-207.
- Spetia 2014 = Lucilla Spetia, *L'aldilà tra meraviglioso e fantastico nella narrazione romanza e mediolatina alla fine del XII secolo (e inizi del XIII): «Guigemar» e «Partenopous de Blois»*, «*De Nugis Curialium*» (e «*Otia Imperialia*»), «*Rhesis*» 5/ 2 (2014): 148-201.
- Spitzer 2004 = Leo Spitzer, *Maria di Francia autrice di favole problematiche* (1929), in Id., *Saggi di critica stilistica*, Firenze, Sansoni, 2004: 15-65.
- Whalen – Pickens 2012 = Logan E. Whalen, Rupert T. Pickens, *Gardens and anti-gardens in Marie de France's «Lais»*, «*Romance Philology*» 66 (Spring 2012): 185-210.
- Wittmann 2016 = Kevin R. Wittmann, *'Closest to Where the Sun sets': The Fortunate Islands and the Limits of the World in Medieval Geography and Cartography*, in *Darkness and Illumination. The Pursuit of Knowledge in the Medieval and early Modern World*, Proceedings of the 2015 MEMSA Student Conference, edited by Hannah Piercy, Abigail Richards and Abigail Steed, Durham, MEMSA *Journal* 2, 2016: 63-80.

GLI *EXEMPLA* DEL MISOGINO. OSSERVAZIONI SUI RACCONTI BREVI NEL «MATHEOLUS» DI JEAN LE FÈVRE

1. MATTHIEU DE BOULOGNE E JEAN LE FÈVRE

Jean Le Fèvre, o per riprendere il titolo con il quale egli stesso si nomina, *maistre Jehan Lefevre procureur en parlement*,¹ è noto nell'ambito della storia della letteratura francese del tardo Medioevo soprattutto per la sua traduzione del *Matheolus*, la versione francese delle cosiddette *Lamentationes Matheoluli*, testo latino scritto sull'estrema fine del Duecento da un certo Matthieu de Boulogne, che si mette in scena per lamentarsi delle proprie sventure coniugali.²

In poche parole, Matthieu si presenta come un chierico che rinuncia ai privilegi del proprio stato per sposare una vedova, con cui sta vivendo un quotidiano inferno matrimoniale: la donna, infatti, con gli anni si rivela litigiosa, cattiva e, naturalmente, diventa anche vecchia e brutta. In quattro libri e un po' più di 5600 versi, Matthieu, parlando sempre in prima persona, ripercorre i *topoi* della letteratura misogina o – meglio – misogama, cosa che culmina nel terzo libro con il racconto del sogno in cui Matthieu si vede, arrivato in cielo, dibattere con Dio dell'opportunità di aver creato la donna e della misera condizione dei mariti. Dio spiega l'utilità del matrimonio con la funzione di purgatorio che questo ha, e mostra a Matthieu che la posizione degli uomini sposati, nella gerarchia celeste, è più alta di quella dei chierici celibi.

L'opera deve la sua fama nella storia letteraria francese soprattutto al fatto di essere stata letta da Christine de Pizan, che non apprezza

¹ Jean Le Fèvre, *La Vieille* (Huchet): 3.

² L'edizione di riferimento è Matheus, *Lamentationes* (Klein); resta utile anche il lavoro di Jean Le Fèvre, *Lamentations* (Van Hamel), che contiene il testo latino e quello volgare. Le altre opere di Jean Le Fèvre includono una traduzione del testo pseudo-ovidiano *De Vetula* [Jean Le Fèvre, *La Vieille* (Huchet)], una dei *Disticha Catonis* [Jean Le Fèvre, *Cato* (Ulrich)] e una dell'*Ecloga Teoduli* (inedita, cf. Hasenohr 1979). Le sue opere originali sono il *Livre de Leese* (stampato da Van Hamel nel secondo volume della sua edizione delle *Lamentations*) e il *Respit de la Mort* [Jean Le Fèvre, *Respit* (Hasenohr - Esnos)].

molto l'umorismo tipicamente maschile di Matthieu, il cui gioco sta anche nel ribaltamento di Ovidio e di Boezio, spesso citati, ma anche di autori medievali come Alano di Lilla. Christine, pur avvedendosi di come l'autore si occupi dell'argomento *en maniere de trufferie*,³ identifica comunque nelle *Lamentations* l'epifenomeno di un atteggiamento più diffuso, di cui si trovano tracce in altri autori più seri, tutti in accordo nel parlar male dalle donne. Com'è noto, Christine risponderà poi a modo suo, scrivendo una difesa letteraria: la sua *Cité des Dames*, compiuta negli anni 1404-1407⁴.

In realtà, come tanti lettori della sua epoca, Christine non aveva letto il colto e piuttosto arguto Matthieu de Boulogne della fine del Duecento, ma il nostro *procureur en parlement* Jean Le Fèvre, che aveva scritto la sua versione francese verso il 1380, pochi anni prima della *Cité des Dames*.⁵ Avrebbe altrimenti visto lo scherzo di Matthieu, che conclude il proprio testo pregando Dio di accordargli la felicità in paradiso, insieme con sua moglie *Petra*, quando quest'ultima avrà smesso di litigare, lamentarsi e piangere, con un parziale capovolgimento rispetto alla sua stessa satira anti-matrimoniale.⁶ Ora, Jean Le Fèvre non ha reso questo passaggio, ma ha forse tratto dall'opera di Matthieu de Boulogne l'idea di scrivere un testo proprio, il *Livre de Leesce*, "Il Libro di Gioia" dove egli stesso risponde, per ricusarle, alle lamentazioni di Matheolus attraverso il personaggio allegorico di *Leesce* che tiene un monologo, come faceva Matheolus nel modello.⁷ Nel prologo del *Livre de Leesce* Jean dice, in sostanza: "non ho fatto niente, non è colpa mia, ho solo tradotto

³ Christine de Pizan, *Cité des Dames* (Curnow): 618 "in maniera scherzosa".

⁴ La bibliografia critica sull'argomento è immensa. Si cita qui solo qualche titolo che riprende più particolarmente il tema del dibattito sulla natura della donna, come Solterer 1995, Blamires 1997, Fenster & Lees 2002, Malenfant 2003, Swift 2008.

⁵ Pacchiarotti 2010: 254, punto già messo in evidenza da Van Hamel: Jean Le Fèvre, *Lamentations* (Van Hamel): CLII.

⁶ Pratt 1999: 423.

⁷ Per una ricca lettura delle due opere in relazione l'una con l'altra, si veda Blumenfeld - Kosinski 1994. Dal punto di vista moderno, la "difesa" di Jean non è molto efficace. Sui suoi limiti cf. Solterer, 1995: 131-50, dove si discute il problema della «sycophantic response», argomento sviluppato poi in Swift 2008. Secondo Pratt 2002, Jean non ha mai avuto l'intenzione di difendere le donne, ma di divertire un pubblico maschile.

quello che stava scritto in latino. Adesso vi chiedo anche scusa scrivendo un libro per farmi perdonare”.⁸

2. L'EXEMPLUM SECONDO JEAN LE FÈVRE

Anche se si scosta apertamente in certe occasioni dal suo modello, la scusa *je n'ay fait que translater / Ce que j'ay en latin trouvé*, per dire la verità, non regge.⁹ In particolare nel secondo libro Jean Le Fèvre aggiunge del materiale estraneo per rendere, a suo parere, più forte l'argomentazione del modello latino. In altre parole, adatta il testo al pubblico laico. Il mezzo più potente e vistoso impiegato è l'aggiunta di *exempla*, coerentemente con la pratica del tempo.¹⁰ Jean Le Fèvre ne offre una spiegazione in una lunga digressione di 70 versi:¹¹ per evitare di essere accusato di dire *grant illusion* (v. 2592), procedendo per via di generalizzazioni e concludendo in modo erroneo che, se certe donne sono malvagie, allora lo sono tutte, si avvale dell'autorità di Salomone che chiedeva *Qui pourroit trouver femme forte?* (v. 2612) per dire quello che ha da dire, usando esempi concreti.

Je procede en plusieurs manieres.
De lieux et de raisons plenieres 2624
Suy armés et fortifiés.
Avec ce suy edifiés
sur exemples et sur moyens.¹²

⁸ Ecco i versi del prologo del *Livre de Leescce*: «*Que je n'ay fait que translater / Ce que j'ay en latin trouvé [...] Car je suy tout prest que je face / Un livre pour moy excuser*». (Vv. 8-9 e 18-19).

⁹ Pacchiarotti 2010 ha discusso alcuni passi dove Jean Le Fèvre si esprime direttamente come traduttore affermando esplicitamente la differenza tra il suo testo francese e il modello latino.

¹⁰ Sull'uso, diffusissimo, degli *exempla*, si vedano *Rbétorique et Histoire* 1980, Delcorno 1989, Malenfant 2003, Polo de Beaulieu, Collomb & Berlioz 2010.

¹¹ L'importanza del passo non è sfuggita a Blumenfeld - Kosinski 1994: 711-12, né all'autore anonimo il cui esemplare dell'edizione Van Hamel è stato digitalizzato da Google Books; il quale scrive: «2589-708 not in Latin text».

¹² Jean Le Fèvre, *Lamentations* (Van Hamel), vv. 2623-2627.

Dopo aver confermato che *les lieux et la similitude* (v. 2645) permettono di rinforzare il suo *propos*, l'autore procede con la descrizione dell'arma universale a sua disposizione:

Selon les poetes vous taille	2662
Exemples, dont je vueil user,	
Qui ne sont pas à refuser.	
Par les exemples nous vivons,	
Quant du temps passé escrivons;	2666
Exemples nous font souvenir	
De parler du temps a venir.	
Dieu nous chastie en ses paroles	
Par exemples de paraboles.	2670
Exemple, pour integument,	
Est une espece d'argument,	
En logique souvent usée,	
Dont l'oroison est excusée.	2674
Pour ce, qui veult a droit plaidier,	
D'exemples se convient aidier.	
On s'en aïde en parlement;	
Car souvent et notablement	2678
Eschéent choses advenues	
Et par exemples retenues. ¹³	

L'*exemplum*, quindi, è l'arma piú potente nell'arsenale della retorica classica e medievale; serve nella Bibbia, in poesia, in filosofia e *en parlement*, come ricorda Jean Le Fèvre. L'*exemplum* racconta ciò che è accaduto, il fatto.

Ad un livello un po' piú astratto si può dire che l'*exemplum* permette di mettere in moto, a volontà, un'autorità riconosciuta e, quindi, affidabile, o, seconda opzione, un'esperienza concreta vissuta e, quindi, credibile anch'essa.

Di qui si possono distinguere, sulla scala delle possibilità per la realizzazione effettiva, due estremi diversamente complessi dal punto di vista narrativo: uno "minimalista", l'altro piú impegnativo. Per il primo, quello "minimalista", per far funzionare un *exemplum* già famoso è sufficiente menzionare il nome dei protagonisti. Come nella grammatica classica il *pronomén* si sostituisce al *nomen*, il nome proprio contiene in sé in modo quasi emblematico la storia del personaggio. Tutti conoscono

¹³ Jean Le Fèvre, *Lamentations* (Van Hamel), vv. 2662-2680.

Sansone e Dalila, non c'è bisogno di raccontarne anche la storia. Questa è la prima opzione. La seconda è la soluzione “massimalista” che si incontra quando si tratta di evocare un'esperienza recente o personale. In questo caso è ovviamente necessario il racconto esteso. Nella prassi, più spesso, l'*exemplum* si situa tra i due poli: anche per i casi famosi, si ricorda brevemente l'argomento. Così facendo, le *Lamentationes* di Matthieu de Boulogne e il suo equivalente francese propongono una sorta di *Best of* o – più precisamente – di *Worst of* dei fatti delle donne più cattive, litigiose, lussuose, indiscrete, avidi, golose ecc., di tutti i tempi. Il punto interessante è che né gli esempi né il modo di evocarli sono identici a quelli del modello latino, in quanto la versione di Jean Le Fèvre dimostra anche uno sforzo di acculturazione da parte del traduttore.

Vediamo un esempio di acclimatazione culturale, un esempio semplice – minimalista – preso da un'altra traduzione di Jean Le Fèvre, quella del *De Vetula*, opera pseudo-ovidiana che racconta di come il poeta latino, dopo un'esperienza amorosa deludente, lasci il mondo dei piaceri fisici per valori più spirituali, e preannunci, a modo suo, l'avvento del cristianesimo. Il nucleo narrativo – l'esperienza erotica catastrofica – è ben noto: il poeta ha preso appuntamento con la donna amata e si prepara tutto il giorno per l'incontro notturno. Quando si reca sul luogo, però, la realtà non corrisponde affatto alle sue attese. Per forza: il corpo femminile che nell'oscurità si offre a lui non è quello dell'amata, ma quello della vecchia balia, la *vetula* del titolo dell'opera. Nella versione latina il poeta dice che avrebbe agito con la damigella come Giove quando si avvicinò a Semele. Se egli era sí Giove, non c'era però alcuna Semele: «*ipsaque erat Beroe*» (v. 485): “era Beroe”, la vecchia balia di Semele.

De Vetula, ed. Klopsch, vv. 482-485:

Cum virgine nostra
 sic decuisset agi, si presens ipsa fuisset,
 a cupido Jove sic Semelem decuisset adiri;
 ipsaque erat Beroe sic a Jove non adeunda

482

Nella versione francese si legge più o meno la stessa cosa, tranne per il nome della balia che non viene più chiamata *Beroe*, ma *Berthe*.

La Vieille, ed. Huchet, vv. 3108-3314:

Se j'eüsse trouvé celle nuit	3108
nostre vierge en ce lit presente,	
ainsi l'eüsse sanz attente	
assaillie par guerrre tele	
que Jupiter fist a Semele,	3112
mais a celle fois trouvoy Berthe,	
si fut ma coquardie apperte.	

Se la sostituzione non è dovuta ad una forma erronea presente nella tradizione latina, Jean Le Fèvre si sta riferendo a un'espressione attestata in medio-francese, ma anche in italiano, che associa il nome di *Berthe* / *Berta* all'idea di inganno.¹⁴ Sta quindi dicendo che sperava di vivere un incontro folgorante *à la* Semele, ma che al posto dell'esperienza erotica ha trovato ben altro. Si è rivelato *coquart*, cioè “stupido”; trovando *Berthe*, è stato ingannato.

Come si vede, il processo di acculturazione implica un lavoro sulla scelta dei nomi esemplari. Non tutti i nomi che parlano ai lettori delle *Lamentationes* dicono qualcosa anche al pubblico di Jean Le Fèvre. L'autore-traduttore deve adattare il testo. Questo processo, illustrato qui tramite un passo della *Vieille* pseudo-ovidiana, si verifica anche nella traduzione dell'opera di Matthieu de Boulogne.

3. GLI *EXEMPLA* DI MATHEOLUS. DAL LATINO AL FRANCESE

Passando alle *Lamentations de Matheolus*, esaminiamo subito un *Best of*, l'elenco cioè delle donne lussuose, che segue in un movimento quasi naturale quello delle donne avidi che farebbero qualsiasi cosa per soldi a chi non è casto come Tobia. Prima di offrire la sua lista, Jean Le Fèvre, per la prima volta, si sente in dovere di fornire una *excusatio* non presente nel modello latino. Poiché non si tratta solo di dir male delle donne, ma anche di trasgredire ai limiti di ciò che si può dire in buona società, meglio prendere qualche precauzione. Ne potrebbe soffrire anche la sua reputazione di scrittore. Jean Le Fèvre inizia così dicendo che non ha nulla contro le donne e che meritano di essere onorate quelle

¹⁴ Si veda la voce nel *Dictionnaire du Moyen Français*, che contiene anche un po' di bibliografia.

che sono *bonnes et vertueuses* (v. 1551). E se ce ne sono alcune crudeli, tutte le altre sono piene di virtù al punto che preferirebbero morire piuttosto che correre il rischio di trovarsi disonorate. Tutto quello che ha da dire non è suo, aggiunge Jean, nascondendosi dietro i soliti *topoi*: «*Il convient [...] que je translate*» (v. 1560), «*[...] de moy ne procede mie*» (v. 1565), e tutto, rigorosamente tutto, si trova «*es histoires / Et es anciennes memoires*» (vv. 1567-1568). Quanto a lui, ha aggiunto solo la rima. *Don't shoot me, I'm only the piano player*. Dopo ben trenta versi di scuse anticipate, ci siamo. E per essere ancora più sicuri che tutto sia vero, vi è un mezzo solo, l'*exemplum*.

On dit femme luxurieuse:	
Parole semble injurieuse,	1572
A entendre de prime face.	
Mais, sauve de toutes la grace,	
Il convient dire ce qu'on treuve.	
Et pour ce que ne soit contreuve,	1576
Exemple vous en sera mis. ¹⁵	

L'*exemplum* non mente. L'elenco latino, il cui nucleo potrebbe essere l'*Ars Amatoria* ovidiana, comporta i nomi di Pasifae, Scilla, Mirra, Bibli, Fedra, Fillide e Didone e occupa 14 versi (vv. 1165-1178).¹⁶ Il testo francese arricchisce la lista e arriva a più di 80 versi (vv. 1578-1660). La nuova lista include anche Semiramide, le figlie di Lot e di Canace, ma la crescita in lunghezza è dovuta al semplice fatto che laddove il modello latino si accontentava di nominare il personaggio aggiungendo talora qualche parola chiave, anche per la necessità di materiale verbale per riempire il metro, Jean Le Fèvre racconta tutta la storia. O meglio, racconta ciò che giustifica il fatto che la donna si trovi inserita nell'elenco trasgressivo.

È facile seguire l'amplificazione che subisce il testo passando dal latino al francese. Al pubblico della versione latina basta un verso per evocare tutta la storia di Pasifae, anche se il mito non è molto diffuso nel Medioevo.¹⁷

¹⁵ Jean Le Fèvre, *Lamentations* (Van Hamel), vv. 1571-1577.

¹⁶ *Ars Amatoria*, 1, 279 ss. Altri esempi di elenchi simili sono citati da Klein in nota ai versi 2513-525.

¹⁷ Il punto di partenza è Blumenfeld - Kosinski 1996. Ai testi citati si può aggiun-

Iuncta probat tauro Pasiphe demoniosa.¹⁸

2513

Jean Le Fèvre invece sviluppa questo unico esametro in dieci versi, lasciando da parte i dettagli tecnici e privilegiando invece quelli sessuali.

Et Pasiphe, qui fu roïne,
 Soubs un torel se mist souvine, 1590
 D'une vache de fust couverte.
 Ce fu luxure trop apperte.
 Ou simulacre d'une vache,
 Ou il avoit une crevace, 1594
 La mist Pasiphe sa jointure,
 Pour souffrir du tor la pointure,
 Aussi come une beste brute.
 Raison pour pute la repute.¹⁹ 1598

È l'atto a venir descritto e giudicato da Jean Le Fèvre. Se ci soffermiamo brevemente sulla lista del modello vediamo che ciascuna delle donne viene associata ad una trasgressione sessuale particolare.

Quod mulieres sunt luxuriose.

Confronto tra la versione latina e la traduzione francese:²⁰

Matheus, <i>Lamentationes</i> (Klein), vv. 2. 512-526 = Van Hamel, vv. 1165-1178	Vizio	Jean Le Fèvre, <i>Lamentations</i> (Van Hamel), vv. 1578-1660
	incesto con figlio	Semiramis
Pasifae	bestialità	Pasifae
Scilla	patricidio per passione	Scilla
Mirra	incesto con padre	Mirra
	incesto con padre	Figlie di Loth
Biblis	incesto con fratello	Biblis
	incesto con fratello	Canace

gere *Placides* (Thomasset), §§ 332-337, che mi segnala l'amico Alfonso D'Agostino con la sua solita generosità. Lo studio di Thomasset 1982: 278 contiene solo un commento rapido di questo passo molto interessante.

¹⁸ Matheus, *Lamentationes* (Klein), v. 2513.

¹⁹ Jean Le Fèvre, *Lamentations* (Van Hamel), vv. 1589-1598.

²⁰ Su fondo grigio le aggiunte della versione francese.

Fedra	"incesto" con genero e suicidio	Fedra
Phyllis	suicidio per passione	Phyllis
Didone	suicidio per passione	Didone

Pasifae è naturalmente legata alla copulazione col toro. Per passione per Minosse, Scilla si rende colpevole della morte del padre e della presa della sua città – la fonte sono le *Metamorfosi* –. Per quanto riguarda Mirra, essa si unisce al proprio padre, come si legge sempre nelle *Metamorfosi*, con l'aiuto della sua vecchia nutrice, mentre Bibli, nella stessa opera, brucia d'amore per il fratello. Con Fedra si inizia la serie degli amori eccessivi che conducono alla morte. Si lasciano anche le *Metamorfosi* e si entra nelle *Eroidi*. Fedra (*Eroidi* IV) si innamora del genero Ippolito e, respinta, provoca la sua morte prima di uccidersi. Fillide (*Eroidi* II) si innamora di uno dei figli di Teseo e si uccide quando il giovane amato non si ripresenta a lei nei tempi concordati. Didone (*Eroidi* VII), infine, è anche lei citata qui per via della sua passione irrefrenabile per Enea. Per ognuno di questi nomi si può osservare una stessa operazione di *amplificatio*. Laddove l'autore latino si può accontentare di una rapida allusione e della cursoria menzione del nome, il traduttore francese ricorda il mito, soffermandosi in particolare sull'atto trasgressivo.

Le aggiunte vere e proprie di Jean Le Fèvre riguardano Semiramide, la leggendaria regina di Babilonia, le lussuriosissime figlie di Loth, e Canace e Macareo, sorella e fratello, altra coppia ovidiana incestuosa (*Eroidi* XI). Jean Le Fèvre non prende rischi. Quando si tratta di dire la verità, bisogna dirla tutta.

Tra le inserzioni, il caso più interessante è quello di Semiramide, personaggio sufficientemente positivo da diventare letteralmente la prima pietra della *Cité des Dames* di Christine de Pizan e per entrare nella prestigiosa serie delle Nove Eroine, che viene qui ridotta a un unico tratto:²¹

La roïne Semiramis

²¹ Per farsi un'idea dei lati positivi del personaggio è sufficiente leggere la *Cité des Dames*. Semiramide è stata discussa peraltro da Dulac 1978, Holderness Simms 2004, Valls–Russell 2011 e Rolland–Perrin 2011. Sui Nove Prodi, si veda Schroeder 1971. La biografia più ampia in francese di Semiramide si legge in Mamerot, *Neuf Preues* (Salamon).

Fist la loy a toutes commune	
Que des femmes preïst chascune	1580
Tel mari come il luy plairoit,	
Et que ce faire leur laïroit	
Sans excepter aucun degré.	
A cautele le fist de gré,	1584
Si com l'istoire dit nous a:	
Car son propre fils espousa.	
Fy! ceste loy fu trop honteuse,	
Orde, vil et incestueuse ²²	1588

Si è visto come Jean Le Fèvre, invece di limitarsi ad elencare i nomi esemplari, ricorda ai suoi lettori in lingua volgare anche la loro storia. Il fatto che il racconto fornito sia talmente breve da non offrire che un'immagine riduttiva e parziale dei personaggi non doveva importare molto al nuovo pubblico del *Matheolus*, che visibilmente non conosceva neanche le *Metamorfosi*. Poteva conoscere, invece, un altro personaggio, evidentemente familiare ad un pubblico parigino, evocato in un passo anch'esso senza corrispondente nel modello latino. È Babelée, la venditrice di pesce, che Jean Le Fèvre menziona in modo esemplare come l'incarnazione della donna che insulta sempre tutti:

Aigre est plus sangler ne lée,	
Voire plus que la Babelée	
Qui de poisson est venderesse,	
A Paris, et grant tencerresse ²³	3694

L'unica donna ancora più litigiosa di Babelée, che litiga con tutti, è la donna con cui è sposato, che litiga, si suppone, solo con lui.

La versione francese del *Matheolus* contiene una ventina di racconti brevi che vanno dal *Lai d'Aristote* alla storia della Matrona di Efeso e vengono usati, spesso senza modifiche rispetto alla tradizione attestata altrove, come *exempla* nel testo di Jean Le Fèvre.²⁴ Ma per farsi un'idea precisa del processo di acculturazione bisogna guardare anche gli esempi mitologici e le leggende urbane come la Babelée. Per ogni Semiramis

²² Jean Le Fèvre, *Lamentations* (Van Hamel), vv. 1578-1588.

²³ Jean Le Fèvre, *Lamentations* (Van Hamel), vv. 3691-3694.

²⁴ Elencati da Van Hamel, vol. II: CXXXIX-CXL.

che spunta, per ogni Babelée che appare, c'è una Procne, una Tesifone, un'Atalia che viene eliminata altrove.²⁵ Un lavoro un po' sistematico, piú ambizioso di questo nostro piccolo sondaggio, dovrebbe quindi iniziare con lo studio dei nomi propri sull'insieme dei due testi, in altre parole, dovrebbe iniziare dove la nostra indagine finisce.

Richard Trachsler
(Universität Zürich)

²⁵ Si vedano, per esempio, le modifiche nel libro II, in corrispondenza di Jean Le Fèvre, *Lamentations* (Van Hamel), vv. 2543-2545.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Christine de Pizan, *Cité des Dames* (Curnow) = Christine de Pizan, *La Cité des Dames*, éd. *The «Livres de la Cité des Dames» of Christine de Pisan: A Critical Edition*, thèse de doctorat, Vanderbilt University, Nashville, 1975.
- De vetula* (Klopsch) = *Pseudo-Ovidius de vetula. Untersuchungen und Text*, hgg. von Paul Klopsch, Leiden, Brill, 1967 («Mittellateinische Studien und Texte», 2).
- Jean Le Fèvre, *Respit* (Hasenohr-Esnos) = *Le Respit de la Mort par Jean Le Fèvre*, éd. par Geneviève Hasenohr-Esnos, Paris, SATF, 1969.
- Jean Le Fèvre, *La Vieille* (Huchet) = *La Vieille. Traduction du De Vetula par Jean Le Fèvre*, éd. par Marie-Madeleine Huchet, Paris, SATF, 2018.
- Jean Le Fèvre, *Lamentations* (Pacchiarotti) = Jean Le Fèvre de Resson, *Les lamentations de Matheolus*. Édition critique, accompagnée du texte en latin des *Lamenta*, d'une introduction, des variantes, de deux glossaires et d'un index des noms, par Tiziano Pacchiarotti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010 («Studi e ricerche», 86).
- Jean Le Fèvre, *Lamentations* (Van Hamel) = *Les Lamentations de Matheolus et le Livre de leesce* de Jehan le Fèvre, de Resson (poèmes français du XIV^e siècle). Édition critique, accompagnée de l'original latin des *Lamentations*, d'après l'unique manuscrit d'Utrecht, d'une introduction et de deux glossaires, par A.-G. Van Hamel, Paris, Bouillon, 1892-1905, 2 t. («Bibliothèque de l'École des hautes études», 95-96).
- Jean Le Fèvre, *Cato* (Ulrich) = Jacob Ulrich, *Der «Cato» Jean Lefevre's nach der Turiner Handschrift I. III. 14 zum ersten Mal herausgegeben*, *Romanische Forschungen*, 15 (1904): 70-106.
- Matheus, *Lamentationes* (Klein) = Matheus von Boulogne, *Lamentationes Matheoluli*, hgg. von Thomas Klein mit Beiträgen von Thomas Rubel und Alfred Schmitt, Stuttgart, Hiersemann, 2014 («Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters», 17).
- Mamerot, *Neuf Preues* (Salamon) = Sébastien Mamerot, *Le Traictié des neuf Preues*, éd. critique par Anne Salamon, Genève, Droz, 2016 («Textes littéraires français», 636).
- Placides* (Thomasset) = *Placidés et Timéo ou Li secrés as philosophes*. Édition critique avec introduction et notes par Claude Alexandre Thomasset, Genève et Paris, Droz, 1980 («Textes littéraires français», 289).

LETTERATURA SECONDARIA

- Blamires 1997 = Alcuin Blamires, *The Case for Women in Medieval Culture*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- Blumenfeld-Kosinski 1994 = Renate Blumenfeld-Kosinski, *Jean le Fèvre's «Livre de Leese»: praise or blame of women*, «Speculum» 69/3 (1994): 705-25.
- Blumenfeld-Kosinski 1996 = Renate Blumenfeld-Kosinski, *The Scandal of Pasiphaé*, «Modern Philology» 93/3 (1996): 307-26.
- Delcorno 1989 = Carlo Delcorno, *I figli che saettano il padre*, in Id., *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1989: 163-91.
- Dulac 1978 = Liliane Dulac, *Sémiramis ou la Veuve héroïque*, *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, Montpellier, C. E. O., 1978: 315-43.
- Fenster & Lees 2002 = Thelma S. Fenster, Clare A. Lees (ed. by), *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*, New York, Palgrave, 2002.
- Hasenohr 1979 = Geneviève Hasenohr, *Tradition du texte et tradition de l'image. À propos d'un programme d'illustration du «Theodolet»*, in Pierre Cockshaw, Monique-Cécile Garand et Pierre Jodogne (éd. par), *Miscellanea codicologica F. Masai dicata MCMLXIX*, Gent, Story-Scientia, 1979, t. 2: 451-67 («Publications de Scriptorium», 8).
- Holderness Simms 2004 = Julia Holderness Simms, *Feminism and the Fall: Boccaccio, Christine de Pizan, and Louise Labé*, «Essays in Medieval Studies» 21 (2004): 97-108.
- Malenfant 2003 = Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme. Le statut de l'"exemplum" dans les discours littéraires sur la femme (1500-1550)*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2003.
- Pacchiarotti 2007 = Tiziano Pacchiarotti, *Traduction et écriture personnelle dans les «Lamentations de Matheolus»*, in Claudio Galderisi et Cinzia Pignatelli (éd. par), *La traduction vers le moyen français. Actes du II^e colloque de l'AIEMF, Poitiers, 27-29 avril 2006*, Turnhout, Brepols, 2007: 411-19 («The Medieval Translator. Traduire au Moyen Âge», 11).
- Pacchiarotti 2010 = Tiziano Pacchiarotti, *Les manuscrits du «Matheolus» et leur réception*, in Tania Van Hemelryck, Stefania Marzano, Alexandra Dignef, Marie-Madeleine Deproost (éd. par), *Le recueil au Moyen Âge. La fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2010: 253-61 («Texte, codex et contexte», 9).
- Payen 1977 = Jean Charles Payen, *La crise du mariage à la fin du XIII^e siècle d'après la littérature française du temps*, in Georges Duby et Jacques Le Goff (éd. par), *Famille et parenté dans l'Occident médiéval. Actes du colloque de Paris (6-8 juin 1974)*, Rome, École française de Rome, 1977: 413-26 [con discussion 427-30] («Collection de l'École française de Rome», 30).
- Pratt 1994 = Karen Pratt, *Analogy or logic; authority or experience? Rhetorical strate-*

- gies for and against women, in Donald Maddox, Sara Sturm-Maddox (ed. by), *Literary Aspects of Courtly Culture. Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, University of Massachusetts, Amherst, USA, 27 July–1 August, 1992*, Cambridge, Brewer, 1994: 57-66.
- Pratt 1999 = Karen Pratt, *Translating misogamy: the authority of the intertext in the «Lamentationes Matheoluli» and its Middle French translation by Jean LeFèvre*, «Forum for Modern Language Studies» 35/4, (1999): 421-35.
- Pratt 2002 = Karen Pratt, *The strains of defense: the many voices of Jean Le Fèvre's «Livre de Leesc»*, in Thelma S. Fenster, Clare A. Lees (ed. by), *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*, New York, Palgrave, 2002: 113-33.
- Rhétorique et Histoire 1980 = *Rhétorique et Histoire. L'exemplum et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval. Table Ronde organisée par l'École Française de Rome, Table ronde organisée par l'École française de Rome le 18 mai 1979*, Extrait des *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge. Temps modernes*, 92 (1980): 7-179.
- Rolland-Perrin 2011 = Myriam Rolland-Perrin, *Sémiramis, une femme de tête («Le Livre du Voir Dit», v. 4819–4972*, «Le Moyen Âge» 117 (2011/1): 67-80.
- Schroeder 1971 = Horst Schroeder, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1971.
- Solterer 1995 = Helen Solterer, *The Master and Minerva: Disputing Women in French Medieval Culture*, Berkeley et London, University of California Press, 1995.
- Swift 2008 = Helen J. Swift, *Writing, and Performance: Men Defending Women in Late Medieval France, 1440-1538*, Oxford, Clarendon Press («Oxford Modern Languages and Literature Monographs»).
- Thomasset 1982 = Claude Thomasset, *Une vision du monde à la fin du XIII^e siècle. Commentaire du "Dialogue de Placides et Timéo"*, Genève, Droz («Publications romanes et françaises», 161), 1982.
- Polo de Beaulieu, Collomb & Berlioz 2010 = Marie-Anne Polo de Beaulieu, Pascal Collomb et Jacques Berlioz (sous la direction de), *Le Tonnerre des exemples. «Exempla» et médiation culturelle dans l'Occident médiéval*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Valls-Russell 2011 = Janice Valls-Russell, «As she had some good, so had she many bad parts»: *Sémiramis' Transgressive Personas*, «Caliban» 29 (2011): 103-18.

BAGHDAD, IL CALIFFO E IL KHAN: UN EXEMPLUM TRA ORIENTE E OCCIDENTE

It is plain that Polo never was in Bagdad; his outward route took him «to Tabrīz... and on the return journey he landed at Ormuz without ever visiting the lower Euphrates or the Tigris». Le parole di Paul Pelliot (1959: 91) riguardo all'itinerario seguito dai Polo nel viaggio verso l'Asia e ritorno sgombrano il campo dalle fantasie seducenti di un loro soggiorno nella città sul Tigri: Marco dovette dunque apprendere da altri le notizie su Bagdad che riporta all'inizio della sezione mesopotamica del *Devisement du monde*, una manciata di capitoli dopo quelli propriamente odepotici dell'opera. La traccia del fascino che *Baudac* – secondo la forma del toponimo nel testo franco-italiano¹ – poté esercitare sul viaggiatore occidentale ci viene offerta tanto dalle righe che la descrivono, quanto dal fatto che a esse si trovano affiancate ben due digressioni narrative; il che costituisce, mi pare, un caso unico entro il repertorio delle forme della *narratio brevis* censite nel *Milione* da Alvaro Barbieri (2008). Tra loro indipendenti e riconducibili a generi diversi, entrambi i racconti portano i segni di una circolazione a vasto raggio, sia nel vicino Oriente sia in Europa: fenomeni di dinamismo testuale in parte simili li condussero così all'interno di varie compagini di materia esemplare, garantendo loro una consistente notorietà.

Sul più esteso dei due (il secondo in ordine di apparizione, che occupa i capp. 25-28 nella numerazione seguita da Eusebi) mi limiterò a fare solo qualche rapido cenno, essendo stato già studiato a fondo da Laura Minervini (1995). Si tratta della cosiddetta 'leggenda della montagna che cammina': nel 1225 (secondo la redazione *Z*; *F* data per errore gli eventi al 1275) un non meglio precisato «calif en Baudac», su suggerimento dei consiglieri perfidamente avversi ai cristiani orientali («nestorin et jacopit») suoi sudditi, impone a questi ultimi di dimostrare concretamente la veridicità del dettato evangelico in merito alla potenza della

¹ Per le sue varianti si veda la scheda di Giorgio R. Cardona in Marco Polo, *Milione* (Bertolucci Pizzorusso): 560-4.

fedele (Mt 17.20: «*Amen, quippe dico vobis: si habueritis fidem sicut granum sinapis, dicetis monti huic: Transi hinc illuc, et transibit; et nihil impossibile erit vobis*») spostando con la preghiera una certa montagna di quelle parti entro dieci giorni; in caso contrario dovranno convertirsi all'Islam, oppure saranno giustiziati. Dopo otto giorni e otto notti di paura e di preghiere collettive, un angelo rivela al vescovo che il miracolo potrà essere compiuto da un ciabattino privo di un occhio. Segue un racconto nel racconto dedicato alla devozione del ciabattino, e alla fermezza interiore che lo ha indotto, anni prima, a cavarsi l'occhio per punire il desiderio sollecitato in lui dalla vista della gamba tornita di una cliente. Il sant'uomo cede alle insistenze della comunità e accetta di invocare l'aiuto divino nel giorno stabilito; accompagnato dagli altri fedeli nel luogo dove sono in attesa il califfo e i suoi uomini, pronti alla strage, il ciabattino prega Dio di compiere il miracolo: la montagna inizia subito a muoversi, riempiendo di meraviglia i saraceni e inducendoli alla conversione. Persino il califfo si fa cristiano, ma di nascosto, e solo alla sua morte viene scoperto che porta al collo una croce: perciò non viene sepolto assieme ai suoi predecessori.²

Fra i tratti più interessanti connessi a questo racconto, messi in rilievo da Minervini (ivi: 2-6), abbiamo la probabile acquisizione del medesimo da una fonte orale in area mesopotamica, forse di ambiente nestoriano, in accordo con la collocazione dell'evento «entre Baudac et Mosul» e col riferimento a nestoriani e giacobiti come suoi protagonisti; la netta dislocazione delle vicende rispetto al teatro originario, vale a dire l'Egitto, in cui il miracolo si legava alla fondazione o alla ricostruzione di alcune chiese copte da parte del califfo fatimida al-Malik al-Mu'izz, secondo quanto riportato in varie opere arabe e armene;³ la circolazione del medesimo nucleo narrativo negli stati dell'Oriente latino, da cui passò, con variazioni anche consistenti, in Europa, dove lo si ritrova nella *Historia peregrinorum euntium Jerusalem ad liberandum Sanctum Sepulcrum* (XII sec.) e nel *Tractatus de diversis materiis predicabilibus* di Étienne de Bourbon, che lo ascoltò forse da un reduce della quinta cro-

² Sulla leggenda del califfo segretamente cristiano, che circola anche da sola, cf. Minervini 1995: 2-3.

³ Di alcune di esse si è occupata di recente anche Pruitt 2015.

ciata;⁴ notevole infine il ruolo di fonte che il *Devisement* assunse nei confronti di opere di area romanza del secolo successivo, alcune più fedeli, come la *Nuova cronica* di Giovanni Villani (VIII 46), altre, come il poema epico *Bauduin de Sebourg* (XII, vv. 253-612), più innovative.

Molti punti di contatto con quanto appena riassunto si ritrovano nella tradizione del secondo racconto, di cui mi occuperò più a fondo da qui in avanti. In esso spicca però una ben diversa relazione degli eventi con Baghdad: la capitale del califfato abbaside vi è infatti legata in maniera indissolubile fin dalle origini, per il fatto di esserne in buona misura protagonista; l'episodio narrato rappresenta infatti il culmine di uno dei momenti più critici della storia della città, ricchissimo di conseguenze per il futuro di tutta l'area mediorientale.

1. BAUDAC, «LA PLUS NOBLE ET LA GREIGNOR»

Il capitolo 24 del *Devisement* secondo il ms. *F* si apre con una descrizione d'assieme, che se per un verso risponde alla consuetudine delle schede geografiche susseguentisi nell'opera, per l'altro si rivelerà funzionale allo sviluppo narrativo seguente:

[2] Baudac est une grandissime cité, la u il est le calif de tous les sarain dou monde, ausint come a Rome est le sciec de tous les cristiens dou monde. [3] Et por mi la cité passe un flum mout grant et por celu flum poit ben aler en la mer de Yndie, et hi alent et vienent les mercaant con lor mercandies. Et sachiés qe le flum est lonc de Baudac a la mer d'Endie bien .xviii. jornee, et les mercaans qe vuelent aler en Yndie vont por cel flum jusque a une cité qui a non Chisi, et d'iluec entrent en la mer de Yndie. [4] Et encore voç, di ke sor cel flum entre Baudac et Chisi a une gran cité que a non Bascra, et tout environ la cité, por les bois, naisent les meior dattal dou monde. [5] En Baudac se laborent {se laborent} de mañtes faison de dras dorés et de soie: ce sunt nassit et nac et cremosi, et de deverses manieres laborés a bestes et ausiaus mout richemant. [6] Elle est la plus noble cité et la greingnor que soit en toit cele parties.⁵

⁴ Annoto la sua comparsa nella raccolta esemplare trådita dal ms. British Library Add. 27909B, f. 6r, nonché in una predica di Bernardino da Siena (per la Quaresima del 1425), come si ricava dal *Thesaurus Exemplorum Medii Aevi* (*ThEMA*).

⁵ Marco Polo, *Devisement* (Eusebi–Burgio): 50.

L'accostamento a Roma rivela fin dalle primissime battute l'intento di esaltare il primato di Baghdad sul piano spirituale, in quanto capitale dell'Islam e sede del califfo, considerato (erroneamente) la massima autorità religiosa; a ciò si aggiunge il ruolo di centro economico di primo piano, con manifatture tessili di grande raffinatezza e traffici di merci a lungo raggio, in direzione dell'India. La già citata redazione latina Z, portatrice di moltissimi elementi riconducibili, con ogni probabilità, alla memoria di Marco,⁶ associa a quanto letto un ulteriore elemento di distinzione, questa volta culturale:

Et in Baldac studetur in lege Macometi, in negromantia, physica, astronomia, geumancia et physonomia. Ipsa nobilior civitas est et maior omnibus que in partibus illis valeant inveniri.⁷

Si tratta di una notazione emblematica del prestigio leggendario della capitale abbaside, che rinvia all'epoca della sua massima fioritura culturale nel IX secolo, che mantenne nel tempo un fascino inesauribile. L'utilità di questa celebrazione per l'efficacia del racconto viene confermata dal *Liber de introductione loquendi* di Filippino da Ferrara, della cui importanza nella tradizione indiretta dell'opera poliana si era già accorto Luigi Foscolo Benedetto;⁸ su di esso è tornata di recente Veronica Gobatto (2015), riesaminando e pubblicando tutti gli estratti dal *Devise-ment* che il domenicano inserì nella sua silloge esemplare, volta a offrire ai predicatori materiale di conversazione utile nei vari contesti in cui potesse essere necessario prendere la parola.⁹ Nel passo che ci interessa (III 8, *De califfo saracenorum*) ritroviamo in apertura di *exemplum* la descrizione encomiastica di Baghdad, ulteriormente potenziata dalla menzione di uno *studium generale*, che l'avvicina espressamente a un'altra capitale

⁶ Cf. Marco Polo, *Milione* (Barbieri): 574-6 e Mascherpa 2017.

⁷ Marco Polo, *Milione* (Barbieri): 20. Analoga notazione ritroviamo in Ramusio, *Viaggi di Messer Marco Polo* (Burgio-Simion): «In questa città si studia nella legge di Macometto, in negromantia, physica, astronomia, geomantia et fisionomia. Essa è la più nobile et la maggior città che trovar si possa in tutte quelle parti.»

⁸ Cf. Marco Polo, *Milione* (Benedetto): 115-6, dove l'indizio di un riuso del *Devise-ment* da parte di Filippino venne tratto proprio dalla menzione dell'episodio di cui ci stiamo occupando.

⁹ Sulla posizione del testimone a disposizione di Filippino entro il quadro complessivo della tradizione poliana, e in particolare nel cosiddetto gruppo beta cf. Mascherpa 2008 e 2017.

europea, cioè Parigi, fatta salva naturalmente l'opposizione sul piano religioso (Gobbato 2015: 365):

[1] *De califfo saracenorum.*

[2] Recitat dominus Marcus Milion venetus in libro suo quod fecit, quod Baldac est civitas maxima, ubi tunc temporis erant centum millia millites absque peditibus. [3] Et ibi erat Califfus, qui est dominus omnium saracenorum de mundo sicut papa omnium christianorum. [4] Ibi etiam est studium generale, sicut Parisius, in lege Macumeti, id est in alcorano, in nigromancia | (6r) et in phylosophica et aliis scientiis.

Dobbiamo tornare a *F*, infine, per un ultimo dettaglio, il più favoloso del quadro:

[7] Et si sachiés voiramant qe au calif de Baudac se treuve le greingnor treçor d'or et d'argent et de peres presioses qe jamés se trevast |11c| a home, et vos dirai comant.¹⁰

Il tesoro di proporzioni incalcolabili che a Baudac si trova, o per meglio dire si trovava un tempo, viene menzionato solo nelle redazioni del ramo alfa della tradizione; ma si tratta di un dato essenziale, come vedremo subito, per introdurre la storia del califfo e del khan.

2. LA FINE DEL CALIFFATO

Alla menzione del tesoro fa infatti seguito immediato il racconto delle vicende che ne avrebbero causato la dispersione. Leggiamo per cominciare il testo secondo *F* (ivi: 50-1):

[8] Il fui voïr que entor .m.cc.lv. anç, que Crist nasqui, le Grant Sire des Tartarç que Alau avoit a non, qe fu frere au Grant Sire que orendroit rengle, asenblé une grandissime host et vent sor Baudac et la prist a force: et ce fu bien gran cose, por ce que en Baudac avoit plus .cm. chevalers, senç les homes a pié. [9] Et quant il'oit prise, il trove au calif une tor toute plene d'or et d'argent e d'autre tesor, si que jamés non fu veue tant a une fois en un leu. [10] Quant il veoit cest grant teçor, il n'a grant mereveie e mande por le calif et fait venir davant lui. [11] Puis li dit: «Calif, fait il, por coi avois tu amassé tant teçor? Que dovis tu fair? Or ne savois tu que je estoie ton nemi et que te{s} venoit sovre con si grant host por toi deserter? Quant tu ce sa-

¹⁰ Marco Polo, *Devisement* (Eusebi–Burgio): 50.

voie, por coi ne preïs tu ton tesor et l'aüst donés a chevalers et a soldaer por toi defendre et ta cité?». [12] Le calif ne li responde ren, por ce qu'il ne sa-voit qe deust dir. [13] Et adonc Alau li dist: «Calif, puis qe je voi qe tu ame tant le tesor, et je le te voi doner a mangere le tien meesm». [14] Adonc fist prendre le calif e fe lo metre en la tor dou tesor, et conmande que nulle couse li soit doné a manger ne a boir. [15] Et puis li dit: «Calif, or menue de tesor tant con tu voudras, puis qu'il te plait tant car jamés ne menuerai autre cose ke de cest tesor». [16] Après ce l'a laisé en la tore, la o il morut a chief de quatre jors. Et por ce seroit maus valut au calif qu'il aüsse doné son tesor a les homes por defendre sa tere et seç jens ke il fuse mors con toutes sez jens e deserités. [17] Et de cestui calif en avant ne oit puis calif.

In questa forma (su quella di altre redazioni tornerò in seguito) il racconto poliano è molto asciutto quanto alla presa della città, di cui ci dice che venne compiuta «con la forza»; intravediamo poi la torre del tesoro, l'entità del quale, come anticipato, è formidabile e mai vista prima. Lo spazio maggiore è dedicato però al dialogo fra Hülegü e al-Musta'sim; o meglio alle parole del primo che sferzano il secondo: di fronte all'accusa di non aver saputo servirsi delle risorse che aveva a disposizione per difendere sé e il suo popolo, il califfo rimane infatti cupamente in silenzio. Da qui si passa recisamente alla condanna: poiché egli ha tanto amato il suo oro, verrà rinchiuso senza cibo nella torre che lo racchiude, e *potrà nutrirsi di esso, se proprio vorrà*: ciò che equivale a una sentenza di morte per inedia, destinata a compiersi nel giro di quattro giorni. Segue infine il giudizio esemplare, che riprende le parole del khan: avrebbe fatto molto meglio a spenderlo, il suo tesoro, invece di morire in disgrazia assieme alla sua gente.¹¹

Il fatto storico descritto nel racconto è notissimo e assai ben documentato: il 13 febbraio del 1258 l'armata di Hülegü, fratello di Qubilai Khan, riuscì a prendere Baghdad dopo un assedio di pochi giorni; la città fu saccheggiata, la popolazione in gran parte massacrata, e il califfo al-Musta'sim venne giustiziato, mettendo così fine ufficialmente al califfato sunnita, retto dalla dinastia abbaside da cinquecento anni; si apriva dunque la strada all'affermazione dell'Il-khanato mongolo di Persia, con

¹¹ Nella splendida miniatura al f. 9r del ms. fr. 2810 della BnF di Parigi, una tra le più celebri copie della revisione francese dell'opera, donata dal duca di Borgogna Jean sans Peur al duca di Berry, è ritratto proprio il momento in cui il califfo viene accompagnato nella torre, in una stanza costellata di oggetti d'oro e davanti a un grande forziere. Testo e immagine insistono con molta chiarezza sul fascino del metallo prezioso e assieme sulla sua vanità.

il quale alcuni decenni dopo lo stesso Marco avrebbe avuto dei contatti diretti.

L'importanza di tale avvicendamento per una moltitudine di popolazioni occidentali e orientali ha fatto sì che i suoi resoconti siano stati, nel tempo, particolarmente numerosi e condotti da punti di vista anche diametralmente opposti. A tale ampia diffrazione hanno fatto cenno in molti, a partire dai grandi eruditi dell'opera poliana, come sir Henry Yule, Leonardo Olschki e Giorgio Cardona.¹² Sul versante degli studi orientalistici l'attenzione è stata altrettanto viva, partendo dai lavori di Guy Le Strange (1900), John A. Boyle (1961) e George M. Wickens (1962) per giungere fino al recentissimo studio di Nassima Neggaz (2020), che riprende in esame le fonti persiane e arabe, mettendole a confronto con la tradizione armena e georgiana e con le versioni occidentali. Esso conferma che la divergenza più eclatante dei vari racconti riguarda le modalità del supplizio che subisce l'ultimo califfo abbaside: il repertorio di crudeltà che ne deriva non appassiona in sé per ragioni di sadismo, né viene percorso al fine di stabilire quale fu la vera sorte di al-Musta'sim; egli in effetti fu probabilmente avvolto in un tappeto e quindi schiacciato fino a ucciderlo, secondo l'uso mongolo riservato ai personaggi di stirpe reale, funzionale a evitare ritorsioni celesti per uno spargimento di sangue. Le tante altre forme della morte del califfo depositate nei testi interessano a Neggaz soprattutto in quanto rivelatrici degli orientamenti ideologici degli scriventi, e delle strategie sottese alle loro opere.

Utilissimo e ben documentato nella sezione orientale, il suo saggio rivela invece qualche lacuna sul versante europeo, che proverò a colmare; ma due dati di fondo che ci offre sono indiscutibili: primo, a Occidente le alternative, quanto al supplizio del califfo, sono solamente due, e di esse la più diffusa è quella che abbiamo appena visto nel testo poliano; secondo, benché di fatto leggendarie, entrambe derivano in effetti, attraverso una serie di passaggi e di alterazioni progressive, da una versione dei fatti confermata da un testimone oculare degli eventi. Si tratta di Naṣīr al-Dīn Al-Ṭūsī, morto nel 1274, scienziato e filosofo persiano passato al servizio dei mongoli nel 1256. La sua cronaca dei fatti

¹² Yule 1903: I 67-68; Olschki 1957: 213-5; Giorgio Cardona in Marco Polo *Milione* (Bertolucci Pizzorusso): 576-8; si veda anche la recente scheda dedicatavi in Ramusio, *Viaggi di Messer Marco Polo* (Burgio-Simion).

di Bagdad del 1258 è tramandata in coda alla *Storia del conquistatore del mondo* (*Tārīkh Jahān Gushā*) di ‘Aṭā Malik Juwaynī’s: già Boyle 1961 ne offriva una traduzione inglese completa; Neggaz (2020: 591) cita solo il punto in cui Hülegü e al-Musta‘ṣim si parlano:

Then he [Hülegü] went to examine the Caliph’s residence and walked in every direction. The Caliph was fetched and ordered presents to be offered. Whatever he brought, the King at once distributed amongst his suite and the emirs, military leaders and [all] those present. He set a golden tray before the Caliph and said: «Eat». «It is not edible», said the Caliph. «Then why did you keep it», asked the King, «and not give it to the soldiers? And why did you not make these iron doors into arrow-heads and come to the bank of the river so that I might not have been able to cross it?» «Such was God’s will», replied the Caliph. «What will befall thee», said the King, «is also God’s will».¹³

La somiglianza con il racconto poliano è evidente, in particolare nelle parole del khan, che pure qui appaiono molto meno dirette, marcate come sono dal ricorso alla metafora; da parte sua il califfo non sta in silenzio, ma risponde con una certa solennità, inquadrando il proprio destino entro un disegno superiore, il che viene confermato ironicamente dalla replica di Hülegü. Notiamo inoltre che nello scambio l’accento alla non-edibilità dell’oro è privo di implicazioni fatali: nelle righe seguenti in effetti non si accenna affatto alla decisione che il califfo venga lasciato nella torre senza cibo; semplicemente viene data seccamente notizia della sua morte, senza offrire dettagli sulle modalità con cui è avvenuta; una reticenza che risulta peraltro condivisa da fonti persiane successive di parte mongola, come Rashid ad-Din.¹⁴

Ricostruito così con buona approssimazione l’episodio originario, è il momento di spostarci da oriente a occidente, esaminando le altre opere che lo hanno descritto nella maniera più prossima al *Devisement*, alcune delle quali molto vicine nel tempo, e dunque tali da offrirci un termine di paragone assai utile; al loro interno sarà opportuno considerare non solo il supplizio di al-Musta‘ṣim, ma anche ciò che lo precede, vale a dire la conquista della città.

¹³ Boyle 1961: 159.

¹⁴ Cf. Rashīd al-Dīn, *Jāmi‘ al-Tawārikh* (Quatremère): 304, Neggaz 2020: 597n.

3. IL TESORO È SERVITO

Un racconto molto simile a quello appena letto compare nella *Flor des Estoires de la terre d'Orient*, offerta a Clemente V nel 1307 dall'armeno Hayton di Corycos, che dopo una vita da aristocratico e viaggiatore si era fatto monaco a Cipro nel 1305. Nel terzo libro dell'opera, dedicato alla storia dei Mongoli, la presa di Baghdad assume un ovvio rilievo (cap. XIX):

Quant l'air fu reffraidiez, Haloon chevaucha e assega la cité de Baldach, e le calif qui estoit maistre e enseigneur de la loi Mahomet. Quant Haloon ot assemblé son ost, il fist envair la cité de Baldach de toutes parz, e tant fist que il la prist par force. Quanc qu'il troverent homes e fammes, les tartars mistrent à l'espee. Le calif fu amenez vif devant Haloon, e tantes richesses furent trovées en la cité de Baldac que ce fut grant merveille a regarder.¹⁵

Anche in questo caso è la morte di Al-Musta'sim a ricevere maggior attenzione rispetto alla presa della città, che avviene 'con la forza', e al massacro che ne consegue; pure qui si scopre un grande tesoro, senza però il dato della torre; poi ecco il dialogo con il khan:

Dont Haloon comanda que le calif feüst amenez devant lui, e fist aporter tout le grant tresor [devant lui]. Lors dista u calif: »Conois tu que cestui grant tresor estoit tiens?» E celui respondi: «Oil.» Adonques, li dit Haloon: «Et por quoi ne fesoies tu grant ost, e auroies defendu ta terre de nostre puissance?» E le calif respondi que il quidoit que veisles fammes soulement estoient soufisables à defendre la terre. Lors dit Haloon au calif de Baldach: «Por ce que tu es maistres e enseigneur de la loi de Mahomet, nous te farons paistre de cestes precieuses richesses, [que tu as tant amées en ta vie.» Et comanda Halcon que le calif fu mis en une chambre, et que devant lui fussent mises de ces richesses, et] que en mengiast, si vousist. E en tieu maniere finist sa vie misire calif, e onques puis ne fu calif en Baldach.¹⁶

Alla domanda di Hülegü sulla ragione del mancato uso delle ricchezze a propria difesa, il califfo non sta zitto, ma dice qualche parola, con l'effetto però di rivelare la propria colpevole sottovalutazione del nemi-

¹⁵ Hayton, *La flor des estoires* (Kohler): 168-9.

¹⁶ Ivi: 169.

co; seguono l'accusa di avidità, indegna di un *maistre* della fede maomettana, la condanna alla prigionia nella torre e la morte.

Nello stesso torno d'anni, più o meno nel 1309, Jean de Joinville (1225-1317), concludeva la sua *Vie de Saint Louis*, nella quale riportava molte notizie relative al proprio soggiorno in Terrasanta al fianco di Luigi IX, oltre un cinquantennio prima (1250-1254); e proprio in quelle pagine compare la storia che ci interessa, udita questa volta dalla viva voce di alcuni mercanti a Sidone (capp. 584-587):

584. Tandis que le roy fermoit Sayete vindrent marcheans en l'ost, qui nous distrent et conterent que le roy des Tartarins avoit prise la cité de Baudas et l'apostole des Sarrazins, qui estoit sire de la ville, le quel en appelloit le califre de Baudas. La maniere comment il pristrent la cité de Baudas et le calife nous conterent les marcheans [...] 586. Pour couvrir sa desloiauté et pour geter le blasme sur le calife de la prise de la ville que il avoit fete, il fist prendre le calife et le fit mettre en une cage de fer, et le fist jeunner tant comme l'en peust faire homme sanz mourir. Et puis li demanda se il avoit fain; et le calife dit que oïl, car se n'estoit pas merveille. Lors li fist apporter le roy des Tartarins un grant taillouer d'or chargé de joiaus a pierres precieuses, et li dit : «Cognois tu ces joiaus?» Et le calife respondi que oïl: «Il furent miens». Et il li demanda se il les amoit bien, et il respondi que oïl. 587. «Puis que tu les amoies tant, fist le roy des Tartarins, or pren de celle part que tu vourras et manju». Le califes li respondi que il ne pourroit, car ce n'estoit pas viande que l'en peust manger. Lors li dit le roy des Tartarins: «Or peus veoir au calice ta deffense. Car se tu euses donné ton tresor dont tu ne te peulx a ceste heure ayder aux gens d'armes, tu te feusses bien deffendu a nous par ton tresor, se tu l'eusses despendu, qui au plus grant besoing te faut que tu eusses onques».¹⁷

I motivi di interesse per questa testimonianza sono molti, a partire da alcuni passaggi che convergono con il racconto di Marco, in particolare nello scambio verbale dei due protagonisti (“poiché ami tanto il tuo tesoro, mangiatelo pure”). Ancora più suggestivo è il fatto, a cui ho appena accennato, che Joinville parrebbe aver ricevuto la notizia più di un decennio prima che il viaggiatore veneziano prendesse la via dell'Asia; e per questo si sarebbe tentati di collocarlo in cima alla lista dei recettori occidentali. Senonché nel momento in cui Baghdad venne presa Joinville si trovava già in Francia da vari anni, ed è difficile attribuire alla voce dei mercanti di Sidone la notizia di fatti avvenuti ben più tardi; Jacques

¹⁷ Jean de Joinville, *Vie de Saint Louis* (Monfrin): 360.

Monfrin ha segnalato il problema, senza però offrire una soluzione in proposito, se non che avrebbe potuto trattarsi di ‘voci che circolavano’;¹⁸ il che costituirebbe, in realtà, una singolarissima e improbabile profezia. Soprattutto dobbiamo tenere conto che questi paragrafi non sono presenti in tutti i testimoni dell’opera, e dunque si porrebbe il problema della loro autenticità; essi tuttavia rimangono a mio parere importanti, ovviamente per le affinità di fondo con il racconto poliano, ma ancora di più per le divergenze rispetto ad esso, che sono numerose, tra cui il fatto che non ci venga detto (come nel resoconto persiano) come muore il califfo, ma solo che è colpevole del mancato uso delle sue sostanze a difesa di tutti.

A questo primo gruppo di testi va infine aggiunto, a maggiore distanza di tempo, il resoconto che troviamo nella versione ‘insulare’ del *Livre* di Jean de Mandeville (cap. 24):

Après Ettocha regna Guyo Chan, et puis Mango Chan qe fust bon christien baptizé et dona lettres de perpetuelle pes a touz christiens, et envoya son frere Halaon ovesquez grant multitude des gentz pur gaigner la Terre Seinte et pur la mettre en mains dez christiens, et pur destruire la loy Machometh, et pur prendre le Califfe de Baldak qi estoit empereres et sires de tous les Sarrazins. Et quant cis Califfe fust pris l’em treuva tant de tresour qe en tout le remenant du mounde en deveeroit a peynes tant avoir. Si le fist Halaon venir devant ly et ly dit pur qoy il n’avoit pris assez de soudeours pur une partie de ce tresor pur deffendre soun pays. Et le Califfe respondi q’il quidoit avoir assez des gentz propres. Et adonques dit Halaon: «Tu estoiez auxi come dieu des Sarrazins, et ly dieus ne doivent point manger de viuande mortel, et pur ceo tu ne mangeras qe pierres precieuses et perles et le tresor qe tu amoiez tant.» Si le fist mettre en prisoun et tout soun tresor delez ly, et la morust de faim et de soif.¹⁹

Secondo Christiane Deluz l’autore ha desunto l’episodio dal resoconto di Haytun, che rappresenta una delle fonti principali di questa parte dell’opera;²⁰ rispetto ad esso avvertiamo però una nota di ulteriore irrisione nell’ultima frase di Hügügü, che afferma non essere opportuno che il califfo, quasi un ‘dio’ dei musulmani (in quanto erede del Profeta), si nutra di cibo adatto agli uomini.

¹⁸ «Bagdad n’a été pris par les Mongols qu’en 1258. Mais des bruits ont pu circuler auparavant» (ivi: 466).

¹⁹ Jean de Mandeville, *Livre* (Deluz): 385-6.

²⁰ Ivi: 388.

La prossimità maggiore fra i tre racconti e quello di Marco risiede in effetti proprio nella condanna esplicita dell'*avaritia* del sovrano abbaside, punita col contrappasso simbolico dell'offerta di un pasto d'oro e di gemme. Il supplizio che (in tre testi su quattro) lo conduce alla morte si fa così rappresentazione icastica della vanità della ricchezza; e l'associazione di quest'ultima al ruolo di vertice della comunità musulmana, assimilato alla dignità papale, segna la figura del califfo di una colpa ulteriore, che non lascia spazio ad alcuna empatia. Secondo Neggaz (2020: 593-4) i narratori occidentali, e Marco Polo per primo, travalicano consapevolmente il dettato originario, e lo fanno per ragioni eminentemente ideologiche, al fine di offrire al loro pubblico un quadro in cui al vincente Hülegü, portatore di valori positivi, si oppone il califfo, corrotto, indegno del suo ruolo e sostanzialmente ignavo. A me pare invece che si possa dire qualcosa di più e di diverso, tanto sulle peculiarità individuali dei testi quanto sulla condivisione di alcuni tratti comuni, che non dipendono semplicemente dall'orientamento ideologico, ma hanno a che fare con le dinamiche di trasmissione e adattamento che sappiamo essere peculiari dei testi della narrativa breve.

Tra le peculiarità dei singoli metterei in evidenza anzitutto la posizione del tutto autonoma di Joinville quanto all'immagine che offre del khan, quando afferma a chiare lettere che l'umiliazione a cui egli sottopone il califfo serve a rovesciare su quest'ultimo la colpa del saccheggio della città («Pour couvrir sa desloiauté et pour geter le blasme sur le calife de la prise de la ville que il avoit fete»); la slealtà del khan, in effetti, è stata descritta per esteso nelle righe che ho tralasciato sopra, in cui assistiamo alle sue richieste insistenti di ricevere ambasciatori, volte in realtà a decimare gli uomini di fiducia dell'avversario, in modo da indebolirlo e ottenere più facilmente la vittoria:

...et la maniere fu tele car quant il orent la cité du calife assiegee, il manda au calife que il feroit volentiers mariage de ses enfans et des siens; et le conseil du calife lui loua que il s'acordast au mariage. 585. Et le roy des Tartarins li manda que il li envoiast jusques a .xl. personnes de son conseil et des plus grans gens pour jurer le mariage; et le calife si fist. Encore li manda le roy des Tartarins que il li envoiast .xl. des plus riches et des meilleurs homes que il eust, et le calife si fist. A la tierce foiz li manda que il li envoiast .xl. des meilleurs que il eust; et il si fist. Quant le roy des Tartarins vit que il ot touz les chevetains de la ville, il s'apensa que le menu peuple de la ville ne

s'avroit pooir de deffendre sanz gouverneur; il fist a touz les .vi.xx riches homes coper les testes, et puis fist assaillir la ville et la prist et le calife aussi.²¹

Alla luce di questi spietati sotterfugi, dunque, la paternale di Hülegü si rivela del tutto surrettizia, perché è stato lui stesso a ingannare il califfo in modo che non provasse a difendersi; la punizione inflitta al nemico risulta dunque ben poco motivata, e per nulla esemplare. Nulla di tutto ciò si trova in Mandeville, Haytun e nella redazione *F* del testo poliano, dove la città è presa, come detto, 'con la forza'; ma se scorriamo altre redazioni del *Milione* possiamo individuare alcune oscillazioni interessanti. Il testo di *Z*, pure stringatissimo, afferma che «Ulaú fincto modo et fraude accepit civitatem et calif», alludendo a un inganno non meglio identificato,²² e la versione di Ramusio, che spesso converge in maniera significativa con *Z*, descrive uno stratagemma militare dei mongoli, che lasciano credere al califfo di avere di fronte un esercito sguarnito, in modo che si esponga incautamente all'assalto (l. I cap. 8):

Costui [...] se ne venne alla città di Baldach del 1250 e, sapendo la gran fortezza di quella, per la gran moltitudine del popolo che vi era, pensò con ingegno piú tosto che con forze di pigliarla. [6] Havendo egli adunque da centomila cavalli senza i pedoni, acciò che al califa et alle sue genti che eran dentro della città paressino pochi, avanti che s'appressasse alla città puose occultamente ad un lato di quella parte delle sue genti, et dall'altro ne' boschi un'altra parte, et col resto andò correndo fino sopra le porte. [7] Il califa, vedendo quel forzo essere di poca gente et non ne facendo alcun conto, confidandosi solamente nel segno di Macometto, si pensò del tutto distruggerla, et senza indugio con la sua gente uscì della città. [8] La qual cosa veduta da Ulaú, fingendo di fuggire lo trasse fino oltra gli arbore et chiusure di boschi dove la gente s'era nascosta, et qui serratoli in mezzo li ruppe, et il califa fu preso insieme con la città.²³

Nei confronti dei segmenti esclusivamente ramusiani è sempre d'obbligo una grande cautela, ma l'accento di *Z* alla frode sembra confermare la presenza, ai piani alti della tradizione del *Milione*, di una versione alternativa dei fatti che potrebbe avvicinarsi a quella della *Vie de Saint Louis*; ciò almeno in un dato di fondo, vale a dire la prevalenza

²¹ Jean de Joinville, *Vie de Saint Louis* (Monfrin): 360.

²² Marco Polo, *Milione* (Barbieri): 20.

²³ Ramusio, *Viaggi di Messer Marco Polo* (Burgio-Simion).

dell'astuzia nella vittoria mongola. È chiaro che ciò avrebbe indebolito la fondatezza dell'accusa di *avaritia* rivolta al califfo, il quale, ingannato in tal modo, non avrebbe avuto certo il tempo di impiegare utilmente il suo tesoro, anche se avesse voluto farlo. In effetti un riesame del testo di Al-Ṭūsī ci mostra un confronto tra i due nemici molto più graduale e complesso sul piano diplomatico, oltre che militare, di quanto non rivelino i racconti latini e francesi; in tale quadro la colpa di Al-Mustaʿsim parrebbe soprattutto quella di non aver voluto devolvere il proprio tesoro *al nemico*, per riscattare con esso la propria salvezza, e quella del suo popolo; e proprio in questo senso vennero interpretate le parole fatali del khan da altre fonti, anche occidentali, come vedremo tra un momento.

Come che sia, credo opportuno sottolineare qui che la versione dei fatti di Marco, tenuto conto delle oscillazioni tipiche della costellazione testuale che lo compone, non si fa ricondurre semplicemente a una strategia di propaganda, ma semmai a intenti narrativi volti a dare maggiore coerenza logica a un materiale forse già offuscato dalla tradizione che lo precede – orale o meno, questo non è possibile dirlo. La stessa condanna a morte per inedia, viceversa, può essere il frutto di un'interpretazione approssimativa della storia originale, prodotta dalla sua stessa reticenza, e operata per semplificazione, ponendo in una relazione di causa ed effetto due momenti in principio separati: l'offerta dei preziosi su un piatto d'oro e la morte del califfo. Un diverso metodo, e una più chiara dimensione militante si può trovare invece nei testi occidentali che danno a tale morte una forma nuova; su di essi mi muoverò con maggiore rapidità.

4. L'ORO IN GOLA

La nuova, e ben più crudele, tipologia di supplizio ricorre con la massima nettezza nel *Liber secretorum fidelium Crucis* del veneziano Marin Sanudo il Vecchio (1270-1343; opera nel 1321-23), il quale descrive i fatti con le seguenti parole (libro III parte 13):

Halao [...] Adveniente autem hyeme vocavit ad se .xxx.millia Tartarorum de regno Turchiae; & ad Baldac ciuitatem obsidendam processit, & vndique vallauit. Calypha autem Baldacensis se circumdatum vndique cernens, cum esset ipse parui valoris; gensque sibi subiecta mollis & delicata, nec armis idonea, deliberat nuntios ad Halaonem mittere, vt pacem obtineat. Halao

grate se verba recipere simulat; dixitque se multo affectare desiderio videre Calypham. Hoc sibi concesso, secum infra ciuitatem traxit copiam armatorum, obtinuitque dominium, MCCLVIII. Capti vero Calyphae gutturi liquatum aurum iussit infundi, auaritiam exprobrans: quia cum immensis afflueret thesauris, cupiditate detentus, pro salute sua eos expendere renuit. Post mortuum autem Calypham, Halao totam regionem obtinuit.²⁴

Ci troviamo all'interno di una narrazione continua, di impianto storico, nella quale gli eventi vengono ovviamente condensati, e mancano interventi dei personaggi in forma diretta. È però evidente, in primo luogo, la conferma di quel lavoro complesso che conduce i mongoli a impadronirsi di Baghdad, in cui la trattativa diplomatica mostra risvolti nettamente fraudolenti; arriviamo poi alla pena che il califfo merita per la sua avidità, ben più feroce della precedente, per cui l'oro fuso gli viene versato in gola. Ora a proposito della tecnica del supplizio, che non ha riscontri nelle fonti orientali, Neggaz (2020: 599) ha giustamente individuato un antecedente celeberrimo in occidente – per la verità già segnalato decenni fa dagli studiosi del testo poliano, tra cui Cardona – vale a dire la leggendaria punizione dell'avidità di Marco Licinio Crasso a opera di Orode re dei Parti. Tale leggenda era ampiamente diffusa in forma di *exemplum* nel Medioevo; ma più che alla sua comparsa in qualche fonte antica nota al tempo, ad esempio Floro, la sua fortuna si dovette a opere più recenti, tra cui il *Policraticus* di Giovanni di Salisbury (che però la menziona solo di sfuggita)²⁵ e lo *Speculum morale*, cioè la quarta sezione, adespota, aggregata allo *Speculum Maius* di Vincent de Beauvais; proprio quest'ultima opera, compiuta prima del 1297, è stata individuata da Paolo Garbini (1991) come la fonte più probabile della menzione dell'episodio nella *Commedia* (*Purgatorio* XX, 116-117: «Ultimamente ci si grida “Crasso / dilci, che ’l sai: di che sapore è l'oro?»); e ciò per il fatto di associare in maniera esplicita tale supplizio alle punizioni ultraterrene degli avari:

...propter eas [= diuitiae] gravissime puniuntur avari in igne inferni, cum divite Epulone, ubi dicere potuerunt eis demones, quod Parthi dixerunt Crasso principi Romanorum, qui impugnabat eos: cui cum promisissent

²⁴ Marin Sanudo il Vecchio, *Liber secretorum fidelium Crucis* (Bongars): 238.

²⁵ L'opera di Giovanni di Salisbury sembra riferirsi in proposito, secondo Garbini (1991: 273) a una fonte orale: «teste Crasso, qui, uti dicitur, milite dissimulante, eo quod solus aut prae ceteris apud Parthos aurum sitierat, aurum bibi».

quod, si dimitteret impugnare eos, darent ei tantum de auro quod deberet ei sufficere; quod cum eis iurasset et ipsi eum tenerent in munitione sua, ceperunt eum, aurum bulliens per os eius proiicientes, ubi sibi modicum aurum suffecit, et dicebant ei: «aurum sitisti, aurum bibe». ²⁶

L'intersezione della storia del califfo con questo nucleo narrativo classico – a sua volta localizzato, si noti, in uno spazio geograficamente assai prossimo – ha ovviamente l'effetto di connotare con forza ancora maggiore la colpa di al-Musta'sim, umiliato da questa tortura in ragione della sua indole corrotta; e di valorizzare invece le qualità positive del capo mongolo, predecessore di quei sovrani che all'epoca della stesura dell'opera costituivano, per Marin Sanudo, dei potenziali alleati nel processo di recupero della Terrasanta perduta. Di tale orientamento forniscono un'indubbia conferma le righe che seguono, nelle quali leggiamo dell'intervento della moglie di Hülegü a favore di misure che favoriranno i cristiani, a scapito degli odiati musulmani:

Haec a viro suo impetrauit, templa Saracenorum vbique prosterni; ac inhiberi a quoquam coli spurcissimum Mahumeth: factique sunt Saraceni sub maxima seruitute. ²⁷

Non è però del tutto certo, io credo, che la novità del supplizio vada semplicemente ascritta all'inventiva di Marin Sanudo; e ciò anzitutto perché il dettaglio della morte per ingestione del metallo prezioso compare in altri testi occidentali, almeno in parte anteriori di alcuni decenni. Mi pare molto significativo in particolare l'apporto del *Liber Peregrinationis* in cui Riccoldo da Monte Croce (morto a Firenze nel 1320) descrive il suo viaggio in Oriente tra l'ottavo e il nono decennio del Duecento. Proprio qui ritroviamo la stessa punizione, ma con un rinvio alla leggenda di Crasso ancora più esplicito, per il richiamo letterale della frase celebre che abbiamo visto chiudere il passo nello *Speculum*:

XIV. De Baldaco

[¹] Venientes autem ad quandam civitatem prope Baldac ubi erat maxima multitudo Christianorum, et multi Sarraceni mandavit Can quod nullus in-

²⁶ *Biblioteca mundi seu speculi maioris* Vincenti Burgundi presulis Bellovacensis [...] *tomus tertius* [...] *Speculum morale* [, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1964 (rist. anast. dell'ed. Duaci, ex Officina typographica Baltazaris Belleri, 1624), vol. III col. 1267; riprendo il testo da Garbini 1991: 275-6.

²⁷ Marin Sanudo il Vecchio, *Liber secretorum fidelium Crucis* (Bongars): 238.

traret domum Christianorum sed solos Sarracenos interficerent. ^[2] Christiani vero receperunt quasi omnes Sarracenos in domibus eorum ^[3] quo comperito mandavit Can quod tam Christiani quam Sarraceni interficerentur. ^[4] Venientes autem Baldacum ^[5] invenerunt califfam residentem in mirabili palatio ubi congregaverat infinitos thesauros. ^[6] A Deo ipsum execante quo nullo modo poterat credere ferentibus quod Tartari intrassent. ^[7] Comprehendentes autem eum fecerunt cum eo durissimum sed justum iudicium. ^[8] Nam cum per tres dies nichil ei darent ad comedendum et ipse cum peteret comedere posuerunt coram eo aurum et argentum et lapides preciosos ut comederet; ^[9] illo renuente comedere et dicente quod talia non comederet sed panem, dixerunt: «Ex quo non comedis aurum sed panem sicut ceteri homines, quare tantum congregasti quod toti mundo sufficeret?» ^[10] Et dixit: «Ego ista non congregavi sed solum conservavi. Nam sic congregata inveni ab antecessoribus meis». ^[11] Et dixerunt: «Quare non dispersisti aurum quando indigebas et conservasses te et populum tuum? Nam pro quarta parte istius auri poteris nos placatos habere». Quo tacente ^[12] mandaverunt quod liquaretur aurum et colaretur in os ejus et dixerunt ei: «Aurum sitisti, aurum bibe!» ^[13] Populum autem ejus per XL dies continuos occiderunt.²⁸

Il fatto che l'autore di queste righe avesse effettivamente trascorso del tempo a Bagdad attorno al 1290, e che dimostri, alcune righe sopra, di interpretare con maggiore precisione l'uso che del tesoro avrebbe dovuto essere fatto (per *placare* il khan), non deve necessariamente deporre a favore di una maggiore attendibilità della notizia relativa al supplizio; e ciò perché, come si vede, esso non sostituisce *tout court* la pena dell'inedia, descritta immediatamente prima, ma si combina con essa, rappresentandone per così dire un ulteriore sviluppo. Ora questa giustapposizione mi pare particolarmente interessante, perché manifesta con più evidenza il processo logico che conduce, per associazione di idee, dal racconto della morte per inedia nella torre del tesoro, *con null'altro che quello da mangiare*, come lo leggiamo nel *Milione*, alla colatura dell'oro in gola; una sequenza che nelle righe di Sanudo risultava semplificato in favore del secondo termine; e ciò al di là di una possibile relazione diretta tra le due opere, che andrebbe naturalmente sondata.²⁹ Si

²⁸ Riccoldo da Monte Croce, *Liber peregrinationis* (Robecchi): 254, 256.

²⁹ Lo stesso vale per una testimonianza ulteriore del medesimo tipo, che ci offre il bizantino Giorgio Pachimere, secondo quanto leggiamo nella traduzione francese della *Storia* (Failler): I 180: «C'est alors que le Tatars, que d'habitude on appelle Atarioi, se déversèrent comme un torrent sur la Perse. Le calife mourut, parce qu'ils lui firent avaler des pièces d'or, pas plus par besoin de tuer que par moquerie: alors qu'il pou-

può aggiungere, piuttosto che la stessa associazione di idee è già reperibile, sotto traccia, in una delle redazioni latine dell'opera poliana, cioè la già nominata Z, dove le parole del khan, riportate in forma diretta, paiono già approssimarsi alla frase latina relativa a Crasso:

Alau, eo capto, in turrim qua erat thesaurus eum fecit intrudi, sibi dicens: «*Quoniam aurum sitis, aurum quod acumulasti bibes et comedes. Et, ut satieris in eo, nullus alius dabitur tibi victus.*» Sic vero mortuus est in turi.³⁰

5. LE VIE DEI RACCONTI

L'associazione da cui siamo partiti, esclusiva del *Devisement*, tra il miracolo della montagna che cammina e l'*exemplum* del califfo e del khan – sia essa dovuta o meno a una scelta strategica – ha senza dubbio l'effetto di legare all'antico centro del potere musulmano due vicende che per vie diverse mettono in luce sia il primato religioso della fede cristiana, sia quello politico del dominatore mongolo, i quali già nell'esperienza di Marco potevano legittimamente convivere in maniera armonica, e opporsi così, almeno idealmente, all'Islam. Tuttavia la forma che queste narrazioni assunsero – tanto nelle pagine poliane quanto in quelle delle altre opere europee che abbiamo esaminato, in particolare in quelle del primo gruppo – non si fa ricondurre a una pura e semplice strategia propagandistica. Abbiamo avuto modo di notare piuttosto in entrambi i casi il peso dei processi di trasmissione, vuoi orale vuoi scritta, e di reinterpretazione delle tracce originarie, lungo i quali alcune aporie vengono superate e altre di nuove se ne introducono, con l'effetto di produrre talvolta delle reazioni a catena. L'esempio più emblematico ci viene offerto proprio dalle circostanze della morte del califfo, che seppure derivano da una ricezione più o meno indipendente della versione autentica dei fatti, col trascorrere dei decenni e col moltiplicarsi dei chilometri di distanza perdono la genericità di partenza, facendosi sempre più eclatanti e più emblematiche, anche in ragione

vait dépenser l'or et vaincre l'ennemi, il l'aimait plus que lui-même, de sort qu'il devait devenir un vrai mangeur d'or.»

³⁰ Marco Polo, *Milione* (Barbieri): 22.

dell'associazione che suscitano con altre morti celebri nella biblioteca, materiale e mentale, degli scriventi.³¹

Per il lettore moderno il toponimo *Baghdad* è dotato di un potere evocativo fortissimo, legato a racconti diversi, vuoi di tipo letterario, come quelli depositati nelle *Mille e una notte*, vuoi di tipo cronachistico, in rapporto alle vicende belliche che in anni recenti hanno segnato la storia dell'area mesopotamica: in entrambi i casi la città è stata assieme il luogo *di cui* e *in cui* si racconta. Il caso particolare che abbiamo appena esaminato rivela una singolare anticipazione di processi di questo tipo, che contribuirono a costruire un diverso mito di Baghdad, in epoca lontanissima dalla nostra; un mito costellato non solo di metalli preziosi e di gemme, ma anche di parole scambiate, ascoltate e consegnate alla memoria.

Luca Sacchi
(Università degli Studi di Milano)

³¹ Già Gaston Paris (1893: 293-4) aveva segnalato la notevole somiglianza della nostra vicenda con una storia di cui si legge nei *Récits d'un ménestrel de Reims*, dove però assistiamo a un netto rovesciamento delle parti: il ruolo di sovrano esemplare viene infatti assunto da un musulmano, cioè il Saladino, mentre l'avaro è un cristiano, denominato *marquis de Cesaire*, che non fa uso della propria ricchezza per difendere la città, e viene punito di conseguenza con l'ingestione di oro e argento fusi; cf. *Récits d'un ménestrel de Reims* (de Wailly): 109-12. Anche in questo caso, si noti, l'aneddoto viene attribuito a una fonte orale ultramarina, ovvero un *gentilhomme sarrasin* incontrato ad Acri.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Hayton, *La flor des estoires* (Kohler) = *La flor des estoires de la terre d'Orient*, éd. par Charles Kohler, in *Recueil des historiens des Croisades. Documents arméniens*, t. 2, Paris, Imprimerie nationale, 1906: 110-363
- Jean de Joinville, *Vie de Saint Louis* (Monfrin) = Jean de Joinville, *Vie de Saint Louis*, éd. par Jacques Monfrin, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- Jean de Mandeville, *Livre* (Deluz) = Jean de Mandeville, *Le livre des merveilles du monde*, éd. crit. par Christiane Deluz, Paris, CNRS Éditions, 2000.
- Marco Polo, *Devisement* (Eusebi-Burgio) = Marco Polo, *Le devisement du monde*, a c. di Mario Eusebi, Eugenio Burgio, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, 2 tt.
- Marco Polo, *Devisement* (Ménard) = Marco Polo, *Le devisement du monde*, éd. par Philippe Ménard, Genève, Droz, 2001-2009, 6 voll.
- Marco Polo, *Milione* (Barbieri) = Marco Polo, *Milione. Redazione latina del manoscritto Z*, a c. di Alvaro Barbieri, Parma, Fondazione Pietro Bembo·Guanda.
- Marco Polo, *Milione* (Benedetto) = Marco Polo, *Il Milione*. prima edizione integrale, a c. di Luigi Foscolo Benedetto, Firenze, Olschki, 1928.
- Marco Polo, *Milione* (Bertolucci Pizzorusso) = Marco Polo, *Milione*. Versione toscana del Trecento, a c. di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Milano, Adelphi, 1975.
- Marin Sanudo il Vecchio, *Liber secretorum fidelium crucis* (Bongars) = *Liber secretorum fidelium Crucis super Terrae sanctae recuperatione et conservatione... Cuius auctor Marinus Sanutus dictus Torsellus patricius Venetus*, [ed. Jacques Bongars], Hanoviae, Typis Wecheliani, apud heredes J. Aubrii, 1611.
- Giorgio Pachimere, *Storia* (Failler) = Georges Pachymères, *Relations historiques*, éd., trad. française et notes par Albert Failler, Paris, Institut français d'études byzantines, 1984-2000, 5 voll.
- Ramusio, *Viaggi di Messer Marco Polo* (Burgio-Simion) = Giovanni Battista Ramusio, *Dei viaggi di Messer Marco Polo (Navigazioni et viaggi II, 1559)*, ed. critica digitale progettata e coordinata da Eugenio Burgio, Marina Buzzoni, Antonella Ghersetti, cura editoriale di Eugenio Burgio e Samuela Simion, on line, disponibile all'indirizzo <http://virgo.unive.it/ecf-workflow/books/Ramusio/main/index.html>
- Rashīd al-Dīn, *Jāmi' al-Tawārikh* (Quatremère) = Rashīd al-Dīn, *Histoire des Mongols de la Perse*, ed. par Etienne Quatremere, Paris, 1936.
- Récits d'un ménestrel de Reims* (de Wailly) = *Les Récits d'un ménestrel de Reims au treizième siècle*, publiés pour la Société de l'histoire de France par Natalis de Wailly, Paris, Renouard, 1876.

Riccoldo da Monte Croce, *Liber peregrinationis* (Robecchi) = Marco Robecchi, *Riccolde de monte di Croce, 'Liber peregrinationis', traduit par Jean le Long d'Ypres*, Strasbourg, ELiPhi, 2020.

LETTERATURA SECONDARIA

- Barbieri 2008 = Alvaro Barbieri, *Il narrativo nel Devisement dou monde. Tipologie, fonti, funzioni*, in Silvia Conte, *I Viaggi del Milione. Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del «Devisement du monde» di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni*, Roma, Tielle media: 49-75.
- Boyle 1961 = J. A. Boyle, *The Death of the last 'Abbasid Caliph: A Contemporary Muslim Account*, «Journal of Semitic Studies» 6 (1961): 145-61.
- Garbini 1991 = Paolo Garbini, *L'«exemplum» di Crasso: 'Purgatorio', XX 116-117*, in «Filologia e Critica» 16.1 (1991): 272-6.
- Gobbato 2015 = Veronica Gobbato, *Un caso precoce di tradizione indiretta del «Milione» di Marco Polo: il «Liber de introductione loquendi» di Filippino da Ferrara O.P.*, «Filologia Mediolatina» 22 (2020): 319-67.
- Le Strange 1900 = Guy Le Strange, *The Story of the Death of the Last Abbasid Caliph, from the Vatican ms. of Ibn al-Furāt*, «Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland» April 1900: 293-300.
- Mascherpa 2008 = Giuseppe Mascherpa, *San Tommaso in India. L'apporto della tradizione indiretta alla costituzione dello stemma del Milione*, in Alberto Cadioli, Paolo Chiesa (a cura di), *Prassi ecdotiche. Esperienze editoriali su testi manoscritti e testi a stampa*, Milano Cisalpino, 2008: 171-84.
- Mascherpa 2017 = Giuseppe Mascherpa, *Sulla fonte Z del «Milione» di Ramusio*, «Quaderni veneti» 6/2 (2017) : 45-62.
- Minervini 1995 = Laura Minervini, *Leggende dei cristiani orientali nelle letterature romanze del medioevo*, «Romance Philology», 49 (1995): 1-12.
- Neggaz 2020 = Nassima Neggaz, *The Many Deaths of the Last 'Abbāsīd Caliph al-Musta'sim bi-llāh (d. 1258)*, «Journal of the Royal Asiatic Society» s. III 30, 4 (2020): 585-612.
- Olschki 1957 = Leonardo Olschki, *L'Asia di Marco Polo*, Venezia-Roma, Olschki, 1957.
- Paris 1893 = Gaston Paris, *La legende de Saladin*, «Journal des savants» 1893: 284-299, 354-365, 428-438, 486-498.
- Pelliot 1959 = Paul Pelliot, *Notes on Marco Polo*, Paris, Imprimerie Nationale, 1959.
- Pruitt 2015 = Jennifer Pruitt, *The Miracle of Muqattam: Moving a Mountain to Build a Church in Fatimid Egypt*, in M. Gharipour (ed.), *Sacred Precincts: The Religious Architecture of Non-Muslim Communities Across the Islamic World*, Leiden, 2015: 277-90.

- Yule 1903 = *The Book of Ser Marco Polo*, transl. and ed. by Henry Yule, third ed. revised throughout in the light of recent discoveries by Henri Cordier, London, Murray, 1903, 2 voll.
- Wickens 1962 = George M. Wickens, *Nasir Ad-din Tusi on the fall of Bagdad: a further study*, «Journal of Semitic Studies» 7 (1962): 23-35.

REALTÀ E SIMBOLO NELLA TOPOGRAFIA LETTERARIA DEL «CONDE LUCANOR»

1. EL CONDE LUCANOR

Il *Libro de los enxemplos del Conde Lucanor e de Patronio* (o piú semplicemente il *Conde Lucanor* e anche solo il *Lucanor*)¹ è uno dei capolavori della letteratura medievale europea. Scritto nel 1335 dal principe Juan Manuel, nipote di Alfonso X el Sabio, in quanto figlio d'un fratello di questi, l'infante don Manuel, il *Conde Lucanor* è un'opera complessa, strutturata in cinque parti, la prima delle quali è ritenuta concordemente la piú importante, perché costituita da 50 (ovvero 51) racconti in cornice, indicati col nome generico di *exemplos* (*ejemplos*). Effettivamente la tensione didattica e sapienziale dei racconti è molto forte ed è ben percepibile in ognuno di essi; ma ciò non toglie che almeno in alcuni la narrazione sia piú distesa, tanto da superare i limiti d'un classico *exemplum* e acquisire le ariose forme d'una novella. Con un'evidente ma – credo – appropriata forzatura, si potrebbe in qualche modo parlare di “*novelas ejemplares*”, rubando il titolo a uno dei capolavori di Miguel de Cervantes.

Prima d'andare avanti, chiariamo il problema numerico: i racconti del *Lucanor* sono 50 o 51? Non affronterò il problema in modo critico approfondito, visto che gli studiosi (anche i maggiori esperti della materia) sono divisi in due fazioni: quelli che considerano spurio il 51° racconto e quelli che vi riconoscono la mano di Juan Manuel. Il mio parere, che coincide in buona misura con quello del massimo conoscitore attuale del *Conde Lucanor*, Salvatore Luongo (2006), è che in effetti sia suo, anche se è impossibile dire con sicurezza perché corrompa il numero tondo dei 50 racconti,² tenuto presente che 50 è un numero pen-

¹ Le citazioni dal *Conde Lucanor* deriveranno dall'edizione di Guillermo Serés 1994.

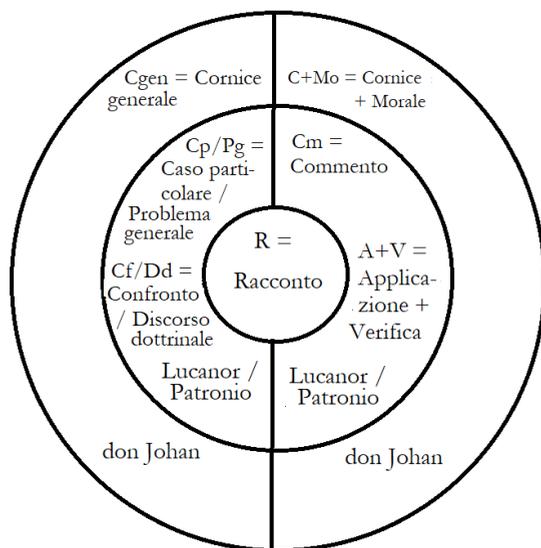
² In verità nei cinquanta capitoli si trovano 52 racconti, perché in ognuno degli *ejemplos* XXVII e XLIII vengono narrate due storie diverse.

tecostale e che l'autore l'usa anche come base numerica per il *Libro de los estados*, un trattato che oggi definiremmo quasi di sociologia politica, composto di due parti: la prima di 100 capitoli (50x2) e la seconda, appunto, di 50. Un'ipotesi non verificabile, ma che non mi pare implausibile, è che Juan Manuel volesse scrivere un secondo gruppo di 50 racconti, ma che per un'ignota e forse grave ragione avesse dovuto interrompere lo sforzo quasi sul nascere, dopo aver composto solamente il primo dei nuovi esempi; e che qualcuno (forse lui stesso o forse un copista dotato d'iniziativa) avesse aggiunto alla raccolta quel racconto che ci pare estravagante, ma che molto probabilmente è dovuto all'autore.

Tra i connotati più rilevanti di questa raccolta di racconti mi limiterò a rammentare i sette seguenti:

1. La cornice (studiata da Alberto Vàrvaro in un ammirevole saggio del 1964) è del tipo più semplice, quello per intenderci della *Disciplina clericalis*: un nobile, il conte Lucanor, si rivolge per 50 o 51 volte al suo consigliere particolare Patronio per chiedergli come gli convenga agire in una determinata congiuntura; Patronio, per dargli un consiglio più efficace, gli racconta ogni volta un *exemplum* adatto, dal quale si può ricavare un'indicazione per il comportamento più adeguato da seguire nel singolo caso. Solo verso la fine le richieste del conte riguardano problemi non contingenti, ma quesiti di portata generale. Malgrado la semplicità di fondo, la cornice, un po' come quella più narrativa del *Decameron*, è fatta a cerchi concentrici:
 - a) C_{gen} = si parte con la cornice generale (C_{gen}), nella quale parla Juan Manuel.
 - b) C_p/P_g = segue il caso particolare (C_p) ovvero l'esposizione d'un problema generale (P_g), introdotto dal conte Lucanor.
 - c) C_f/D_d = prende la parola il consigliere Patronio, che intaura un confronto (C_f) tra il caso particolare presentato dal conte con un'altra situazione (che costituirà il nucleo del racconto) ovvero imposta un discorso dottrinale (D_d).
 - d) R = si passa al racconto (R), narrato da Patronio.
 - c1) C_m = segue il commento (C_m), sempre esposto dal consigliere; è un momento speculare rispetto al momento c.
 - b1) $A+V$ = il conte applica (A) il consiglio e ne verifica (V) la bontà; è un momento speculare rispetto a b.
 - a1) $C+M_o$ = ritorna la parola all'autore, all'interno della cornice generale, che estrae dall'*ejemplo* una morale in versi.

Con uno schema circolare, avremmo:



2. L'abilità nell'usare la funzione "tempo", ossia il rapporto fra tempo del racconto e tempo della narrazione, che è stata paragonata, da Daniel Devoto (1966), all'arte del "rubato" nei racconti di Stendhal.
3. La caratteristica di derivare i suoi esempî da una molteplicità di fonti e di forme della narrativa breve, di tradizione occidentale e orientale: oltre ovviamente all'*exemplum*, il *miraculum* e le vite dei santi, la *fabula aesopica* e il *Panchatantra*, il *Barlaam e Josaphat*, l'aneddoto storico e così via. Alcuni racconti, infine, sono ispirati a episodi della propria vita. Nell'ambito del racconto medievale esistono, come si sa, delle narrazioni isolate che vengono accorpate solo in un secondo tempo da manoscritti collettori (è il caso dei *fabliaux*, di quasi tutti i *lais* – tranne quelli di Maria di Francia ecc.), e d'altra parte esistono delle raccolte omogenee (per es. gli *exemplaria*, le *vidas* e *razos* provenzali, gli *Ysopet* e i *Romuli* ecc.). Fra i primi testi a rompere questa omogeneità, ispirandosi a una molteplicità di tipi narrativi, ci sono i *Conti d'antichi cavalieri*, ovviamente il *Novellino*, per non parlare del *Decameron* e, in un modo assai peculiare, le versioni francesi del *Sindbad* o *Livre des sept sages*. Il caso del *Conde Lucanor* si pone tra le massime espressioni di questa linea strutturale ed evolutiva.

4. Il forte autobiografismo, celato nelle domande che il conte rivolge al consigliere, che spesso alludono a casi riconoscibili della vita di Juan Manuel, soprattutto per quanto riguarda questioni politiche.
5. La presenza d'una dottrina che oggi definiremmo fortemente conservatrice, la quale, seguendo l'ideologia prevalente dell'epoca, nega ad esempio ogni tipo di mobilità sociale (a differenza di quanto accade, ad esempio, nel *Cantar de Mio Cid*). Tuttavia il pensiero dell'autore si traduce al contempo in una teoria olistica, nel senso che la sua didattica mira alla salvezza di anima e corpo e prende pariteticamente in considerazione *Dios y el mundo*, cioè la dimensione trascendente e quella immanente della vita umana. E, a parziale sfumatura di quanto appena detto, Juan Manuel esalta quello che chiama *l'omne en sí*, l'uomo dotato di virtù d'ogni tipo, che prescindono dall'appartenenza a un rango elevato: una concezione che condivide con gli spiriti migliori del Due e del Trecento.
6. L'assenza di tracce d'eroticismo e l'uso molto sottile dell'umorismo, embricato sovente con l'insegnamento didattico.
7. Infine non si può dire che tutti i personaggi degli *ejemplos* siano individui dalle caratteristiche predeterminate, dei "tipi" che non subiscono alcuna evoluzione nel corso del racconto. Questo ovviamente succede, per esempio, nelle narrazioni ispirate alle favole esopiche o alla tradizione sanscrita, ma in qualche caso lo sviluppo psicologico del personaggio è consentito dalle condizioni favorevoli di partenza attraverso un processo di miglioramento che in realtà è spesso una forma di ravvedimento.

I meriti artistici del *Conde Lucanor* sono stati riconosciuti da tempo e la bibliografia su di esso è straordinariamente ampia, ma mi piace rammentare uno dei contributi più significativi in merito, quello del compianto ispanista Ermanno Caldera (1966-1967), intitolato *Retorica, narrativa e didattica nel Conde Lucanor*. La monografia più fine e sicura sull'opera è ora quella del citato Salvatore Luongo (2006).³ Curiosamente non dà a Cesare quel che è di Cesare uno dei migliori studiosi del Medio Evo letterario ispanico, il britannico Alan Deyermond, che dedica all'opera poco più di due paginette, striminzite e del tutto prive di *feeling*, in

³ Altre monografie importanti sono quelle di Ayerbe-Chaux 1975, Biglieri 1989, Devoto 1972 e Diz 1984.

una storia della letteratura medievale spagnola di piú di 400 pagine (1976³: 242-4).

Oltre che di grandissimi meriti artistici, il *Conde Lucanor* è stato ed è anche un libro di grande successo: è una delle pochissime opere medievali in volgare che abbia goduto d'una stampa cinquecentesca (Sevilla, Hernando Díaz, 1575), curata da un importante *editor* e storico, Gonzalo Argote de Molina; è la fonte di alcune *pièces* teatrali barocche; attraverso la sua traduzione francese è alla base per lo meno d'un celebre racconto di Andersen, quello del "Re nudo"; un suo racconto, di cui parleremo (l'XI *ejemplo*), è stato riscritto per due volte da Jorge Luis Borges e ha ispirato molti altri artisti degli ultimi secoli.

2. SPAZIO, LUOGO, AMBIENTE (E SITUAZIONE)

Cercherò di distinguere, fin dove si può, tra i concetti di *spazio*, *luogo* e *ambiente*, tenendo presente che, qui come altrove, non è sempre possibile fissare dei confini precisi fra i significati di queste parole.

Lo spazio (alla greca *chóros*) è un concetto basilare dal punto di vista geografico e di per sé è asettico, denotativo, misurabile; forse proprio per questo, in quanto termine direi "non marcato", si può usare pure in modo metaforico, anche potentemente metaforico (spazi di libertà, di democrazia, spazi impenetrabili, uno spazio per la discussione, per un accordo, ecc.): spesso è sovrapponibile al concetto di tempo, come si evince dall'uso dei deittici, dove *qui* può significare 'in questo luogo' ma anche 'a questo punto'. Per conferire alla parola *spazio* un valore connotativo occorre accompagnarlo per es. da un aggettivo: e così abbiamo gl'«interminati spazi» dell'*Infinito* leopardiano o inserirla in un sintagma come «la conquista dello spazio», alludendo alle imprese astronautiche.

Il luogo (*tópos*) è un concetto gravido di possibilità connotative: è abitato o comunque è abitabile, è collegato a un vissuto, a rapporti umani o a vicende personali e collettive: come quando si dice: "io sto bene a casa mia" o "indicami con precisione il luogo dell'appuntamento". Anche in questo caso non mancano usi metaforici: basterebbe pensare ai *loci* in ambito filologico, che sono abitati da *lectiones*. Un luogo è caratterizzato da un qualche tipo di chiusura o almeno di delimitazione verso l'esterno e di finitezza (difficilmente Leopardi avrebbe scritto

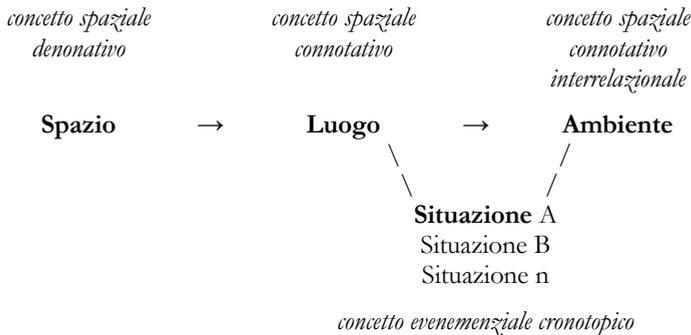
*«interminati luoghi»): il luogo dell'appuntamento di due fidanzati vale, come tale, solo per loro, anche se magari è uno spazio affollato; casa mia è tale solo per me e per i miei: se ricevo degli ospiti questi entrano a casa mia, ma non è casa loro. Ovviamente esistono anche luoghi comunitari, dove si può essere ammessi per condividere esperienze o ricordi: un tempio, un circolo e così via. Un luogo ovviamente implica di necessità uno spazio, anche solo ideale, ma non viceversa.

L'ambiente (*oikos*) è un luogo abitato, dotato di caratteristiche peculiari e di specifici condizionamenti, ma validi per chiunque vi acceda. Se uno cambia lavoro, entra in un nuovo ambiente (una fabbrica, una banca, un dipartimento universitario), dove esistono dinamiche interpersonali; secondo esperienze comuni, uno si può trovare bene o male in un nuovo ambiente. Non sempre è facile distinguere fra luogo e ambiente.

Tanto in un luogo come in un ambiente (così come sopra descritti) si possono dare delle situazioni: malgrado l'etimologia del nome faccia riferimento a qualcosa di statico, allo "stare in un luogo", la situazione, e in particolar modo la situazione narrativa o quella drammatica, è qualcosa di tipicamente dinamico. Basti pensare al libro *Les deux cent mille situations dramatiques* (Paris, Flammarion, 1950) di Étienne Souriau. La vicenda dell'uomo geloso (spesso anziano) che sposa una giovane e la relega in una torre dalla quale non può uscire se non è accompagnata dal marito o da una guardiana (ossia il motivo della malmaritata, che conosce numerose varianti ed è rivisitato in una grandissima quantità di racconti o di testi teatrali ben noti, fra i quali i *lais* di Yonec e di Guigemar di Maria di Francia, *Flamenca* o la narrazione intitolata *Puteus*, che si legge nella *Disciplina clericalis* e nel *Libro dei sette savi* oltre che nella novella di Tofano e Ghita, *Decameron* VII 4, con propaggini che arrivano almeno alla *comédie-ballet* *George Dandin ou le Mari confondu* di Molière, per non dire di opere d'un ramo parallelo, come *El viejo y la niña* di Leandro Fernández de Moratín); insomma questa vicenda esemplifica abbastanza bene quanto s'è detto finora. La torre è allo stesso tempo uno spazio (l'edificio), un luogo (la casa della coppia) e un ambiente (una sorta di prigione, con tanto di secondino) nel quale si sviluppa una situazione (il tentativo di fuga della donna). Si pensi anche alla *cambra* (la 'camera', la 'stanza' della donna desiderata) della sestina di Arnaut Daniel, che è una delle sei parole-rima usate dal trovatore perigordino: la camera è lo spazio dell'immaginario erotico, il luogo dell'incontro negato, l'ambiente ina-

cessibile a causa dei *lauzengier*, che costringe il poeta (ma si tratta in fondo di una *felix culpa*) a ricreare luogo e ambiente con il puro strumento poetico che opera nello spazio del desiderio.

Possiamo schematizzare quanto detto in questo modo, alquanto approssimativo:



3. LA TOPOGRAFIA LETTERARIA DEL *CONDE LUCANOR*

Tornando al *Conde Lucanor*, va detto che la topografia letteraria che vi si disegna non regge il confronto, per ampiezza geografica e profondità descrittiva, con quella della *Commedia* dantesca o del *Decameron*. Tuttavia non mancano ampî spazi (appunto) per una ricognizione positiva del tema nella raccolta di Juan Manuel.

I luoghi dipendono certamente in buona misura dalle fonti dei racconti e dal modo in cui l'autore li assume nella narrazione. E possiamo distinguere: luoghi del tutto indeterminati dal punto di vista geografico; luoghi genericamente identificabili; luoghi reali indicati con precisione. Si noti che non di rado Juan Manuel introduce personaggi storici reali in situazioni inventate, ovvero personaggi letterari in situazioni inedite.

I racconti che derivano dalla tradizione esopica o dal *Panchatantra* di solito sono privi d'una collocazione spaziale: al massimo, quando implicano personaggi animaleschi non domestici, sono di norma ambientati in campagna e non in città; si noti che la campagna non gode d'una valutazione positiva come da tradizione oraziana o virgiliana, tradizione che sarà rinnovata nel Cinquecento da Antonio de Guevara col *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* ("Disprezzo [o svalutazione] della città e lode della campagna [del paesino di campagna]"). In qualche caso la no-

tazione è esplicita, come nell'*ej.* XII («De lo que contesció a un raposo con un gallo», Di quel che accadde a una volpe con un gallo), quando Patronio racconta: «[...] un omne bueno avía una casa en la montaña» (un brav'uomo aveva una casa in campagna – la parola *montaña* indica genericamente un luogo campestre); in altri casi è sottintesa, per es. nell'*ej.* V («De lo que contesció a un raposo con un cuervo que tenié un pedaço de queso en el pico», Di quel che accadde a una volpe con un corvo che teneva un pezzo di formaggio nel becco).

Altre volte il racconto risale o sembra risalire a una fonte orientale, perché ambientato in terre di mori, ma spesso il luogo è del tutto indeterminato e va ricostruito mentalmente mediante le allusioni disseminate nella storia. Il bellissimo racconto del “Re nudo” (*ej.* XXXII, intitolato «De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño», Di quel che accadde a un re con gl'imbroglioni che tessèrono la tela), non dichiara la pur vaga localizzazione fin dal principio, ma solo quando si cita la legge in base alla quale «los moros non heredan cosa de su padre si non son verdaderamente sus fijos» (i mori non ereditano nulla dal padre se non sono veramente figli suoi). Altrettanto succede con il racconto della “Bisbetica domata” (*ej.* XXXV, «De lo que contesció a un mancebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava». Di quel che accadde a un giovane che si sposò con una donna violenta e di pessimo carattere), nel quale siamo informati che l'azione si svolge in un paese islamico solo quando le nozze sono state celebrate: «Et los moros han por costumbre que adoban de cena a los novios et pónenles la mesa et déxanlos en su casa fasta otro día» (E i mori usano preparare la cena agli sposi, apparecchiare la tavola e li lasciano soli a casa loro fino al giorno seguente). Si tratta quindi di quel che possiamo definire “colore locale”, ossia la specificazione di particolari caratteristici e realistici d'un luogo (a volte d'un'epoca) che lo rendono riconoscibile.

Spesso, invece, la localizzazione è precisa: nella maggior parte dei casi si tratta di molti luoghi legati alla storia della Spagna: l'*ej.* XV e il XXX sono ambientati a Sevilla, il XVI a Burgos, il XVIII nel regno di León, il XXVII tra Íscar e Cuéllar, il XXVIII a Granada, il XLI a Córdoba eccetera. In queste vicende i personaggi possono essere spagnoli o mori. Alcune ambientazioni fuori della penisola iberica sono, ad esempio: Genova (nel IV), Tunisi (nel IX), Bologna (nel XIV), Parigi (nel

XXXI), Carcassonne (nel XL), il Cairo (nel L) e così via. Il LI *ejemplo*, d'attribuzione come si diceva controversa,⁴ intitolato «Lo que contesción a un rey christiano que era muy poderoso et muy soberbioso», (Quel che accadde a un re cristiano molto potente e superbo) è ambientato «en una tierra de que me non acuerdo el nombre» (in un paese del quale non rammento il nome), che sembra anticipare in modo singolare, anche se non identico, l'*incipit* del *Don Quijote*: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...» (In un borgo della Mancha del cui nome non intendo ricordarmi). Cervantes non vuole rammentare il nome,⁵ mentre l'autore del LI *ejemplo* semplicemente non se ne ricorda o dice di non ricordarsene. Il fatto è che il LI *ejemplo* è tramandato solamente dal codice S (il piú importante fra i sei della tradizione del *Conde Lucanor*), e non, quindi, dall'*editio princeps* di Argote de Molina del 1575, quindi la possibilità che il monco di Lepanto avesse letto quel racconto non è in verità molto alta.

Tra i luoghi particolari, possiamo ricordare i campi di battaglia (l'assedio di Sevilla nell'*ej.* XV) e infine un vicolo frequentato da donne «d'estas que llaman *del partido*», come dice Miguel de Cervantes nel II capitolo della prima parte del *Don Quijote*, ovvero dedite al mercimonio dei loro corpi. Siamo in una città del regno del Marocco: in quel carruggio entra, ignaro e spinto da motivi igienico-corporali non legati alla professione di quelle signore, un filosofo grave e anziano, che in tal modo si procura incolpevolmente una pessima reputazione (*ej.* XLVI: «De lo que contesció a un philósopho que por ocasión entró en una calle do moravan malas mugeres», Di quel che accadde a un filosofo che casualmente entrò in una via abitata da prostitute).⁶

⁴ È un racconto tradizionale molto bello, affine all'*exemplum* 59 dei *Gesta Romanorum* e, come questo, presenta forti affinità con il romanzo *Il principe e il povero* (*The Prince and the Pauper*) di Mark Twain (1881).

⁵ L'oblio volontario del nome di quel borgo manchego dà la stura a interpretazioni e ad appropriazioni arbitrarie, come quelle delle varie patrie d'Omero; la decisione sarà imitata, sia pure in modo non esplicito, da Manzoni, il quale non dirà mai quale sia il paesino del lecchese di Renzo e Lucia.

⁶ Curiosamente questa vicenda, di fonte ignota, sembra un'anticipazione di quel che successe nel 1974 al grande teologo e cardinale Jean Daniélou, il fondatore delle *Sources chrétiennes*, morto nella casa d'una prostituta dalla quale si era recato solamente per un'opera di carità.

Non è mia intenzione esaurire la ricognizione, ma val la pena d'accennare a un luogo particolare: il Mediterraneo, che non è certo il mare boccacciano di Alatiel o di altre novelle del *Decameron*, ma che è lo scenario specifico dell'*ej.* III (il gesto eroico di Riccardo Cuordileone in una specie di piccolo "sbarco in Normandia" di fronte alle sponde della Terrasanta: il re a cavallo si getta dalla nave in acqua, seguito da altri cavalieri e poi insegue i nemici in fuga;⁷ il racconto è alla base del dramma teologico *El condenado por desconfiado* di Tirso de Molina); e scenario parziale dell'*ej.* XXV (un altro atto d'eroismo, quello del genero del Conte di Provenza, che libera il suocero, prigioniero di Saladino nel regno di Armenia); e infine dell'*ej.* L (una *quête* dalla ricerca d'una risposta fondamentale). Sugli ultimi due *ejemplos* torneremo piú avanti.

Come dato generale, possiamo anche notare che il *Conde Lucanor* non indulge a vere e proprie descrizioni paesaggistiche; e anche in questo si misura la distanza dal *Decameron*.

4. ALCUNI ESEMPI PARTICOLARI

Sofferamoci ora su alcuni racconti, per evidenziare il particolare uso che Juan Manuel fa dei concetti spaziali che ho illustrato nel secondo paragrafo.

3.1. Sicuramente l'*ejemplo* piú riuscito e piú significativo, anche da questo punto di vista, è l'XI, quello che è stato definito da María Rosa Lida de Malkiel (1950-1951: 96) «la perla de la colección». Ha goduto di numerosi eccellenti interventi critico-interpretativi, tra i quali mi piace ricordare in particolare quelli del mio maestro Alberto del Monte (*La novella del tempo fallace*, 1954) e di un altro grande studioso, Cesare Segre (*Negromanzia e ingratitudine*, 1964). Ecco un riassunto che, come forse si capirà, non può essere brevissimo e conterrà, purtroppo, quello che oggi si chiama uno *spoiler*:

⁷ La descrizione è potente: la nave dove viaggia il re inglese è ormai vicina alla costa, ma non tanto che l'acqua sia così bassa che Riccardo non affondi col suo cavallo e per qualche tempo non riesca a risalire. Quando riaffiora, si lancia verso la riva, seguito dai cavalieri inglesi e francesi.

Il *deán* (vicario del vescovo) di Santiago, volendo apprendere l'arte della magia, si reca a Toledo da don Illán, massimo esperto vivente di negromanzia. Incontra il Gran Maestro in una stanza appartata, mentre sta leggendo: don Illán l'accoglie gentilmente, l'invita a pranzo, s'intrattiene conversando con lui in un'altra stanza isolata, accetta d'insegnargli le arti magiche, ma l'ammmonisce ricordandogli che l'allievo dovrà mostrarsi grato e corrispondere con adeguate ricompense al bene che gli farà. Il *deán* accetta e promette solennemente e senza indugio. S'avvicina l'ora di cena: don Illán incarica una domestica di procurarsi delle pernici, ma le raccomanda di non metterle ad arrostire finché non gliel'ordinerà espressamente. Poi dice all'allievo che la magia non si può insegnare in un luogo qualsiasi e quindi gli fa scendere una scala lunghissima finché non entrano in uno studio pieno di libri, una camera riposta che si trova sotto il letto del fiume Tago. Qui inizia il corso di negromanzia. Ma subito dopo entrano due messi che consegnano al vicario una lettera dello zio arcivescovo, che versa in fin di vita. Malgrado ciò, il *deán* decide di non rientrare in sede. Dopo tre o quattro giorni si presentano altri messi per comunicargli che, morto lo zio, sarà eletto al suo posto. Dopo sette od otto giorni giungono due scudieri, che gli trasmettono i documenti attestanti la sua elezione ad arcivescovo. Don Illán e il *deán* partono allora per Santiago: il primo chiede al secondo il vicariato ormai vacante per suo figlio, ma il *deán* dice d'averlo già promesso a un suo parente: che pazienti, perché ci sarà l'occasione di dargli una ricompensa maggiore. A Santiago, dopo un po', arrivano dei messi papali, i quali comunicano all'arcivescovo che è stato nominato vescovo di Toulouse;⁸ si ripete la sequenza: don Illán chiede la carica di arcivescovo di Santiago per suo figlio e l'altro nega con la stessa scusa. Si spostano tutti a Toulouse, dove, trascorsi circa due anni, si presentano altri messi papali con la nomina a cardinale; si ripete la stessa sequenza di richiesta e rifiuto. Vanno tutti alla corte papale; qui dopo un po' il Pontefice muore e il nostro cardinale viene eletto al suo posto. Stessa sequenza con la richiesta di lasciare il cardinalato al figlio di don Illán; ma a queste parole il novello Papa monta su tutte le furie e minaccia di gettare in carcere il suo petulante maestro, come eretico e mago. A questo punto don Illán chiama la domestica e le dà incarico d'arrostir le pernici: il Papa si ritrova a Toledo, *deán* di Santiago come quando vi era giunto, e capisce che quel *cursus honorum* era stato solo un'illusione creata dal mago per saggiare la sua gratitudine.

⁸ La promozione da arcivescovo a vescovo potrebbe sorprendere, ma la collega Marina Benedetti (che ringrazio moltissimo), storica del Cristianesimo nonché della Chiesa medievale e dei movimenti ereticali mi ha confermato che all'epoca era possibile passare da arcivescovo a vescovo, se la diocesi d'arrivo era più prestigiosa, e quella di Toulouse di sicuro lo era, soprattutto se si pensa alla possibilità che il racconto sia ambientato durante il papato avignonese.

L'esempio undecimo è un racconto che, pur in prospettiva medievale, anticipa quella che oggi chiameremmo la 'realtà virtuale' e anche gli 'universi paralleli' della fantascienza, unendo il motivo del tempo illusorio con quello della prova di gratitudine (sono i motivi D.2012 ["Istanti che sembrano anni"] e H.1561.1 ["Prova di gratitudine: il mago fa sì che il suo discepolo si creda superiore a lui"] nonché il D.20311.5 ["Un uomo crede, grazie alla magia, d'essere vescovo, arcivescovo, papa..."]) del *Motif-Index* di Thompson (1966), connubio che avrà particolare fortuna nel teatro barocco, con Juan Ruiz de Alarcón (*La prueba de las promesas*), Pedro Calderón de la Barca (*En la vida todo es verdad y todo mentira*) e Francisco Bances Candamo (*La piedra filosofal*). In qualche modo Juan Manuel ricorre alla stessa tecnica di molti racconti polizieschi (del tipo basato sulla *detection*, come quelli di Conan Doyle o di Agatha Christie), dove alcuni particolari della narrazione sono destinati ad acquistare un diverso e impreveduto significato alla luce della conclusione. L'esempio può esser visto anche in senso metanarrativo come una parabola sulla lettura, sulla magia dell'atto semiotico che consiste nell'investire retrospettivamente di senso nuovo, complementare e supplementare, il racconto già trascorso sull'asse del tempo. La fine testura psicologica e la spregiudicatezza nel presentare un *cursus honorum* ecclesiastico (paragonabile alle leggende di Gerberto d'Aurillac, papa Silvestro II, che avrebbe studiato la magia e si sarebbe legato al demonio) si contano fra le qualità più notevoli dell'esempio; ma è la perfezione assoluta di tutti gli elementi, tra cui la schermaglia di dialoghi in discorso indiretto e un uso magistrale del tempo narrativo e degli spazi raffigurati – il tutto in una *naïveté* più apparente che reale – a renderlo superiore ad ogni imitazione. In questo racconto si dà, in forma perfetta, la concatenazione di quelli che abbiamo chiamato spazi, luoghi, ambienti e situazioni.

Tra i precedenti si annoverano un racconto della *Tabula exemplorum* e, in forma assai schematica, di altri *exemplaria* latini; fra la discendenza, oltre le tre commedie sopra ricordate, il "conte moral" *Le Doyen de Badajoz* dell'abate François Blanchet e testi di Francesc de Eiximenis, Baltasar Gracián, Azorín (José Martínez Ruiz), Jorge Luis Borges (*El brujo postergado*) ed Enrique Anderson Imbert. Il motivo isolato della prova di gratitudine è largamente presente negli *exemplaria* medievali (Vincenzo di Beauvais, Étienne de Bourbon ecc.); quello del solo tempo fallace o illusorio, di antica origine orientale, attinge piccoli capolavori in una *cantiga* di Alfonso X (la 103) e in un racconto del *Novellino* (il XXI, «Come

tre maestri di nigromanzia vennero alla corte dello 'mperadore Federigo»), ma è tema diffusissimo, dal *Lai de Guingamor*, in antico francese, al racconto di Borges intitolato *El milagro secreto*. Quest'ultimo autore sviluppa inoltre il tema della 'pantopía' (l'universo contenuto in un punto, un po' come quel che succede nella *cámara* di don Yllán), in un altro famoso racconto, intitolato *El Aleph*.

Come osserva Enrique de Rivas nella sua lettura esoterica del racconto (1989: 64), «Don Juan Manuel crea, dentro del cuento, una estructura paralela (las tres cámaras reales y las tres jornadas o etapas irreales), con lo cual nos da la clave para comprenderlo, a la par que establece una dualidad (el proceso de iniciación real que se prepara y la iniciación fingida, o al revés, que acontece) digna del lenguaje iniciático más sutil».

In questo racconto piú che altrove Juan Manuel usa una delle sue tecniche compositive favorite, quella del parallelismo, e, nella specularità delle situazioni (i varí messaggeri; le promozioni; gli spostamenti; le richieste di don Yllán; i rifiuti), l'autore stabilisce un rapporto inverso fra il tempo della storia e il tempo del racconto: all'inizio, quando passano poche ore o pochi giorni, la narrazione è piú dilatata; in seguito, quando trascorre piú tempo, il racconto è piú serrato, avviandosi alla catastrofe finale. E, come si diceva, quella tecnica di *rubato* che Juan Manuel sperimenta anche altrove, per es. nello splendido racconto dell'uomo che si fece vassallo del diavolo (*ej.* XLV, che vanta un finale degno di Edgar Allan Poe o di Howard Phillips Lovecraft).

Nella dimensione spaziale, dal prevalente tasso simbolico, la vicenda vive soprattutto di opposizioni dentro-fuori: sempre piú dentro, in una discesa agli inferi dell'animo umano e sempre piú fuori, in un'estensione non solo geografica (da Santiago a Toulouse alla corte papale, Roma o Avignone che sia), ma anche sociologica e morale dell'ipocrisia e dell'inaffidabilità umana, che giunge fino alla critica del nepotismo dell'*estamento* (stato sociale) ecclesiastico e del suo massimo rappresentante, il Papa, fatto poco consueto nella letteratura dell'epoca e di quel genere. Juan Manuel, profondamente religioso, ma, per cosí dire, inossidabilmente ghibellino come lo zio Alfonso X, tratta i papi con la stessa libertà con cui Dante li descrive nella *Commedia*. Per quanto riguarda l'ambientazione toledana, questa è giustificata dal fatto che Toledo, con Salamanca, era una delle sedi piú famose in Europa per lo studio e la pratica delle arti magiche, come attestano numerosi autori,

anteriori e posteriori, da Elinando (ca. 1229): «Quaerunt clerici Parisiis artes liberales, Aurelianis auctores, Bononiae codices, Salerni pyxides, Toleti daemones, et nusquam mores» (I *clerici* [gli intellettuali] cercano le arti liberali a Parigi, gli autori [la letteratura] a Orléans, i codici [la giurisprudenza] a Bologna, le pissidi [la medicina] a Salerno, i demoni a Toledo e i buoni costumi da nessuna parte; cit. in Lecoy 1938: 338) a Luigi Pulci, *Morgante*, canto XXV, ottava 259: «Questa città di Tolletto solea / tenere studio di nigromanzia: / quivi di magica arte si leggea / pubblicamente e di piromanzia; / e molti geomanti sempre avea, / e sperimenti assai di idromanzia / e d'altre false oppinïon di sciocchi, / come è fatture o spesso batter gli occhi». Giustamente Guillermo Serés (*El Conde Lucanor* [Serés]: 356) richiama l'importanza della sia pur mal nominata "scuola" dei traduttori toledani, che fra le altre cose divulgò anche testi astrologici d'origine orientale. Peraltro Juan Manuel sembra addirittura preoccuparsi di conferire un colore locale alla vicenda attraverso l'accento alle pernici, che se da un lato costituiscono la frontiera tra reale e immaginario, dall'altro rappresentano un piatto tipico di Toledo.

Da notare infine che l'esempio sviluppa la storia nell'area del fantastico, senza ricorrere al meraviglioso (per adoprare utili termini codificati molti anni fa da Tzvetan Todorov 1970). Al centro della costruzione c'è lo studio di Don Illán, che si trova sotto il letto del fiume Tago: si tratta in realtà di una *Wunderkammer*, malgrado il *deán*, e con lui il lettore, non se ne accorgano se non al termine del racconto. Enrique de Rivas nota che le «cámaras muy apartadas» dove si svolge il processo iniziatico (destinato al fallimento) sono tre, numero non casuale: la terza camera corrisponde alla tomba, dove l'adepto, superata la 'morte iniziatica', è pronto per affrontare le prove successive.

Il racconto rappresenta quindi la piú felice fusione che si possa immaginare fra reale e simbolico. Per questi aspetti lo si potrebbe forse confrontare con la novella di Andreuccio da Perugia, pensando soprattutto alla lettura strutturalista d'estrema raffinatezza che ormai quasi cinquant'anni fa ne dette Aldo Rossi (1973). In fondo anche nella novella decameroniana si hanno dati di estremo realismo nella descrizione di Napoli e di alcuni dei suoi aspetti "infernali"; ma anche un acceso simbolismo fra le ripetute ascese e cadute, i lavacri che parodiano riti lustrali, alcuni elementi folclorici (per es. l'anello del vescovo), un piccolo racconto "di formazione" e cosí via.

3.2. Un'altra novella sulla quale val la pena di richiamare l'attenzione è la L («De lo que contesció a Saladín con una dueña, muger de un su vasallo», Di quel che accadde a Saladino con una signora, moglie d'un suo vassallo):⁹

Saladino, sultano d'Egitto, s'innamora della moglie d'un suo vassallo; per poterla avvicinare impunemente ne promuove e allontana il marito e si presenta a casa sua, facendole delle *avances*; la donna abilmente rintuzza le profferte amorose senza offendere il suo signore e gli promette d'esser sua se accetterà di compiere una promessa. Questa specie di *don contraignant* (promessa a scatola chiusa, tradizionale nella narrativa cortese in lingua d'oïl) consiste nel fornire la risposta a una domanda: qual è la qualità positiva piú importante in un uomo, che sia la fonte («madre et cabeça», ossia 'principio', dice l'autore) di tutte le altre? Saladino non sa rispondere su due piedi. Convoca i suoi saggi, ma neppure questi sanno soddisfare alla richiesta. Allora, travestito da giullare, si mette in viaggio per il Mediterraneo, si reca presso la curia papale e presso le corti di re e imperatori, ma nessuno gli dà la bramata risposta. Finché non s'imbatte in un giovane cacciatore che lo porta da suo padre, ormai anziano e cieco, che finalmente gli fornisce l'agognata risposta: è la *vergüenza*, la vergogna, o per meglio dire il pudore, cioè quel sentimento che spinge a fare le buone azioni e impedisce di commettere le cattive. Malgrado Américo Castro (1954) vi senta echi della cultura araba, in fondo questa vergogna non è dissimile dal pudore descritto da Dante nel *Convivio*. Ottenuta la preziosa risposta, Saladino torna dalla donna, la quale a quel punto l'invita a mettere in pratica l'insegnamento ricevuto, e quindi a vergognarsi delle sue cattive intenzioni e a ritirare le sue profferte d'amore. Saladino comprende d'aver fallato, accetta e da allora in poi rispetta la donna e l'ama come un signore deve amare un suo vassallo.

Anche qui esistono tenui legami con la tradizione precedente, segnalandosi soprattutto, ma solo per certi aspetti, un racconto del *Sendebär* (cioè del *Sindbad* castigliano, quel testo proteico che nella tradizione occidentale è noto come il *Libro dei Sette Savi*). Parziale pure l'accostamento alla

⁹ Yussuf Salah-ed-Din, 1137-1193, sultano d'Egitto e di Siria, grande stratega, per le sue qualità morali e intellettuali divenne presto un personaggio emblematico positivo in numerosi testi di *fiction* occidentale (romanzi francesi, *Novellino*, *Decamerone*, *L'Avventuroso Ciciliano* di Bosone da Gubbio ecc.); si veda soprattutto Castro 1954, secondo il quale Italia, Francia e Spagna "usano" il personaggio di Saladino in forme diverse e in pure invenzioni: nei testi italiani si mette in risalto soprattutto la sagacia, l'astuzia e l'acutezza d'ingegno del sultano; in quelli francesi Saladino affronta conflitti giuridici e intellettuali (e alla fine si converte al cristianesimo); in Juan Manuel è personaggio che dà e riceve consigli ed è esempio di grande condotta morale.

novella della Marchesana del Monferrato del *Decameron* (I 5). Due i motivi folclorici recensiti nel *Motif-Index* di Thompson (1966): J 816.4: «Una donna ottiene con tatto che il re rinunci all’atteggiamento amoroso nei suoi confronti» e T.320.4: «Una moglie sfugge alla lussuria del re, facendolo vergognare». Altri motivi di contorno sono il K.1388 «Allontanamento del marito per corteggiare la moglie» e il K.978 «La lettera di Uria».

Il *L ejemplo* è particolarmente articolato anche dal punto di vista narrativo, per una serie di ragioni che qui non ripeterò, permettendomi di rimandare a uno studio al quale sono molto affezionato, perché fu di fatto il mio primo articolo, pubblicato nel 1976, dopo aver passato il vaglio di Cesare Segre, che l’accolse nella rivista «Strumenti Critici». Dal punto di vista della trama concettuale, il *L ejemplo* è anche più complesso dell’XI e, per quanto riguarda una valutazione artistica complessiva, confermo quanto scritto in altra occasione (D’Agostino 2011: 191):

Parte sovrana dell’autore sta proprio nell’amalgamare le istanze didattiche con quelle narrative in modo indissociabile (simile in questo al Dante della *Commedia*): ogni sequenza diegetica incarna un nodo simbolico e didascalico senza pregiudicare il fascino del racconto, come una perfetta tessitura a *double face*, dove la *quête* della verità acquista in modo pieno e rifinito i ritmi della novella.

Qui mi limiterò ad aggiungere qualche osservazione sul valore funzionale dei luoghi. Ci sono ben dodici mutazioni, senza contare i viaggi di spostamento per il Mediterraneo, l’Italia, la Francia e altri regni non nominati.

- 1) Casa della donna. L’azione inizia quando il sultano, in viaggio, è ospite nella casa d’un suo vassallo, ne conosce la moglie e se ne innamora o almeno prova per lei quella che qualche scrittore d’*antan* avrebbe definito una “passionaccia”.
- 2) Palazzo del sultano. Saladino chiede aiuto a un cattivo consigliere che gli suggerisce la tattica del *promoveatur ut amoveatur* nei confronti del marito della signora.
- 3) Casa della donna. Saladino si presenta da lei, in assenza dello sposo.
- 4) Camera da letto messa a disposizione di Saladino. *Avances* e schermaglie. “Contratto” fra i due: Saladino promette di trovare la risposta alla domanda della donna.
- 5) Palazzo del sultano. Consulto dei sapienti. Nessuna risposta valida.

- 6) Saladino in viaggio. Prima tappa: dal Papa. Nessuna risposta.
- 7) Dal re di Francia. Nessuna risposta.
- 8) Da altri re. Nessuna risposta.
- 9) Casa del cavaliere anziano e cieco. Finalmente la risposta: la *vergiença*.
- 10) Viaggio di ritorno a Babilonia (verosimilmente il Cairo).
- 11) Casa della donna. Buona accoglienza.
- 12) Camera da letto messa a disposizione di Saladino. Ultimo dialogo fra il sultano e la donna e scioglimento del *plot*.

Se ci si pensa bene, nell'*ejemplo* L del *Lucanor* succede a Saladino quel che accade a Cangrande della Scala e all'abate di Cligné in *Decameron* I 7 o ad altri personaggi del *Centonovelle* che traggono ammaestramento da una vicenda che li fa ritornare alla pristina nobiltà d'animo, temporaneamente smarrita. I luoghi attraversati nella *quête* (la ricerca non d'un oggetto o d'una persona, ma, come già si diceva, della risposta corretta a una domanda capitale) sono investiti tematicamente dalle passioni, dai profili morali e dalle aspettative dei personaggi. Sono luoghi di saggezza cercata, attesa e mai trovata prima dell'ultima tappa. In particolare i siti gerarchicamente piú nobili, il Palazzo del sultano, le corti del Papa e dei vari re sono i luoghi o della malvagità e dell'immoralità (nel caso del palazzo di Saladino, che dà ascolto al suggerimento del cattivo consigliere) o della profonda delusione, visto che non si dimostrano in grado di dire quale sia la piú importante qualità dell'essere umano. La casa della moglie del vassallo è il luogo prima del peccato e poi del pentimento e della riconversione, con una circolarità della storia che parte e ritorna là dove nasce il tumulto delle passioni e dove queste alla fine si placano, nel riconoscimento della virtù. La donna, peraltro, come dice espressamente il narratore, è il vero motore dell'azione notevolmente complessa di questo racconto (almeno in relazione alla media degli *ejemplos* juanmanuelini):

Cuando Saladín todas estas buenas razones oyó et entendió cómo aquella buena dueña, con la su bondad et con el su buen entendimiento, sopiera aguisar que fuesse él guardado de tan grand yerro, gradesciólo mucho a Dios (Juan Manuel, *El Conde Lucanor* [Serés]: 212-3).

Quando Saladino udí questi validi ragionamenti e comprese come quella brava signora, grazie alla sua bontà e al suo senno, era riuscita a fare in modo che lui fosse preservato da un peccato così grande, fu molto grato a Dio.

E non è male notare come un autore così naturalmente conservatore e capace di descrivere donne perfide o sgradevoli (come la moglie dell'imperatore Federico dell'*ej.* XXVII o la truce beghina dell'*ej.* XLII), sappia anche riconoscere le alte qualità femminili, peraltro in una rappresentante del mondo musulmano. Diverso il profilo d'un'altra donna che viene esaltata, la moglie di Álvaro Hãñez, la quale crede ciecamente in quel che dice il marito, anche alle palesi bugie, impiegate per metterla alla prova; molto probabilmente la storia va considerata come un racconto umoristico (Ayerbe-Chaux 1975: 76-81). E infine, nell'*ej.* L, è dotata di speciale risalto l'umile casa del cavaliere anziano e cieco, il quale, come molti personaggi folclorici o letterari, è capace di vedere con gli occhi della mente ed è il vero attante adiuvante del protagonista della storia.

3.3. Vediamo ora due altri esempi altamente significativi dal punto di vista della topografia letteraria: il primo della collezione, quello che narra «De lo que contesció a un rey con un su privado» (Di quel che accadde al Re col suo consigliere particolare), ispirato a un racconto contenuto nel IV capitolo del *Barlaam e Josafat*. Per un'analisi letteraria, anche nei confronti della fonte, e per un commento capillare rimando a D'Agostino 2011: 85-97; qui mi limiterò a mettere il risalto il valore spaziale del testo. Comunque, questo è il riassunto:

Alla corte del re c'è un consigliere particolare (un *privado*), che, godendo del suo favore, è invidiato dagli altri cortigiani, i quali sobillano il monarca, facendogli credere che il *privado* da tempo studia il modo d'ucciderlo e di appropriarsi della terra, sopprimendo anche il principe ereditario. Il re, assalito da un dubbio, decide di mettere alla prova il consigliere e per questo finge di manifestargli il suo profondo disagio e il malcontento per la vita che conduce nonché l'intenzione di ritirarsi a far penitenza in un luogo lontano. Il *privado* lo sconsiglia, ammonendolo dei rischi che correrebbero la sua famiglia e tutto il regno, ma il re ribatte che la cosa non rappresenta un problema, perché ha intenzione di affidare a lui l'amministrazione di tutto quel che possiede fino al suo ritorno o sino alla maggiore età dell'erede. Il *privado* è sorpreso, ma felice di questa dichiarazione, anche se non lo dà a vedere. Si rivolge però a un suo prigioniero molto saggio e gli chiede che cosa pensi della conversazione col re. Il filosofo detenuto gli apre gli occhi, chiarendogli che il sovrano vuol metterlo alla prova e quindi gli mostra il rischio che corre e gli suggerisce come evitarlo. Il giorno dopo il *privado* si presenta dal re, con la testa rasata e vestito da mendicante, ma con una gran quantità di monete nascoste in alcune cuciture dell'abito; dice al re che desidera condi-

vedere con lui la sua penitenza e che continuerà a servirlo ovunque e in tutte le circostanze. Il re, ormai convinto della sua devozione, gli concede la sua fiducia più di prima.

L'*exemplum* contiene i motivi H.1556 (“Prova di fedeltà”), J.152 (“Prudenza acquisita da un saggio consigliere”), nonché J.810 (“Preparazione che esige l’aver a che fare coi potenti”) e J.1634 (“Accompagnare il re nel suo ritiro”) di Thompson 1966. In verità si coglie anche l’eco del *Libro dei sette savi*, nel quale la moglie del re, respinta dal figliastro, lo denuncia al marito, accusandolo di voler commettere un parricidio e di voler impossessarsi del regno con l’aiuto dei consiglieri del monarca. Collocandolo sulla soglia della raccolta, Juan Manuel conferisce un particolare significato a questo primo racconto, e infatti lo immette nel fitto reticolo tematico del libro, esaltandone alcuni aspetti fondamentali: il motivo della prova, già visto nell’*ej.* XI e che si ripete in altre narrazioni; il motivo dell’inganno benefico, o che comunque porta a conseguenze positive per il protagonista; il motivo dell’inganno per combattere un altro inganno; il motivo speculare del consigliere consigliato, nella sottospecie del consigliere prigioniero che, oltre a collegarlo ai consiglieri di altri *ejemplos* (segnatamente il XXV e il L) tende a svolgere l’idea che il vero consiglio sta all’interno del cuore umano (una sorta di agostiniano *In interiore homine habitat veritas*); e così via.

Nel racconto manca qualsiasi localizzazione specifica, perché Patronio all’inizio si limita a dire: «un rey era que avía un privado en que fiava mucho» (c’era un re che aveva un consigliere particolare nel quale aveva piena fiducia). I colloqui del monarca col suo *privado* da un lato e con gli altri consiglieri dall’altro si svolgono presumibilmente a corte, ma non si chiarisce in quali ambienti del palazzo. Consideriamo quindi la reggia come luogo implicito, al quale si affiancano dei luoghi solamente evocati:

[...] díxol un día que avía pensado de dexar el mundo e irse desterrar a tierra do non fuesse conosciudo e catar algún lugar estraño e muy apartado en que fiziesse penitencia de sus pecados (Juan Manuel, *El Conde Lucanor* [Serés]: 18).

[...] gli disse un giorno che aveva deciso di lasciare quella vita e d’esiliarsi in una terra dove non fosse conosciuto, e di cercare un luogo fuori del regno molto isolato, nel quale poter far penitenza dei suoi peccati);

[...] todas las fortalezas e logares del regno [...] (*ibi*: 19)

[...] tutti i castelli e i possedimenti del regno [...]

e due soli luoghi che possiamo definire espliciti:

1) la casa del privado:

Este privado avía en su casa un su cativo que era muy sabio omne e muy grant filósofo; e todas las cosas que aquel privado del rey avía de fazer e los consejos qu'él avía a dar, todo lo fazía por consejo de aquel su cativo que tenía en casa. E luego que el privado se partió del rey, fuesse para aquel su cativo e contol todo lo que'l conteciera con el rey (*ibidem*).

Questo consigliere particolare teneva presso di sé un prigioniero che era un uomo molto saggio e gran filosofo; e tutto ciò che quel consigliere doveva fare e i pareri che doveva dare, tutto lo faceva per consiglio del prigioniero che aveva in casa. E appena il consigliere particolare si congedò da re, se ne andò da quel prigioniero e gli riferì tutto quel che era successo con il re.

2) la porta della reggia:

E ante que amaniciesse fuesse para la puerta del rey e dixo a un portero que y falló que dixiesse al rey que se levantasse [...] (*ibi*: 20).

E prima che spuntasse il giorno, si presentò al portone del palazzo reale e chiese al custode di dire al re d'alzarsi [...].

Si direbbe quindi che in questo racconto i luoghi, con pochissime eccezioni, sono piuttosto spazi vuoti come palcoscenici privi di *décor*, ma pronti per la rappresentazione d'una azione scenica che consiste in una prova morale in apparenza legata a una particolare congiuntura, ma invero di validità generale. E il racconto, se non fosse rigorosamente tutto in discorso indiretto, sembrerebbe proprio un'opera teatrale; quanto meno si presta a essere tradotto con una semplice manovra transgenerica da prosa narrativa a testo drammatico.

3.5. Un rapido sguardo al XXV *ejemplo* («De lo que contesció al conde de Provençia, cómo fue librado de la prisión por el consejo que le dio Saladín», Di quel che accadde al conte di Provenza, come fu liberato dalla prigione grazie al consiglio che gli aveva dato Saladino), un racconto d'ampio respiro, come il L, con il quale condivide il personaggio del Saladino, anche se in un profilo notevolmente diverso: nel XXV la grandezza morale di Saladino è già posseduta, nel L è momentaneamente smarrita e il suo recupero è un traguardo didattico del racconto. Qui l'ambientazione è decisamente cavalleresca:

Il conte di Provenza, prigioniero di Saladino, ne guadagna stima e fiducia e diventa il suo consigliere; dovendo dare un marito alla figlia, chiede a sua volta consiglio al sultano, il quale, esaminate le referenze dei pretendenti, gli consiglia di scegliere uno che, pur non essendo potente, appare un vero uomo, privo di difetti. Il conte segue il consiglio e il genero si mostra realmente un vero uomo perché, subito dopo la cerimonia di nozze, parte per l'Oriente e libera il suocero dalla prigionia.

Il tema è tradizionale, basandosi sul motivo K.640.9.3 di Keller 1949 e appare già in Valerio Massimo (*Dictorum et factorum memorabilium* liber VII II Ext. 9) e nei *Bocados de oro* e poi si ritrova in altri testi esemplari e anche, sia pure con modalità diverse nei *Gesta Romanorum* (§ 14) (cf. D'Agostino 2011: 125-6). Juan Manuel prende questo spunto morale (è meglio avere un genero di rango sociale modesto, ma onorato, che uno nobile e potente, ma poco stimato) e lo sviluppa inventando l'articolato racconto della liberazione del suocero da parte del genero, nel quale s'intrecciano elementi avventurosi (con le solite sfumature di *suspense*)¹⁰ con tratti, come si diceva, tipicamente cavallereschi, come ad esempio quando il giovane, dopo aver fatto prigioniero Saladino, lo lascia libero in virtù della parola data (§ 41). La vicenda è alla base di due commedie barocche: *La pobreza estimada* di Lope de Vega e *El Conde Lucanor* di Calderón de la Barca.

Rimandando alla mia antologia juanmanuelina per uno studio più approfondito e per l'annotazione al testo, limitiamoci anche qui a valutare gli spostamenti delle azioni e il valore funzionale dei luoghi. Ci sono ben 10 cambiamenti topografici:

- 1) Provenza. Il racconto presenta inizialmente il Conte di Provenza che, per guadagnare il Paradiso parte per la Terrasanta.
- 2) Terrasanta. Il Conte cade prigioniero del sultano Saladino, che però lo tratta con ogni onore, come amico e primo consigliere.
- 3) Provenza. Dopo tanti anni la figlia del conte è in età di contrarre matrimonio e molti la chiedono in sposa. La madre manda una let-

¹⁰ Come quando il giovane, prima di sposarsi, chiede che gli siano affidati tutti i beni del conte; il lettore potrebbe chiedersi se Saladino non si sia sbagliato nel dare il consiglio (osservazione di Ayerbe-Chaux 1975: 129).

- tera al marito prigioniero, con la lista dei pretendenti, sollecitando una scelta.
- 4) Terrasanta. Il Conte chiede consiglio al sultano, il quale suggerisce di dare la figlia in moglie a un vero uomo, senza badare al rango e alla ricchezza. Lettera del Conte alla moglie.
 - 5) Provenza. Pur stupita, la contessa fa compilare una relazione completa delle caratteristiche dei pretendenti e l'invia al marito.
 - 6) Terrasanta. Il Conte legge la relazione a Saladino, che gli consiglia di scegliere un giovane privo di difetti, figlio d'un uomo sí benestante, ma non potente. Il Conte raccomanda la moglie di sposare figlia con la persona scelta dal sultano.
 - 7) Provenza. La Contessa segue le indicazioni del marito e il giovane accetta, pensando di dover dimostrare coi fatti d'essersi meritata l'elezione. Si fa dare la disponibilità di tutti i beni e prepara una flotta; si sposa, ma prima di consumare le nozze, comunica che andrà a liberare il suocero.
 - 8) Armenia (terra del sultano). Il giovane arriva in Armenia e si ferma il tempo necessario per imparare la lingua, gli usi e i costumi.
 - 9) Regno del sultano. Sequenza molto movimentata con frequenti cambiamenti di luogo. Venuto a sapere che Saladino ama la caccia, si reca da lui, lo convince a partecipare a una battuta, che li porta in una zona costiera, dove si trova una delle navi del giovane provenzale, che lo cattura e lo porta su una galea. Lì il genero del Conte rivela a Saladino le sue intenzioni: ottenere la liberazione del suocero in cambio di quella del sultano, il quale accetta con gioia, comprendendo di aver scelto la persona giusta. Di nuovo nella capitale del regno del sultano: Saladino libera il Conte e gli dà molte ricchezze.
 - 10) Provenza. Il Conte e il genero vi ritornano, ricchi e fortunati.

Come si vede, le prime situazioni (1-8) costituiscono una specie di ping-pong fra Provenza e Terrasanta, che in qualche modo parifica la nobiltà delle due terre e la *virtus* dei personaggi. Non ci sono descrizioni precise dei luoghi, perché quel che vale è l'esaltazione morale dell'*omme en sí*, a prescindere da religione, usi e costumi. Nella nona situazione, invece, Juan Manuel riesce a concentrare in un'amalgama perfetta la funzione spaziale con l'azione d'un serrato racconto d'avventura in una celebrazione dello spirito cortese: il genero del Conte di Provenza evita di baciare la mano a Saladino o di rendergli qualunque tipo di omaggio o di

accettare un incarico di qualsiasi tipo, per aver il diritto di prenderlo prigioniero senza rompere un vincolo di vassallaggio; il giovane e il sultano vanno a caccia coi cani e i falconi, sport tipico dei nobili, orientali e occidentali; il genero e Saladino mantengono la parola data e così via.

Il XXV *ejemplo* è un altro di quei racconti che meritano il riconoscimento dello statuto di novella, per l'abilissima concatenazione delle sequenze, la tensione narrativa con sorpresa finale (anche se non paragonabile a quella dell'*ej.* XI), il confronto/scontro dei personaggi e via discorrendo, il tutto sempre al servizio d'una tesi morale, che però non ingessa affatto il testo, ma, un po' come abbiamo già visto *supra* al § 3.2 parlando del L *ejemplo*, sembra quasi la “cifra nel tappeto” di cui parla Henry James.

3.6. Al polo opposto della “nudità” spaziale del I *ejemplo* si pone, ancor più del XXV, non solo il L, ma anche il XLIV («De lo que contesció a don Pero Núñez el Leal et a don Roy Gonzales de Çavallos et a don Gutier Roýz de Blaguiello con el conde don Rodrigo el Franco», Di quel che accadde a don Pero Núñez el Leal e a don Roy Gonzales de Zavallos e a don Gutier Roíz de Blaguiello con il conte don Rodrigo el Franco), grande novella storica che si sviluppa con personaggi reali e azioni inventate in un itinerario che va dalla Castiglia alla Terrasanta e poi a Toulouse e di nuovo in Spagna, a Osma; nelle tappe del viaggio di ritorno per accompagnare a casa il feretro d'un conte, i personaggi vivono avventure che si rivelano occasioni per esercitare eroicamente la virtù, mostrando fedeltà al proprio signore, soccorrendo una dama in pericolo di vita e impegnandosi in una gara di nobiltà alla quale partecipa anche la vedova del conte.

5. OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Soffermiamoci in chiusura molto brevemente su un paio di questioni di tipo diverso. Innanzi tutto quella della posizione delle novelle all'interno d'una raccolta, che talvolta può essere casuale, mentre talaltra riflette una precisa architettura narrativo-simbolica. È ormai nozione comune della critica che gli *ejemplos* numero I, XXV e L, servendosi di quelle che Lotman avrebbe chiamato “posizioni forti” in una struttura testuale (qui il primo, il mediano e l'ultimo dei racconti), formino un trittico che ha

come scopo quello di descrivere il modello ideale di uomo, consapevole dei suoi doveri verso Dio e verso il mondo. Sono dunque dei luoghi deputati a costruire compiutamente la struttura ideologica della raccolta.

L'altra questione riguarda invece la cornice: al di fuori degli *ejemplos* c'è il luogo condiviso da Lucanor e Patronio; il luogo del dialogo e del rapporto fra maestro e discepolo, consigliere e consigliato, una sorta d'interfaccia che si riverbera nella relazione fra testo e lettore. Perché è anche il *luogo* dell'arte nello *spazio* della pagina scritta, che crea un *ambiente* di amichevole collaborazione fra autore, personaggi e lettori, dando luogo a una serie di *situazioni* dove il diletto si sposa con l'utilità morale. Imitando Orazio, possiamo dire di Juan Manuel quel che si legge nell'*Ars poetica*, vv. 342-3: *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo*, ha ottenuto un pieno consenso colui che ha amalgamato l'utile col dolce, dilettaando e al tempo stesso istruendo il lettore.

Alfonso D'Agostino
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Conde Lucanor (Serés) = Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. Guillermo Serés, estudio preliminar de Germán Orduna, Barcelona, Crítica («Biblioteca Clásica», 6).

LETTERATURA SECONDARIA

- Ayerbe-Chaux 1975 = Reynaldo Ayerbe-Chaux, «*El Conde Lucanor*». *Materia tradicional y originalidad creadora*, Madrid, Taurus, 1975.
- Biglieri 1989 = Aníbal A. Biglieri, *Hacia una poética del relato didáctico. Ocho estudios sobre «El Conde Lucanor»*, Chapel Hill, University of North Carolina Department of romance language, 1989.
- Caldera 1966-1967 = Ermanno Caldera, *Retorica, narrativa e didattica nel «Conde Lucanor»*, «Miscellanea di Studi Ispanici» 14 (1966-1967): 5-120.
- Castro 1954 = Américo Castro, *Presencia del Sultán Saladino en las literaturas románicas* [1954], in Id., *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957: 45-77.
- D'Agostino 1976 = Alfonso D'Agostino, *Ricognizioni nel cinquecentesimo «exemplo» del «Conde Lucanor»*, «Strumenti Critici» 10 (1976): 220-46.
- D'Agostino 2006 = Id., *El personaje del cuento: el caso Lucanor*, in *Los caminos del personaje en la narrativa medieval*, al cuidado de Pilar Lorenzo Gradín, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006: 251-73.
- D'Agostino 2011 = Juan Manuel, «*El Conde Lucanor*». *Dodici racconti*, a c. di A. D'Agostino, Milano, CUEM, 2011.
- del Monte 1954 = Alberto del Monte, *La novella del tempo fallace* [1954], in Id., *Civiltà e poesie romanze*, Bari, Adriatica, 1958: 106-12.
- Devoto 1972 = Daniel Devoto, *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de «El Conde Lucanor»*. *Una Bibliografía*, Madrid, Castalia, 1972.
- Deyermond 1976³ = Alan D. Deyermond, *La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1971¹, 1976³ (vol. I della *Historia de la literatura española*, dirigida por R[oyston] O. Jones).
- Diz 1984 = Marta Ana Diz, *Patronio y Lucanor: La lectura inteligente “en el tiempo que es turbio”*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 1984.
- Keller 1949 = John Esten Keller, *Motif-Index of Medieval Spanish Exempla*, Knoxville (Tennessee), The University of Tennessee, s. d. [ma ca. 1949].
- Lida de Malkiel 1950-1951 = María Rosa Lida de Malkiel, *Tres notas sobre Juan Manuel*, in Ead., *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966.

- Luongo 2006 = Salvatore Luongo, «*En manera de un grand señor que fablava con un su consegero*»: Il «*Conde Lucanor*» di Juan Manuel, Napoli, Liguori, 2006.
- Rivas 1989 = Enrique de Rivas, *El simbolismo esotérico en la literatura medieval española* (Antología), México, Editorial Trillas, 1989.
- Rossi 1973 = Aldo Rossi, *La dombinatoria decameroniana: Andreuccio* [1973], in Id., *Il Decameron. Pratiche testuali e interpretative*, Bologna, Cappelli, 1982: 49-81.
- Segre 1964 = Cesare Segre, *Negromanzia e ingratitudine (Juan Manuel, il «Novellino», Ludovico Ariosto)* [1964] in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966: 111-8.
- Thompson 1966 = Stith Thompson, *Motiv-Index of Folk Literature*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1966.
- Todorov 1970 = Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970 [trad. it. Milano, Garzanti, 1970].
- Vàrvaro 1964 = Alberto V`arvaro, *La cornice del «Conde Lucanor»* [1964] in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno Editrice, 2004: 515-24.

I LUOGHI DELL'INCONTRO, I LUOGHI DEL RACCONTO

Nelle pagine seguenti mi propongo di indagare se esistano, e di quali tipi siano, i rapporti spazio-temporali tra i luoghi della storia incorniciante, nelle sue varie declinazioni, e quelli dei racconti in essa inclusi; in altre parole, se il cronotopo della cornice (la si chiami provvisoriamente ancora così, anche se si tratta certo di definizione imprecisa) si rifletta in qualche modo sulle vicende narrate. La verifica sarà condotta sulla narrativa breve in volgare italiano, tra il medio Trecento e il Cinquecento inoltrato, con occasionali sforamenti verso l'alto (l'ultimo Duecento), e verso il basso (il primo Seicento) cronologici. Non mi illudo affatto che sia possibile far quadrare tutti i conti, ma non è escluso che sia possibile reperire affinità o congruenze o, all'opposto, divergenze, tra i due segmenti delle raccolte novellistiche che analizzerò, ed è su questo che la ricerca sarà condotta. La preoccupazione formale, in questo caso dominante, mai dovrebbe essere scissa dai fatti letterari accertabili nella loro storicità. La storia delle forme ha tuttavia una sua vicenda che non necessariamente, o non sempre, coincide con la storia delle istituzioni sociopolitiche; se ciò accade, non accade comunque in maniera esplicita e prevedibile, e si può anzi asserire che quanto più alto è il tasso di allusività di un testo, tanto più verosimile è che esso convogli intenti politici rilevanti.

Partirò anch'io, come già altri hanno fatto, da una celebre definizione della cornice fornita da René Wellek e Austin Warren (1973⁵: 307), secondo la quale «il racconto-cornice che comprende altri racconti, storicamente rappresenta il ponte tra l'aneddoto e il romanzo». L'uso del termine "aneddoto" è certo dovuto alle considerazioni di Friedrich Schlegel, che in più occasioni collega la novella appunto all'aneddoto. Così in due frammenti degli anni 1797-1798: «*Saga + fiaba* = romanzo. Novella nel significato più antico = *aneddoto*» (Schlegel [Cometa 1998]:

214 [971]);¹ «I comuni aneddoti come il [romantico-caotico] insieme alle fiabe popolari fanno parte delle novelle» (*ibi*: 247 [1269]). Ma in schegge di poco più tarde (1799) troviamo la seguente formulazione: «Il fondamento della novella l'*aneddoto*. Tutto il resto una tarda manipolazione. La maggior parte delle novelle sono vere» (*ibi*: 346 [143]); un anno dopo: «L'[assoluta retorica] è lo scopo della tragedia e anche della novella - ma in un modo completamente diverso. Nella novella l'[epidittico], lì il [dicanico] - Tutto l'idillico, il fiabesco e l'arabescato sviluppato in ogni novella, reso in sé allegorico e conseguente e poi retoricizzato - La *combinazione* di molte storie fa parte della novella» (*ibi*: 386 [529]). Ancora: «Individualità l'essenza della novella» (*ibi*: 391 [572]). Chiaro è insomma che in Schlegel l'iniziale genealogia comune tra aneddoto e novella si è mutata in una sempre più acuta percezione della presenza della soggettività dell'autore, riscontrabile solo nella seconda (cf. Fuchs 2016: part. 36-7; nonché Albertini-Bartuschat 2017).

Il termine «aneddoto» non mi pare insomma pienamente calzante per definire lo statuto della novella, che Goethe e poi la *Frühromantik* hanno più perspicuamente qualificato come narrazione di «unerhörte Begebenheit» (avvenimento inaudito, o senza precedenti), o di «merkwürdige Begebenheit» (avvenimento singolare, o rilevante; cf. Meletinskij 1993: 255-318). Goethe, che si è a lungo confrontato con Boccaccio (nel 1776 il poeta pensa a una resa teatrale della novella di Federigo degli Alberighi, progetto che non andrà in porto, senza contare, naturalmente, le *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* [*Conversazioni di emigrati tedeschi*], uscite nel 1795 sulla rivista «Die Horen» dell'amico Schiller), e che non a caso ha inserito nelle *Wahlverwandschaften* la «novella» dei «Zwei Nachbarskinder» (titolo esplicito dato a quella sezione del suo romanzo, a sua volta qualificato come tale), ha ben presenti le caratteristiche non solo formali, ma anche quelle di destinazione, soprattutto la peculiare economia di quei due esercizi;² e il suo riflettere sulla singola specificità di essi è ancora utilissimo. Tutto ciò porta a considerare che i fili che intrecciano novella e romanzo siano molti e intessuti nei secoli, a cominciare dal romanzo antico greco e latino, di cui non per niente

¹ I corsivi, per questa sezione di rimandi, sono sempre nel testo. Qui e oltre ho in parte semplificato la fedelissima trascrizione offerta nell'edizione.

² *Die wunderlichen Nachbarskinder. Novelle aus 'Die Wahlverwandschaften'* è infatti il titolo di quel segmento testuale.

Boccaccio, sin dal giovanile *Filocolo*, ha ripreso in mano i bandoli; il fatto è tanto piú rilevante, in quanto il romanzo antico che Boccaccio ha conosciuto propone modelli cronotopici in apparenza difficilmente conciliabili con l'amministrazione spazio-temporale del testo novellistico.

Di massima, nella nostra tradizione, siamo di fronte a tre o quattro tipologie di incorniciamento, molte delle quali, come si sa da tempo, di origine orientale (cf. Picone 1988a e Id. 1988b). La piú nota è quella legata a incontro tra persone che si trovano riunite per sfuggire un pericolo che minaccia la collettività (il caso del *Decameron*, e di altre raccolte), o di condanna, a morte o a supplizio, incombente su un singolo individuo (come nelle *Mille e una notte*, o nel *Libro di Sindibád*, giú fino alla *Historia septem sapientium* e al *Dolopathos* di Giovanni d'Alta Selva, che è la piú antica versione occidentale del *Sindibád*); la seconda è la cosiddetta cornice itinerante, anch'essa a sua volta capace di alcune varianti, come nel *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, altro testo di origine orientale, piú precisamente persiana (cf. oltre); la terza è quella presente nelle raccolte costruite attorno al modello epistolare, modello che sembra evadere dal principio di incorniciamento, ma in realtà ne fornisce una peculiare attualizzazione. Esistono poi esemplari che sfuggono a una classificazione precisa, e che tendono a situarsi al crocevia tra uno, o piú, dei modelli indicati.

Il piú celebre esempio della prima è costituito, nella nostra tradizione, dal *Decameron*, della seconda sono rappresentanti, tra gli altri, sia Sercambi (del cui novelliere ci è pervenuto un unico manoscritto, e risulta infatti sostanzialmente sconosciuto fino al primo Ottocento), sia, piú notoriamente, Giral di (di fama invece europea); della terza, ma con modalità differenti, Masuccio e Bandello, a loro volta tributari della cosiddetta novella spicciolata.

Occorre, a proposito di quest'ultima strategia incorniciante, una puntualizzazione. Includo nella ricerca presente il caso delle raccolte formatesi attorno al modello epistolare, perché in genere tale ultima fenomenologia viene scartata a priori, in quanto irriducibile al tipo di incorniciamento tradizionale. L'affermazione è evidentemente del tutto corretta, ma, nella fattispecie di quanto qui mi interessa, essa non deve esimere dall'obbligo di fornire un resoconto adeguato, poiché la rinuncia al tipo tradizionale non può certo, di per sé, inibire l'accesso a un sistema differente di incorniciamento. Ritengo perciò che vada individuato lo specifico modello di quest'ultimo tipo, e che, dopo averne mostra-

to lo stigma caratteristico, sia doveroso confrontarsi anche con esso. Si capisce, doveroso sarà anche mostrare quali convergenze cronotopiche possano intercorrere tra epistola e racconto.

1. IL MODELLO INCORNICIANTE DEL *DECAMERON*

Nel *Decameron*, che tanto deve alla tradizione dell'incorniciamento di origine orientale, il pericolo della peste è un segnale che riguarda anche, se non soprattutto, la disgregazione dei valori, morali e civili, della società fiorentina alla metà del Trecento, annientati dalla peste nera. Il distanziamento dei dieci narratori dalla tragica realtà dalla quale fuggono favorisce un doppio registro, o meglio un asse spazio-temporale assai diversificato, nel quale è comunque possibile registrare costanti e varianti.

Per prima cosa va detto che della cornice del *Decameron* si tende ad avere un'immagine fissa, che non credo corrisponda alla effettiva dinamica del testo. A esempio, nell'introduzione alla terza giornata, i dieci narratori si trasferiscono in un nuovo *locus amoenus*, un meraviglioso giardino di cui vengono descritte con lenticolare attenzione tutte le caratteristiche, vegetali, floreali, architettoniche, senza dimenticare la presenza di animali, di cui viene esaltata la caratteristica di essere «quasi domestici» (III *Intr.*, 13). Non mi soffermo su tali particolari, già ottimamente analizzati da altri (cf. Battaglia Ricci 2013: 173-87, da cui si può attingere altra bibliografia sulla questione). Ma necessario è aggiungere che non è questa l'unica trasferta dei dieci giovani, altre due verificandosi nell'escursione delle novellatrici alla Valle delle Donne (VI *Concl.*, 19-32), e nella visita di tutta la compagnia al boschetto su cui si apre la nona giornata (IX *Intr.*, 2-5), dove ancora riaffiora la presenza di animali, una volta di più descritti come «domestici». Che queste escursioni si verificino con cadenza ternaria (giornate III, VI, IX) va ascritto a quella numerologia che ha manifesta importanza nel capolavoro di Boccaccio.

Non è tuttavia su questi punti, peraltro decisivi per intendere di che intensità simbolica sia contesto il *topos* del *locus amoenus*, che desidero soffermarmi. Fa invece molto più al mio caso il seguente passo, relativo all'attività dei novellatori dopo il pranzo, e prima dell'inizio dei racconti:

De' quali [*scil.*: i dieci della compagnia] chi vi andò e chi, vinto dalla bellezza del luogo, andar non vi volle, ma quivi dimoratisi, chi a legger romanzi, chi a giuocare a scacchi e chi a tavole, mentre gli altri dormiron, si diede (III *Intr.*, 15).

Prima una rapida chiosa sull'accento ai giuochi. Pampinea aveva subito proposto (I *Intr.*, 110-111) di evitare il giuoco, fosse esso di scacchi o di tavole, per evitare il malcontento del/della perdente, e l'inattività forzata di chi fosse presente alla contesa. Il fatto che nella terza giornata si giuochi tranquillamente a scacchi o a dadi (si noti che non si specifica se si tratti di uomini o donne della compagnia, o di confronti misti) non deve sorprendere, poiché la decisione del novellare è ormai stata presa da tempo, e ogni altro mezzo di distensione è dunque lecito.³ Merita invece che si faccia cenno del fatto che l'innamoramento durante una partita a scacchi è un frequentatissimo *topos* del romanzo cavalleresco, di cui, nel *Decameron*, si trova esplicita traccia nel momento precedente alla dichiarazione d'amore di Lodovico/Anichino a Beatrice (VII 7 13-14). Il mancato pronunciamento da parte di Boccaccio sui giocatori non consente di esprimersi con sicurezza, anche se, date le maggioritarie presenze femminili, alta è la possibilità che tra i giocatori sia attiva almeno una donna (e il giuoco potrebbe del resto riguardare solo donne, o solo uomini). Ma è certo che proprio la piena consapevolezza nell'utilizzo di quel momento tipico dell'innamoramento da parte di Boccaccio ci consente, una volta di più, di capire che i tre giovani, che pure hanno, tra le sette novellatrici, le proprie donne (e viceversa), sono qui, in omaggio al principio cardine dell'onestà, esenti da quel rischio, come sarà solennemente riaffermato da Panfilo alla conclusione dell'ultima giornata. Il distanziamento tra il mondo della cornice e quello dei racconti sembra qui massimo. Ma è davvero, e sempre, così? Non proprio, se si pongono le cose nella giusta prospettiva; perché altro sono i modelli comportamentali narrati, contro a quelli agiti nella cornice, altro il modo in cui quelli narrati possono entrare nell'esperienza estetica dei dieci giovani. È, questo, punto raramente discusso, ma che reputo invece degno di qualche cura.

Si faccia attenzione, nello stesso passo, al cenno alla lettura di romanzi. Molti commenti rimandano, giustamente, a storie d'amore e di

³ Agli stessi giuochi si fa cenno in VI *Intr.*, 3.

cavalleria, insomma ai *romans courtois* (così Branca, Quondam, Veglia, per citare il più classico e i più recenti); anzi Quondam avanza il suggerimento che, benché Boccaccio non ne faccia esplicita menzione, il manipolo di chi legge potrebbe essere costituito da sole donne (cf. Boccaccio, *Decameron* [Quondam-Fiorilla-Alfano]: 527-8, n. *ad l.*). La cosa non è impossibile, pur non essendo asseribile con certezza; ma è indubbio che la figura della lettrice di romanzi, a parte gli ovvî precedenti danteschi, sia, in positivo e in negativo, una presenza forte nel Boccaccio precedente e seguente al *Decameron* (si pensi, con esiti polari, alla Fiammetta dell'*Elegia* e alla vedova del *Corbaccio*). Ciò che qui interessa, tuttavia, è altro; cioè il fatto che il particolare rimanda, a mio avviso senza dubbio, da una parte a novelle della giornata precedente, soprattutto, ma non esclusivamente, a quella di Alatiel, che è tramata in buona parte sul capovolgimento di alcuni punti fermi del romanzo, ma in realtà di quello antico, come è stato da tempo chiarito (tuttavia riscritture parodiche di vicende amorose e cavalleresche sono indubbiamente presenti nella seconda giornata, cf. Segre 1974: 145-59); dall'altra, quell'accenno è anche un anticipo di alcune narrazioni che terranno il campo nella stessa terza giornata (si pensi alla tormentata riconquista di Ermellina da parte di Tedaldo degli Elisei, o alla lunga *quête* amorosa di Giletta di Nerbona). Non è questo l'unico tratto della cornice decameroniana in cui sia possibile reperire tangenze tra il luogo dell'incontro dei narratori e i luoghi delle vicende narrate, e dove, insomma, la lettura di un libro riaccenda, o anticipi, l'interesse della compagnia per le storie raccontate, o da raccontare. In simili sezioni del testo si può dire che la pellicola che separa il mondo narrato da quello vissuto sia particolarmente sottile; o, se si preferisce, che l'*ars narrandi* si faccia, per mezzo dell'*ars legendi*, *ars vivendi*.

L'introduzione alla sesta giornata registra il fatto che Dioneo e Lauretta cantano le vicende di Troiolo e Criseida, con accenno dunque al *Filostrato*, mentre, a conclusione della settima, lo stesso Dioneo, stavolta con Fiammetta, canta la storia di Arcita e Palemone, vale a dire il *Teseida*. L'insieme degli accenni alla cultura letteraria dei dieci giovani, una cultura che, come si constata, tiene un po' ai margini la lirica amorosa, risarcita parzialmente dalle ballate conclusive delle singole giornate, è un dato da non sottovalutare, e potrebbe anche accennare, avendo a mente le date di composizione del *Decameron*, in buona parte successive all'incontro con Petrarca (ma quello con le opere è precedente), non si dice a una polemica con quest'ultimo, ma a una ferma dichiarazione di indi-

pendenza nei confronti dei modelli letterari da Petrarca frequentati nei *Fragmenta*, ciò che mi pare senz'altro testimoniato dall'introduzione alla quarta giornata.

Ma l'introduzione della sesta giornata è caratterizzata soprattutto dalla chiassosa lite tra Licisca e Tindaro, nella quale la prima esalta la condotta delle donne, che, rifiutandosi di obbedire alle imposizioni maschili, hanno esperienze sessuali prematrimoniali. Non occorre un grande sforzo per capire che la rivendicazione dei diritti sessuali femminili gridata da Licisca, uscita rumorosamente dai fumi della cucina, funge da antiporta per le novelle non tanto della sesta, ma della settima (e in parte della ottava) giornata. Caso mai, va rilevato che la rozzezza troppo esplicita delle metafore sessuali della servente è rintuzzata prontamente dalla regina Elissa, a rimarcare l'opzione della compagnia per l'allusività costante in materia di sesso, come validato, al termine della giornata, dall'accento alla nudità dei corpi femminili immersi nelle acque del «pe-laghetto» che «non altrimenti li lor corpi candidi nascondeva che fareb-be una vermiglia rosa un sottil vetro» (VI *Concl.*, 30).

Nell'introduzione alla sesta giornata si trova un altro punto di interesse cospicuo per lo scopo che mi sono prefissato. Si legge infatti:

[...] la reina levatasi, fatta la sua compagnia chiamare, alquanto con lento passo dal bel palagio, su per la rugiada spaziandosi, s'allontanarono, d'una e d'altra cosa varii ragionamenti tegnendo e della piú bellezza e della meno delle raccontate novelle disputando e ancora de' varii casi recitati in quelle rinnovando le risa, infino a tanto che, già piú alzandosi il sole e cominciandosi a riscaldare, a tutti parve di dover verso casa tornare: per che, voltati i passi, là se ne vennero (VI *Intr.*, 2).

Il passo mi pare significativo per piú ragioni. Innanzi tutto è questo, salvo errore, l'unico accenno, nell'intero spazio della cornice, a una fruizione estetica, da parte dei narratori, delle novelle narrate in precedenza. Apprezzamenti e reazioni, estetiche ed emotive, alle novelle, sono sí una costante del *Decameron*, ma esse si verificano di norma nelle fasi iniziali della novella seguente, in stringhe testuali che, pur facendo parte della cornice, sono nella sostanza interne alle sequenze narrative; qui invece il godimento estetico assume funzione riassuntiva nello spazio preliminare della cornice, e trova posto prima dell'inizio del novellare. Se si riflette sul fatto che tale accenno trova posto alla metà precisa del libro, e che Boccaccio, sulla scorta della numerologia medioevale, particolar-

mente della dantesca, è sensibile a tali computi (come s'è già visto), il dato si fa ancor più rilevante. C'è anche di più. Nella premessa alla novella di madonna Oretta, Filomena specifica come segue:

la quale [*scil.*: madonna Oretta] per avventura *essendo in contado, come noi siamo*, e da un luogo a un altro andando per via di diporto insieme con donne e con cavalieri, li quali a casa sua il dì avuti aveva a desinare, e essendo forse la via lunghetta di là onde si partivano a colà dove tutti a piè d'andare intendevano, disse uno de' cavalieri della brigata: «Madonna Oretta, quando voi vogliate, io vi porterò, gran parte della via che a andare abbiamo, a cavallo con una delle belle novelle del mondo» (VI 1 6-7).

Si sa con quali disastrosi esiti, dovuti alla pessima gestione dei basilari principî relativi alla *elocutio*, alla *dispositio*, all'*actio*, alla *pronuntiatio*, l'anonimo cavaliere fallisce nella sua impresa (ma «molto migliore intenditor che novellatore» non demorde, e tenta la sua fortuna con altre narrazioni). Quello che merita rilevare qui è però altro; il fatto che Filomena sovrapponga l'esperienza di madonna Oretta a quella dei dieci narratori (si noti, nel passo appena illustrato, il segmento posto in corsivo), non solo con riferimento allo spostamento nel medesimo spazio del contado, ma soprattutto in relazione alla produzione e all'ascolto della narrazione come fatto performativo (cf. Picone 1988b: 103). Fatte le debite proporzioni, perché nel caso sotto osservazione il rapporto è da 1 a 1, non da 1 a 9, proprio qui, al centro del *Decameron*, l'isotopia tra lo spazio-tempo vissuto e quello narrato si verifica in massimo grado.

Una variante ragguardevole al modello decameroniano è costituita dalle *Porretane* di Sabadino degli Arienti, a stampa nel 1483, di cui è pervenuto anche l'autografo (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 503). Malgrado quest'ultimo riporti la data, di mano probabilmente cinquecentesca, del 1463, il manufatto va certamente posticipato a un termine successivo al 1475, ed è anzi comprovato che l'autografo ritocchi lezioni che sono nella *princeps* (cf. Stoppelli 1975; Arienti [Stoppelli]; Arienti [Basile]: 593-600). La spiccata variante rispetto al modello di Boccaccio è ravvisabile nell'ambientazione, assai meno drammatica, nei bagni, appunto, di Porretta; una scelta che arriverà poi fino all'*Heptameron* di Margherita di Navarra, i cui racconti prendono l'avvio dalla forzata sosta presso le terme pirenaiche di Cauterets. Se i festoni tardogotici di Arienti paiono tributari della tanta letteratura faceta sviluppatasi tra tardo Trecento e pieno Quattrocento, piuttosto che dell'ingombrante

presenza di Boccaccio, l'autorità di quest'ultimo è tuttavia ravvisabile in alcune sottili commessure infratestuali, annidate nelle falde piú nascoste del testo. Così, a esempio, il vecchio semidemente che incontra la compagnia dei narratori istituisce un ponte diretto col primo racconto, incentrato per l'appunto sulle bizzarrie saturnine di uno stalliere. E i richiami onomastici che legano tra loro alcune novelle possono riportare alla memoria analoghe connessioni decameroniane. Il fatto che sia il veronese Gregorio Lavagnolo, amico del concittadino Felice Feliciano, a narrare una vicenda di cui questi è protagonista, pare variazione dell'omologo espediente sfruttato da Boccaccio nell'annodare la novella di madonna Oretta a quella seguente sul marito di lei, Geri Spina (cf. Arienti [Basile]: 26-31, e *nm. ad l.*). In casi simili, come accade appunto in Boccaccio, la narrazione di fatti appena precedenti, o, come nella fattispecie, contemporanei (Feliciano è, con brevi interruzioni, a Bologna dal 1467 al 1473, frequenta Arienti, ed è, all'epoca della *princeps*, ancora vivente), concorre a ridurre lo stacco cronotopico tra cornice e novelle, a far sí che la prima "sfori" sulle seconde.

Se i fili che legano il cronotopo della cornice a quello dei racconti sono in Arienti visibili, ma tutto sommato non troppo resistenti, densa di implicazioni è, invece, l'opzione di Lasca in proposito. Già nella prima stesura delle novelle, trådita dal ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VI 190, la distanza dal *Decameron* è ostentata polemicamente, come risulta dalla lettera a Masaccio di Calorigna:

T'è noto e chiarissimo, perché piú tosto di verno, si può dire, e di notte [...], che nel fin della primavera o al principio della state, e a mezzo il giorno sopra la verde e minutissima erbetta, al suave odore di mille diverse maniere di vaghi fiori, vicino a qualche limpida e freschissima fontana, alla dolce ombra di verdissimi allori e di pannocchiuti arcipressi, raccontate fussino (Grazzini [Bruscagli]: 385).

Piú oltre, a ribadire il distacco da quel precedente, Lasca scherzosamente si rivolge al suo destinatario fantasma, precisando che l'invio di quelle narrazioni è un debito da pagare alla «ingratitude» (*ibi*: 387); affermazione in sfrontato controcanto all'elogio della gratitudine che apre il *Proemio* al *Decameron*. Tuttavia, nel momento in cui alla prima tappa, ancora fortemente segnata dalla tradizione delle "spicciolate" quattrocentesche, si sostituisce il progetto organico (peraltro rimasto incompiuto), i toni, che avranno come mira polemica piuttosto la normativa di Bem-

bo che il modello di prosa da quest'ultimo codificato, si smorzano; non però al punto di rinunciare del tutto a una cornice notturna e, contro l'opzione per il *plein air*, rigorosamente domestica, durante il Carnevale del 1540. Ogni particolare della cornice delle *Cene*, il cui sfondo narrativo abbraccia il decennio 1540-1550, pare insomma funzionale a una descrizione della situazione politico-culturale fiorentina in quel periodo, con il dominio sempre più assolutistico di Cosimo I, che porta tra l'altro all'intervento sull'Accademia degli Umidi, divenuta, forse già nel 1541, Accademia Fiorentina, da cui Lasca viene espulso nel 1547 (cf. Plaisance 2004: 29-234; Grazzini [Bruscagli]: 3, n. *ad l.*). Non si potrebbe immaginare una cornice più vicina allo spazio e al tempo di cui fanno esperienza alcuni spiritati protagonisti delle *Cene*, vittime di agguati o di equivoci notturni, seguiti passo passo nel meccanismo umiliante di beffe o di punizioni atroci, tallonati, lungo le vie di una Firenze labirintica, di cui viene accuratamente sciorinata la toponomastica, fino alla loro fuga definitiva dalla città. In questo senso, Lasca presenta una vicinanza tra lo spazio-tempo angusto della cornice e quello asfissiante delle narrazioni, che non è forse possibile rintracciare, nella stessa misura, in altre raccolte novellistiche apparentabili al modello decameroniano.

Per sincerarsene, basta accennare alle *Sei giornate* di Sebastiano Erizzo. A stampa nel 1567, la raccolta offre il paradosso di una fedeltà pedissequa al modello stilistico boccacciano (o piuttosto, si dovrebbe dire, bembiano), e di un distanziamento, di cui non è dato ritrovare l'uguale, dal progetto letterario del *Decameron*; distanziamento che appunto ha la sua origine nella separatezza tra stile e materia predicata nelle *Prose* di Bembo. La compagnia dei sei narratori, studenti dell'Università di Padova dai nomi che echeggiano altisonanti personaggi della Roma antica (Muzio, Emilio, Camillo, ecc.), non contempla, a scampo di pericolosi equivoci, alcuna donna, ma è in compenso così generosa da accettare la presenza di un estraneo, lo stesso autore. Questo però non significa che ci si trovi di fronte a una sorta di *Heptaméron*, dal momento che Erizzo, con mossa che davvero è la più antitetica immaginabile rispetto alle regole che governano la composita brigata boccacciana, ottiene dalla compagnia un permesso speciale, opposto a quello di Dioneo (*Decameron*, I *Concl.* 12-13), così richiesto:

[...] se vi è così discaro di compiacermi del mio silenzio, affine forse che non diate in questa guisa principio a guastare l'ordine, ciò io vi addimando in grazia speciale: che questo privilegio di tacere mi concediate, per non ave-

re io col mio dire a dileguare il dolce gusto che dai vostri ragionamenti son per ricevere (Erizzo [Bragantini]: 43).⁴

La proposta di uno dei narratori, Fabio, che sollecita la compagnia a riunirsi una volta alla settimana, il mercoledì, per essere, come si premura di ricordare, quel giorno dedicato a Mercurio, dio della sapienza, ottiene il plauso di tutti. Sicché si assiste a una ininterrotta successione di *avvenimenti* (il termine, per la sua discendenza dalla tradizione dell'*exemplum*, si oppone programmaticamente alla narrazione novellistica), che hanno, in grande maggioranza, la loro origine nella storia antica, soprattutto Valerio Massimo e Livio (da essi, soprattutto dal primo, discendono ben 22 delle 36 unità narrative). Ne deriva il dominio di luoghi, e personaggi, per lo più lontanissimi nel tempo e nello spazio, in una sorta di interminabile galleria, geografica e umana, dell'antico, rappresa in sequenze di *memorabilia*. Si capisce che la subalterna riproposizione del *locus amoenus* decameroniano, dal quale comunque sono bandite le increpature scherzose, e viene posto un freno agli stessi ordinari piaceri quotidiani, stia in questo insieme costipata in esercizi affatto marginali.

Non minore distanza dai presupposti decameroniani mostrano i *Trattenimenti* di Scipione Bargagli (a stampa nel 1587, composti probabilmente a partire dal 1564-1565), fedeli come sono alla cultura senese, e specificamente alla branca intronatica di quella, che predilige, del grande affresco boccacciano, le narrazioni di stampo patetico-avventuroso, e respinge di conseguenza la contemplata eccezione tragica. Per quanto in questa sede mi interessa, va tuttavia registrato che la vastissima cornice, inglobante sei novelle, sovrasta queste, nella narrazione dell'incontro avvenuto negli ultimi giorni del Carnevale del 1554, quando la città è sotto assedio, e, tranne un unico caso, non contempla eventi che siano esterni al territorio senese. Maggiore importanza ancora ha il fatto che tutto, dai giuochi di veglia accuratamente ripercorsi, alla stessa scelta onomastica delle quattro donne e dei cinque uomini della compagnia (tutti di accertata tradizione locale), è perfettamente fedele alla cultura degli Intronati, massime al *Dialogo de' giuochi* del fratello mag-

⁴ Cf. anche quanto si dice a proposito dei giovani studenti: «I nomi dei quali io non schiferò di raccontare» (*ibi*: 14); con esplicito capovolgimento della prudenza, in materia di onomastica, manifestata da Boccaccio in relazione alle narratrici (*Decameron* [Quondam-Fiorilla-Alfano], I *Intr.* 50).

giore di Scipione, Girolamo.⁵ Nel caso appena illustrato, dunque, si verifica una convergenza, che sfiora l'identità, tra il cronotopo della cornice e quello delle narrazioni; per dir meglio, la prima fagocita le seconde.

2. LA CORNICE ITINERANTE

Della cornice itinerante di Sercambi ci si può sbrigare in poche parole, ricordandone l'esilità e la ripetitività. Da una parte la formula con cui lo stesso narratore, su comando del «preposto», intrattiene la compagnia, in fuga dalla peste del 1374 (peste che però non aveva toccato Lucca), richiama manifestamente proprio quella della novella di madonna Oretta;⁶ dall'altra, il viaggio che porta la numerosa brigata in giro per l'Italia è per buona parte tramato su quello di Solino nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti.⁷ Gli intervalli narrativi sono occupati da giardini di scontata derivazione boccacciana. L'unico codice che trasmette l'opera (Milano, Biblioteca Trivulziana, 193) è una copia scorretta e lacunosa, ma quanto resta permette comunque di chiudere rapidamente la pratica con i pochi cenni forniti.

Una cornice itinerante di particolare interesse è quella del *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, versione in volgare di un testo persiano contaminato con altre fonti, a stampa a Venezia nel 1557. Impossibile qui dipanare la complessa matassa che ha portato a un esito così singolare.⁸ Basti dire che il racconto originario ha indubbia origine araba, comparando già in Mas'ūdī (morto nel 956) e nel *Kitāb al-adkiya'* ("Il libro delle persone di acuta intelligenza") di Ibn al-Ġauzi, morto nel 1201. Come che sia, se ne hanno echi già nel *Novellino*, III, poi nel *Novelliere* del citato Sercambi, I (*Novellino* [Conte]: 10-13, 303-306; e Sercambi [Rossi]: I 13-25); il motivo è dunque già acclimato da tempo, anche se

⁵ Rimando solo, per economia, alle introduzioni e ai commenti, rispettivamente, a Bargagli (Riccò), e Bargagli (Bruscagli-D'Incalci Ermini).

⁶ «Lo preposto [...] disse a l'altore che conducesse la brigata con una bella novella [...]»; «[...] perché il camino non rincresca alla brigata, fue pregato l'altore che dovesse passare il camino con qualche dilettevole novella», ecc.; rispettivamente in Sercambi (Rossi): I 30, I 50.

⁷ Cf. l'*Introduzione* a Sercambi (Rossi): I XIV, nonché le note introduttive alle singole novelle.

⁸ Cf. l'*Introduzione* a Cristoforo Armeno (Bragantini): IX-XXXV.

non se ne conosce l'effettiva irradiazione. Nel *Peregrinaggio*, in realtà, neppure è lecito scorporare la cornice dai racconti, perché questi ultimi sono spesso inseriti a loro volta nella prima, in qualche caso con la tecnica definita da Šklovskij (1976: 91-9) "a schidionata" o "a infilzamento". Si deve parlare, in questo specifico caso, di novella-cornice, accampata sull'intero testo, che ne è permeato; una struttura perfettamente circolare a due sfere concentriche, che nel guscio interno permette la riunione del re Bahram con l'amata schiava Dilaram, nell'esterno vede il ritorno a casa dei tre figli di Giaffer, il re di Serendippo, e la glorificazione della loro perfetta sapienza, sigillata dalla posizione regale da tutti raggiunta. In questo senso il *Peregrinaggio* è anche un'orientale *institutio principis*.

Non si tratta dell'unico caso di novella-cornice ininterrotta, come insegna, più in là, *Lo cunto de li cunti*. Va però subito operata una distinzione, perché, se in Basile la vicenda di Zoza si apre su una maledizione, e si chiude felicemente nel segno del ricongiungimento amoroso con Tadeo, l'inanellarsi delle fiabe non comporta una presenza della donna in qualità di attrice delle vicende narrate. Si aggiunga, ed è considerazione che va estesa pressoché all'intera forma della fiaba, che il cronotopo che la caratterizza prevede una sostanziale indifferenza della componente spazio-temporale;⁹ componente che in qualche modo riaffiora, in Basile, con scavi di puntuta moralità, nelle risentite egloghe conclusive delle giornate, ma che è di fatto estranea al percorso del protagonista fiabesco, cui è dato attraversare lo spazio e il tempo senza incontrare la minima resistenza. Si può dire, in questo caso, che il cronotopo della fiaba è sostanzialmente antropocentrico, ovvero che esso non pare esistere di per sé, ma si presenta solo in corrispondenza dei movimenti del protagonista.¹⁰ L'eccezione costituita dalle *Piacevoli notti* di Straparola è tale solo in apparenza; poiché, nelle fiabe propriamente dette, quell'indifferenza resta caratteristica ineliminabile, mentre, in altre storie della raccolta, la pertinenza effettivamente novellistica è garantita e convalidata dai riti sociali della cornice, sia pur essa messa su alla bell'e meglio.

⁹ Sempre utile quanto esposto da Lichačëv 1973.

¹⁰ Da notare che simili caratteristiche non sono esclusive della fiaba, come insegna l'esempio della *bylina* russa; cf. Nekljudov 1973.

Del tutto diverso il caso degli *Ecatommiti* di Giraldi Cinzio, e per la lunga e maturata gestazione dell'opera, e per la fama europea dell'autore, presto acclamato in Francia con la traduzione di Gabriel Chappuys (il piú solerte traduttore di testi italiani tra secondo Cinque e primissimo Seicento); infine, per la cospicua fortuna teatrale di cui alcune sue novelle hanno goduto.

La parola d'ordine degli *Ecatommiti* è: disambiguare. A ciò pienamente assolve già la scelta dell'evento traumatico da cui la narrazione prende origine, il Sacco di Roma. Non, quindi, come accade nel *Decameron*, un male incontrollabile dall'uomo che si sviluppa all'interno di un gruppo sociale, erodendone le fondamenta e costringendolo a misurarsi con le proprie debolezze, e a industriarsi per opporre un riparo, ma una catastrofe imprevista, che giunge dall'esterno, minacciando l'unità della Chiesa, e forzando così i sopravvissuti al disastro all'allontanamento dalla sede della Cristianità; solo in seguito alle razzie si accende anche la peste. Non solo di questo si tratta, se si riflette alla composizione sociale del gruppo dei narratori, e soprattutto al ruolo che essi giuocano. Che gli *Ecatommiti* abbiano come modello, non solo linguistico, il *Decameron*, è cosa ovvia. Eppure, a dimostrazione di un divorzio ormai irreparabile sopraggiunto tra quel testo e la sua discendenza, non credo sia possibile reperire una proposizione piú aliena dal modello decameroniano della seguente, che si trova giusto ad apertura della raccolta, là dove Giraldi si espone al di fuori della finzione narrativa, perciò nel modo piú esplicito:

E credo che quindi ["per mezzo di questi ragionamenti"] anco conosceranno i giovani come a reggere si abbiano sotto il consiglio degli uomini maturi, ne' loro amori, ne' giovanili desiderii, che per la poca esperienza sono sovente poco regolati dalla ragione, veggendo in quanti pericoli incorrano coloro che, o col consiglio de' piú savi, o con salutiferi essempli, non pongono freno a' desii che gli trasportano (Giraldi Cinzio [Villari]: I 27).

Quanto Giraldi annuncia si contrappone all'archetipo del *Decameron*, nel quale la crescita intellettuale e la rinsaldata socialità del gruppo si realizzano, tramite i racconti, in una *Bildung* pienamente egualitaria. Ne è spia il fatto che, tra i dieci narratori maschili (cui si assoceranno poi altrettante narratrici), è il piú anziano, Fabio, a ricoprire il ruolo decisivo, paragonabile, nella parte introduttiva alle novelle, a quello del *princeps ser-*

monis nel dialogo cinquecentesco.¹¹ Non bastasse la dichiarazione d'autore, ecco quale, nella finzione narrativa, è la richiesta della compagnia:

[...] i giovani, fatti vaghi dell'esser retti da lui [*sicil.*: Fabio], gli dissero: «Fabio, il vostro sapere fa che tutti, di commune consentimento, vogliamo che ci siate sempre capo in questo nostro viaggio, e tutti non altrimenti ubidir vi vogliamo che se nostro re vi foste; però vi preghiamo ad esserci cortese di quanto vi chiedemo» (Giraldi Cinzio [Villari]: I 234).

Occorre del resto aggiungere che è stato giustamente ipotizzato che i tre *Dialoghi della vita civile*, interposti tra la quinta e la sesta deca (e nei quali intervengono altri personaggi titolati), siano stati composti in forma autonoma, e solo in seguito coordinati con la raccolta novellistica vera e propria, della quale costituiscono comunque il centro nevralgico.¹² Stando in tal modo le cose, è chiaro come la cornice itinerante, che porta i narratori, attraverso la costa tirrenica, a Nizza, Tolone, Marsiglia, e li fa poi tornare a Roma, con la fine del Sacco per merito di Francesco I (in realtà la situazione si sbloccò soprattutto a opera di Carlo V, che fece liberare Clemente VII in cambio di accordi), consenta una permanente neutralità spazio-temporale alle narrazioni, lasciate galleggiare sull'impianto prevalentemente dialogico-trattatistico della raccolta. Ne consegue che negli *Ecatommisti* spazi esotici e cittadini, avvenimenti dati come recenti e altri lontani nel tempo, convivano tenuti assieme dal collante costituito dall'attenzione ai precetti comportamentali preventivamente forniti dalla figura più carismatica della compagnia dei narratori. Non per niente scrive Bartolomeo Cavalcanti, nella sua lettera del 3 maggio 1560 posta in coda alla raccolta:

[...] bella ho giudicata l'occasione che avete presa di introdurre, dopo la quinta deca, i tre *dialoghi della vita civile* [...] E mi è ben parso questo altro episodio che quello delle pappere. [...] E quanto al titolo, io avrei intitolata tutta l'opera «Andropedia», tanto apporta ella seco di quello, che appartiene alla virtuosa educazione (*ibi*: III 1885-6).

¹¹ Si noti, a conferma ulteriore di quanto detto, che di Fabio verrà poi specificata, nel *Terzo dialogo della vita civile*, l'appartenenza alla celebre famiglia dei Massimi, discendente da Fabio Massimo *Cunctator*; cf. Giraldi Cinzio (Villari): II 1143.

¹² Cf. *l'Introduzione* a Giraldi Cinzio (Villari): I XVI-XIX.

Dove si può vedere che Cavalcanti, se nulla aveva capito dell'introduzione alla quarta giornata del *Decameron* (ma era in buona e numerosa compagnia), aveva però capito molto, forse più del lecito, del testo di Giraldis; del quale ultimo si potrà dire che agisce in direzione contraria rispetto al procedimento di Boccaccio, consistente nella riduzione del tasso esemplare del racconto, a favore di quella che è stata chiamata la sua resa problematica e aperta, e propone invece, a ritroso, un riutilizzo dell'*exemplum*, con inevitabile contrazione della caratteristica dilemmatica boccacciana.¹³

3. LA CORNICE EPISTOLARE

Infine, la cornice del modello epistolare, rappresentata al massimo grado da Bandello. A prima vista, parlare di cornice, intendendo il termine nella sua accezione corrente, per una raccolta di quel tipo appare del tutto improprio. Non si verifica il classico caso dell'incontro in cui un gruppo di persone decide di formare un insieme selezionato, dal quale si originano i racconti. Al contrario, le associazioni non sono mai le stesse, pur gravitando soprattutto attorno al mondo cortigiano lombardo, e contemplan escursioni sociali considerevoli, dagli amici più stretti dell'autore a Isabella d'Este e a Margherita di Navarra; gesto distintivo notevole rispetto alla omogeneità socio-culturale delle compagnie dei narratori riscontrabili nelle raccolte di genealogia boccacciana. A complicare le cose va aggiunto che della costituzione nel tempo della raccolta di Bandello non abbiamo notizia alcuna, quelle vaghe ricavabili dalle lettere dedicatorie essendo quasi sempre inattendibili. La casualità regna sovrana, come Bandello si premura di specificare nella dedica «Ai candidi e umani lettori» della prima parte:

Ora, essendo alcuni amici miei che desiderano di vederle [*scil.*: le novelle], essendone state vedute pur assai, tutto il dí m'essortano a darle fuori. Molte ne ho a Vulcano consacrate; quelle [...] che da la vorace fiamma si son sapute schermire, non avendo io servato ordine veruno, secondo che a le mani venute mi sono, le ho messe insieme, e fattone tre parti, per dividerle in tre libri [...] (Bandello [Maestri]: I 1).

¹³ Cf., per la posizione di Boccaccio, Neuschäfer 1969: 56-8; per quella di Giraldis, Scarfò 2013.

Delle 214 novelle ci sono giunti solo due autografi, davvero troppo poco perché ci si possa fare un'idea; si tratta delle novelle II 27 e II 37.¹⁴ Almeno nel secondo caso, la vicinanza al modello della spicciolata quattrocentesca risulta evidente sin dalla didascalia, poi modificata nella *primeps* lucchese delle prime tre parti, apparsa nel 1554. Tuttavia, pensare che quella base di partenza si possa proiettare senza scossoni su un testo di tale ampiezza è evidentemente eccessivo. Più probabile che, da una serie ristretta di tentativi effettuati su quel fondamento, Bandello si sia poi deciso ad ampliarne a sistema l'impalcatura, magari aggiustando la mira in corso d'opera.

Se leggiamo la novella di Seleuco e Antioco di Leonardo Bruni, che ha avuto una cospicua fortuna manoscritta (una sessantina di testimoni, in massima parte medio- e tardo quattrocenteschi), e almeno una stampa cinquecentesca che potrebbe essere stata vista da Bandello (Siena, Simione di Niccolo e Giovanni di Alixandro, 1511), possiamo con facilità constatare cosa avvicina, e cosa diversifica, i due esercizi. Nella lettera comitatoria indirizzata a Bindaccio Ricasoli, e datata 15 gennaio 1436, Bruni afferma di avere fatto seguire alla versione latina della novella boccacciana di Tancredi e Ghismonda (*Decameron*, IV 1), quella appunto di Seleuco e Antioco, invece in volgare, a contrasto, per il suo esito felice, con il registro luttuoso della prima:¹⁵

Cum sepius mecum egisses ut fabulam illam Boccaccii de Tancredo, principe Salernitano, eiusque filia Sigismunda, vulgari sermone scriptam, in latinum converterem, recepi tandem me id esse facturum, ea maxime suasionem inductus, quod Franciscum Petrarcham [...] aliam eiusdem libri fabulam, marchionis videlicet Montisferrati, in latinum vertisse cognoveram. [...] Itaque nunc tandem eam fabulam, ut voluisti latinam per me factam, ad te mitto; et [...] aliam de meo adiunxi fabulam, Seleuci et Antiochi filii, contrario penitus exitu eventumque conclusam. Eam vulgari sermone scripsi, ut unam de vulgo summerem, aliamque pro ea redderem, non minus amenam. [...] Die XV ianuarii MCCCCXXXVI (Marcelli 2010: 102).

¹⁴ Per la prima cf. Bandello (Tura); la cortesia del curatore ha permesso ad Antonio Ciaralli e a chi scrive, nella stesura della sezione relativa a Bandello degli *Autografi dei letterati italiani*, in c.s. per la Salerno Editrice, di confermare l'autografia del manufatto. Per la seconda, cf. Godi 1984; Godi 1985; Bragantini 2014: 55-101.

¹⁵ Per tutto ciò rimando all'accurato Marcelli 2010: 15-155.

In una onorevole compagnia, dopo la lettura della lacrimevole vicenda di Ghismonda, un «nostro cittadino [...] huomo di grande studio in greco e in latino e molto curioso de l'antiche storie» (ritratto che ha tutta l'aria di calzare a pennello a Bruni stesso) narra la vicenda a fine fausto (il brano virgolettato in Marcelli 2010: 116). Chiunque conosca l'accoppiata epistola-novella in Bandello si rende conto quanto essa, pur se strutturalmente affine all'esempio fornito dalla spicciolata (non si dice solo di quella di Bruni, che pure resta esempio preclaro), se ne allontani.

Cade qui a proposito ricordare che Bandello tratta la stessa storia di Seleuco e Antioco in una novella (II 55) che è un incrocio di fonti, da Appiano, a Petrarca, esplicitamente citato, ad altri, che sono alle spalle della stessa versione di Bruni. Più interessante ancora è rileggere cosa Bandello scrive nella dedicatoria a Margherita Pio Sanseverino:

[...] avendo ella [*scil.*: Ippolita Sforza Bentivoglio] in mano il divino poeta Vergilio e nel sesto de l'*Eneida* leggendo molti versi, cominciò a preporre di bellissimi e ingegnosi dubbii secondo le materie che leggeva. Essendosi dette di molte e belle cose [...], ella pregò messer Niccolò Amanio che volesse con qualche novella aiutare a passar allegramente quel tempo [...]. L'Amanio [...] ci narrò la novella d'Antioco e di Stratonica (Bandello [Maestri]: II 503).

Non credo sia troppo azzardato rimarcare che il passaggio dalla lettura di un testo latino alla recita di uno volgare, in Bandello, sia modellato sull'identica procedura scalare reperibile in Bruni, tanto più che anche la modularità dei registri, dalle cupe tinte della visita agli inferi nel testo virgiliano alla luminosa aura di rinuncia e generosità nella vicenda di Seleuco e Antioco, presenta forti affinità.

Ma Bandello, appunto, fa un passo ulteriore, ed è questo che richiede un supplemento d'indagine. Il collante che si manifesta sin dalla prima novella dell'intera raccolta, tra epistola dedicatoria e racconto, non si può dire che valga per l'intera serie, e si manifesti sempre con altrettanta nitore. Ma certo si può asserire che non solo in questa soglia si sperimenta quella cinghia di trasmissione tra i due segmenti di ogni numero dell'insieme; si aggiunga il fatto che la dedicatoria della novella inaugurale è Ippolita Sforza Bentivoglio, Musa del novelliere, ciò che conferisce un crisma di particolare autorevolezza all'episodio.

Proprio in questa giuntura testuale si può toccare con mano quanto Bandello, che certo non si può definire un innovatore, lui che per tanti versi è ancora legato alla cultura lombarda tardoquattrocentesca, di fatto

innesti sul vecchio tronco della spicciolata. Nella dedicatoria si racconta di come Bandello, inviato da Alessandro Bentivoglio e da Ippolita alla contessa Barbara Gonzaga per saggiare la possibilità di un matrimonio tra una figlia dei Bentivoglio e Roberto Sanseverino, discuta poi con alcuni gentiluomini, pervenendo alla conclusione che il progetto non sia da perseguire, poiché, per i maneggi dell'arcivescovo Federico Sanseverino, il nipote Roberto era vantaggiosamente in lizza per contrarre matrimonio con Ippolita Cybo, figlia di Franceschetto e di Maddalena di Lorenzo de' Medici, quest'ultima sorella di papa Leone X. A questo punto, nello spazio della dedicatoria, si fa avanti Lodovico Alemanni, che narra la storia di Buondelmonte de' Buondelmonti, il quale, rotta la promessa di matrimonio con una donna della famiglia Amidei, sposa una Donati, e, per vendetta, viene ucciso dai parenti della sposa promessa e abbandonata. Con gesto che sarà poi sistematico, Bandello dice di aver trascritto la narrazione, e di averla poi unita ad altre già composte, anche se quella indirizzata a Ippolita Sforza è stata scelta come introduttiva all'insieme, segno di devozione particolare alla gentildonna.

La novella, di chiara derivazione machiavelliana (*Istorie fiorentine*, II 2-3), e altresì punteggiata da presenze dantesche, risulta in qualche modo sineddoche della raccolta, per il modo in cui la conversazione, di cui si riferisce nell'epistola, sfocia senza soluzione di continuità sulla vicenda narrata.¹⁶ Risulta sin da questa zona inaugurale il salto rispetto alle motivazioni, generalmente legate alla diffusione controllata entro circoli amicali, della spicciolata. In Bandello la successione è per lo più la seguente: occasione di dibattito, più interventi al riguardo, opinione prevalente, sulla quale si innesta la narrazione vera e propria, da cui origina la trascrizione dell'autore. Il vero cronotopo della coppia bandelliana, formata da epistola dedicatoria e novella, è perciò la discussione in presenza, di cui la lettera inaugurale, secondo un ricorrente *topos* della scrittura epistolare, è sostituito *in absentia*. E s'intende che, se non tutti i nomi presenti nell'antiporta dell'epistola, siano essi i narratori che gli astanti, sono effettivamente rintracciabili, la maggior parte di essi ha un volto storicamente perfettamente individuabile.¹⁷ Non si può dire che il tessu-

¹⁶ Sul modo di procedere di Bandello nei confronti delle sue fonti, cf. le pertinenti osservazioni di Cabrini 2019: 256-60. Sul frequente slittamento dell'*explicit* dell'epistola nell'*incipit* della novella ancora utile Brusciagli 1982.

¹⁷ Cf. intanto Godi 1996, e Godi 2001.

to connettivo tra epistola e novella sia sempre così stretto, come nel caso appena discusso, ma è certo che quello da esso offerto è il prototipo dominante in Bandello. Ciò comporta che il racconto della discussione di cui si riferisce nella dedicatoria, e la novella seguente, operino concordemente sul medesimo asse: il racconto riaccende e riattualizza la ragione del dibattito, quest'ultimo trova la sua verifica (o, all'opposto, la sua smentita), nella novella che lo sigilla. A stringere le maglie concorre anche l'espedito, spesso sfruttato in tutta la tradizione novellistica, che collega il cronotopo della riunione amicale, di cui è traccia nell'epistola, a quello della novella.¹⁸

Quanto espuesto viene a dire che alla cornice di matrice boccacciana, costruita attorno a un discorso collettivo e coerente sul possibile restauro delle virtù civili, si sostituisce, in Bandello, una cornice per così dire puntiforme, che programmaticamente rifugge da ogni tassonomia (l'autore, come visto, esplicita sin da subito il richiamo all'occasione e l'abdicazione a ogni principio di continuità), e sceglie piuttosto una scansione organizzata attorno al principio di circostanza, della cui attendibilità storica sono testimoni appunto le ragioni sociali delle dediche.

Renzo Bragantini
(Sapienza Università di Roma)

¹⁸ Esempi noti e rappresentativi i casi di I 4 (la contessa di Challant), I 8 (Giulia da Gazuolo), II 9 (Giulietta e Romeo), ma il fenomeno è ben più frequente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Arienti (Stoppelli) = Giovanni Sabadino degli Arienti, *Novelle porretane*, a c. di Pasquale Stoppelli, L'Aquila, Japadre, 1975.
- Arienti (Basile) = Sabadino degli Arienti, *Le Porretane*, a c. di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, 1981.
- Bandello (Maestri) = Matteo Bandello, *La prima parte; La seconda parte; La terza parte; La quarta parte de le novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 4 voll., 1992-1996.
- Bandello (Tura) = Matteo Bandello, *Aleran et Adélasie*, Ed. et trad. de la nouvelle 2, 27 d'après un manuscrit autographe inconnu, par Adolfo Tura, Genève, Droz, 2013.
- Bargagli (Bruscagli-D'Incalci Ermini) = Girolamo Bargagli, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, a c. di Patrizia D'Incalci Ermini, Introduzione di Riccardo Bruscagli, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982.
- Bargagli (Riccò) = Scipione Bargagli, *I trattenimenti*, a c. di Laura Riccò, Roma, Salerno Editrice, 1989.
- Boccaccio (Quondam-Fiorilla-Alfano) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, Testo critico e Nota al testo a c. di Maurizio Fiorilla, Schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.
- Cristoforo Armeno (Bragantini) = Cristoforo Armeno, *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, a c. di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- Erizzo (Bragantini) = Sebastiano Erizzo, *Le Sei giornate*, a c. di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 1977.
- Giraldi Cinzio (Villari) = Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, a c. di Susanna Villari, 3 tt., Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Grazzini (Bruscagli) = Antonfrancesco Grazzini (Il Lasca), *Le Cene*, a c. di Riccardo Bruscagli, Roma, Salerno Editrice, 1976.
- Novellino* (Conte) = *Il Novellino*, a c. di Alberto Conte, Presentazione di Cesare Segre, Roma, Salerno Editrice, 2001.
- Schlegel (Cometa) 1998 = Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e teorici*, a c. di Michele Cometa, Torino, Einaudi, 1998.
- Sercambi (Rossi) = Giovanni Sercambi, *Il Novelliere*, a c. di Luciano Rossi, 3 tt., Roma, Salerno Editrice, 1974.

LETTERATURA SECONDARIA

- Albertini-Bartuschat 2017 = Martina Albertini e Johannes Bartuschat, *Boccaccio in Germania tra fine Settecento e primo Ottocento*, «Testi e linguaggi» 11 (2017): 57-70.
- Battaglia Ricci 2013 = Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013.
- Bragantini 2014 = Renzo Bragantini, *Il governo del comico. Nuovi studi sulla narrativa italiana dal Tre al Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2014.
- Bruscagli 1982 = Riccardo Bruscagli, *Mediazioni narrative nel novelliere del Bandello*, in *M. Bandello novelliere europeo*, Atti del Convegno Internazionale di studi, 7-9 novembre 1980, a c. di Ugo Rozzo, Tortona, Cassa di Risparmio, 1982: 61-94.
- Cabrini 2019 = Anna Maria Cabrini, *Scritture e riscritture bandelliane*, «Carte Romanze» VII/1 (2019): 255-81.
- Cherchi-Picone 1988 = *Studi di Italianistica. In onore di Giovanni Cecchetti*, a c. di Paolo Cherchi e Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1988.
- Fuchs 2016 = Florian Fuchs, *Agerende Form. Über Friedrich Schlegels Theorie der Novelle*, «Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft» 26 (2016): 23-50.
- Godi 1984 = Carlo Godi, *Per il testo delle 'Novelle' di M. Bandello. La 2, 37 (96). I. Il ms. autografo di Tolosa*, «Aevum» LVIII (1984): 499-515.
- Godi 1985 = Carlo Godi, *Per il testo delle 'Novelle' di M. Bandello: la novella 2, 37 (96). II. Edizione critica e fonti*, «Aevum» LIX (1985): 482-538.
- Godi 1996 = Carlo Godi, *Bandello. Narratori e dedicatari della prima parte delle 'Novelle'*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Godi 2001 = Carlo Godi, *Bandello. Narratori e dedicatari della seconda parte delle 'Novelle'*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Lichačëv 1973 = Dmitrij Sergeevič Lichačëv, *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie. (Per un'impostazione del problema)*, in Lotman-Uspenskij 1973: 26-39.
- Lotman-Uspenskij 1973 = *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, a c. di Jurij Michailovič Lotman e Boris Andreevič Uspenskij, Edizione italiana a c. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1973.
- Marcelli 2010 = Nicoletta Marcelli, *Eros, politica e religione nel Quattrocento fiorentino. Cinque studi tra poesia e novellistica*, Manziana, Vecchiarelli, 2010.
- Meletinskij 1993 = Eleazar Moiseevič Meletinskij, *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologna, il Mulino, 1993.
- Nekljudov 1973 = Sergej Jur'evič Nekljudov, *Il sistema spaziale nell'intreccio della bylina russa*, in Lotman-Uspenskij 1973: 107-24.

- Neuschäfer 1969 = Hans-Jörg Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München, Fink, 1969.
- Picone 1988a = Michelangelo Picone, *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, «Filologia e Critica» XIII (1988): 3-26.
- Picone 1988b = *Preistoria della cornice del 'Decameron'*, in Cherchi-Picone 1988: 91-104.
- Plaisance 2004 = Michel Plaisance, *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici / L'Académie et le prince. Culture et politique à Florence au temps de Côme I^{er} et de François de Médicis*, Manziana, Vecchiarelli, 2004.
- Scarfò 2013 = Antonella Scarfò, *Per una narrazione «romanzevole». Regressione e progressione formale nella novella giraldiana*, in *Giovan Battista Giraldis Cinthio: hombre de corte, preceptista y creador*, Universitat de València, 8 al 10 de Novembre de 2012, Atti a c. di Irene Romera Pintor («Critica letteraria» XLI [2013], nn. 159-160): 461-81.
- Segre 1974 = Cesare Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.
- Šklovskij 1976 = Viktor Borisovič Sklovskij, *Teoria della prosa*, con una Prefazione inedita dell'autore e un saggio di Jan Mukařovský, Torino, Einaudi, 1976.
- Stoppelli 1975 = Pasquale Stoppelli, *Sulla datazione dei due testimoni quattrocenteschi delle «Porretane»*, «Studi e problemi di critica testuale» 10 (1975): 29-38.
- Wellek-Warren 1973⁵ = René Wellek-Austin Warren, *Teoria della letteratura*, Bologna, il Mulino, 1973⁵.

DOVE SI RACCONTA? NOTA SU LUOGHI E SPAZI DELLA CORNICE NOVELLISTICA

Partendo dalle fondamentali ricerche di Michelangelo Picone sulla tipologia della cornice novellistica,¹ si può considerare il *Decameron* come una originalissima realizzazione del secondo dei tre tipi da lui individuati, quello in cui raccontare serve ad allontanare una minaccia o a differire un pericolo. La cornice della raccolta boccacciana condivide altresì un elemento importante con il terzo tipo di cornice, quella *in itinere*: che il raccontare serve a cacciare la noia e a procurare diletto e distrazione in un momento di ozio (talvolta forzato). Boccaccio difatti avvicina il raccontare, com'è noto, da una parte alla conversazione, dall'altra al gioco e alle attività ricreative. Per questo motivo il *Decameron* si oppone invece al primo tipo di cornice che inscena un insegnamento per mezzo di racconti. Questi elementi distintivi della cornice decameroniana sono strettamente legati all'invenzione della brigata. È infatti quest'ultima a fare in modo che l'atto del racconto si costituisca come un passatempo di natura particolare, che si svolge durante un tempo sospeso in cui la minaccia di morte è temporaneamente allontanata. Prendiamo in questa sede dal compito che viene così implicitamente assegnato al racconto, quello di ri-pensare e di ri-fondare il mondo, e concentriamoci su un altro elemento essenziale alla realizzazione narrativa della cornice: l'invenzione di un luogo particolare in cui si racconta. Non proporrò, per motivi di spazio, un'analisi dei luoghi della cornice boccacciana, ma mi limiterò a mettere in risalto alcune delle sue caratteristiche e funzioni per poi estendere, in una seconda parte, l'analisi ad alcune raccolte novellistiche rinascimentali. Difatti queste raccolte, quando sono dotate di una cornice, contengono sempre la descrizione, più o meno dettagliata, di un particolare luogo in cui la brigata si riunisce per raccontare. Anche se la densità e la complessità dell'invenzione boccacciana non sono forse mai state raggiunte da nessun autore poste-

¹ Vedi soprattutto Picone 1988, ma anche Picone 2008.

riore, la cornice del *Decameron* costituisce sempre un modello imprescindibile. Questo rende possibile un duplice approccio alle raccolte cinquecentesche: uno morfologico, che analizza le descrizioni dei luoghi come variazioni di uno schema di base, e un approccio storico e intertestuale, che le considera come riscritture del modello decameroniano.² Analizzando i luoghi e gli spazi della cornice novellistica rinascimentale come variazioni del modello decameroniano, devo però in questa sede rinunciare a una prospettiva diacronica; tratterò i testi cinquecenteschi solo dal punto di vista tipologico senza tener conto di una eventuale evoluzione, che resta da accertare.

In primis è necessario osservare che l'ubicazione narrativa si realizza sempre in due tempi e che abbiamo quindi due luoghi: viene prima fornita un'indicazione geografica (una città, una villa del contado ecc.), e poi un luogo specifico che viene scelto dai novellatori per riunirsi, con lo scopo di intrattenersi e di raccontare. Così, nel *Decameron*, siamo nella campagna che circonda Firenze, e il luogo del racconto è invece un giardino. Nelle *Sei giornate* di Sebastiano Erizzo siamo a Padova, mentre il luogo del racconto è una casa con giardino. Lo Straparola situa l'ambientazione narrativa nella laguna di Venezia, e il luogo del racconto è un "meraviglioso" palazzo. In Boccaccio le connotazioni tematiche e ideologiche traghettate dai due livelli convergono, poiché entrambi segnalano un allontanamento dalla città appestata e un riavvicinamento alla natura; difatti il giardino è in qualche modo un prolungamento della fuga iniziale da Firenze.

La prima evidente qualità del luogo (o, meglio, dei luoghi) in cui si ritrova la brigata decameroniana è – risulta banale dirlo – di trovarsi al di fuori di Firenze. Questo elemento è decisivo e costitutivo per la caratterizzazione topografica di tutte le cornici posteriori al Boccaccio. Si tratta quasi sempre di un luogo isolato che offre protezione, un rifugio, o comunque un luogo eccezionale che denota la singolarità del momento e dell'atto del narrare, che corrisponde a una sospensione della vita quotidiana. Attraverso la brigata il Boccaccio lega il genere della novella a una finzione d'oralità e all'espressione di una forma di socialità; nasce

² Per le imitazioni cinquecentesche della cornice decameroniana vedi Wetzel 1981, Guglielminetti 1984, Bragantini 1987, Plaisance 1989, Picone 2000, Picone 2004, Carapezza 2020; sulla questione specifica dei luoghi della cornice si veda Laroche 1994.

così un nuovo tipo di narrazione, svincolata da finalità edificanti, che ha bisogno di un atto fondatore, e pertanto di un luogo specifico. In questo senso lo spazio separato della cornice fonda e rende possibile la narrazione.

Si crea quindi un'opposizione tra due spazi e due luoghi: quello del racconto e quello da cui i narratori si sono allontanati. Il luogo da cui si parte può essere semplicemente quello della vita quotidiana e della normalità, rispetto alla quale la cornice incarna un momento eccezionale, fuori dal comune. L'opposizione può però traghettare significati simbolici più profondi: ad esempio, nel *Decameron* alla dicotomia tra Firenze e i luoghi della brigata corrisponde quella tra la morte e la vita, e tale elemento lascia una forte impronta nelle raccolte successive che talvolta lo attualizzano (così in Bargagli e Giraldi Cinzio troviamo l'opposizione tra guerra e pace).

Nel *Decameron* e presso gli imitatori del Boccaccio la descrizione dei luoghi della cornice si caratterizza per una tensione tra cultura e natura. Alle dimore si oppone spesso un giardino: mentre le prime connotano lo statuto sociale dei novellatori, facoltosi e aristocratici, e costituiscono una manifestazione del loro stile di vita sfarzoso e raffinato, il giardino possiede uno stato ambivalente. Da una parte esso è un elemento "decorativo" simile alla dimora, allestito da mano d'uomo in modo lussuoso e gradevole, dall'altra è un elemento naturale, elogiato per la sua bellezza edenica. Il giardino pertanto non si identifica semplicemente con la natura, ma comprende in sé una dialettica tra natura e cultura, poiché a elementi che palesano la sua natura artificiale si oppongono quelli che denotano la sua naturalità.

Nel *Decameron* la brigata si sposta e abbiamo così una pluralità di luoghi; al primo giardino ne subentra un secondo, e successivamente la brigata intraprende un'escursione verso la Valle delle Donne. Gli spostamenti e le caratteristiche dei luoghi in cui la brigata viene a trovarsi seguono una parabola molto netta: dalla cultura alla natura. In una progressione dinamica, la descrizione boccacciana dei luoghi della cornice li spoglia progressivamente dei loro tratti concreti e realistici e li trasforma in luoghi simbolici, un'evoluzione che culmina nella Valle delle Donne.³ Questa dinamica conferisce alla topografia boccacciana una profonda

³ Rimandiamo all'interno della vasta bibliografia che si è accumulata intorno alla questione solo a Battaglia Ricci 2000.

ambivalenza nel suo insieme: i luoghi sono al contempo familiari (siamo nelle vicinanze di Firenze, ben note ai primi lettori del Boccaccio) e trasfigurati, sono realistici e simbolici. Tale ambivalenza coinvolge anche i luoghi nella loro funzione di denotare lo statuto sociale e culturale dei membri della brigata e di sprigionare un'idea di agiatezza e di raffinatezza aristocratica. Nel *Decameron* i luoghi appartengono alla brigata e ne riflettono lo statuto e i valori, ma allo stesso tempo sono un luogo "altro" (o forse si potrebbe anche parlare di un "non-luogo", un'u-topia) che è loro estraneo e che permette loro di penetrare una sfera di nuove esperienze, o addirittura, come suggerisce l'episodio dell'immersione nell'acqua nella Valle delle Donne, di sperimentare una purificazione e una rinascita. In Boccaccio, com'è noto, il giardino tuttavia non costituisce solo uno scenario, ma incarna la concezione stessa del narrare; opposto alla chiesa e alle aule della scuola rappresenta una forma di libertà intellettuale:

Appresso assai ben si può cognoscere queste cose non nella chiesa, delle cui cose e con animi e con vocaboli onestissimi si convien dire, quantunque nelle sue istorie d'altramenti fatte, che le scritte da me, si truovino assai; né ancora nelle scuole de' filosofanti, dove l'onestà non meno che in altra parte è richiesta, dette sono; né tra' cherici né tra' filosofi in alcun luogo, ma ne' giardini, in luogo di sollazzo, tra persone giovani, benché mature e non pieghevoli per novelle, in tempo nel quale andar con le brache in capo per iscampo di sé era alli piú onesti non disdicevole, dette sono (Conclusione dell'autore; § 7; Boccaccio, *Decameron* [Fiorilla]).

Questa valenza ideologica metaletteraria è uno dei motivi per i quali per tutti gli autori posteriori la scelta e la descrizione dei luoghi della cornice rivestono una grande importanza, in quanto esse devono contribuire ad esprimere la concezione della narrazione sottostante alla raccolta.

Prima di commentare rapidamente alcuni esempi cinquecenteschi, conviene segnalare – senza poter approfondire in questa sede la questione – che le tecniche di ambientazione che stiamo analizzando possono essere impiegate anche nel dialogo. Un esempio tanto famoso quanto pertinente per il nostro contesto è costituito dagli *Asolani* del Bembo, la cui ripresa della cornice decameroniana ha d'altronde favori-

to e influenzato le sue rielaborazioni presso i novellieri.⁴ Si osserva inoltre che molte opere rinascimentali catalogate come “raccolte novellistiche” presentano una commistione di novelle e di dialogo. Le caratteristiche implicate dal Boccaccio nella descrizione dei luoghi della cornice – allontanamento dalla realtà quotidiana, libertà, ozio – si estendono pertanto anche alle parti dialogate delle raccolte, costituite da discussioni e non da racconti.

Nelle raccolte cinquecentesche la descrizione dei luoghi della cornice può essere più o meno ampia e dettagliata, ma possiede una solida e imprescindibile funzione strutturale e ideologica, per cui paragonata al *Decameron* può essere ridotta, ma non viene mai tralasciata. La descrizione iniziale del luogo in cui si riunisce la brigata è d'altronde uno dei segnali che rimandano il lettore sin dall'apertura al modello decameroniano. Constatiamo tuttavia una forte dinamica di variazioni sul modello; certi autori ampliano o modificano determinati elementi boccacciani, altri se ne allontanano, anche decisamente. In tutti i casi, però, gli autori dialogano con il Boccaccio e realizzano a modo loro alcuni tratti caratteristici del luogo della cornice: il suo carattere eccezionale, il suo statuto di rifugio, il legame con la condizione sociale dei narratori, il suo essere un luogo d'ozio e di piacere, la dialettica tra cultura e natura.

Cominciamo con un esempio, l'introduzione alle *Sei giornate* di Sebastiano Erizzo, che riprende, seppur con significative variazioni, molti elementi decameroniani:

Dico adunque che nella nobile e chiara città di Padova, la quale si può meritamente madre degli studi chiamare, fu, infra molti altri che colà da lontane e varie contrade, per apprendere le buone lettere, concorrono, una brigata di sei giovani scolari forastieri, nobili e d'alto cuore, de' quali da luoghi diversi, chi per filosofia imparare, chi per dare opera allo studio delle leggi, era in quella città venuto. Questi nell'anno millecinquetoquarantadue, in tempo che si suole alle fatiche degli studi dare spazio, avevano alcuna fiata in costume di raunarsi domesticamente insieme, subito doppo l'ora del desinare, a casa l'uno dell'altro; e così, adunandosi per via di diporto infra di loro, prendevano con varii ragionamenti in compagnia piacere, trappassando festevolmente l'ore. [...] Qui abbiamo per ciò fare assai bella e comoda stanza, opportuna, mercé di chi ce la lascia godere, a' nostri piaceri; ed evvi appresso questo dilettevole giardino che ha d'intorno, e per lo mezo in assai

⁴ Un'analisi a parte meriterebbe un testo precedente, il *Paradiso degli Alberti*, in cui la descrizione della “cornice” occupa uno spazio amplissimo.

parti vie dritte e ampiissime, di pergolati di viti coperte, le quali, di uve cariche, e perciò grande odore rendendo, fanno a chiunque ne viene una dilettevole stanza: le mura di cui ancora, come vedete, tutte di rosai e di gelsomini chiuse, e alla vista e all'odorato porgono non poco di ricreazione e piacere.

[...] «Per che, finito il desinare e tolte le tavole, doppo che fosse buona pezza del meriggio e del sovrastante caldo passata, io direi che noi tutti ci riducemmo nel bel giardino e, all'ombra della loggia ritraendoci, che è in capo di quello sovra l'acqua, quivi con quei ragionamenti che più a grado ne fossero ci andassimo diportando». Piacque medesimamente a ciascuno la proposta di messer Emilio, e a quella si accordarono. [...] Trovai alla mia venuta che i giovani tutti nel dilettevole giardino erano entrati, dove, vinti dalla bellezza del luoco, vollero subito andare. De' quali, alcuni coglievan fiori, alcuni, ogni parte di quello attentamente considerando, la disposizione del luoco e le varie maniere degli alberi riguardando, seco affermavano esserglisi dal signor di quello d'un paradiso dato forma: e tanto a ciascun di noi il veder questo giardino, il suo bell'ordine, le piante andava piacendo, che gran meraviglia ci pareva, pensando qual bellezza oltra di questa gli si potesse aggiungere. Era il terreno di verde e minutissima erba coperto, e tutto di varii e odoriferi fiori dipinto, e a canto alla porta del giardino, maestrevolmente fabricata, erano verdissimi e vivi aranci e cedri, i quali non solamente piacevole ombra, ma soavissimo odore ai dimoranti rendevano. Quivi soggiornammo buona pezza, fino che fur messe dai famigliari sotto la loggia nella corte le tavole con tovaglie bianchissime, e quelle di gelsomini e di ben mille varietà di fiori del giardino coperte. E, quando ebbe il siniscalco tutte le cose opportune al desinare apparecchiate, se n'entrò nel giardino, facendoci intendere che, qualora a noi piacesse, il desinare era presto. Per la qual cosa d'indi tutti dipartiti, ci riducemmo nella corte sotto la loggia, dove, come piacque al siniscalco, ciascuno se n'andò a sedere. Vennero intanto le vivande in abbondanza; e appresso, chetamente da' famigliari con bello e grande ordine serviti, di quelle rallegrato ciascuno, tutti lieti e motteggiando festevolmente mangiammo. E, poscia che con letizia si ebbe mangiato, tolte via le tavole, tutti su ci levammo; e, dandosi ciascuno a quello che più gli era a grado, chi se n'andò a dormire, e chi giuocando a scachi, chi a tavole, chi a carte, ciascuno l'ora del sovrastante caldo trappassava. Ma, poi che passato fu il vespro, noi nel giardino sotto la loggia, che in capo di quello era sovra l'acqua riguardante, venimmo. Dove, poi che tutti fummo con piacere adunati, commendando ognun di noi il luogo ove ci riducemmo, sì per la piacevole ombra che quivi era, come ancora per l'amenità del sito sovra l'acqua giacente, disse messer Emilio: [...] (Erizzo, *Le sei giornate*, I, *Introduzione*: 14-21).

Siamo a Padova, e quindi lo spazio è urbano, com'è urbano il luogo del racconto: la casa di uno degli studenti. Del giardino si sottolinea il carattere ambivalente: assomiglia al “paradiso”, ma la sua amenità è per così

dire addomesticata poiché viene elogiato come un luogo artificiale per l'impressione d'ordine che sprigiona. La maggiore importanza della casa conferisce un carattere diverso anche al giardino, che non è uno spazio separato o opposto alla casa, ma annesso alla stessa. È uno spazio chiuso e non aperto, e non costituisce un "contro-mondo". D'altronde, la distribuzione delle attività della brigata in spazi diversi in *Erizzo* diverge da quella del *Decameron*: mentre le attività ricreative del pomeriggio si svolgono nel giardino, il pranzo e il racconto avvengono in due luoghi di soglia, ovvero in due logge. La prima, luogo del pranzo, è situata al confine tra la casa e il giardino; il racconto si svolge invece in una loggia situata all'estremità opposta del giardino, presso l'acqua. All'atto del narrare viene pertanto attribuito uno spazio specifico tra la casa e il giardino, tra cultura e natura. Notiamo, infine, che la conclusione dell'opera rovescia in modo spettacolare la cornice decameroniana: gli incontri degli amici studenti cessano perché uno di loro si ammala e muore. La raccolta si apre quindi nel segno della spensieratezza e della gioventù e si chiude all'ombra della morte.

Anche i *Ragionamenti* del Firenzuola si collocano sotto il segno della morte poiché si presentano come la rievocazione di incontri avvenuti sotto il reggimento di una donna, Madonna Costanza, morta in seguito e che avrebbe chiesto all'autore di trascrivere le conversazioni. La cornice presenta numerose altre innovazioni rispetto al *Decameron*, tra cui il fatto che ci sia una sola regina e la preponderanza del numero sei (lungamente teorizzata e illustrata anche da una sestina inserita nella cornice). Per quanto riguarda il luogo del racconto nei *Ragionamenti*, la sua prima evidente qualità è di corrispondere a un luogo identificabile e realmente esistente, la cui descrizione è posta significativamente all'inizio del testo:

Fra i più verdi colli assai vicini a Firenze siede una valletta di spazio per ciascun verso di mille passi o poco più, gli abitatori della quale con corrotto vocabolo la chiamano oggi Pazolatico, con ciò sia che gli antichi Pozolargo la nominassero; il cui bel seno con lento corso rigando un fumaticello, che riceve tutte le acque dei colli che la incoronano, la rende assai bella e dilettevole ai riguardanti; e alcune fonti di non picciola copia di acque abbondevoli, dove assai sovente certe pastorelle che ai piccioli greggi cercano trar la sete ragunandosi porgono altrui grandissimo disio di ferma<r>si per gustare qual cosa più diletto ne arrechi, o il dolce canto de le vaghe montanine o 'l suave mormorio delle loro onde. Ma quello che è più bello a vedere di questo luogo sono alcuni ricchi palagi assai maestrevolmente edificati, i quali nel-

le cime di quei colli risedendo si vagheggiano l'un l'altro, con sommo piacere di tutti coloro che, alcuna fiata dalli cittadineschi esercizi discostandosi, ivi se ne vengono con la loro famiglia a diportarsi; dove i preziosi vini, i grani e le frutta d'ogni sorte suavissime, le fiorite erbe mosse dai venti che tutto l'anno leggermente vi spirano, i folti boschetti di sempre verdi arbutelli ripieni, fatti studiosamente per invescare i tordi, e gli altri luoghi da cacciare e da uccellare arrecano tanto sollazo agli abitanti, che ogni altro piacevole paese posto in qual si voglia altra parte di Toscana pare men bello e men dilettevole <di> questo. Nel quale un giovane chiamato Celso e per gentile costumi e per onesti studii assai chiaro, aveva, e credo che abbia ancora oggi, un palagio assai bello e grande, il quale, posto in cima d'un colle che i paesani chiamono La Scala, da settentrione vagheggia buona parte di Firenze e da mezzogiorno tutto allegro riguarda la ridente valle. [...] (Firenzuola, *Ragionamenti*: 18-19)

Quando i novellatori raggiungono questo luogo la cui descrizione è stata anticipata, ritroviamo il binomio villa-giardino, ma questa volta in un ambiente campestre.

[...] tutti se ne vennero su 'n un pratello che è tutto di muricciuoli di terra cotta attorniato; e sotto ad uno ulivo, che vietava a' prosuntuosi raggi del sole il potere involare alle belle donne la lor bianchezza, si posono a sedere. E poscia che e' vi fur stati un pezo di varie cose ragionando, allor quando l'ombre che di noi rende il sole si cominciavano ad allungare, tutti di compagnia si mossero per andare a vedere un vivaio che sotto al lor palagio tanto era lontano quanto potrebbe a pena un arco de' nostri tirare una saetta in due volte; il qual vivaio riceve le onde sue da una fonte, che quegli del paese chiamano la fonte del Lama. Dove arrivati, poi che ebbero presi dei molti pesci che givan scherzando per quelle acque un gran piacere, e' se ne vennero in su 'n un praticello che era assai vicino alla fonte, e chi qua e chi là su per le verdi erbette posti a sedere, si diedero a coglier de' fiori; e quando ognun si avacciava d'empersene il seno e 'l grembo, madonna Costanza sciolse la lingua con queste parole: Ora mi soviene, bellissime donne, e voi, leggiadri giovani, qual fusse la cagione che movesse quella bella compagnia che, secondo che pone il Boccaccio, assai lieta si passò novellando il pestifero accidente che affliggeva allor questo paese sì aspramente; ora me ne sovien, dico, perché queste fontane, queste erbe, questi fiori, tutto questo paese par che ne invitino a fare il simigliante; e però, quando e' vi paresse seguire in questa parte il mio consiglio, io vi diviserei di maniera la vita nostra quei pochi dì che noi facciam pensier dimorar quassù, che noi la trapassarremo non con minor sollazo che si facessero coloro ibi: 21-22).

Come in molte raccolte, il giardino, seppur poco distante, si oppone alla casa. Significativamente all'interno di questo spazio il luogo che presie-

de alla narrazione deve essere raggiunto; i novellatori si recano presso una fonte dove viene presa la decisione di raccontare, che si sostituisce al “ragionare di varie cose”. Il giardino è genericamente associato all’ozio e a un momento di piacere e di festa, ma l’elemento specificamente correlato con il racconto è quello acquatico. Esso occupa un posto centrale anche nelle *Porretane* di Sabadino degli Arienti.

[...] trovarono uno praticello de tenere erbe e de varii fiori, che dolce e suave odore respiravano, e dintorno de altissimi faggi, d’abeti, de gineveri e grossissime querce vestito e adorno, le cui verde fronde defendevano il luogo da li fervidi raggi del sole; e ivi, non molto lontano de un nitido fonte, nel cui fondo guardando se vedeva l’acqua come argento vivo scaturire, se fermarono, acciò la sua frigidità, come sempre suole, qualche sinistro accidente alli bagnaroli non parturisse [...] una piccola via ivi propinqua, coperta de fronde de pruni, corniali, nuzoli e d’altre arbori che quel paese fecundamente produce [*Porretane*, Prologo: 2-3].

A quest’acqua profonda, ambivalente poiché rigeneratrice e minacciosa, si oppone l’estensione d’acqua dei *Diporti* del Parabosco, ossia la laguna, in mezzo alla quale i novellatori si trovano prigionieri. Alla simbologia legata all’acqua si aggiunge in Parabosco il fatto che i narratori si ritrovano in uno spazio situato al di fuori del mondo da loro conosciuto: una capanna di pescatori che si sostituisce alla solita dimora lussuosa.

Anche lo Straparola situa la sua cornice nella laguna, a Murano. Nelle *Piacevoli notti* troviamo una successione simile a quella del *Decameron*: il luogo del racconto funge infatti da rimedio e rappresenta una forma di compensazione rispetto a una vicenda iniziale triste. Questa, tuttavia, è un fatto non collettivo ma individuale: l’esilio di Ottaviano Maria Sforza. Straparola accentua in modo particolare l’idea di un luogo insolito e distante dall’ambiente quotidiano dei narratori: il “meraviglioso” palazzo in cui avviene il racconto rinvia a un contesto aristocratico, ma il suo significato è di natura emotiva: il soggiorno nel palazzo (preso in affitto e non posseduto) è una specie di risarcimento per le sofferenze dell’esilio e la perdita dello statuto sociale. La straordinaria bellezza della residenza non è un fatto oggettivo, ma viene percepita attraverso gli occhi della figlia dell’esiliato:

E perchè la troppa e lunga dimoranza nell’altrui case il più delle volte genera rincrescimento, egli [se Ottaviano Maria Sforza] con maturo discorso indi partire si volse, ed altrove trovare propio alloggiamiento. Laonde ascese un

giorno con la figliuola una navicella, ed a Morano se n'andò. Ed adocchiato un palagio di *maravigliosa bellezza* che allora vuoto si trovava, in quello entrò; e considerato il dilettevole sito, la spaziosa corte, la superba loggia, l'amenò giardino pieno di ridenti fiori e copioso de vari frutti ed abbondevole di verdeggianti erbe, quello sommamente comendò. Ed asceso sopra le marmoree scale, vidde la magnifica sala, le morbide camere ed un *verone sopra l'acqua, che tutto il luogo signoreggiava*. La figliuola, del vago e piacevole sito *imaghita*, con dolci ed umane parole tanto il padre pregò, che egli a compiacimento di lei il palagio prese a pigione. Di che ella ne sentì grandissima allegrezza, perciò che mattino e sera se ne andava sopra il verone *mirando li squamosi pesci* che nelle chiare e marittime acque in frotta a più schiere nuotavano, e vedendogli guizzare or quinci or quindi sommo diletto n'apprendeva. E perchè ella era abbandonata da quelle damigelle che prima la corteggiavano, ne scelse dieci altre non men graziose che belle, le cui virtù e leggiadri gesti sarebbe lungo raccontare. (Straparola, *Le piacevoli notti* [Pirrovano]: 6-7; sottolineature mie)

Notiamo che, come in Firenzuola, l'elemento acquatico (e si noti che anche qui vengono menzionati i pesci) completa l'evocazione di un luogo dalla bellezza "meravigliosa". Se in Straparola e in altri il luogo della cornice è la meta di una sorta di fuga, nonché un "contro-mondo", in Bargagli e in Giraldi Cinzio si tratta sempre di un rifugio, ma la cui descrizione è molto ridotta e quasi esclusivamente funzionale a un resoconto molto ampio e volutamente drammatico delle circostanze: rispettivamente l'assedio di Siena e il sacco di Roma.

Nei *Trattenimenti* di Bargagli il luogo del racconto è una casa (come sarà per il Lasca), il cui spazio chiuso offre protezione (mentre per il Lasca sarà uno spazio di intimità e familiarità) e permette di festeggiare, malgrado tutto, il Carnevale. La casa diventa quindi un rifugio – un contro-mondo (come il Carnevale) opposto alla disperazione e alla miseria che regna nella città.

La stessa logica narrativa è determinante, secondo modalità diverse, negli *Ecatommisti*,⁵ dove la brigata deve fuggire da Roma e si imbarca su una nave, un non-luogo, privo di tutte le amenità, spoglio, dove il raccontare non è un passatempo, ma l'ultima opzione per coloro a cui non è rimasto altro che la propria vita:

⁵ Per Giraldi Cinzio, vedi Bàrberi Squarotti 2006.

Per dirvi il vero, compagni miei, non so più omai che fare ci dobbiamo, poi che, ove noi solevamo e danzare, e cavalcare, e giostrare, a armeggiare, e darci a prendere uccelli, e a cacciare le fiere, quando volevamo cessare dalle fatiche degli studii nostri e pigliarci qualche diletto, ora, fra le sponde di questa nave ci bisogna stare, come prigionii; e certo, per quanto a me ne paia, - altro ora non è in noi, che possa far libero il suo ufficio che gli occhi e la lingua. Ma da quelli poco diletto possiamo avere, non vedendo, fuori di questo legno, altro che cielo e acqua; laonde solo dalle nostre lingue ci può venire qualche alleggiamento. Perciò io giudicherei che fosse bene (quando anco a voi così paresse), che spendessimo questo tempo che ci avanza insino a sera in favellare di qualche cosa piacevole, la quale potesse essere grata a tutta la brigata (*Ecatommii*: 51-52)

Dopo aver visto un caso in cui il luogo del racconto è ridotto alla sua funzione, passiamo a un esempio in cui esso viene solo menzionato: l'*Heptaméron*, in cui l'autrice si dispensa dalla sua descrizione con un rimando al Boccaccio:

Ainsi passerent ceste journée joyusement, ramentevant les uns aux autres ce qu'ils avoient veu de leur temps. Si tost que le matin fut venu, s'en allerent en la chambre de ma dame Oisille, laquelle trouverent desjà en ses oraisons : et quand ils eurent ouy une bonne heure sa leçon, et puis devotement la messe, s'en allerent disner à dix heures, et après se retira chacun en sa chambre, pour faire ce qu'il avoit à faire, et ne faillirent pas à midy de se trouver au pré, selon leur deliberation, qui estoit si beau et plaisant, qu'il avoit besoing d'un Bocace, pour le depeindre à la verité, mais vous vous contenterez que jamais n'en fut veu un pareil. Quand l'assemblée fut toute assise sur l'herbe verte, si mole et delicate, qu'il ne leur failloit ny carreau ny tapis, Simontault commença à dire : «Qui sera celuy de nous qui aura commandement sur les autres ?» (*Prologue*, Marguerite de Navarre, *Heptaméron* [Cazauban / Lefèvre]: I, 17).

Marguerite de Navarre incentra la topografia della cornice intorno a un solo motivo: quello dell'isolamento. La brigata si ritrova insieme forzatamente, per un evento certamente meno drammatico della peste o della guerra, ossia il maltempo; la menzione del ponte che deve essere ricostruito per poter lasciare questo luogo sottolinea fortemente l'idea di una segregazione dal mondo. Il luogo del racconto invece si riduce al prato e alla sua "erba verbe, nobile e delicata" che sta sineddoticamente per il luogo boccacciano, ma questa riduzione palesa senz'altro anche il fatto che l'autrice consideri la descrizione del luogo come una convenzione.

Se quindi possiamo constatare in Marguerite de Navarre una diminuzione dell'interesse per lo spazio della diegesi, le *Cene* del Lasca si configurano come una controproposta a quella del *Decameron*. La scelta laschiana del luogo del racconto si iscrive nella dinamica di una cornice che, com'è noto, contiene una serie di elementi opposti al modello decameroniano:⁶ la scelta di una città, Firenze, invece della campagna, l'ambientazione domestica, la dislocazione temporale nella stagione invernale (che suona come un rifiuto di tutta la simbologia di rinascita e di fertilità che appartiene al giardino in quanto *locus amoenus*) e la predilezione per un ambiente borghese e non aristocratico. Nella sua lettera a Masaccio di Calorigna per le *Novelle Magliabechiane* il Lasca teorizza espressamente il rigetto del luogo di tipo boccacciano.

T'è noto e chiarissimo, perché più tosto di verno, si può dire, e di notte, un miglio o poco più luongi dalla nostra città, dentro a un bello e raguardevole salotto d'un ben posto e agiato salotto, intorno al fuoco ardente in legno secco di pino e d'ulivo, che nel fin della primavera e o al principio della state, e a mezzo il giorno sopra la verde e minutissima erba, al suave odore di mille diverse maniere di vaghi fiori, vicino a qualche limpidissima e freschissima fontana, alla dolce ombra di verdissimi allori o di pannocchiuti arcipressi, raccontate fussino (ibi: 385).

Lasca rifiuta il carattere eccezionale della cornice e dei suoi luoghi. Possiamo dire che buona parte delle connotazioni della cornice delle altre raccolte – la sospensione del tempo, l'eccezionalità, la sublimazione dei rapporti tra uomini e donne – è trasferita alla celebre battaglia di palle di neve tra i giovani che precede la costituzione della brigata.

Può essere stimolante aggiungere alle nostre osservazioni sulla novella rinascimentale un epilogo sulla ripresa del genere novellistico nella Germania dell'età di Goethe, poiché essa si basa su una dialettica assai interessante tra l'imitazione della cornice decameroniana e il rifiuto di alcuni suoi elementi. Quando Goethe introduce nel 1795 con le sue *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (“Conversazioni di emigrati tedeschi”) il genere della novella nella letteratura tedesca, la questione della cornice risulta centrale. È del resto importante notare che Goethe ha spesso praticato un'altra forma di incorniciamento del racconto breve,

⁶ Per il Lasca, vedi Picone 2000 e Laroche 1994.

ovvero il suo inserimento nel romanzo come avviene ne *Le affinità elettive* e nel *Wilhelm Meister*. Anche se Goethe non ci ha lasciato dichiarazioni esplicite in merito, risulta evidente che la cornice delle *Unterhaltungen* è ispirata dal *Decameron* (che Goethe conosceva sicuramente, considerando che egli aveva acquisito, specie durante il viaggio in Italia, una estesa familiarità con la letteratura italiana). L'insieme delle sette novelle non palesa un progetto di elaborazione di un genere novellistico dai confini ben definiti, e si può notare che Goethe intitola l'ultimo dei racconti *Märchen* (tale commistione tra "novella" e "fiaba" si verificherà anche negli autori che, sulla scia di Goethe, pubblicheranno raccolte novellistiche, come Wieland, Tieck e Hoffmann). Di fronte a questa indeterminatezza, l'elemento che definisce la novella è proprio la cornice. Essa avvicina (come del resto annuncia esplicitamente il titolo) tale genere letterario alla conversazione, e pertanto alla questione della socialità. La cornice mette in scena un gruppo di nobili che devono fuggire davanti all'avanzata delle truppe rivoluzionarie francesi e raggiungere una dimora situata sulla sponda orientale del Reno. La situazione è quindi "decameroniana", poiché il gruppo è in fuga davanti alla violenza della guerra e agli sconvolgimenti rivoluzionari. Risulta invece molto diverso il concatenamento di eventi attraverso il quale la "brigata" raggiunge la decisione di occupare il tempo raccontando. In un primo tempo scoppia una lite tra due membri della "brigata" a causa dei loro atteggiamenti diametralmente opposti nei confronti della Rivoluzione francese. Il mondo esteriore quindi non viene allontanato, ma invade lo spazio della brigata e lo turba profondamente. È in seguito a questa lite che si passa, su proposta di un nuovo ospite, al racconto, sperimentato dai presenti pertanto come un rimedio per incivilire i rapporti umani di fronte alla minaccia della violenza della storia. Non è sorprendente che in questo contesto il luogo in cui si riuniscono gli emigrati venga menzionato senza essere descritto, perché esso non possiede la funzione di rifugio o di "mondo alternativo". L'organizzazione spaziale della cornice non si struttura intorno alla casa, ma al fiume Reno, autentica linea di demarcazione che separa la minaccia della guerra dallo spazio della narrazione. Il gruppo di novellatori d'altronde dopo la fuga iniziale verso Est si sposta di nuovo verso Ovest, ma senza poter attraversare il Reno. Le conversazioni hanno luogo in questa seconda dimora che pertanto simboleggia uno stato di incertezza, un *entre-les-deux*. Potremmo dire che si è persa la magia del luogo della cornice.

Nel 1805 Christoph Martin Wieland riprende l'idea di Goethe in una delle sue ultime opere, l'*Hexameron von Rosenhain*, che allude già nel titolo al modello boccacciano. L'autore introduce tuttavia una serie di distanziamenti ironici: la raccolta viene presentata, attraverso il *topos* del manoscritto ritrovato, come l'opera di un autore anonimo di cui Wieland sarebbe solo l'editore. Nella prefazione ("Vorbericht") l'autore informa i lettori che una compagnia di persone si è ritrovata nella dimora di campagna di un signore, di cui si rivela solo l'iniziale e lo statuto di nobile: il «Landsitz des Herrn von P. in ****». Per quanto riguarda questo luogo, ecco cosa dice l'autore:

Dass wir die Leser oder Leserinnen, denen diese Handschrift in die Hände fallen könnte, mit ausführlichen topographischen, malerischen und poetischen Beschreibungen des Schlosses, der Gärten, des Parks und der übrigen Umgebungen von Rosenhain verschonen, werden sie hoffentlich mit gehöri- gem Dank erkennen, wiewohl es einem Schriftsteller von Profession viel- leicht übel ausgedeutet werden möchte. Wir setzen dadurch ihre Einbil- dungskraft in volle Freiheit, sich das alles so prächtig und reich oder so lieb- lich und romantisch, in griechischem oder gotischem, mohrischem oder si- nesischem, in ihrem eigenen oder in gar keinem Geschmack vorzustellen und auszumalen, wie es ihnen nur immer am gefälligsten sein mag. (Wie- land, *Hexameron*: 2-3)⁷

Che la descrizione dei luoghi della cornice della tradizione novellistica venga bollata come un esercizio di descrizione meramente convenzio- nale significa che agli occhi di Wieland l'ambientazione non è più sus- cettibile di produrre un significato che chiarisca o arricchisca i racconti o che chiarisca la concezione della narrazione sottostante alla raccolta. D'altronde, lo stesso istituto della cornice novellistica è presentato co- me una convenzione: una donna propone di seguire "l'idea di Boccac- cio e di Marguerite de Navarre" di passare il tempo raccontando storie

⁷ «Ci ringrazieranno senz'altro vivamente i lettori o lettrici, fra le cui mani po- trebbe cadere questo manoscritto, per il fatto di far loro grazia di dettagliate descrizio- ni topografiche, pittoresche e poetiche del castello, del giardino, del parco e delle vici- nanze di Rosenhain, benché questo potrebbe essere giudicato negativamente per uno scrittore di mestiere. In questo modo diamo piena libertà alla loro immaginazione di figurarsi e raffigurarsi il tutto così fastosamente e riccamente o graziosamente o ro- manticamente, in stile greco o gotico o moresco o cinese, secondo il loro gusto o se- condo nessun gusto, come piacerà a loro». (trad. nostra)

(e si nota che l'idea sorge quando i membri della brigata si annoiano dopo aver esaurito tutte le altre forme di svago) ma la proposta non viene accolta molto favorevolmente alcuni dei presenti accettano di partecipare solo a patto che vengano esclusi racconti moralistici. In Goethe e in Wieland troviamo pertanto una configurazione storica assai interessante: la rinuncia alla descrizione del luogo del racconto rivela che la cornice novellistica ispirata a Boccaccio sta esaurendo il suo potenziale nel momento in cui contribuisce ad aprire un nuovo capitolo della storia della novellistica stessa.

Johannes Bartuschat
(Universität Zürich)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Bargagli, *I trattenimenti* (Ricco) = Scipione Bargagli, *I trattenimenti*, a c. di Laura Ricco, Roma, Salerno Editrice, 1989.
- Boccaccio, *Decameron* (Fiorilla) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli BUR, 2013.
- Erizzo, *Sei giornate* (Bragantini) = Sebastiano Erizzo, *Le sei giornate*, a c. di Renzo Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 1977.
- Giraldi Cinzio, *Ecatommiti* (Villari) = Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, a c. di Susanna Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012, 3 tt.
- Goethe, *Unterhaltungen* (Trunz) = Johann Wolfgang von Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in *Werke* (Hamburger Ausgabe), Band 6: *Romane und Novellen I*, hg. von Erich Trunz und Benno von Wiese, München, Beck,¹⁰ 1981.
- Lasca, *Le cene* (Bruscagli) = Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca, *Le cene*, a c. di Riccardo Bruscagli, Roma, Salerno Editrice, 1976.
- Marguerite de Navarre, *Heptaméron* (Cazauran / Lefèvre), = Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes*, dir. Nicole Cazauran, t. X, *L'Heptaméron*, éd. Nicole Cazauran et Sylvie Lefèvre, Paris, Champion (« Textes littéraires de la Renaissance »), 2013.
- Sabadino degli Arienti, *Porretane* (Basile) = Sabadino degli Arienti, *Le Porretane*, a c. di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, 1981.
- Straparola, *Le piacevoli notti* (Pirovano) = Giovanni Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, a c. di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000, 2 tt.
- Wieland, *Hexameron* = Christoph Martin Wieland, *Das Hexameron von Rosenbain*, Leipzig, Göschen, 1805.

LETTERATURA SECONDARIA

- Battaglia Ricci 2000 = Lucia Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della morte»*, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- Bàrberi Squarotti 1970 = Giorgio Bàrberi Squarotti, *La «cornice» del «Decameron» o il mito di Robinson*, in *Da Dante al Novecento. Studi critici offerti dagli scolari a G. Getto*, Milano, Mursia, 1970, ristampato in Id., *Il potere della parola. Studi sul «Decameron»*, Napoli, Federico & Ardia, 1983: 5-63.

- Bàrberi Squarotti 2006 = Giorgio Bàrberi Squarotti, *La "cornice" degli «Ecatomiti»*, in Id., *La letteratura instabile. Il teatro e la novella fra Cinquecento ed età barocca*, Treviso, Santi Quaranta, 2006: 285-322.
- Bluhm 2000 = Lothar Bluhm, „*In jenen unglücklichen Tagen ...*“ *Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten oder: Die Ambivalenz von Kunst und Gesellschaft*, in *Erzählte Welt – Welt des Erzählens. Festschrift für Dietrich Weber*, hrsg. von Rüdiger Zymner *et alii*, Köln, Chora, 2000: 27-45.
- Bragantini 1987 = Renzo Bragantini, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca fra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987.
- Carapezza 2020 = Sandra Carapezza, *Ri-creazione: fuggire la guerra per costruire l'utopia. Storie di brigate cinquecentesche*, in *Natura Società Letteratura. Atti del XXII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti* (Bologna 13-15 settembre 2018), a c. di Andrea Campana e Fabio Giunta, Roma, Adi editore, 2020 [https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura/05_Carapezza.pdf].
- Guglielminetti 1984 = Marziano Guglielminetti, *La cornice e il furto: studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984.
- Heinz 2010 = Jutta Heinz, »*Feereyn*« oder »*ganz einfache Geschichtchen*«? – *Dichter willkür und »Dichtersfreiheit« im Hexameron von Rosenbain*, in *Wissen – Erzählen – Tradition. Wielands Spätwerk*, hg. von Walter Erhart, Lothar van Laak, Berlin, De Gruyter, 2010: 253-276.
- Laroche 1994 = Béatrice Laroche, *L'espace de la 'cornice' du «Décaméron» aux «Cene»*, in *L'après Boccace. La nouvelle italienne au XV et XVIe siècles*, éd. par Béatrice Laroche, Marina Marietti *et alii*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994: 11-41.
- Löhmman 1935 = Otto Löhmman, *Die Rahmenerzählung des «Decameron». Ihre Quellen und Nachwirkungen; ein Beitrag zur Geschichte der Rahmenerzählung*, Halle/Saale, Niemeyer, 1935.
- Marino 1979 = Lucia Marino, *The Decameron "Cornice". Allusion, Allegory, and Iconology*, Ravenna, Longo, 1979.
- Picone 1988 = Michelangelo Picone, *Tre tipi di cornice novellistica. Modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, in «*Filologia e critica*», 13 (1988): 3-26.
- Picone 2000 = Michelangelo Picone, *Riscritture cinquecentesche della cornice del «Decameron»*, in «*Versants: revue suisse des littératures romanes*», 38 (2000): 117-138.
- Picone 2004 = Michelangelo Picone, *La cornice novellistica dal Decameron al Pentamerone*, in *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, a c. di Alfred Messerli e Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 2004: 1-18.
- Picone, 2004a = Michelangelo Picone, *Il «Decameron» come macrotesto: il problema della cornice*, in *Lectura Boccacii Turicensis. Introduzione al «Decameron»*, a c. di Michelangelo Picone e Margherita Mesirca, Firenze, Cesati, 2004: 9-31.

- Picone 2008 = Michelangelo Picone, *Dalle «Mille e una notte» al «Decameron»*, in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella*, Ravenna, Longo, 2008: 67-80.
- Ueding 1992= Gerd Ueding, *Gesprächsgesellschaft in Utopia. Goethes «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten»*, in Id., *Aufklärung über Rhetorik*, Tübingen, Niemeyer, 1992: 125-137.
- Wetzel 1981 = Hermann Wetzel, *Zur narrativen und ideologischen Funktion des Novellenrahmens bei Boccaccio und seinen Nachfolgern*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 5 (1981): 393-414.

SONDAGGI SUI LUOGHI DEL RACCONTO IN ALCUNI NOVELLIERI CINQUECENTESCHI

1. L'IMPORTANZA DELL'AMBIENTAZIONE

Vorrei proporre una parziale ricognizione dei luoghi di ambientazione delle narrazioni novellistiche, condotta su un campione di libri di novelle stampati intorno alla metà del Cinquecento. L'interrogativo da cui muovo è dunque riassumibile in questi termini: che ruolo ha la dimensione spaziale (e più specificamente: l'individuazione di un luogo di ambientazione) nelle novelle del XVI secolo?

Vari sono i motivi che rendono interessante la questione; mi limito a accennare a qualcuno di essi, per dare un saggio della complessità. I libri di novelle con una storia portante – che nella prima metà del XVI secolo sono ben rappresentati – poggiano su una finzione di realtà: vi è messa in scena una brigata che si colloca entro coordinate geografiche ben precisate, come capita nella trattatistica coeva e come accade nel modello del *Decameron*. Le modalità narrative si confrontano dunque con lo spazio in cui è ambientata la narrazione, in una dinamica risolta con maggiore o minore fluidità da ciascuno scrittore. Si introduce, insomma, un personaggio (non di rado qualcuno con un nome e un cognome)¹ che comincia a raccontare una storia. Ragionare sul dove la sua storia si dispiega significa ragionare sull'interazione tra l'autorappresentazione della società della conversazione rinascimentale (la brigata) e il materiale novellistico, che è l'esito di una multiforme sedimentazione,

¹ Per una panoramica dei libri di novelle 'con cornice' nel Cinquecento, rinvio a Palma 2019 e Carapezza 2020 (con relativa bibliografia). Sulla questione del nome e, dunque, dell'identità storica o fittizia dei membri delle brigate, vd. Palma 2016.

giacché attinge all'oralità e alla tradizione classica, al modello boccacciano e agli altri generi...²

Nei novellieri strutturati sul modello decameroniano il luogo di ambientazione delle novelle sembrerebbe prestarsi assai vantaggiosamente a fare da ancora tra la finzione portante e la narrazione spesso extratemporale dell'aneddoto novellistico. Ma il luogo può essere un elemento di attualizzazione di un modulo narrativo che si trasmette da secoli, anche laddove non si può rintracciare alcun rapporto con la cornice. Già Boccaccio, del resto, assegna precise coordinate geografiche al romitaggio scelto da Filippo Balducci, costruendo anche in questo modo una novella diversa da quella ereditata dalle fonti. Lo spazio può divenire una forma di appropriazione entro un genere in cui la definizione di originale è avvertita come problematica fin dal *Decameron*. I conclamati plagi compiuti da Straparola ai danni di Morlini, per esempio, trovano nella definizione dello spazio l'espressione (a volte l'unica) del tentativo di personalizzazione del materiale saccheggiano.

Il riferimento al *Decameron* induce a considerare i luoghi della narrazione anche nella prospettiva di un dialogo con quello che per i libri di novelle del Cinquecento è una sorta di palinsesto. Lo spazio può essere sia l'occasione di variazione rispetto al precedente, sia di evidente citazione, magari nei modi di una commistione tra luoghi, personaggi e trame diverse.

Il luogo scelto per innestarvi la trama novellistica, insomma, non ha un significato soltanto intrinseco al racconto, ma si carica (o può caricarsi) di altri valori perché implica un confronto con la tradizione letteraria ma anche con l'orizzonte esterno alla letteratura, dato che aggancia la storia portante, la quale intende essere spesso uno specchio dell'ideale pubblico. Infine, ci si può interrogare anche sull'interferenza con il pubblico reale a cui guarda chi compone il libro di novelle. La novella del Cinquecento esibisce una specifica aderenza al mondo della civile conversazione; più di altri generi (ma come accade nel trattato) porta in sé il segno del rapporto con la gentile società a cui idealmente si rivolge.

² Non do conto della ampia bibliografia sull'evoluzione della novella da Boccaccio al Cinquecento. Mi limito a segnalare gli studi di Bragantini 1987, Picone 2000, e Menetti 2015 che fanno il punto sulla tradizione della narrazione in cornice nel Cinquecento. Per il rapporto con la storia, che rimane sullo sfondo in questa mia lettura, ma come sfondo imprescindibile, rinvio a Bragantini 2013.

Entro questa cornice mimetica la menzione di una città può acquisire rilievo.

Benché vari libri di novelle cinquecenteschi condividano alcuni importanti presupposti (il dialogo con il *Decameron*, la finzione di realtà della storia portante, la pretesa verità delle storie narrate, l'emergere – su più livelli – dell'oralità), i riferimenti geografici interni alle narrazioni riflettono scelte diverse che è opportuno vagliare singolarmente. Le questioni che ho posto valgono come interrogativi da cui partire, non come linee di tendenza che accomunino opere diverse.

Ho voluto prendere in considerazione un campione di testi caratterizzato da una certa omogeneità, almeno come dato iniziale: libri di novelle che risalgono a prima degli anni Sessanta, stampati in un ridotto torno d'anni (tra il 1545 e il 1553), per i quali legittimamente si può indicare Venezia come centro di produzione, benché non coincida con la città di nascita di due dei tre autori né con la città della *princeps* del terzo. Si tratta dunque delle sei novelle di Giovanni Brevio edite nelle *Rime et prose volgari* a Roma da Blado nel 1545, dei *Diporti* di Parabosco, stampati a Venezia da Griffio tra la fine del 1550 e i primi mesi del 1551,³ e dei due volumi di Straparola (Venezia, Orfeo dalla Carta, 1551 e Comin da Trino, 1553). Sullo sfondo, meriterebbe di essere considerata la più rilevante produzione novellistica di area settentrionale della prima metà del Cinquecento: quella bandelliana. Inoltre, le novelle di Straparola impongono il confronto con il precedente di Morlini, almeno laddove la derivazione è scoperta.

Infine, è evidente che un discorso su questi libri di novelle non può prescindere da quello che ho già definito palinsesto della novellistica cinquecentesca, termine di riferimento costante (sia per emulazione sia pure per diffrazione) soprattutto per gli autori che assumono anche la struttura di cornice entro cui incasellare le narrazioni, inventando allegre brigate che calcano le orme dei dieci giovani.

³ Quattro novelle (4, 10, 14 e 16) erano già state pubblicate, prima che nella *princeps* dei *Diporti*, nel *Secondo libro delle Lettere amorose* (Venezia, Gherardo, 1548), dunque hanno una genesi esterna alla storia portante.

2. I DIPORTI

I *Diporti* di Parabosco cominciano proprio con un discorso che riguarda lo spazio: il tipico elogio di Venezia, che si estende entro una porzione di testo decisamente ampia. La considerazione è rilevante: per la storia portante lo spazio appare immediatamente come un elemento essenziale. Si può osservare anche il rovesciamento rispetto al modello del *Decameron*: a una Firenze devastata dalla peste e dal disordine civile che ne consegue, corrisponde Venezia florida di ogni bene e «capo di così saggia e santa repubblica» (Parabosco 2005: 58).⁴ La narrazione delle novelle avviene all'interno di un capanno da pesca, nella laguna, nella stagione invernale. I narratori sono nobiluomini non solo veneziani, storicamente bene identificabili, di un certo spessore nella cultura degli anni Trenta (Girolamo Molino, Domenico Venier, Lorenzo Contarini, Federico Badovaro, Marcantonio Cornaro, Daniele Barbaro, Bartolomeo Vitturi, Benedetto Cornaro, Alvise Zorzi, Ercole Bentivoglio, Alessandro Lambertini, Sperone Speroni, Pietro Aretino, Alessandro Colombo, Giambattista Susio, Fortunio Spira e Anton Giacomo Corso). Questa brigata di soli uomini si intrattiene con sedici novelle, oltre che con le questioni, i motti e la lode delle donne, che chiude circolarmente la finzione portante, avviata proprio dalla considerazione sui vantaggi e gli svantaggi di trovarsi in una compagnia maschile. Prendo in esame soltanto le novelle vere e proprie perché più pertinenti in un discorso sui luoghi di ambientazione.

Riporto nella tabella per ciascuna delle sedici novelle la rubrica, che permette di avere un'idea del genere della narrazione, il luogo di ambientazione e il nome del narratore con l'indicazione della città di riferimento. Nel proemio al *Ragionamento della prima giornata* sono elencati i partecipanti alla battuta di pesca, poi costretti a rimandarla e dunque a farsi narratori delle novelle; questo catalogo di nobiluomini è distinto sulla base della provenienza, che viene dunque esplicitata per ciascuno di loro, salvo che per lo sfuggente Aretino. È un altro indizio del rilievo assegnato alle dinamiche geografiche: nella bella compagnia di letterati gentiluomini che si trovano insieme a Venezia l'identità è strettamente

⁴ Le citazioni dei *Diporti*, di cui indico a testo il numero di pagina, si intendono da questa edizione. Per le notizie sulla composizione dell'opera, cf. *Nota al testo de «I Diporti»*, *ibi*: 661-84.

connessa con la provenienza. Il dato non stupisce, ma conferma l'impressione di specchio della civile conversazione rimandata dalle pagine introduttive dei libri di novelle.

	Rubrica	Luogo	Narratore
1	<i>Lodovica ama Carlo de' Viustini, dal quale abbandonata per altra donna, tien modo che la nuova amata gli uccide; onde egli, di ciò accortosi, doppo gran querela fatta con essa lei, se stesso avvelena.</i>	Piacenza	Lorenzo Contarino (Venezia)
2	<i>Dui giovani sanesi amano due gentildonne, l'uno de' quali, perché l'altro l'amata si goda, entra in uno grandissimo pericolo, e poscia d'un bellissimo inganno ravvedendosi, lietissimo si ritruova.</i>	Valencia (Spagna), Protagonisti senesi	Ercole Bentivoglio (Bologna)
3	<i>Un frate s'innamora d'una gentildonna e lo amor suo le richiede, ed ella a suo marito ogni cosa manifesta, ond'egli una vergogna solennissima gli apparecchia, della quale non solamente il frate si diffende con maravigliosa prontezza, ma grandissimo onore ne riporta.</i>	Arezzo, Frate mantovano	Pietro Aretino
4	<i>Un giovane trivigiano ama la moglie d'un medico, e da lei per paura del marito è nascoso in uno forziere; del quale doppo mille pericoli trapassati con grandissimo suo diletto fuora si ritrova.</i>	Treviso	Benedetto Corner (Venezia)
5	<i>Valerio, innamoratosi di Beatrice, lei del suo amore richiede, della qual cosa il marito divenutone consapevole, quello in presenza di esso Valerio fa alla moglie di lui, che lui alla sua fare tentava.</i>	Parma	Girolamo Molino (Venezia)
6	<i>Gnaltiero dalla Volta, volendo intrare in casa de l'amata, colto in iscambio d'un cugnato di lei, da quattro è assaltato; e da suo marito poscia difeso, è condotto ove egli intrar voleva, dove quello fa per che fare era venuto.</i>	Genova, Protagonista bolognese	Vinciguerra di Collalto (non nominato nella rassegna iniziale)

7	<i>La moglie di Corradino pone ordine di ritrovarsi con un suo amante in casa d'una ruffiana, nel qual loco dal marito ritrovata, con maravigliosa prontezza in uno stesso tempo il marito accusando, se stessa diffende e l'amante essere suo parente a lui fa credere.</i>	Padova, Scolaro di Torino	Marcantonio Cornaro (Venezia)
8	<i>Tomaso promette venticinque ducati a uno notaro, che lo consiglia come dee fare per non restituire alcuni denari mal tolti, e poscia dal notaro ricercato de i venticinque ducati, contra di lui si prevale del consiglio che contra gli altri egli dato gli aveva.</i>	Brescia	Alessandro Colombo (Piacenza)
9	<i>Scaltro, servo di messer Giuvenale, con una bellissima astuzia inganna un negromante, con la moglie del quale, senza che ella se n'aveda, in persona di lui si solazza</i>	Reggio Emilia, Gentiluomo piemontese (venuto per la guerra, 1538)	Bartolomeo Vitturi (Venezia)
10	<i>Gasparo, figliuolo del conte di Saluzzo, amorosamente Briseida, figliuola del marchese di Monferrato, si gode: per la qual cosa la morte dal detto marchese ne riceve; ond'ella per vendetta trova modo che il conte di Saluzzo lei similmente di vita priva.</i>	Monferrato e Saluzzo	Federico Badoer (Venezia)
11	<i>Fausto si fugge da Famagosta con Artemisia, e da' corsari ambi presi e divisi sono; e doppo molti travagli, Fausto dalla sua Artemisia è dalla morte campato, e con grandissimo piacere la prende per moglie, e ricco e contento con essa insieme a casa se ne ritorna.</i>	Famagosta. È una novella di viaggio: da Famagosta verso Venezia, varie peripezie: la prima tappa è Candia. Poi le strade si dividono: Rodi – Genova – Milano per Artemisia; Valona – Napoli – Roma – Milano (diretto in Francia) per Fausto. A Milano si ricongiungono e da qui vanno a Venezia e infine tornano a Famagosta	Sperone Speroni (Padova)

12	<i>Giberto, disperato per la durezza d'una sua donna, la patria abbandona; e dopo l'esilio di cinque anni, più che mai acceso, a quella in abito di romito ritorna; e trovata la giovane più che mai dura e crudele, avvelenarla tenta; e discopertosi il fatto, prigioniero ne rimane; e da uno spiziaro aiutato, dalla morte campa; e poscia con grandissima soddisfazione di ciascuno la detta giovane per moglie prende.</i>	Alessandria (dalla Paglia) C'è il viaggio ma non è riferito.	Domenico Venier (Venezia)
13	<i>Messer Manfredò per fortuna perdé due figliuoli, uno maschio e una femina; e doppo lungo tempo dalla femina fatto accorto d'uno scorno che il maschio far gli voleva, ambidui in uno istesso tempo ritrova e riconosce.</i>	Venezia. Un gentiluomo napoletano lascia Napoli per le guerre interne	Daniele Barbaro (Venezia)
14	<i>Faustino ama Eugenia e la vista di lei si gode in una chiesa, e perché Nastagio de' Rodiotti gran parte del suo piacer gli vieta, gli fa una solennissima burla e fuor di quella chiesa per sempre tutto scornato lo fa uscire.</i>	Bologna	Fortunio Spira (Viterbo)
15	<i>Menico, da una vecchia pregato di affermare sé essere marito di una sua figliuola, per riscuotere alcuni lasci, trova modo di giacersi malgrado della vecchia per una notte con la giovane, ancora che suo marito non fusse.</i>	Venezia (e villa di Trivigiana)	Alvigi Zorzi (Venezia)
16	<i>Oldarico modanese pone ordine di trovarsi una sera con una sua amata, e dal marito che fuor non esce di casa impedito rimane; ond'egli con un pronto avviso uscirne lo fa; e suo malgrado quella stessa sera con la sua donna si solazza</i>	Parma, protagonista modenese	Giambattista Susio della Mirandola

Nello spoglio delle novelle di Parabosco non ho preso in esame le coordinate temporali, nonostante la consuetudine a considerarle sempre insieme con quelle spaziali. Anche nei *Diporti* potrà essere degna di attenzione la dimensione del tempo, ma non nella declinazione specifica

in ciascuna novella. A differenza di quanto fanno a proposito dello spazio, infatti, per lo più i narratori non si preoccupano di situare nel tempo i loro racconti. Assai rari sono anche i riferimenti interni che permettano di ancorare le novelle a vicende e personaggi della storia (intesa come Storia). Questa annotazione ha una evidente ricaduta sull'altro polo della definizione cronotopica: se il tempo viene meno come elemento di attualizzazione, lo spazio, per contro, è tanto più intensamente investito di questa funzione.

Nella quarta novella il narratore, Benedetto Corner, spende qualche parola per situare nel tempo il suo racconto, in termini che sembrano funzionali a assicurare la veridicità di quanto sta per narrare: «non ha ancora tanti anni che molti non sieno in essa città che di cotale avvenimento si ricordano» (p. 129). Nella nona novella si trova un raro e implicito riferimento a eventi storici, perché vi si legge che un gentiluomo piemontese risiede a Reggio Emilia, dove è ambientata la novella, arrivato qui a causa della guerra. È la guerra del 1538 tra francesi e imperiali, che Parabosco ricorda anche nella commedia *La notte* (Parabosco 2005: 163, n. 3). Si può presumere che la brigata avesse chiaro di quale guerra si stesse parlando, ma rimangono rilevanti la corsività del dato storico nella narrazione e la sua formulazione molto generica («per la guerra», p. 163).

2.1. UNA NOVELLA DI VIAGGI E PERIPEZIE

L'unico personaggio storico nominato nei racconti è il signore di Milano Giovanni Visconti (1290-1354), citato nella novella (l'undicesima) che appare come un'eccezione anche per la rappresentazione spaziale perché le coordinate spaziali vi rivestono una funzione narrativa nodale. Lo schema più frequente prevede che il narratore esordisca menzionando il luogo in cui si è svolto il fatto divertente o pietoso di cui intende dare conto. Si annunciano poi i personaggi, sebbene accada a volte che il nome di qualcuno di essi sia esplicitato solo molto più avanti. Con la prima menzione il discorso geografico è liquidato. Raramente si riconosce un condizionamento del luogo sull'azione. È vero che a Padova facilmente si spiega la presenza di uno scolare torinese e che le contadine che devono riscuotere il lascito di un patrizio veneziano devono muovere dall'entroterra verso la città. Ma a parte cenni di questo tipo, appa-

re indifferente che una novella raccontata riguardi proprio la città in cui il narratore la colloca, per quanto attiene ai fatti.

Fa eccezione la novella di viaggio, l'undicesima, narrata da Sperone Speroni, perché il genere stesso nel racconto di peripezia impone l'interazione con lo spazio. La dinamica spaziale consente, per esempio, di porre in luce con un'evidenza quasi manualistica il lieto fine, giacché i due innamorati dopo avere celebrato le nozze a Venezia, ritornano in perfetta circolarità al punto di partenza, Famagosta. Nel corso della vicenda, i luoghi scandiscono i momenti della massima tensione narrativa: la divisione degli amanti (rappresentata dal divergere delle due fruste che li trasportano, una verso Rodi, l'altra verso Messina) e poi il ricongiungimento, già presagibile alla notizia che l'uno passa da Milano, dove si trova l'altra.

Per la serie di imprevedibili accidenti su cui poggia la novella è la meno verosimile della raccolta, come si conviene del resto a questo tipo di racconti, di impronta romanzesca. Significativamente, quasi a compensazione dell'improbabilità dell'intreccio si fa entrare solo in questo racconto la storia, nella persona del signore milanese. Con altrettanta attenzione alla verosimiglianza si precisano gli spostamenti dei personaggi. Persino l'arrivo di Fausto a Milano è giustificato espressamente: il giovane intende raggiungere la Francia e per questo parte da Napoli, dove è al servizio di un cavaliere della famiglia dei Carafa (altro indizio dell'ambizione di realismo), verso Roma e da qui in Lombardia. A Milano, poi, è precisato il nome dell'osteria, della Torre, dove Fausto alloggia: il campo si restringe addirittura a questo livello, mentre nel complesso dell'opera le inquadrature destinate agli spazi sono distribuite con estrema parsimonia.

2. 2. LA TOSCANA NEI *DIPORTI*

Tra le ragioni extradiegetiche (in quanto esterne alle novelle, ma comunque interne alla finzione portante) che motivano la preferenza accordata a un determinato luogo come teatro della vicenda c'è anche l'abbinamento con il narratore. Pietro Aretino, in ottemperanza al nome, riferisce un fatto avvenuto a Arezzo, che pure ha come protagonista un mantovano. L'incrocio tra la città di ambientazione e personaggi di diversa provenienza appare come una tendenza relativamente comune nell'opera e non sempre in risposta a ragioni narrative evidenti. Non

si tratta insomma di sfruttare il repertorio dei vizi e delle virtù locali, come capita per esempio nella novella decameroniana di Martellino, dove l'effetto comico poggia sul contrasto tra la superstizione e credulità dei trevigiani e il gusto per la beffa dei fiorentini. Gli stereotipi municipalistici non sono produttivi nel novelliere di Parabosco. Di fatto, nessuno dei suoi personaggi si distingue per una qualità tipica della città di origine. Il caso più evidente in cui è sfruttata la vulgata intorno a un dato identitario come fondamento dello sviluppo narrativo e della riuscita comica riguarda proprio un personaggio sradicato, l'ebreo. È Nastagio de' Rodiotti, usuraio che finisce vittima di una umiliante beffa basata sull'identità religiosa: a Bologna, il beffatore fa credere che Nastagio sia un ebreo convertito, ridotto in miseria, mentre si intende che non c'è nessuna conversione in lui; è un usuraio assai ricco. Funziona insomma la topica associazione tra usura e ebrei, già decameroniana. Un altro esempio illustra il mancato sviluppo delle potenzialità che potrebbero derivare dall'origine dei personaggi: la novella 13 (narrata per bocca di un veneziano) assume come protagonista un gentiluomo napoletano che lascia la sua patria diventata insicura per i conflitti tra le parti nobili. L'uomo va a Venezia e a questo punto il narratore coglie l'occasione per l'elogio della libertà e della pace che sempre regnano nella sua città. Ci si potrebbe aspettare che la provenienza del gentiluomo interferisca con le vicende, perché determinante di uno specifico carattere in lui; invece non capita così. L'allontanamento iniziale non è pleonastico sul piano narrativo, perché senza di esso non sarebbero possibili le agnizioni su cui si regge la vicenda, ma non conta che il passaggio sia da Napoli a Venezia. I nomi delle due città possono facilmente essere sostituiti da altri, o almeno ciò vale per Napoli, se si vuole invece salvaguardare Venezia come unico sicuro rifugio di chi fugga le incertezze della propria patria. Vero è che non si tratta di una novella comica, che sarebbe più congeniale allo sfruttamento di vizi e virtù tipiche di una città.

Nelle novelle comiche che hanno come protagonista uno straniero capitato in altra città si può interpretare la beffa come espressione di una rivalsa, ma è una lettura che non viene mai esplicitata e che non si sorregge su preconcetti *clichés* geografici. Nella storia narrata da Pietro Aretino (nov. 3), a Arezzo un frate mantovano (ma di cui è posta in risalto una sorta di cittadinanza onoraria nel posto in cui risiede da molto tempo: «Era costui di patria mantovano, ma sì lungo tempo abitato in

Arezzo, che da molti, anzi quasi da ciascuno, era creduto che fusse aretino», p. 113) emula la controbeffa di frate Cipolla, dando così prova di una straordinaria inventiva burlesca proprio di fronte agli aretini e, in ispecie, al marito aretino che voleva beffarlo. L'uomo riconosce la meravigliosa prontezza e l'ingegno del frate e ride del modo in cui è proficuamente riuscito a tirarsi fuori dai guai. Il frate mantovano insomma vince in quelle qualità toscane per eccellenza, secondo la tradizione novellistica. Sapendo che l'autore è Girolamo Parabosco e il narratore è Pietro Aretino, si può supporre che il confronto lombardi/toscani non sia casuale, ma è una lettura che non viene esplicitata nell'opera. Questa considerazione è importante, perché le novelle sono innestate entro la conversazione di gentiluomini misti per provenienza e sono abbondantemente commentate dalla brigata; nulla è detto però a proposito delle qualità dei cittadini di una o un'altra parte d'Italia.

Questa novella è l'unica ambientata in Toscana: Firenze è assente dalla geografia dei *Diparti*; Aretino, del resto, è anche l'unico dei gentiluomini che potrebbe rimandare alla Toscana e non è certo un toscano esemplare, quanto a identità regionale. A fronte di tale assenza, vale la pena di interrogarsi sul rapporto che quest'opera sembra intrattenere con il filone novellistico toscano. Gli intrecci di Parabosco attingono anche al materiale decameroniano; sono le consuete storie di triangoli amorosi (per lo più falliti), improbabili disvelamenti, tragedie della gelosia, ma l'autore sembra volere marcare la presa di distanza da Firenze, attraverso il silenzio. La contrapposizione implicita non è solo con Venezia, perché non si può ignorare il ritratto senza ombre di Giovanni Visconti, tanto più rilevante per essere un *unicum* nel complesso delle novelle.

I debiti con la tradizione novellistica toscana sono saldati, anche sul piano spaziale, attraverso le riprese esplicite dal *Decameron*. Parabosco infatti menziona il Monferrato e Saluzzo (nov. 10). Il marchese di Saluzzo⁵ non può essere nominato senza pensare all'ultima novella boccacciana, che, non a caso, non appartiene al filone municipalistico della beffa. La citazione esplicita di *Griselda* per il tramite topografico conduce a sottolineare la scelta di promuovere, tra le potenzialità del *Decame-*

⁵ Nel testo della novella si legge appunto del «marchese di Saluzzo»: vd. Parabosco 2005: 175 e *ibi*: n. 3, mentre la rubrica (come si legge anche nella precedente tabella) riporta «conte».

ron, il modello novellistico tragico. La questione della fortuna del *Decameron* nella novellistica cinquecentesca è naturalmente molto ampia; mi pare importante porre in rilievo come la dimensione geografica è anch'essa uno degli ambiti in cui i narratori del XVI secolo dialogano con il libro archetipo del genere. Parabosco lo fa in modo esplicito soltanto appellandosi alla vicenda di Saluzzo.

Per chiudere il discorso sui *Diparti* va osservata la prevalenza delle ambientazioni in Italia settentrionale. Oltre alla novella di viaggio, che si distende lungo il Mediterraneo, soltanto un'altra storia si svolge al di fuori dei confini italiani, in Spagna. In questo caso, l'ambientazione in terra straniera serve come argomento nella conversazione che segue il racconto. Le prime due novelle sono infatti seguite dalle *Questioni*, vere dispute scolastiche (se non giudiziarie) in cui due interlocutori argomentano posizioni opposte. Qui l'oggetto della questione è la prevalenza di amore o di amicizia come movente dell'azione di uno dei due personaggi. A sostenere la seconda tesi concorre l'affinità che spontaneamente lega i due concittadini espatriati. La patria, in questo caso, è Siena: è la seconda presenza toscana dell'opera.

A parte questi casi (la novella di viaggio con pernò a Famagosta e la novella ambientata a Valencia) e l'Arezzo menzionata da Aretino, le altre tredici (su sedici) novelle raccontano vicende comiche o tragiche accadute nell'arco compreso tra Genova e Venezia. Genova e Bologna valgono come estremi meridionali di questa geografia; i soli casi di raddoppiamento (due novelle ambientate nella stessa città) sono Parma e Venezia.⁶ Ogni novella ha dunque una città di riferimento, anche quando (e capita nella maggior parte dei casi) la precisazione geografica non è essenziale nella vicenda. Ne emerge la centralità della dimensione urbana: ogni storia deve essere agganciata non a un luogo indefinito, né a un'entità regionale, ma proprio a una città.

3. LA DEFINIZIONE DELLO SPAZIO NELLE *PIACEVOLI NOTTI*

Nelle *Piacevoli notti* di Straparola (1551 e 1553) la geografia è più varia, anche in ragione della maggiore entità del *corpus* novellistico (25 novelle

⁶ Questo l'elenco delle sedi: Valencia; Alessandria; Genova; Piacenza; Parma; Reggio Emilia; Bologna; Brescia; Padova; Venezia; Treviso; Famagosta; Arezzo.

nella prima parte e 48 nella seconda) e della varietà delle forme narrative brevi che vi sono comprese. Gli intrecci fiabeschi, per esempio, comportano spesso una rimozione dalla topografia ordinaria; si recupera così lo spazio dell'esotico, non di rado senza scrupoli di verosimiglianza nei passaggi tra luoghi distanti.⁷ Non va dimenticato comunque che la maggior parte delle novelle di Straparola si iscrive legittimamente entro il genere realistico e mette in scena personaggi che non hanno qualità eccezionali, se non talvolta un certo ingegno e, forse più spesso, una disastrosa stupidità.⁸

Il primo dato degno di attenzione nelle *Piacevoli notti* è la presenza costante delle coordinate spaziali, che accomuna novelle di argomento e genere assai diverso. Sembra necessario ancorare i racconti allo spazio. Tale necessità è prima di tutto dell'autore, ma anche per quest'opera va considerata la finzione della storia portante. I narratori, salvo poche eccezioni, sono damigelle con nomi di invenzione, creature letterarie senza un'identità storicamente individuata, come sono invece i narratori di Parabosco. L'inconsistenza di queste fanciulle potrebbe legittimare una certa esilità delle convenzioni di mimetismo. Eppure, sebbene a queste narratrici si possa concedere qualche licenza in più che a personaggi di cultura del calibro di Sperone Speroni, narratore per Parabosco, anch'esse si attengono a un'implicita regola del racconto, che impone innanzi tutto di dichiarare il 'dove'. La definizione del luogo si configura come un requisito della novella, anche indipendentemente dall'intelaiatura portante di impronta mimetica (dalla cornice, insomma). Molte novelle estranee alla finzione di cornice contengono fin dalle righe iniziali le notizie intorno all'ubicazione dei fatti narrati. Nel caso di Straparola l'attenzione a assegnare ogni racconto a un luogo reale, vicino o lontano, risulta più eloquente dal confronto con le *Novellae* di Morlini, notoriamente saccheggiate dall'autore delle *Piacevoli notti*.⁹ Tra le varie differenze che distinguono le opere dei due colpisce anche quella strut-

⁷ Sul viaggio nelle fiabe di Straparola, Pirovano 2006 e Carapezza 2012.

⁸ Per l'opera di Straparola rimangono essenziali gli studi di Barberi Squarotti 1965 e Mazzacurati 1974.

⁹ Sui rapporti con Morlini, rimando al classico lavoro di Guglielminetti 1984: 79-99. Le novelle di Morlini sono leggibili in Morlini 1983; l'*Introduzione* di Giovanni Villani (*ibid.* IX-XLVI) dà conto anche delle riprese di Straparola. Sull'autore cf. anche Morlini 2020: IX-XXXII.

turale: Straparola frappone tra l'autore e il lettore il filtro dei narratori e ciò potrebbe averlo indotto a prestare una particolare attenzione alla credibilità del racconto nei termini di narrazione orale, entro il contesto della civile conversazione.¹⁰ Lo scrittore che ha appena raccontato come la bella brigata si stia intrattenendo e come infine il turno di parola passi al nuovo narratore più facilmente inclina verso la riproduzione di modi di raccontare che si addicono al contorno delineato. L'operazione può non essere consapevole, ma penso che la costruzione di una storia portante su modello decameroniano si possa proiettare sui racconti in essa compresi. Lo scrupolo di indicare subito lo spazio potrebbe esserne una conferma, dato che la definizione del cronotopo (sia pure in termini vaghi) è pienamente in sintonia con il racconto orale.

Entro questo schema di sistematiche indicazioni spaziali colpiscono le rare eccezioni: una novella nella prima parte e due nella seconda in cui non è nominato il luogo preciso. Nel primo caso lo stupore è tanto maggiore perché si tratta di una novella celebre: la storia del diavolo che si ammoglia (II, 4). La versione di Straparola presenta varie differenze rispetto al più noto e riuscito racconto di Machiavelli, che non è ora mio obiettivo esaminare. Mi limito a osservare che nel sistema narrativo straparoliano è una delle eccezioni alla prassi della brigata, perché non è raccontata da una delle damigelle, ma da un personaggio storico, Benedetto Trevisano (Trivigiano nel testo), non a caso una voce maschile. Non si può affermare che manchi del tutto la collocazione nello spazio, giacché è nominata Melfi, il cui duca è tormentato dal diavolo protagonista. A Melfi si svolge l'ultima tappa della vicenda, quella che nel racconto di Machiavelli corrisponde a Parigi, mentre l'inizio delle avventure del diavolo ammogliato si colloca genericamente in una città. O piuttosto: nella città. Colpisce infatti che il luogo non sia proposto in termini indefiniti, ma proprio con l'articolo determinativo: «E presa la forma d'un leggiadro e polito giovane, e de danari e de poderi accomodato molto, Pangrazio Stornello per nome si fece chiamare. E sparsa la fama fuori per tutta la città, vennero molti sensali [...]» (Straparola 2000: 138).¹¹ Ho riportato anche il periodo che precede la prima menzione dello spazio per mostrare come ci sia la volontà di una precisa identifi-

¹⁰ Sull'oralità nella narrazione di Straparola, Perocco 2000.

¹¹ Le citazioni delle *Piacevoli notti* sono sempre tratte da questa edizione. Per le notizie sulla composizione e la tradizione del testo, Pirovano 2000 e Pirovano 2001.

cazione, tanto che i personaggi sono nominati con nome e cognome. Come Pangrazio Stornello, così la moglie e il compare sono distinti da un'identità anagrafica che non ha nulla di vago; imprecisato rimane invece il personaggio che dovrebbe rimandare alla storia: il duca di Melfi, contrassegnato soltanto da questa dicitura. Pangrazio, esasperato dalle pretese della moglie, «si partì e a Melfi se n'andò» (p. 142), proprio dove era riparato il compare, bandito dalla città per alcuni suoi reati. La scena culminante della novella si svolge al palazzo del duca di Melfi, con l'apparato di «trombe, nacchere, tamburi, baccini, campane, artiglierie» (p. 147) che ci è noto. Non lo spazio pubblico urbano (la piazza di Machiavelli), dunque, ma il palazzo del duca di Melfi, identico a tutti i palazzi, fondale anonimo che non gioca un ruolo negli avvenimenti.

Nella seconda parte le due novelle che non si situano in una località individuabile (XI 3 e XIII 3) sono però strettamente legate, nel loro sviluppo narrativo, alla dimensione dello spazio. Al luogo storico, la città situata su una mappa, corrisponde un luogo 'comune', situabile in qualsiasi parte del paese. Questo spazio assume un ruolo fondamentale nel racconto, ben più di quanto capiti spesso con l'indicazione di un nome. Se per lo più le città menzionate come teatro dell'azione delle varie novelle sono intercambiabili, in questi due racconti privi di città, lo spazio non è affatto indifferente e ciò che accade non può essere pensato in una cornice diversa.

Nel primo caso (XI 3) si tratta di un monastero. La novella ha come protagonista un frate, il quale, anziché essere il consueto campione dei vizi della categoria, è piuttosto un acuto retore, che propone un racconto morale, ergendosi non ipocritamente a fustigatore del vizio. La novella è degna di nota perché comprende al proprio interno una narrazione di secondo grado: il frate tiene una predica in cui riferisce una favola morale, ambientata in un'osteria.¹² L'assenza di luogo della novella di primo grado si accompagna quindi con la valenza esemplare, che è esplicitata nella storia di secondo grado. È bene, insomma, che tutto parta da un monastero non identificato perché l'intenzione non è riferire una storiella divertente né dare prova del colmo di corruzione a cui possono giungere i frati. Il tono del racconto è didattico: conta trasmet-

¹² L'apologo verte anch'esso su una questione spaziale: dove si trovi la vergogna. Il racconto è anche nelle *Familiars* di Petrarca, IX 7 *Ad Lucam presbiterum placentinum, De suspitione*.

tere l'insegnamento attraverso l'*exemplum*, non è importante invece lo sviluppo narrativo. Il fuoco si sposta dai fatti al discorso morale e in questo spostamento la geografia storica cede il posto a uno spazio comune, libero da coordinate precise e perciò valido ovunque e sempre. Entrambi i livelli di narrazione in questa novella si muovono infatti entro luoghi di questo tipo: il monastero e l'osteria.

L'ultima novella priva di riferimenti spaziali precisi (XIII 3) induce a ragionare brevemente sul rapporto tra le notti della *Seconda parte* e le novelle latine di Morlini da cui molte di esse derivano. A proposito della definizione dello spazio, Straparola si confronta con il modello (inteso come esemplare per la copia) risolvendo il rapporto con questo in modi di volta in volta differenti. Il dato è indicativo del modo in cui opera la riscrittura, anche quando si danno tutti gli estremi del plagio. La scelta di accogliere o modificare le coordinate spaziali può essere il segnale della appropriazione del materiale narrativo.

Nella favola XIII 3 Straparola raccoglie un apologo che anche in Morlini non viene collocato in un luogo preciso, ma nello spazio universale dell'osteria. In Morlini l'assenza di coordinate geografiche è la norma, perciò non di rado riprendendo da lì le sue novelle Straparola introduce la città. In questo caso però non può farlo proprio per la centralità dell'elemento spaziale nella vicenda: è infatti un confronto fra un tedesco e uno spagnolo. La geografia è l'asse portante del racconto e proprio perché è in gioco una sfida tra nazioni è importante assicurare il terreno neutro in cui si contende. La natura di aneddoto morale è tanto evidente che l'esplicitazione dell'insegnamento è ripresa tale e quale dalla versione di Morlini. Nel novelliere latino di Morlini tutti i racconti si chiudono con la formula «Novella indicat» che illustra il significato morale da assegnare al testo narrativo. Straparola invece inserisce le sue favole nella conversazione della brigata di Murano e dunque suggella l'atto narrativo delle damigelle e dei gentiluomini con un commento socializzato, frutto del dialogo tra i presenti. In questo caso invece non c'è uno stacco tra il discorso diretto del narratore e l'interpretazione del testo. Tutto è inglobato nella narrazione, la quale non è assegnata a una delle damigelle, ma a un narratore d'eccezione: Pietro Bembo. Straparola mette in bocca a Bembo un racconto in cui la fedeltà al precedente morliniano è quanto mai evidente, e gli fa violare gli usi consueti della compagnia rappresentata nella storia portante. Non solo infatti non viene messa a tema la conversazione a commento della novella, ma an-

che l'enigma è proposto «senza interporre altro intervallo» (p. 742) e risolto senza soluzione di continuità con la proposta. Per lo più invece accade che all'esposizione dell'enigma segua una breve schermaglia tra i presenti o almeno l'affermazione che nessuno riesce a risolverlo. In questo caso invece si legge soltanto il suo disvelamento e non è detto neppure che esso sia da attribuirsi a Bembo. La finzione della storia portante, insomma, in questa breve novella è decisamente marginale; forse si fa troppa stima delle strategie narrative dell'autore pensando che quest'infrazione sia da mettere in relazione con la presenza di un nome del calibro di Pietro Bembo, ma prestando attenzione alle dinamiche della cornice non si può non rilevare la coincidenza.

3. 1. LA GEOGRAFIA DELLA PRIMA PARTE DELLE *PIACEVOLI NOTTI*

A parte questi tre casi in cui manca l'indicazione di una città o di una zona, sostituita da luoghi comuni che avvalorino la portata esemplare del racconto, nell'opera di Straparola la geografia sembra costruita secondo due assai diverse linee. Un buon numero di racconti sembra attingere allo spazio del reale, città italiane con il loro contado e i loro quartieri. Un altro filone invece attinge scopertamente all'immaginario narrativo, non solo culto ma anche di tradizione orale. È, per esempio, lo spazio del romanzo francese, senza che questa coincidenza toponomastica debba necessariamente rimandare a una fonte precisa. L'autore menziona i luoghi che lui e il suo pubblico avvertono come consentanei alle vicende fiabesche o avventurose e lo fa senza scrupoli di realismo. La fortuna delle *Piacevoli notti* è innescata dall'assunzione entro il libro di novelle di vere e proprie fiabe. Il carattere fiabesco ha una ricaduta anche sulla definizione spaziale, perché vicende improbabili vengono più facilmente rimosse in luoghi esotici e perché la sospensione della credulità permessa dal genere consente anche una geografia improbabile con i relativi spostamenti tra un luogo e l'altro.

Avendo l'obiettivo di fornire un quadro complessivo delle ambientazioni delle novelle straparoliane, non porrò attenzione tanto alle tappe dei viaggi, quanto ai luoghi di partenza e semmai a quelli di arrivo. La definizione di questa geografia complessiva è complicata dalla mancanza di linearità degli intrecci: più che nel novelliere di Parabosco, capita qui che i personaggi viaggino o che la collocazione iniziale ospiti perso-

naggi di altra provenienza. Se si guarda al modo in cui l'indicazione spaziale è introdotta nel testo quest'ultima opzione è degna di nota: può accadere infatti che l'origine del personaggio sia prioritaria rispetto alla menzione del luogo in cui si svolgerà l'azione. La novella IV 4 ne è un esempio. Il racconto comincia con «Gallese, re di Portogallo» (p. 295) – e si vede già l'onomastica implicata con il luogo – ma poi i fatti importanti si svolgono a Padova. Se si considera un luogo prioritario dell'azione, tralasciando eventuali altre indicazioni spaziali e si esclude la novella senza riferimenti precisi di cui si è già detto, delle ventiquattro novelle sette hanno ambientazione in luoghi esterni al perimetro italiano; vi si può aggiungere la fiaba di Pietro Pazzo (III 1) che pure ha una collocazione precisa: nell'isola di Capraia nel mar Ligure («Ligustico»), ma che sottopone lo spazio alla deformazione fiabesca.¹³ L'isola è infatti governata da un re Luciano; da lì poi i personaggi partono e arrivano anche a fondare fantastici castelli in ignote terre in mezzo al mare. A un terzo dei racconti corrisponde uno spazio remoto; come è prevedibile alla geografia meno domestica corrispondono gli intrecci fiabeschi. Tra gli spazi toccati dai personaggi di Straparola ci sono quelli della tradizione francese: Provino (Provins), oltre a quelli del romanzo greco: Atene, Creta (IV 2). Se il racconto deve riguardare re e regine è necessario trovare un regno di cui dar loro la corona: ecco quindi i re di Inghilterra, Ungheria, Tunisi, Egitto, Tebe, Scardona, regno dei Goti, Scizia, Provino, Sicilia (alla quale spetta anche un non irrilevante encomio, pp. 324-325), Irlanda (considerata una città, p. 331), Boemia. Come si nota, si può trattare tanto di città quanto di spazi che oggi qualificiamo come nazioni e, del resto, la distinzione all'autore non è sempre chiara: città sono Irlanda e Polonia per esempio.

Questi regni remoti sono debitori a suggestioni diverse; va segnalato che anche il *Decameron* fornisce spunti simili. In questa prospettiva, colpisce che l'uso che Straparola fa del materiale boccacciano possa essere non dissimile da quello che fa per i *Reali di Francia*. Dal *Decameron* deriva infatti il riferimento spaziale a Salerno. La città propriamente non appartiene alla geografia dell'esotico: se si guarda al dato oggettivo, altro è rispetto a Provins. Ma Salerno vale nella novella di Straparola come regno di un ossessionato re Tebaldo, morbosamente innamorato della

¹³ Su questa novella, cf. Polimeni 2019.

figlia, la quale scappa per sottrarglisi e con la sua fuga la novella prende chiaramente una piega geografica ben diversa dagli statici racconti ospitati dalle città italiane.

Le altre novelle, che corrispondono a meno dei due terzi della prima parte, raccontano vicende che si svolgono nello spazio noto, tanto che in alcuni casi la scala si fa tanto dettagliata da scendere nella definizione di paesi (Ghorem e Pedreng, nominati in dialetto locale) o delle frazioni (Sant'Eufemia sotto Camposanpietro, presso Padova). Non sempre però, anche quando si può individuare un luogo preciso e realistico in cui collocare i personaggi nel momento iniziale dell'azione, si tratta di novelle statiche, in cui dunque la vicenda di dispieghi entro la città. Persino un paese quanto mai preciso e normale come è Valsabbia nel Bresciano può essere il punto di partenza di un racconto per nulla ordinario; da qui infatti i personaggi partono per cercare fortuna. A ben vedere, le novelle circoscrivibili entro le mura di una città con al più il coinvolgimento del contado sono decisamente minoritarie nella *Prima parte* delle *Placevoli notti*. Non stupisce allora, data la scarsa fortuna del modello della novella municipalistica (tipicamente una vicenda di beffa) l'assenza di Firenze tra i luoghi dell'azione. La Toscana è rappresentata soltanto da Pistoia, teatro dell'ultima novella, narrata dalla Signora Lucrezia: è il ritratto fosco di una «dissoluta e sciocca» pistoiese, in uno dei racconti più misogini della raccolta (e non è poco!), assegnato alla matrona della compagnia, proprio per bilanciarne le ricadute antimuliebri. Potrebbe avere un certo valore anche il confronto fra donna toscana protagonista della vicenda e la donna lombarda narratrice.

L'assenza di Firenze induce infine a tornare sulla mancata collocazione nello spazio del Belfagor straparoliano. È degno di nota, allora, che la città sia taciuta, in ragione del silenzio che in tutto il libro è riservato a Firenze.

3. 2. LA GEOGRAFIA DELLA SECONDA PARTE DELLE *PLACEVOLI NOTTI*

Nella seconda parte, che comprende quarantotto novelle, Firenze appare subito, già nella prima notte (nov. 4). Le ambientazioni esotiche diminuiscono e proporzionalmente si estendono i filoni della novella statica e di quella articolata su viaggi o spostamenti ordinari. I regni teatro

di fatti eccezionali sono pochi: la Spagna (IX 1), l'Ungheria (IX 2), la Boemia (XI 1). Tra gli spazi dell'avventura si colloca anche Ragusa, con l'isola di Lopud (VII 2) dove due innamorati replicano il modello romanzesco per eccellenza di Ero e Leandro. Si può avvertire una convergenza orientale, uno scivolamento verso est del mondo del fantastico, che non a caso avviene in area veneziana. Non rientrano nel tipico modello delle novelle fiabesche, né avventurose, le novelle con ambientazione straniera dell'ultima notte (XIII 2 e 12), in Spagna e Bretagna. La prima rappresenta un caso curioso di rimozione spaziale rispetto al precedente di Morlini. La novella deriva dalla XIII di Morlini e come questa ha per protagonista uno spagnolo; però mentre nella versione latina la provenienza del personaggio si lega con l'ambientazione napoletana e da ciò ricava significato la notazione (uno spagnolo a Napoli), Straparola invece – come spesso – occulta il riferimento a Napoli e trasferisce la vicenda a Cordova, togliendo significato quindi all'essere spagnolo del protagonista. Si intende che l'ambientazione in Spagna è influente ai fini narrativi: il racconto avrebbe potuto svolgersi in qualsiasi altro spazio; per lo scrittore (e per chi narra) conta collocarlo da qualche parte, così da conferirgli verosimiglianza, ma non importa quale città sia preferita.

La novella ambientata in Bretagna (XIII 12) riguarda il re Guglielmo, non meglio identificato. L'indicazione del nome e la collocazione del personaggio per quanto non precise mirano comunque a ancorare nella storia il racconto, che si risolve poi in una spiegazione di ordine igienico-fisiologico.

Dal nord al sud della penisola, l'Italia è ben rappresentata nella seconda parte delle *Piacevoli notti*: Genova, il Piemonte, Pavia, Como, Milano, Bergamo, Brescia, Verona, Padova, Vicenza, Venezia, Ferrara, Cesena, Ravenna, Siena, Pisa, Pistoia, Firenze, Corneto, Pesaro, le Marche, Roma, Napoli, Salerno, Pozzuoli, la Calabria; si arriva anche a Messina. Come si vede prevale il nordest, ma senza esclusione del resto del paese. L'area veneta non è limitata alle città principali: si menziona Noventa, ma anche Colonia Veneta. Una sola novella ha ambientazione milanese (IX 3), nonostante la storia portante abbia al centro Lucrezia Sforza, figlia di Ottaviano, costretto a lasciare la città.¹⁴ La narratrice, Isabel-

¹⁴ Su Ottaviano Sforza, cf. Rossetti 2018.

la, non sembra ricordare che il suo racconto è volto prima di tutto alla Signora, che è una Sforza. La novella ruota attorno a Francesco Sforza, introdotto ricordando i rovesci di fortuna di cui è vittima il figlio Ludovico. Non è lanciato nessun ponte fra la narrazione e l'attualità della brigata, benché ci siano le premesse data la consanguineità tra il protagonista e la Signora, che però è del tutto ignorata dalla narratrice. Come nelle novelle di Parabosco, Milano è collegata con uno dei pochi personaggi storici accolti nell'opera.

Un discorso a parte merita la novella X 2, che si svolge in Arcadia. La dimensione spaziale è accostabile a quella delle fiabe, perché è un luogo remoto e conosciuto attraverso la tradizione letteraria. La narratrice, infatti, menzionandola ricorda che vi fu per la prima volta trovata la rustica e boschereccia zampogna (p. 625), quasi traducendo un *topos* della poesia bucolica. La novella ambientata in questo scenario è la favola dell'asino Brancaleone. I protagonisti sono gli animali, pertanto il luogo deve essere uno spazio selvaggio, diverso da quello delle fiabe e delle peripezie perché non conta la presenza dei regni. I nomi di luoghi lontani nel resto del novelliere sono per lo più una sorta di accessori dei re e delle regine. Conta evocare reami lontani, non assegnar loro delle caratteristiche fisiche. Qui invece è essenziale che ci sia un determinato paesaggio, entro il quale si possano collocare gli animali protagonisti (l'asino, il leone, il lupo). La tradizione culturale offre lo spazio arcadico dotato di queste caratteristiche e topicamente atto alle favole di animali.

4. LE NOVELLE DI GIOVANNI BREVIO

Concludo con qualche cenno alle novelle di Giovanni Brevio, stampate prima (Roma, Blado, 1545) di quelle di Parabosco e Straparola, ma meno significative per il discorso condotto qui e perciò tenute per ultime.¹⁵

Non c'è una storia portante; ciascuna novella è introdotta da un proemio autoriale che di norma è indirizzato alle donne. Le novelle sono sei, l'ultima delle quali è la storia di Belfagor, in una versione molto più a simile a quella di Machiavelli che a quella di Straparola.¹⁶ Vi si leg-

¹⁵ Le sei novelle di Brevio sono leggibili in Brevio 2003.

¹⁶ La questione delle riscritture del *Belfagor* ha attirato l'attenzione di vari studiosi. Segnalo i lavori di Chirumbolo 2003, Trovò 2003, Stoppelli, 2007, Bonazzi 2011.

ge con chiarezza l'ambientazione a Firenze, motivata dalla particolare propensione della città ai traffici di usura a cui può dedicarsi il diavolo quando scende in terra, che si trova anche nella versione di Machiavelli. Se si eccettua questo racconto – peraltro eccezionale anche per la straordinaria coincidenza con il testo di Machiavelli – tutti gli altri casi si svolgono nell'Italia settentrionale: Bologna, Padova, Guardacciuolla (località vicina a Carpi) e Venezia. Nessun racconto poggia sul tema del viaggio, perciò gli spostamenti sono assai limitati: da Guardacciuolla sopra il Po a Carpi, da Venezia a una località di fiera detta Trebasiliche (oggi Trebaseleghe, in provincia di Padova). È insomma una geografia perfettamente realistica e centrata sull'universo noto al contesto culturale di riferimento dello scrittore. Il rapporto tra lo spazio e le vicende narrate è evidente solo in alcuni casi, mentre sempre si cerca una certa coerenza onomastica: i bolognesi sono Ermete Bentivogli e Camilla de' Garisendi, per esempio. In una novella veneziana si richiamano il modo di fischiare tipico della città e la particolare architettura che implica quasi la condivisione di spazi domestici tra i vicini. La meno verosimile delle novelle, un caso plurimo di incesto che comunque non converge in esito tragico, è ambientata a Venezia nel presente. Il narratore afferma addirittura che sono ancor vivi i protagonisti della storia. Dal punto di vista della rappresentazione spaziale la novella è la meno collegata alla città: nulla sarebbe diverso se anziché Venezia si menzionasse un'altra città; il solo legame con Venezia è nella premessa, in cui si sostiene la peculiare propensione all'influsso d'amore

L'ultima osservazione a proposito delle novelle di Brevio riguarda l'indizio decameroniano che è reperibile anche nel quantitativamente modesto *corpus* novellistico. Nella seconda novella, a Padova, è menzionato un personaggio il cui nome è derivazione boccacciana: Ludovico de' Conti di Panego.¹⁷ I conti di Panego (Panago) sono gli affidatari della figliola di Griselda, quando Gualtieri la strappa alla madre, e poi la accompagnano per le finte nozze. La novella di Brevio ha un lieto fine; mette in scena anche il nobile valore dell'amicizia. È la storia del tentativo di un giovane di soddisfare il suo amore per una donna padovana, proprio nella notte in cui la donna è già impegnata con l'amante; tra qualche scambio di persona e qualche rischio di esser scoperti, amante e

¹⁷ Per la ricostruzione del casato dei conti di Panego cf. Gardi 2016.

aspirante tale si riconoscono grandi amici e trovano un accordo. Il tono è assai diverso dal racconto della storia di Griselda, perciò la menzione dei conti di Panego sembra valere giusto come ricordo letterario generico del *Decameron*. È degno di nota allora che la citazione riguardi la novella di Griselda: a questa e a quella di Tancredi e Ghismonda sembra correre di preferenza il pensiero dei tre novellatori che ho qui brevemente esaminato, almeno a giudicare dai richiami geografici.

Sandra Carapezza
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Brevio 2003 = Giovanni Brevio, *Le novelle*, a c. di Sabrina Trovò, presentazione di Daria Perocco, Padova, Il Poligrafo, 2003.
- Morlini 1983 = Girolamo Morlini, *Novelle e favole*, a c. di Giovanni Villani, Roma, Salerno Editrice, 1983.
- Morlini 2020 = Girolamo Morlini, *Comoedia Leucasia*, edizione critica, traduzione e commento a c. di Giorgia Zollino, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2020.
- Parabosco 2005 = Girolamo Parabosco, Gherardo Borgogni, *Diporti*, a c. di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005.
- Straparola 2000 = Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, a c. di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000.

LETTERATURA SECONDARIA

- Bàrberi Squarotti 1965 = Giorgio Bàrberi Squarotti, *Problemi di tecnica narrativa cinquecentesca: lo Straparola*, «Sigma» 5 (1965): 84-108.
- Bonazzi 2011 = Nicola Bonazzi, *Sviluppi della novella di Belfagor tra Cinque e Seicento*, in Id., *Dalla parte dei sileni. Percorsi nella letteratura italiana nel Cinque e Seicento*, Bologna, il Mulino, 2011: 119-34.
- Bragantini 1987 = Renzo Bragantini, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987.
- Bragantini 2013 = Renzo Bragantini, *I conti con la storia: Giraldi e i narratori di metà secolo*, «Critica letteraria» 159-60/2-3 (2013): 427-41.
- Carapezza 2012 = Sandra Carapezza, *Il viaggio fiabesco nelle «Piacevoli notti» di Straparola*, in Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich (a c. di), *La letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi. Atti delle Sessioni parallele del XIV Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti*, Genova, 15-18 settembre 2010, Genova, DIRAAS, 2012, https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-rotte-confini-passaggi/Carapezza%20Sandra_1.pdf
- Carapezza 2020 = Sandra Carapezza, *Ri-creazione: fuggire la guerra per costruire l'utopia. Storie di brigate cinquecentesche*, in Andrea Campana, Fabio Giunta (a c. di), *Natura, società e letteratura. Atti del XXII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti*, Bologna, 13-15 settembre 2018, Bologna, Adi editore, 2020,

- https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura/05_Carapezza.pdf
- Chirumbolo 2003 = Paolo Chirumbolo, *Belfagor e il mondo rovesciato di Machiavelli*, «Studi rinascimentali» 1 (2003): 29-35.
- Gardi 2016 = Andrea Gardi, *Un'ipotesi per il conte da Panago*, in Fabiana di Brazzà et alii (a c. di), *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, Udine, Forum, 2016: 105-19.
- Guglielminetti 1984 = Marziano Guglielminetti, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984.
- Mazzacurati 1974 = Giancarlo Mazzacurati, *La narrativa di G.F. Straparola e l'ideologia del fiabesco*, in Id., *Forma e Ideologia*, Napoli, Liguori, 1974: 67-113.
- Menetti 2015 = Elisabetta Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, Franco Angeli, 2015.
- Palma 2016 = Flavia Palma, *Dagli pseudonimi ai nomi storici esibiti. Le brigate novelistiche tra il XIV e il XVI secolo*, in Maria Pia Arpioni, Arianna Ceschin, Gaia Tomazzoli (a c. di), *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari: 87-97.
- Palma 2019 = Flavia Palma, *Novelle, paratesti e cornici: novellieri italiani e inglesi tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2019.
- Perocco 2000 = Daria Perocco, *Trascrizione dell'oralità: il gioco delle forme in Straparola*, in Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci, Rossella Bessi (a c. di), *Favole, parabole, storie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno, Pisa, 26-28 ottobre 1998, Roma, Salerno Editrice, 2000: 465-81.
- Picone 2000 = Michelangelo Picone, *Riscritture cinquecentesche della cornice del «Decameron»*, «Versants» 38 (2000): 117-38.
- Pirovano 2000 = Donato Pirovano, *Una storia editoriale cinquecentesca: «Le piacevoli notti» di Giovan Francesco Straparola*, «Giornale storico della letteratura italiana» 580 (2000): 540-69.
- Pirovano 2001 = Donato Pirovano, *Per l'edizione de «Le piacevoli notti» di Giovan Francesco Straparola*, «Filologia e critica» 26/1 (2001): 60-93.
- Pirovano 2006 = Donato Pirovano, *La fiaba letteraria di Giovan Francesco Straparola*, «Rivista di Letteratura italiana» 24/1 (2006): 51-64.
- Polimeni 2019 = Giuseppe Polimeni, *«Conche, conchette, mastelle, mastellette». La pazza e i suoi discorsi nelle «Piacevoli notti» di Straparola*, in Anna Maria Cabriani, Alfonso D'Agostino (a c. di), *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, Milano, Ledizioni («Biblioteca di Carte Romanze»), 2019: 133-52.
- Rossetti 2018 = Edoardo Rossetti, *Sforza, Ottaviano Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Ist. della Enciclopedia italiana – Treccani, vol. 92,

https://www.treccani.it/enciclopedia/ottaviano-maria-sforza_%28Dizionario-Biografico%29/

Stoppelli 2007 = Pasquale Stoppelli, *Machiavelli e la favola di Belfagor, Saggio di filologia attributiva*, Roma, Salerno Editrice, 2007.

Trovò 2003 = Sabrina Trovò, *Due novelle a confronto: la «Favola» e il «Belfagore arcidiavolo»*, in Giovanni Brevio, *Le novelle*, a c. di Sabrina Trovò, presentazione di Daria Perocco, Padova, Il Poligrafo, 2003: 129-56.

LE FRONTIERE DEL MEDITERRANEO: INCONTRI E SCONTRI CON L'ALTRO NELLA NOVELLISTICA FRA ITALIA E SPAGNA

1. PREMESSA

Su una carta del mondo il Mediterraneo non è che una fenditura della crosta terrestre», scrive Braudel, e lo sguardo dello storico evoca «la complicità della geografia e della storia [la quale] ha creato una frontiera intermedia di coste ed isole che, da nord a sud, divide il mare in due universi ostili» (Braudel 2017: 9-10). Su questo confine d'acqua scorrono le storie reali di viaggiatori, mercanti, pirati e schiavi, trasfigurate fin dall'antichità dalle fantasie letterarie. Come afferma Girardi (2012: IX),

il Mediterraneo [...] è prima di tutto una metafora “drammatica”, figura di un dilemma complesso, nel quale si fronteggiano lo spirito della frontiera, del confine oscuro [...] e il bisogno del varco, la spinta storicamente ineluttabile allo sconfinamento, all'apertura fiduciosa e al disvelamento dell'ignoto.

Si crea così lo spazio dell'avventura, identificato da toponimi concreti, che rendono verosimili le peripezie dei personaggi sulla grande scacchiera della fortuna, movimentata da burrasche e corsari.

Il cronotopo del romanzo greco-bizantino offre una serie di costanti per l'intreccio “d'avventure e di prove”, costituendo un modello narrativo fondato su motivi quali il «viaggio, la tempesta, il naufragio, [...], l'assalto dei pirati, la cattura e la prigionia, [...], la vendita in schiavitù», e così via (Bachtin 1979: 233-4). Lo schema si propaga e acquisisce una peculiare vitalità in varie pagine del *Decameron*,¹ che a loro volta ispireranno le successive generazioni di novellieri. Per quanto riguarda l'opera di Boccaccio, Mazzacurati (1995: 289-90) osserva:

¹ Per i rapporti tra «Boccaccio e il romanzo greco», cf. Porciatti 2015: 127-37.

Nelle novelle di avventura e di fatalità [...] [il protagonista] è un oggetto, quasi una merce di scambio in preda ai misteriosi commerci e della sorte. Anche i luoghi (quasi sempre, il gran teatro del Mediterraneo), per quanto riconoscibili sulle carte, sembrano appartenere ancora a una topografia semileggendaria: non rappresentano fondali in cui possano incarnarsi tempi e storie sociali riconoscibili, ma stereotipi e mitografie fantastiche [...].

I coltivatori del genere manterranno questi tratti primordiali, ma progressivamente aggiungeranno una coloritura ideologica, che accentuerà il divario fra il “qui” e l’“altrove”, ossia fra il mondo cristiano e il mondo mussulmano. Il passaggio della frontiera si farà piú problematico e si diffonderà la percezione conflittuale dell’“altro”, soprattutto dopo la caduta di Costantinopoli, anche se sopravvivrà il motivo idealizzante dell’incontro in uno spazio sublimato dal reciproco scambio di ricchezze e saperi.

2. I LUOGHI DEI CORSARI

Per Girardi (2014: 55), il corsaro è «una complessa figura della Frontiera», in quanto «personaggio assai cangiante» che può collocarsi in «un’etica del legittimo depredate», dove «la corsa è in qualche modo una voce del “mercatare”» (*ibi*: 58). La definizione calza perfettamente ad alcuni personaggi del *Decameron*, nativi di zone costiere, che trovano nel mare la via per uscire dalla penuria, non solo attraverso un regolare commercio, ma anche mediante le incursioni piratesche: pensiamo, per esempio, al salernitano Landolfo Rufolo (II.4) che, per rifarsi delle perdite subite nell’attività mercantile, acquista «un legnetto sottile da corseggiare» e comincia a depredate i turchi, fino a quando è assalito da «due gran cocche di genovesi» (*Decameron* [Branca]: 168 e 169) e, travolto da una tempesta, fa naufragio a Corfú. A sua volta, Martuccio Gomitto (V.2), originario dell’isola di Lipari, diviene pirata per ottenere la mano dell’amata, ma viene catturato dai saraceni e recluso in prigione a Tunisi, dove saprà ribaltare la sua sorte grazie al suo ingegno e al dominio della lingua dell’“altro”.

Senza distinzioni terminologiche fra “pirati” e “corsari”, sul mare di Boccaccio si muovono imbarcazioni private di individui che, spinti dal bisogno, fanno razzie ai barbareschi, secondo un uso corrente nelle pra-

tiche mercantili, ma vengono minacciati da organizzazioni più potenti, i turchi e i genovesi, i quali gestiscono il traffico umano sulle acque del Mediterraneo. Sebbene questi ultimi siano gli agenti materiali della sventura, svolgono un ruolo stereotipato, al pari delle furiose tempeste che spingono il personaggio al di fuori dei confini familiari e lo costringono a misurarsi con i rovesci della fortuna. Hanno, insomma, una funzione strumentale, in quanto fanno parte delle forze avverse che segnano il destino dell'eroe e lo avviano verso il percorso di prove da superare per giungere al lieto fine. In genere, il narratore si astiene dal formulare un giudizio di ordine etico, limitandosi a sottolineare l'avidità dei genovesi, «uomini naturalmente vaghi di pecunia e rapaci» (II.4; *ibi*: 169).

Sono proprio i corsari genovesi a rapire i figli di madama Beritola (II.6) nell'isola di Ponza e a spartirsi il bottino; i due bambini, insieme alla loro balia, toccano «in sorte a un messer Guasparrin Doria» (*ibi*: 208), nella cui casa trascorrono anni in condizioni difficili – «mal vestiti e peggio calzati, a ogni vil servizio adoperati» – (*ibi*: 209), finché il maggiore, ormai sedicenne, riesce a imbarcarsi alla volta di Alessandria, in cerca di fortuna. E ancora i genovesi fanno razzia di fanciulli armeni sulla spiaggia di Laiazzo (V.7) e vendono Teodoro a Trapani, dove il protagonista perde i privilegi dei suoi nobili natali e anche l'identità originaria del nome, perché il padrone lo fa «battezzare e chiamar Pietro» (*ibi*: 660). Tuttavia il narratore dipinge con simpatia il corsaro genovese Paganino da Monaco (II.10), emblema di vitalità erotica, che, rapendo Bartolomea nei pressi di Livorno, libera la donna dalla vita di astinenza che le impone il vecchio marito impotente.

Le coordinate morali di Masuccio Salernitano impongono altre traiettorie, per cui le trasgressioni oltre i confini del legittimo matrimonio ispirano sordide vicende di lussuria e vendetta, ma l'attività del corsaro continua ad essere assimilata alle risorse economiche. Ne è esempio la novella XXII, ambientata a Trapani, descritta come città di frontiera per la sua prossimità alle coste africane, un'ubicazione che favorisce le reciproche razzie fra mori e cristiani, ma anche gli scambi commerciali, con le trattative di riscatto, nei momenti di tregua:

Trapani città nobile de Sicilia, come molti sanno, è posta ne le postreme parte de l'isola, e quasi più vicina in Affrica che altra terra de' cristiani; per la quale cagione i trapanesi molto spesso con loro ligni armati corseggiando discorreno le spiagge e riviere de' mori, fandove de continuo grandissime prede, e anco loro sono alle volte da' mori depredati: de che spesse volte

avviene che, per contrattare gli recatti de' preigioni, da parte in parte vi fanno le tregue, e portano le mercanzie, e comprano, e vendono, con gran facilità praticando insieme; per le quali ragioni pochi trapanesi sono che non sappiano le circostanzie de' paesi de' mori come sanno le loro medesme (Masuccio [Mauro-Nigro]: 191).

In questa peculiare cornice socio-economica, si colloca Nicolao d'Aguito, «ne' dí soi famosissimo corsaro, avendo piú volte costeggiata la Barbaria» (*ibid.*), ormai ritirato dalle avventure marittime. La sua pace familiare viene sconvolta quando la giovane e bella moglie lo abbandona per fuggire con il servo Elia, «un moro de' Tripuli de' Barbaria, [...] giovone e forte e assai robusto, ma bruttissimo ultra misura» (*ibid.*), caratterizzato inoltre come un uomo «astuto e cattivo», dotato «de natura de ucelli de rapina» (*ibi*: 192). Per lavare la macchia dell'onore, il marito oltraggiato li insegue in Barberia e, dopo aver compiuto una sanguinosa vendetta, torna a Trapani, dove si risposa con la fedele schiava turca che l'ha aiutato, «e sempre l'ebbe carissima, e, fin che visse, onorevolmente la tenne» (*ibi*: 197). L'antivalore, oggetto di biasimo, è costituito dall'appetito bestiale che conduce all'adulterio, mentre non vengono censurate né la pirateria né le unioni interraziali, sempre che siano legittimate dal sacramento del matrimonio.

Il protagonista della novella di Cervantes *El amante liberal* compie un analogo percorso circolare, partendo da Trapani e rientrando trionfalmente nella stessa città, ma il viaggio è racchiuso in un orizzonte ideologico completamente mutato, in cui i corsari sono ormai i nemici turchi, senza alcuna possibile legittimazione. Come osserva Avalle-Arce (1982: 29), il racconto descrive un ampio periplo:

Las quejas del comienzo se pronuncian ante los muros de Nicosia, en Chipre. Pero pronto hay que dar un gran salto geográfico a Sicilia, donde se inician los infortunios de Ricardo que es el quejumbroso cautivo. Imaginativamente se recorre todo el litoral de Sicilia, desde Trápani hasta Messina, luego se baja a la isla de Pantelleria, frente a Túnez, y el hilo narrativo casi nos lleva hasta la propia Constantinopla. O sea que [...] el ámbito narrativo de *El amante liberal* es nada menos que todo el Mediterráneo oriental.

La dettagliata mappatura deriva certamente dalla memoria autobiografica dell'autore e risponde alla funzione di «referential grounding», che – secondo la definizione di Harshaw (1984: 245) – consiste nell'«ancoraggio» della *fiction* a un campo di riferimento dotato di un'identità geografica concreta. Di Trapani, per esempio, si menziona «el camino de las

salinas» (Cervantes, *Novelas ejemplares* [García López]: 115) e il porto diventa l'anfiteatro in cui si svolgono le trattative per il riscatto, a cui ha già fatto allusione Masuccio, sebbene nella novella cervantina non si collochino nel contesto di una tregua pacifica, ma siano una negoziazione ai margini della legalità, interrotta dall'arrivo di navi cristiane, che spingono i corsari alla fuga. Alla voce del rinnegato Mahamut si affida l'illustrazione delle usanze politiche turche e dei riti che accompagnano la successione nelle cariche pubbliche; però, al di là della strategia per racchiudere la peripezia in una cornice verosimile, Cervantes proietta l'esperienza del proprio *cautiverio* su uno schermo letteraturizzato, in cui si intrecciano gli spunti forniti sia da Eliodoro sia dai novellieri italiani. Infatti, i motivi della cattura e della schiavitù sono subordinati alla tematica amorosa e acquisiscono una valenza metaforica, accompagnando il processo psicologico di Ricardo, prigioniero delle sue passioni, oltre che dei turchi. L'evento traumatico del trasferimento in un mondo dominato dall'«altro» stimola le risorse interiori e la lotta per la sopravvivenza si traduce in un perfezionamento del sé che conduce alla libertà fisica e spirituale, suggellata dalla conquista della donna amata.

In altri novellieri i riferimenti storici e geografici possono sfociare in un epilogo dai contorni fiabeschi. Per esempio, Bandello colloca il fortunoso viaggio di Marco Antonio Cavazza da Rodez a Roma (III.68) nella cornice delle razzie compiute dal corsaro Dragut e traccia puntualmente le tappe dell'itinerario funestato dalla drammatica cattura.² «I poveri e sbigottiti cristiani», giunti nel canale di Piombino, vengono assaliti da «quei perfidi e crudeli mori» che si accaniscono «tagliando a pezzi e svenando» le loro vittime e poi frustano a sangue i sopravvissuti, «essendo la costuma di queglii scelerati barbari di tal maniera flagellare ed acconciar i presi cristiani per far loro conoscere che sono diventati schiavi» (Bandello [Maestri], III: 320). La fortuna – tema della novella – muta rapidamente il suo corso con l'arrivo del capitano Antonio Doria, che libera i prigionieri, mentre il comandante nemico Bali Rais viene incatenato «col remo in mano» (*ibi*: 323). Scampato al pericolo, dopo le avversità il protagonista viene premiato dalla scoperta di un tesoro, mo-

² Da Rodez, il protagonista passa a Marsiglia, Genova, Lerici, Porto Venere, il canal di Piombino e Monte Cristo, prima di poter giungere finalmente a Roma.

tivo che assorbe la storicità della vicenda riconducendola al modello del romanzo d'avventura.³

3. I LUOGHI DELLA SCHIAVITÙ

3.1. *Tre novellieri italiani*

3.1.1. *Boccaccio*

La tecnica dell'«ancoraggio» al mondo reale non è certo insolita fra i novellieri, giacché già nel *Decameron* frammenti di storia si incastonano nelle peripezie fittizie. Tuttavia, un toponimo può essere sufficiente per stimolare «interferenze da sceneggiature intertestuali», secondo la terminologia di Eco (1998: 80-81), che definisce «un *frame*» come «una struttura di dati che serve a rappresentare una situazione stereotipa». Così «Tunisi» evoca immediatamente l'esito infausto dello scontro con i corsari e lo stato di cattività in cui è caduto il protagonista. A proposito di Martuccio (V.2), Boccaccio informa: «co' suoi compagni fu preso e rubato, e di loro la maggior parte da saracini mazzerati e isfondolato il legno, esso menato a Tunisi fu messo in prigione e in lunga miseria guardato» (*Decameron* [Branca]: 610-1). La circostanza non esige ulteriori dettagli e la narrazione si focalizza sulle reazioni di Gostanza, che, credendo morto l'innamorato, si abbandona su una barchetta in balia delle onde, ma viene risparmiata dal mare e, a sua volta, approda sulle coste tunisine. A Susa viene accolta da «una bonissima donna saracina» (*ibi*: 614) e riesce a integrarsi senza problemi in un mondo esclusivamente femminile, apprendendo «il lor linguaggio» (*ibid.*). Intanto, la fortuna inizia a favorire anche Martuccio, il quale, agevolato dal fatto che «molto bene sapeva il barbaresco» (*ibi*: 615), durante una guerra contro Granada diventa consigliere del re, conquistandone la stima e ottenendo la libertà. La vicenda termina con il ricongiungimento della coppia, che

³ Come nota Girardi (2014: 74), «la schiavitù, la tempesta, la provvidenza di Dio, incarnata [...] da un Doria (il capitano Antonio) e la favolosa ricompensa (un sacchetto con un prezioso tesoro) accordata al protagonista sono strutture topiche potenziate da un tasso di "storicità" piú alto rispetto a tutta la tradizione novellistica post-boccacciana».

torna a Lipari con una generosa ricompensa. La schiavitù, lungi dal provocare un conflitto di razza e religione, porta all'incontro con un «savio signore» (*ibi*: 616) e si traduce in un processo di miglioramento. Nello sfondo idealizzato della novella, emerge una strategia di verisimiglianza che fonda il rapporto con l'«altro» sulla capacità di instaurare una comunicazione linguistica.

3.1.2. Masuccio Salernitano

In un clima di reciproca accoglienza, la novella XLVIII di Masuccio Salernitano presenta l'amicizia fra Guidotto e Malem come un esempio «di liberalità e gratitudine» (Masuccio [Mauro-Nigro]: 375). Nelle due sequenze della trama, l'esperienza della cattività vissuta dai due giovani si svolge sullo sfondo dei conflitti mediterranei fra cristiani e mori, ma si trasforma in un'occasione di incontro e tolleranza, sia pur manifestando i limiti di una totale apertura sul piano religioso, come rileva Pucci (2011: 16). Il principe tunisino, catturato dai corsari catalani, è venduto a Pisa, dove viene acquistato da Guidotto Gambacorta, che, per quanto ignaro della sua identità, ne riconosce il valore morale sotto i rozzi vestiti. Un sentimento di profonda fratellanza si sostituisce al vincolo di proprietà, tanto che il padrone giunge a considerarlo «un altro sé» (*ibi*: 377)⁴ e stimola il suo processo di integrazione culturale mediante l'apprendimento della «lingua toscana» e delle «littere moderne latine», con ottimi risultati: «non furono forniti tre anni, che lui non sería stato da niuno se non per toscano e de littere convenivolmente ornato cognosciuto» (*ibid.*). Tuttavia, quando Guidotto cerca di persuaderlo a convertirsi al cristianesimo, Malem rifiuta con fermezza di recidere le proprie radici e risponde: «sappi che 'l vero o falso di nostre leggi alla verità lassando, la mia non intendo, se morte ne dovessi receive, per altra cambiare» (*ibid.*). Ammirato dall'«integrità de l'animo de custui» (*ibi*: 378), il padrone lo lascia libero di tornare alla sua terra.

Nella seconda parte della novella, i ruoli dei due personaggi si invertono specularmente: esiliato da Pisa, durante il viaggio verso Messina, Guidotto viene catturato nei pressi del capo Peloro «da certe fuste

⁴ Pucci (2011: 7) osserva: «Nel caso di Malem, l'inserimento nel nuovo ambiente, a cui lo predispone la padronanza di modi signorili, viene trasformato nella sua riduzione ad *alter ego* del padrone».

di Mori e menato a Tunisi» (*ibi*: 379), dove, «di catene carico» (*ibi*: 380) viene destinato a lavorare nel giardino del re e trascorre una vita miserabile, fino al giorno dell'agnizione. Malem, che nel frattempo è succeduto al padre, lo accoglie nel suo palazzo e dà ordine di servirlo «come a sé medesimo» (*ibi*: 381). Dopo un anno, però, il pisano esprime il desiderio di tornare nella sua terra, spinto «da l'amore de la patria e pietate materna, da l'affezione de' parenti, [...] e sopra tutto de la perfezione de la indubitata fede de Cristo recordandosi» (*ibid.*). Il re contraccambia la passata liberalità e lo lascia libero, dandogli in sposa la propria sorella, non senza averla fatta battezzare in segreto. Attar (2005: 96-97) sottolinea la doppia valenza del matrimonio che corona l'epilogo: da un lato, «[it] serves to validate the Christian faith as the 'true' religion and to highlight Guidotto's personal worth» e, dall'altro, «it also suggests the possibility for peaceful alliances between Christian and Muslim peoples». In effetti, Masuccio, pur improntando i rapporti tra i due personaggi all'insegna del reciproco rispetto, «conclude la narrazione con la conferma della superiorità cristiana», come nota Pucci (2011: 16). Le differenze razziali non impediscono l'unione matrimoniale, ma esigono la conversione ed è quanto impone Malem alla sorella, che definisce «un altro me» (*ibi*: 545), ossia quella parte di sé stesso libera dai doveri di stato, a cui il re può affidare la realizzazione dei propri desideri.

Non tutte le storie di cattività in Tunisi hanno un esito felice, come dimostra il tragico epilogo della novella XXXIX dello stesso Masuccio, presentata nell'esordio come un «piatosissimo avvenimento de dui male aventorati amanti» (*ibi*: 306). Quando Ioanni viene catturato «non multo de longi da Ponsa» (*ibi*: 308) e «a un mercante tunisino venduto» (*ibi*: 309), Susanna lo raggiunge travestita da uomo, con il proposito di riscattarlo; però viene derubata e per liberare il suo innamorato non le resta che vendere se stessa «per sessanta doble» (*ibi*: 310). Ioanni, allora, organizza la fuga, ma, «essendo poche miglia lontane a Trapani» (*ibi*: 311), una violenta tempesta li trascina nuovamente sulle rive tunisine, dove l'uomo «come a latro fu appiccato» (*ibid.*), mentre la donna è condannata ad essere frustrata nuda. Scoperta la sua identità femminile, viene condotta davanti al re, che ascolta meravigliato la sua storia, ma non riesce a impedirne il suicidio, gesto estremo di fronte alla perdita di ogni speranza e unica via di ricongiungimento con l'amato. Ribaltando lo schema tradizionale, Masuccio non lascia alcuna via di scampo ai due personaggi, vittime di un destino infausto che si accanisce contro di lo-

ro, servendosi di corsari e tempeste per vanificare ogni possibile resistenza. Tunisi diventa così simbolo del carcere esistenziale dalle cui catene è impossibile fuggire.

3.1.3. *Bandello*

Bandello concede ad Antonio Perillo (I.14) il rientro dalla Barberia tramite il pagamento del riscatto, ma poi lo condanna a morire proprio la prima notte di nozze folgorato dal fulmine insieme a Carmosina, sebbene giustifichi la fatalità dell'«orrendo caso» (Bandello [Maestri] I: 123) invitando a credere «che d'arbores non caschi foglia senza il volere e permission di colui che di nulla il tutto creò» (*ibid.*: 120). Tuttavia, come ricorda Menetti (2005: 181), «le *Novelle* sono un labirinto di possibili percorsi» e la ricerca «dei “casi strani”, che inducono “meraviglia”» (*ibid.*: 15) ammette la ripresa del motivo del moro magnanimo. Per esempio, la vicenda di Petriello (III.50) ha l'obiettivo di dimostrare «quanta forza sia appo tutte le nazioni la virtù», tanto che anche per le «gente barbare un atto virtuoso assai spesso è in prezio» (Bandello [Maestri] III: 227). I corsari tunisini, durante una scorreria su una spiaggia di «Lentiscosa, villa del reame di Napoli» (*ibid.*), rapiscono una povera contadina, la moglie di Petriello, il quale non esita a gettarsi in mare e, raggiunta a nuoto la nave dei predoni, inizia con loro una trattativa verbale. Menetti (2005: 176) rileva la scarsa verosimiglianza della situazione:

Il discorso di Petriello è senz'altro poco aderente alle vere condizioni del povero bracciante e alla situazione. Egli parla con astuzia retorica e si serve di un codice comunicativo cortigiano, compreso il formulare riuso del modello petrarchesco.

Ma le esigenze della trama si impongono sulle leggi del decoro discorsivo e ciò che conta è il risultato: i corsari, «mossi a pietà» (Bandello [Maestri] III: 228), lo accolgono sulla loro galera e trattano generosamente la coppia, portandoli poi in dono al re di Tunisi, che li premia sul piano individuale ed economico con la libertà e «un buon salario» (*ibid.*). Il narratore, però, sottolinea l'eccezionalità della buona azione compiuta dal «re moro, quantunque fosse nemico de la nostra legge» (*ibid.*), ossia non abbatte le frontiere religiose, bensì subordina l'insolito ruolo positivo dell'«altro» al potere della «virtù ed amore coniugale» di cui ha dato prova Petriello. In modo analogo, nella novella di Fra Filippo Lippi

(I.58) è «l'eccellenza della pittura» a provocare la benevolenza di «un barbaro natural nostro nemico» (Bandello [Maestri] I: 516) verso lo schiavo. Sullo sfondo della tradizione idealizzante, si proietta l'ombra della percezione ostile del mussulmano, per quanto Pucci (2008: 11) riveli giustamente la difficoltà di riconoscere in Bandello «delle prese di posizione univoche valide a priori».

3.2. *Tre novellieri spagnoli*

3.2.1. *Pedro de Salazar*

Nella novellistica spagnola dei Secoli d'Oro, i luoghi del *cautiverio* sulla costa africana presentano una certa varietà toponomastica, anche se – con la sola eccezione di Cervantes – le denominazioni restano etichette topiche. Pedro de Salazar, nel *cuento* VI (Salazar [Núñez Rivera]: 289), in concomitanza con la cornice ambientata all'epoca del re visigoto Evrigo, sostituisce Tunisi con «Cartago» e menziona «la ciudad de África» (l'attuale Mahdia), ma la dinamica dell'intreccio riflette comunque il modello tradizionale. La protagonista è la principessa Oridiana, «la cual, entre otras veces, una estando en la ciudad de Neápoles, tuvo voluntad de entrar en una galera a gozar del frescor de los vientos marinos» (*ibi*: 287);⁵ ma, poiché «la fortuna pocas veces persevera mucho tiempo en un estado» (*ibid.*),⁶ diventa repentinamente vittima di una violenta tempesta e dei pirati. Catturata da un corsaro cartaginese, «la hermosa presa» (*ibi*: 288)⁷ – spogliata dei ricchi vestiti e della sua identità originaria – cade poi nelle mani dell'africano Tirmo, il quale per le sue inclinazioni sessuali è poco attratto dalle donne, ma sa che la bellezza femminile è un valore mercantile, per cui decide di venderla insieme al suo seguito. Infatti, l'acquista immediatamente Vedino, «un mercader rico, no mozo» (*ibi*: 292),⁸ caratterizzato positivamente come «muy buen hombre,

⁵ «da quale, in una certa occasione, trovandosi nella città di Napoli, volle salire su un'imbarcazione per godere il refrigerio dei venti marini».

⁶ «la fortuna raramente perdura nello stesso stato».

⁷ «la bella preda».

⁸ «un mercante ricco, non più giovane».

[...] de corazón piadoso, amigo de hacer bien a muchos» (*ibid.*).⁹ Nonostante la sua indole virtuosa, il proposito di sposarsi con la schiava provoca una relazione conflittuale, che investe anche la sfera religiosa, a causa dell'insistenza con cui cerca di indurre Oridiana a rinnegare la propria fede: per quanto Vedino abbia già quattro mogli, l'islam ammette la poligamia, ma l'uomo considera peccaminoso unirsi a una cristiana. Di fronte alla ferma resistenza della giovane, disposta a morire piuttosto che rinunciare alla sua fede, la benevolenza del padrone si trasforma in ostilità: «la mandó ir con las otras esclavas y fregar y hacer las otras haciendas y servicios de casa» (*ibi*: 293),¹⁰ oltraggiandola «con palabras muy feas y despiadadas» (*ibid.*).¹¹ La condizione degradata della principessa cambia quando viene riscattata da Paulo, «hijo de un mercader rico [...], natural de la ciudad de Barcelona» (*ibi*: 294),¹² innamorato di lei e disposto a investire tutti i suoi averi per liberarla. Ma il «triste cativerio» (*ibi*: 306) non è ancora terminato e Oridiana, non potendo né rivelare la sua vera identità né contraccambiare i sentimenti di un uomo socialmente inferiore, si lamenta: «¿qué me aprovecha, triste, haber salido del cativerio de África, si tengo de morir cautiva en Barcelona?» (*ibid.*).¹³

Salazar mantiene la tensione della trama, complicandola con conflitti amorosi, fughe, ricerche e ritrovamenti, finché una doppia agnizione permette di ripristinare l'equilibrio e di giungere a un felice epilogo. Al di là dei singoli dettagli, ciò che più ora ci interessa è la rappresentatività dei luoghi nell'itinerario di Oridiana: il percorso di prove inizia e si conclude a Napoli, in terra italiana, dove si trovano le radici della protagonista, ma anche quelle del genere novellistico a cui si ispira l'autore;¹⁴

⁹ «un uomo molto buono, [...] dal cuore compassionevole, che faceva del bene a molti».

¹⁰ «le comandò di andare con le altre schiave a fare le pulizie, con le altre faccende e lavori di casa».

¹¹ «con parole assai brutte e offensive».

¹² «figlio di un ricco mercante [...], originario di Barcellona».

¹³ «a che mi giova, me infelice, essere sfuggita alla schiavitù in Africa, se devo morire schiava a Barcellona?»

¹⁴ Non si deve dimenticare che Pedro de Salazar è uno dei pionieri dell'introduzione della novella in Spagna. La sua raccolta, rimasta inedita fino al 2014, fu composta probabilmente a partire dal 1563 e con ragione l'autore può affermare, mezzo secolo prima di Cervantes, di essere il primo spagnolo a cimentarsi «en este género de escritura» (*ibi*: 124).

il viaggio conduce in Africa, lo spazio associato al confronto con l'«altro»; infine, a Barcellona la prigionia assume una coloritura amorosa, anticipando la proiezione metaforica che Cervantes perfezionerà in *El amante liberal*. Con maggior dovizia di toponimi il narratore traccia il cammino di Paulo alla vana ricerca di Oridiana attraverso la Francia e lungo la via francigena, prima del ricongiungimento in Napoli; ma fornisce solo dei nomi, senza note ambientali, con l'obiettivo di rappresentare la determinazione dell'innamorato che, assumendo una falsa identità, investe ogni energia nel ritrovamento della donna: «Había ya cerca de dos años que Narses salió de Barcelona y andando tan larga peregrinación habíasele acabado el dinero y aun en Chiusa le fue forzoso vender el cuartago para comer» (*ibi*: 319).¹⁵ Le città, enumerate in rapida successione, sono le tappe di un processo di peggioramento e riassumono il trascorrere di un tempo infruttuoso, fino al felice incontro in Nola con un benefattore che lo condurrà con sé a Napoli, dove gradualmente si rimuoveranno gli ostacoli.

3.2.2. *Il «capitano prigioniero» di Cervantes*

Se Salazar rispetta le convenzioni novellistiche e le ravviva con una feconda immaginazione, Cervantes va oltre e, nel racconto del capitano Ruy Pérez de Viedma interpolato nel *Chisciotte* (I. 37-41), plasma un cronotopo basato sull'amalgama di avvenimenti storici e peripezie fittizie,¹⁶ ancorandolo alla mappa dell'Europa del XVI secolo e a due eventi culminanti: la vittoria di Lepanto del 1571 e la sconfitta del 1574, con la perdita di Tunisi e La Goletta. Le prime tappe del viaggio del narratore intradiegetico rappresentano il tipico itinerario del soldato spagnolo dell'epoca, in cerca di fortuna e di gloria:

¹⁵ «Erano ormai trascorsi quasi due anni da quando Narses [falso nome di Paulo] era partito da Barcellona e durante un così lungo pellegrinaggio era rimasto senza denaro, tanto che già a Chiusa dovette vendere il cavallo per poter mangiare».

¹⁶ Come puntualizza Parodi (1991: 433), l'autobiografia del capitano si articola in due parti: «la "histórica" (que a su vez se subdivide en situación inicial y marco histórico del cautiverio) y la "poética" (que combina novela de amores con novela de aventuras). [...] Cada uno de estos segmentos del relato están contados según pautas de diferentes géneros narrativos: el cuento folclórico, la crónica, la *novella*, la novela a la bizantina».

Embarquéme en Alicante, llegué con próspero viaje a Génova, fui desde allí a Milán, donde me acomodé de armas y de algunas galas de soldado, de donde quise ir a asentar mi plaza al Piamonte; y, estando ya de camino para Alejandría de la Palla, tuve nuevas que el gran duque de Alba pasaba a Flandes (Cervantes, *Quijote* [Rico]: 453).¹⁷

Il protagonista cambia rotta ed assiste alla rivolta politico-religiosa nelle Fiandre, finché decide di tornare in Italia, per combattere «contra el enemigo común, que es el Turco» (*ibid.*)¹⁸ nell'esercito comandato da don Juan de Austria, che ha aderito alla Lega Santa. Ma nel corso della gloriosa battaglia di Lepanto viene catturato da «el Uchalí, rey de Argeb» (ossia, Euch Alí, il rinnegato calabrese che aveva scalato il potere): «vine yo a quedar cautivo en su poder, y solo fui el triste entre tantos alegres y el cautivo entre tantos libres» (*ibi*: 454).¹⁹ Condotta a Costantinopoli e incatenato al remo, è testimone delle campagne degli anni seguenti, da Navarino alla sconfitta di La Goletta, di cui ricorda a posteriori sia gli eroi dell'infruttuosa resistenza, sia gli errori tattici commessi dagli alleati della Lega.²⁰ Alla morte del Uchalí – di cui afferma che «moralmente fue hombre de bien, y trataba con mucha humanidad a sus cautivos» (*ibi*: 462)²¹ – diviene proprietà del veneziano Azán Agá, «el más cruel renegado que jamás se ha visto» (*ibid.*)²², che lo porta con sé ad Algeri. I confini della sua esistenza si rinchiudono nello spazio di «una prisión o casa que los turcos llaman *baño*» (*ibid.*)²³, che ispira una digressione sulla vita dei prigionieri, suddivisi in due gruppi: quelli «de rescate», ossia tali da poter essere liberati in cambio di denaro, e quelli chiamati «del alma-

¹⁷ «Mi imbarcai ad Alicante, giunsi con un viaggio propizio a Genova e da lí mi recai a Milano, dove mi procurai le armi e qualche ornamento per l'uniforme, con l'intenzione di andare ad arruolarmi in Piemonte; quando ero già diretto ad Alessandria della Paglia, mi giunse la notizia che il gran duca d'Alba andava nelle Fiandre».

¹⁸ «contro il comune nemico, che è il Turco».

¹⁹ «caddi schiavo in suo potere e fui la sola persona triste nella generale allegria, schiavo fra i tanti che vennero liberati».

²⁰ Come osserva Malcomi Gaylord (2001: 28), «el Cautivo narrará su historia no desde su “propio” lugar, sino desde un lugar ajeno», ossia «desde el otro lado de la frontera política y cultural».

²¹ «moralmente era un uomo per bene e trattava con molta umanità i suoi prigionieri».

²² «il rinnegato piú crudele che si sia mai visto».

²³ «una prigione o casa che i turchi chiamano *bagno*».

cén, que es como decir *cautivos del concejo*» (*ibid.*)²⁴, destinati alle opere pubbliche, con poche speranze di poter riconquistare la libertà. Appartenendo alla prima categoria, il capitano venne esonerato dai lavori più pesanti, ma soffrì comunque delle privazioni e, soprattutto, patì per lo spettacolo della brutalità del suo padrone:

Cada día ahorcaba el suyo, empalaba a éste, desorejaba aquél; y esto, por tan poca ocasión, y tan sin ella, que los turcos conocían que lo hacía no más de por hacerlo, y por ser natural condición suya ser homicida de todo el género humano (*ibid.*).²⁵

Però immediatamente la penna dello scrittore abbandona la cronaca del *cautiverio* per addentrarsi nei meandri novellistici e narrare il propizio giro di fortuna che permise al protagonista di orchestrare la fuga. L'apparizione di Zoraida nel ruolo di donatrice sembra preludere a una canonica storia d'amore, ma – come sottolinea Vila (2004: 1837) – «la transgresión es un principio constructivo de todo el texto» e la donna si caratterizza «como una figura altamente enigmática» (Moner, 1998: 49). Nonostante la sua strabiliante bellezza, ciò che attrae il prigioniero verso la mora è innanzitutto il gruzzolo di monete d'oro che in tre riprese la figlia del facoltoso Agi Morato fa scendere ai suoi piedi dall'alto di una finestra, mostrando solo «una muy blanca mano» e «una pequeña cruz hecha de cañas» (*ibi*: 464), segno di un'ambigua identità che dovrà svelarsi gradualmente.

Le lacune della comunicazione gestuale vengono in parte colmate prima da un biglietto scritto in arabo e tradotto da un rinnegato murciano, poi dal dialogo diretto nella «lengua que en toda la Berbería, y aun en Constantinopla, se halla entre cautivos y moros, que ni es morisca, ni castellana, ni de otra nación alguna, sino una mezcla de todas las lenguas con la cual todos nos entendemos» (*ibi*: 474):²⁶ una lingua di frontiera, dunque, che sicuramente sfugge a ogni codificazione gramma-

²⁴ «*del deposito*, vale a dire *prigionieri del municipio*».

²⁵ «Ogni giorno trovava qualcuno da impiccare, uno lo condannava a essere impalato e un altro al taglio delle orecchie, con il minimo pretesto e anche senza causa, tanto che gli stessi turchi riconoscevano che lo faceva per il solo gusto di farlo, perché la sua indole naturale lo spingeva ad essere omicida di tutto il genere umano».

²⁶ «lingua che in tutta la Barberia, e anche a Costantinopoli, è usata fra mori e cristiani e non è né quella moresca, né la castigliana e neppure di un'altra nazione, ma un miscuglio di tutte le lingue, con la quale noi tutti ci capiamo».

ticale, ma che è in grado di instaurare un rapporto verbale fra gente di diverse razze e nazionalità. E anche Zoraida è un personaggio di frontiera: «mora es en el traje y en el cuerpo, pero en el alma es muy grande cristiana, porque tiene grandísimos deseos de serlo» (*ibi*: 440),²⁷ come spiega il *cattivo* ai narratori riuniti nella locanda. Emerge un'identità scissa fra l'essere, l'apparire e il voler essere, in bilico fra il bene e il male, secondo l'angolatura ideologica da cui la si contempla, ma sempre avvolta dalla tipica ambiguità cervantina. Seguendo un imperioso richiamo della Vergine Maria, Zoraida reagisce attivamente per raggiungere il suo obiettivo, senza esitare a rinnegare le sue radici, mentire, derubare e abbandonare il padre. La sua condotta può interpretarsi come un'adesione incondizionata alla religione cristiana, a prezzo di ogni sacrificio, o come un impulso egoistico a soddisfare i propri desideri, secondo l'ottica di Agi Morato che, profondamente ferito, maledice la figlia, dicendo:

—¿Por qué pensáis, cristianos, que esta mala hembra huelga de que me deis libertad? ¿Pensáis que es por piedad que de mí tiene? No, por cierto, sino que lo hace por el estorbo que le dará mi presencia cuando quiera poner en ejecución sus malos deseos; ni penséis que la ha movido a mudar religión entender ella que la vuestra a la nuestra se aventaja, sino el saber que en vuestra tierra se usa la deshonestidad más libremente que en la nuestra (*ibi*: 485).²⁸

La prospettiva del racconto, ovviamente, è dominata dalla voce del narratore intradiegetico, che si presenta come un eroico soldato della battaglia di Lepanto, ma che a questo punto della vicenda assume un ruolo passivo, dapprima accettando di essere il prescelto da Zoraida (con un'inversione della relazione di genere abituale all'epoca) e poi mettendosi «en las manos de Dios y en las del renegado» (*ibi*: 471). È da notare che in tutta la sequenza dei preparativi e della fuga prevale l'uso della prima persona plurale, un «noi» che assorbe la personalità del capitano

²⁷ «è mora negli abiti e nel corpo, ma nell'anima è una grandissima cristiana, perché ha un intenso desiderio di esserlo».

²⁸ «Per quale ragione, cristiani, pensate che questa mala femmina si rallegri del fatto che mi diate la libertà? Pensate che sia per pietà? No di certo, perché vuole solo evitare il fastidio che le darebbe la mia presenza quando vorrà mettere in pratica i suoi cattivi desideri; e non crediate che sia spinta a cambiare religione perché abbia inteso che la vostra è superiore alla nostra, ma perché sa che nella vostra terra si usa la disonestà più liberamente che nella nostra».

in quella del gruppo di prigionieri, i quali formulano una risposta comunitaria ai biglietti della mora e insieme decidono di sottostare alle direttive del rinnegato, che è l'autentico regista dell'azione, finanziata con le monete d'oro di Zoraida.

Fra le tappe del viaggio dei fuggitivi, è particolarmente significativa la menzione di «una cala que se hace al lado de un pequeño promontorio o cabo que de los moros es llamado el de “La Cava Rumía”, que en nuestra lengua quiere decir “la mala mujer cristiana”» (*ibi*: 484).²⁹ L'evidente eco della leggenda della perdita della Spagna ha stimolato le letture basate sull'identificazione allusiva fra Zoraida e la Cava (la donna che scatenò l'invasione degli arabi a causa della relazione illecita con don Rodrigo; cf. Spitzer, 1982: 177), ma si sono anche rilevati i tratti differenziali, per cui la figlia di Agi Morato assumerebbe il ruolo di redentrice, ossia: «for her faith is a divine-like figure who has been singled out to redeem Christian Spain from the stain of la Cava, as the Virgin purified mankind from the sin of Eve» (Murillo, 2003: 120). Chissà che le letture proposte pecchino effettivamente di sovrainterpretazione, come sostiene Montaner (2006: 277), ma comunque «La Cava Rumía» si configura come un luogo di frontiera che separa cristiani e mussulmani, non solo per le suggestioni che rievocano i conflitti medievali, ma anche per le inversioni di valore che conducono a una diversa considerazione del bene e il male. Infatti, il narratore ricorda che la terra, considerata di malaugurio dai mori, per lui e i suoi compagni «no fue abrigo de mala mujer, sino puerto seguro de nuestro remedio, según andaba alterada la mar» (*ibid*).³⁰

Prima di approdare in Spagna, i fuggitivi subiscono un ulteriore attacco dei corsari, francesi questa volta, che si impadroniscono di tutti i loro averi, ma li lasciano liberi di proseguire il viaggio. Giungono finalmente sulla spiaggia di Vélez Málaga e qui ognuno si incamminerà verso il proprio destino. Le sorti ancora incerte del capitano e Zoraida sembrano rischiararsi con la protezione che offrono gli ospiti della locanda e, ancor più, dopo l'inatteso incontro con il fratello *oidor* (“giudice”), in viaggio verso il Messico, che reintegra nell'ambito familiare il ritrovato

²⁹ «una cala che si forma accanto a un piccolo promontorio o capo, chiamato dai mori *La Cava Rumía*, che nella nostra lingua significa *la malafemmina cristiana*».

³⁰ «non fu un rifugio di malafemmina, ma il porto sicuro della nostra salvezza, visto come era agitato il mare».

cautivo insieme alla sua promessa sposa. Nei mondi possibili della letteratura le barriere razziali si abbattano più facilmente che nella realtà sociale dell'epoca, dove l'ossessione per la purezza del sangue avrebbe reso più difficile l'accoglienza della coppia.

È da notare, infine, la variegata caratterizzazione con cui si presentano i *renegados* nell'opera cervantina: accanto ai personaggi negativi – come Azán Agá, le cui crudeltà ricorda il narratore, o nell'ambito teatrale Yzuf, che all'inizio dei *Baños de Argel* guida la cattura dei propri consanguinei –, altri hanno il ruolo positivo di amici, mediatori linguistici e fidati consiglieri – come Mahamut in *El amante liberal* e il murciano nel *capitán cautivo* –, senza i quali sarebbe impossibile la fuga. Tale ampiezza di vedute è insolita nella cultura ufficiale, che condanna quanti «siendo de sangre y de padres cristianos, de su libre voluntad se hicieron turcos, renegando impiamente y despreciando a su Dios y Criador», come scrive Antonio de Sosa nella *Topografía e historia general de Argel* (1612).³¹

3.2.3. Castillo Solórzano

Castillo Solórzano riflette l'ideologia dominante in una novella inclusa nella raccolta *Noches de placer* (1631), che porta il significativo titolo di *El inobediente* ed è ambientata fra la Sicilia e Costantinopoli. Il «disobbediente» è Arnesto, dipinto come un personaggio «por extremo soberbio», incapace di sottostare alla volontà paterna e invisito a tutta la corte «por su áspera condición» (Castillo, *Noches* [Giorgi]: 171 e 172), sebbene le circostanze familiari influiscano in modo determinante sul suo temperamento. Frutto di una relazione del re siciliano Manfredo con una giovane di rango inferiore, entra nella corte solo quando i genitori legalizzano la loro unione con il matrimonio, ma la situazione si incrina quando il sovrano si innamora di Lisaura. Morta la madre a causa di un veleno iniettato durante un salasso, Arnesto manifesta il suo dissenso per le seconde nozze del re e il conflitto degenera ulteriormente con la nascita della sorellastra Clorinarda, a cui il padre riserva tutte le atten-

³¹ Haedo, 1927, I: 52 («pur essendo di sangue e genitori cristiani, di loro spontanea volontà sono diventati turchi, rinnegando empicamente e disprezzando il loro Dio e Creatore»). Sebbene nel frontespizio della *Topografía* appaia il nome di Fray Diego de Haedo, fu Antonio de Sosa, compagno di Cervantes durante la prigionia algerina, a scrivere l'opera (cf. Camamis 1977: 124-49).

zioni. Dopo un aspro diverbio con la nuova regina, il principe fugge a Napoli e si imbarca alla volta di Venezia, ma viene catturato dai corsari e condotto a Costantinopoli, dove il Gran Turco gli riserva un trattamento di favore, pensando di poter ottenere un notevole riscatto dal re siciliano, suo nemico. La notizia che Clorinarda è stata nominata unica erede del regno di Sicilia fa cadere le speranze del sultano, che allora convince Arnesto a convertirsi all'islam e gli dà in sposa sua sorella Rosa. Manfredo, in realtà ignaro della schiavitù del figlio, muore quando viene a sapere del tradimento, mentre il *renegado* perirà nel fallito tentativo di invadere la Sicilia.

In una cornice storica del tutto fittizia, le denominazioni dei luoghi sono convenzionali, anche se l'ambientazione in Italia può essere motivata dall'obiettivo di collocare fuori dalla Spagna dei personaggi poco esemplari. Il narratore, beninteso, non sovverte esplicitamente la piramide sociale e presenta Manfredo come «generoso rey, temido de sus vasallos, porque guardaba a todos rectamente justicia» (*ibi*: 162),³² però poco dopo aggiunge che, «poco amigo de trabajar» (*ibi*: 163),³³ era più amante della caccia che interessato alle faccende del governo; e, infatti, la sua condotta non si addice precisamente al ruolo di saggio sovrano.

I toponimi tracciano una geografia politica conflittuale: di Napoli si dice che godeva «ciertas rentas que tenía del rey de Sicilia», ma in una situazione precaria, perché «cada día se esperaba rompimiento de guerras» (*ibi*: 173),³⁴ il che giustifica l'intento del principe di spostarsi a Venezia; in quanto a Costantinopoli, Manfredo è il nemico che ha provocato gravi danni nel corso degli scontri marittimi. Arnesto è quindi una preda ambita, perché il sultano pensa di servirsene per ribaltare i ruoli egemonici nel Mediterraneo. Se ciò provoca una benevolenza interessata e permette al principe di godere dello sfarzo della corte orientale, al contrario la relazione con Rosa nasce da un sentimento genuino e reciproco. È la turca a prendere l'iniziativa e, come già per il *capitán cautivo*, i primi contatti avvengono mediante i biglietti, qui tradotti e recapitati da un anziano schiavo cristiano. La donna non invia monete d'oro, come

³² «un re generoso, temuto dai suoi vassalli, perché con tutti esercitava equamente la giustizia».

³³ «poco dedito al lavoro».

³⁴ «certi tributi che gli doveva il re di Sicilia», «ogni giorno si aspettava lo scoppio di una guerra».

Zoraida, ma accende la passione di Arnesto con un suo ritratto; l'amore, infatti, è uno degli incentivi che inducono all'apostasia, insieme all'amarezza per il disprezzo del padre. La conversione religiosa implica il volontario rifiuto delle proprie radici e l'adozione di una nuova identità trasforma il principe – ora chiamato Zulema – in un nemico, che tornerà in Sicilia con il solo proposito di conquistarla. Il narratore non manca di biasimare la scelta del *renegado*, che «olvidado de lo principal y eterno, escogió lo temporal y de menos valor», anche se l'attribuisce a un misterioso disegno divino, «inescrutable a los entendimientos humanos» (*ibi*: 177).³⁵ In linea con l'ideologia religiosa che ispira questo commento, il personaggio si pentirà in punto di morte e, poco prima di spirare, confesserà i suoi peccati.

In contrasto con la figura negativa di Arnesto, Castillo Solórzano in *El bien hacer no se pierde*, la sesta novella di *Noches de placer*, presenta la vicenda esemplare di don Jerónimo Corella, ambientata tra Valenza e Algeri, in cui è significativa la rielaborazione di alcuni motivi topici. Il conflitto familiare è ora causato dalla rivalità amorosa fra due fratelli, il maggiore ricco e arrogante, il secondo povero e virtuoso. Il protagonista rientra nella categoria dei personaggi che si imbarcano per far fortuna e ottenere la mano dell'amata (doña Laura Centellas), anche se l'allontanamento fa parte del piano congegnato dal meschino antagonista, che lo fa nominare capitano per liberarsi della sua scomoda presenza. Diretto a Mallorca, don Jerónimo viene catturato dai corsari, condotto ad Algeri e venduto nel mercato degli schiavi, dove lo acquista Hamete, pagando un prezzo esorbitante pur di averlo. Si ripete la situazione della mora innamorata del prigioniero, ma con un diverso esito rispetto alla novella precedente, perché quando Zelidora, la sorella del padrone, propone al protagonista di abiurare e di sposarsi con lei, egli rifiuta con fermezza di abbracciare «una ley de tantos errores como la del Alcorán, naciendo yo entre católicos cristianos y sabiendo que la mía es la verdadera y las otras todo engaño, fuera, hacerlo, despeñarme a las eternas penas» (*ibi*: 210).³⁶ A questo punto, Castillo inserisce il mo-

³⁵ «dimenticandosi di ciò che è piú importante ed eterno, scelse ciò che è temporale e di meno valore»; «impenetrabile per l'intelletto umano».

³⁶ «una fede così erronea come quella del Corano, essendo io nato fra cristiani cattolici, perché, sapendo che la mia religione è l'unica vera e le altre tutte false, se lo facessi, mi condannerei alla pena eterna».

tivo del «moro riconoscente»: Hamete, infatti, rivela al suo schiavo di essere colui che tempo addietro don Jerónimo ha eroicamente salvato da un incendio scoppiato nella masseria di don Fernando Centellas e di averlo acquistato con il proposito di esprimergli la sua gratitudine; essendo fallito il progetto di farlo convertire all'islam per dargli in moglie sua sorella, gli concede la libertà e gli indica il luogo in cui un suo parente, ormai defunto, ha seppellito un tesoro in terra valenzana. Infine, con un suo brigantino lo riaccompagna in patria, dove il protagonista giungerà in tempo per impedire il matrimonio di doña Laura con suo fratello e potrà finalmente coronare il suo sogno d'amore. Il felice epilogo dimostra che «fare il bene non va perduto», come dice il titolo, una lezione ancor più significativa perché nel contesto supera i pregiudizi razziali.

Nella novella, infatti, Valenza appare strettamente collegata a Algeri per la presenza dei *moriscos*, contro i quali, nella realtà storica, erano stati promulgati degli editti di espulsione fra il 1609 e il 1614, di cui è vittima Ricote nel *Quijote* (II.54). A differenza del personaggio cervantino, Hamete, collocato all'epoca di Filippo II e nell'atmosfera idealizzata del racconto, trova prosperità nella sua terra d'origine, tanto da poter offrire protezione e ricchezza al *cautivo*. Discendendo dal tipo letterario del «moro magnanimo», viene caratterizzato come un uomo equo che non scorda il bene ricevuto, «pues quien le olvida es aborrecido del Cielo y de los hombres» (*ibi*: 212).³⁷ Quando narra la sua storia, accenna alla possibile minaccia di una rivolta da parte della sua gente (il che era fonte di effettiva preoccupazione per gli spagnoli dell'epoca), ma il problema viene subito minimizzato:

La causa de no venirse mis pasados de secreto a esta tierra fue porque deseaban ver efectuado un levantamiento de nuestra gente contra la vuestra para hacerse señores de la tierra. Conspiraron algunas veces a efectuar esto, pero como en estas juntas hay siempre varios pareceres, y más en empresa tan dificultosa y de tanto peligro, nunca llegó a tener efecto (*ibi*: 213).³⁸

³⁷ «perché chi lo dimentica è esecrato dal Cielo e dagli uomini».

³⁸ «La causa per cui miei avi non vennero segretamente in questa terra fu perché desideravano che si realizzasse una sommossa della nostra gente contro la vostra per impadronirsi del luogo. Ci fu qualche cospirazione in tal senso, ma dato che in queste riunioni ci sono sempre opinioni discordanti, tanto più in un'impresa così difficile e pericolosa, non si giunse mai a un'azione concreta».

In quanto alle monete sepolte, è probabile una reminiscenza dei beni che Ricote aveva sotterrato prima dell'esilio e che intende recuperare, ma nella novella di Castillo assumono una funzione meno problematica, limitandosi alla ripresa del motivo del «tesoro ritrovato» per rimuovere la mancanza dell'eroe. L'autore, infatti, non intende addentrarsi in una questione spinosa, ma mira a dare lustro alla trama rinvigorendo i *topoi* novellistici.

4. NOTE CONCLUSIVE

Le novelle analizzate in queste pagine rappresentano una piccola galleria di testi campione che mostrano diacronicamente la vitalità di un tema grato ai novellieri italiani e spagnoli. Il Mediterraneo è lo scenario dell'avventura articolata in quattro unità narrative basilari: a) la partenza da una città costiera, spesso dovuta alla necessità di rimuovere una mancanza; b) la cattura da parte dei corsari durante il viaggio in mare; c) l'arrivo nel luogo dominato dall'«altro», al di là delle frontiere razziali e religiose; d) il ritorno alla terra d'origine, in un percorso circolare che generalmente implica il superamento delle prove. Talvolta il racconto segue un orientamento tragico, condannando i personaggi ad essere vittime di un destino ineluttabile, e allora viene omessa l'unità *d* (come avviene nella novella XXXIX di Masuccio), ma in genere prevale l'epilogo felice.

Lo schema origina un cronotopo caratterizzato da un differente tasso di storicità: sono frequenti le allusioni a vicende e personaggi reali, ma spesso si tratta di cornici accessorie, che potrebbero facilmente sostituirsi con altre, senza alterare in modo sostanziale gli sviluppi della trama. Tuttavia, con il trascorrere del tempo, il nucleo *c* acquisisce una coloritura ideologica che problematizza l'incontro con l'«altro»: il protagonista deve lottare non solo per sopravvivere e riconquistare la libertà, ma anche per mantenere le proprie radici culturali e religiose. Appare così la contrapposizione, da un lato, fra l'eroe (o l'eroina, come Oridiana in Salazar) capace di resistere fermamente alle avversità e, dall'altro, il rinnegato, che tradisce la propria fede per i vantaggi materiali derivanti dall'apostasia. Come abbiamo visto, fa eccezione Cervantes, la cui ampiezza di vedute deriva certamente dall'esperienza vissuta e dall'ammisione del possibilismo, in determinate circostanze; d'altro lato, il padre

del *Chisciotte* si distingue dagli autori analizzati, perché non segue la normale procedura di inglobare la storia nella peripezia fittizia, bensì trasforma la storia a cui ha partecipato direttamente in avventura letteraria, applicando i modelli dei novellieri italiani e del romanzo greco-bizantino per trasfigurare le disavventure subite ed elaborare il trauma della prigionia.

Accanto alla percezione negativa dell'altro, sopravvive la figura del «moro benevolo», che nel *Decameron* assume spontaneamente un ruolo positivo senza bisogno di giustificazioni, mentre in Bandello si presenta come un esempio paradossale stimolato dalle rare virtù del prigioniero cristiano. Castillo Solórzano, dal canto suo, lo incarna in un *morisco* idealizzato – personaggio di frontiera in quanto nato a Valenza, ma di sangue algerino– e sviluppa il motivo della «gratitudine», o «beneficio contraccambiato», già presente, sia pure in frangenti diversi, nella novella di Guidotto e Malem, la XLVIII di Masuccio Salernitano.

Il contatto con l'«altro» esige un canale comunicativo ed è pressoché costante la preoccupazione di rendere verosimile il dialogo, menzionando la competenza linguistica del protagonista, talvolta acquisita mediante un processo di apprendimento, oppure facendo intervenire un personaggio con il ruolo di traduttore; Cervantes aggiunge un dettaglio di cronaca, riferendosi alla *lengua mezclada*, diffusa nei *baños* fra i prigionieri di diverse nazioni, i mori e i turchi.

La novella, com'è noto, coltiva il doppio obiettivo di *docere* e *delectare*: L'intrattenimento ha una funzione preminente nella maggior parte dei testi analizzati e, nelle raccolte con cornice, può derivare dalle circostanze enunciative: per esempio, nel *Decameron* i narratori creano dei mondi alternativi per sfuggire agli orrori della peste, mentre in Salazar hanno il compito di alleviare le fatiche di un viaggio. In ogni caso le prove affrontate dall'eroe hanno una finalità catartica, da cui si può estrarre una lezione, che, soprattutto nell'epoca post-tridentina, subisce un orientamento apertamente ideologico: i luoghi, allora, divengono emblemi di identità religiose e appare la difesa della superiorità della religione cattolica (come in Masuccio e in Castillo Solórzano).

L'intenso dialogo intertestuale fra autori italiani e spagnoli crea un arsenale di motivi dotati della capacità di adattarsi a nuovi contesti culturali e a nuovi sistemi di valori. Anche se si spegne la scanzonata vitalità erotica di alcune novelle di Boccaccio, la mappa del Mediterraneo per

lungo tempo continua ad offrire rotte impreviste che stimolano la fantasia dei narratori e suscitano la meraviglia dei lettori.

Maria Rosso
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Bandello (Maestri) = Bandello, Matteo, Bandello (Maestri) = Matteo Bandello, *La prima parte; La seconda parte; La terza parte; La quarta parte de le novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 4 voll., 1992-1996.
- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992.
- Castillo, *Noches* (Giorgi) = Alonso de Castillo Solórzano, *Noches de placer*, ed. Giulia Giorgi, Madrid, SIAL, 2013.
- Cervantes, *Novelas ejemplares* (García López) = Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. por Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg · Círculo de Lectores, 2005.
- Cervantes, *Quijote* (Rico) = Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes · Crítica, 1998.
- Haedo 1927 = Fray Diego de Haedo, *Topografía e historia general de Argel*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1927, 3 voll.
- Masuccio (Mauro-Nigro) = Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, ed. di Alfredo Mauro, a c. di Salvatore S. Nigro, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- Salazar (Núñez Rivera) = Pedro de Salazar, *Novelas*, ed. por Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2014.

LETTERATURA SECONDARIA

- Attar 2005 = Karina Attar, *Muslim-Christian Encounters in Masuccio Salernitano's «Novellino»*, «Medieval Encounters» 11/1-2 (2005): 71-100.
- Avalle-Arce 1982 = *Introducción* a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, t. I, ed. por Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Clásicos Castalia, 1982.
- Bachtin 1979 = Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- Braudel 2017 = Fernand Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Milano, Bompiani, 2017.
- Camamis 1977 = George Camamis, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- Eco 1998 = Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1998⁵.
- Girardi 2012 = Raffaele Girardi, *Raccontare l'altro. L'Oriente islamico nella novella italiana da Boccaccio a Bandello*, Napoli, Liguori, 2012.
- Girardi 2014 = Raffaele Girardi, *Corsari novellistici e corsari tragicomici: figure dell'ambivalenza fra integrazione e rifiuto*, in Stella Castellaneta, Monia De Ber-

- nardis, Francesco S. Minervini (a c. di), *Accoglienza e rifiuto nella tradizione letteraria e nel teatro antico e moderno*, Lecce, Pensa Multimedia, 2014: 53-79.
- Malcomi Gaylord 2001 = Mary Malcomi Gaylord, *El Lepanto intercalado de Don Quijote*, in Antonio Bernat Vistarini (ed. por), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les illes Balears, 2001, t. I: 25-36.
- Mazzacurati 1995 = Giancarlo Mazzacurati, *Rappresentazione*, in Renzo Bragantini, Pier Massimo Forni (a c. di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995: 269-99.
- Menetti 2005 = Elisabetta Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005.
- Moner 1998 = Michel Moner, *Moros y cristianos en el Quijote: el caso de Zoraida, la mora cristiana* (Don Quijote I, 37-42), in Caroline Schmauser, Monika Walter (ed.), *¿«Bon compaño, jura Dil»? El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, Frankfurt·Madrid, Vervuert·Iberoamericana, 1998: 49-61.
- Montaner (2006) = Alberto Montaner Frutos, *Zabara/Zoraida y la Cava Rumia: Historia, leyenda e invención*, in Nuria Martínez de Castilla, Rodolfo G. Benumeya Grimau (ed.), *De Cervantes y el Islam*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006: 247-80.
- Murillo, 2003 = Luis Andrés Murillo, *A Critical Introduction to Don Quixote*, New York, Peter Lang, 2003.
- Parodi 1991 = Alicia Parodi, *El episodio del Cautivo, poética del Quijote: verosímiles transgredidos y diálogo para la construcción de una alegoría*, in *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991: 433-41.
- Porciatti 2015 = Daria Porciatti, *Boccaccio e il romanzo greco. La fortuna delle «favole greche ornate di molte bugie»*, in Giovanna Frosini, Stefano Zamponi (a c. di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*, Firenze, Firenze University Press, 2015: 127-37.
- Pucci 2008 = Paolo Pucci, *Barbari fratelli: identità cristiane e mussulmane nelle novelle del Bandello*, «Italian Quarterly» 45 (2008): 5-19.
- Pucci 2011 = Paolo Pucci, *Come creta da plasmare: la XLVIII novella di Masuccio Salernitano*, «Rivista di Studi Italiani» 29/1 (2011): 1-25.
- Spitzer 1982 = Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1982.
- Vila 2004 = Juan Diego Vila, *Tráfico de bigos, regalados garzones y contracultura: en torno a los silencios y mentiras del Capitán Cautivo*, in Alicia Villar Lecumberri (coord. por), *Peregrinamente peregrinos*, Madrid, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. 2: 1833-64.

INDICE GENERALE

Beatrice Barbiellini Amidei, Anna Maria Cabrini, <i>Presentazione</i>	3
Claude Cazalé Bérard, <i>La torre, la chiesa, la corte. Luoghi di libertà e d'invenzione nel romanzo di Flamenca</i>	11
Patrizia Serra, <i>Itinerari del desiderio nei lais «Yonec» e «Milun» di Marie de France</i>	53
Beatrice Barbiellini Amidei, <i>Eterotopie: la nave magica e l'Altro mondo in «Guigemar»</i>	83
Richard Trachsler, <i>Gli exempla del misogino. Osservazioni sui racconti brevi nel «Matheolus» di Jean Le Fèvre</i>	99
Luca Sacchi, <i>Storie a Baghdad, tra Oriente e Occidente</i>	113
Alfonso D'Agostino, <i>Realtà e simbolo nella topografia del «Conde Lucanor»</i>	135
Renzo Bragantini, <i>I luoghi dell'incontro, i luoghi del racconto</i>	161
Johannes Bartuschat, <i>Dove si racconta: i luoghi della cornice novellistica da Boccaccio all'epoca moderna</i>	185
Sandra Carapezza, <i>Sondaggi sui luoghi del racconto in alcuni novellieri cinquecenteschi</i>	203
Maria Rosso, <i>Le frontiere del Mediterraneo: incontri e scontri con l'altro nella novellistica fra Italia e Spagna</i>	229

BIBLIOTECA DI CARTE ROMANZE

Direzione

Anna Cornagliotti, Università degli Studi di Torino
Alfonso D'Agostino, Università degli Studi di Milano
Matteo Milani, Università degli Studi di Torino

Comitato scientifico

Johannes Bartuschat, Universität Zürich
Paola Bianchi De Vecchi, Università per Stranieri di Perugia
Piero Boitani, Sapienza Università di Roma, Accademia Nazionale dei Lincei
Maria Colombo Timelli, Università degli Studi di Milano
Brigitte Horiot, Université de Lyon III
Pier Vincenzo Mengaldo, Università degli Studi di Padova
† Max Pfister, Universität Romanistik Saarbrücken
Francisco Rico Manrique, Universidad Autónoma de Barcelona, Real Academia Española
Sandra Ripeanu Alteni, Universitatea din București
Elisabeth Schulze Busacker, Università degli Studi di Pavia
† Cesare Segre, Università degli Studi di Pavia, Accademia Nazionale dei Lincei
Francesco Tateo, Università degli Studi di Bari
Maurizio Viridis, Università degli Studi di Cagliari
† Maurizio Vitale, Università degli Studi di Milano, Accademia Nazionale dei Lincei

Comitato editoriale

Beatrice Barbiellini Amidei, Università degli Studi di Milano
Luca Bellone, Università degli Studi di Torino
Hugo Óscar Bizzarri, Université de Fribourg
Frédéric Duval, Université de Metz
Maria Grossmann, Università degli Studi dell'Aquila
Pilar Lorenzo Gradín, Universidad de Santiago de Compostela
Simone Marcenaro, Università degli Studi del Molise
Paolo Rinoldi, Università degli Studi di Parma
Luca Sacchi, Università degli Studi di Milano
Patrizia Serra, Università degli Studi di Cagliari
Roberto Tagliani, Università degli Studi di Milano
Riccardo Viel, Università degli Studi di Bari

VOLUMI PUBBLICATI

1. *La guerra di Troia in ottava rima*. Edizione critica a cura di Dario Mantovani
2. *La virago evirata. La dame escoillee (NCRF, 83)*. Edizione critica a cura di Serena Lunardi
3. *Moralitas Sancti Heustacii. Mistero provenzale*. Edizione critica a cura di Luca Bellone
4. Antonio Montinaro, *La tradizione del De medicina equorum di Giordano Ruffo*
5. *Il Lucidario bergamasco (Biblioteca Civica Angelo Mai, ms. MA 188)*. Edizione critica a cura di Marco Robecchi
6. Diego Stefanelli, *Cesare De Lollis tra filologia romanza e letterature comparate*
7. *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
8. *Di donne e cavallier. Intorno al primo Furioso*, a cura di Cristina Zampese
9. *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
10. *I colori del racconto*, a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese
11. «*E nadi contra suberna*». *Essere "trovatori" oggi*, a cura di Monica Longobardi e Estelle Ceccarini
12. *La Gloriosissimi Geminiani Vita di Giovanni Maria Parente*, edizione critica a cura di Anna Spiazzi
13. *Fictio, falso, fake. Sul buon uso della filologia*, a cura di Antonella Negri e Roberto Tagliani