

NOVELLIERI ITALIANI IN EUROPA
testi e studi

ISSN 2421-2040

collana diretta da

Aldo Ruffinatto, Guillermo Carrascón

comitato scientifico

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

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

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

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

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

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

IV

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

aA

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

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



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

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

book design boffetta.com

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

Francia e Germania

Perrault et Basile:

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

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

Monica Pavesio 28

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

Laura Rescia 40

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

Maria Grazia Cammarota 56

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

Raffaele Cioffi 74

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

Manfred Pfister 87

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

Maria Grazia Saibene 110

Il Calandrino tedesco di Arigo

Chiara Simbolotti 126

Inghilterra

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

Angela Albanese 143

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

Massimo Colella 158

«This noble and godlye woman»:

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

Omar Khalaf 173

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

Chiara Lombardi 188

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

Luigi Marfè 204

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

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

Italia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Spagna

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

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

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

Indice

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

La novella italiana in Europa tra Bandello, Yver e Cervantes

Elisabetta Menetti

Università di Modena e Reggio Emilia

1. *A ritroso: a partire da Cervantes*

Nel 1613, quando vengono stampate le *Novelas ejemplares* di Miguel de Cervantes, la tradizione novellistica ha raggiunto il suo più alto grado di maturazione in Italia e una vasta circolazione in buona parte del territorio europeo¹. Tuttavia nel prologo Cervantes preannuncia la sua *novità* editoriale, che consisterebbe nel primato dell'invenzione novellistica in lingua castigliana: egli spiega di non aver tradotto o riscritto o riadattato novelle italiane già conosciute ma di aver fatto ricorso alla sua fervida immaginazione². Sappiamo, natural-

1. Ringrazio l'amico G. Carrascón per i preziosi suggerimenti bibliografici e per il dialogo sempre proficuo su tutti gli argomenti affrontati in questo saggio. Sulla dimensione europea del racconto novellistico segnalò un mio iniziale saggio in collaborazione con Ida Zilio Grandi: *Alle origini del racconto. Narrare storie tra Oriente e Occidente*, in G. M. Anselmi (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea. I, Dalle origini al Don Chisciotte*, Bruno Mondadori, Milano 200, pp. 194-223. Sono di riferimento i seguenti volumi: N. Borsellino e B. Germano (a cura di), *L'Italia letteraria e L'Europa. Dal Rinascimento all'Illuminismo. Atti del Convegno Internazionale di Aosta, 7-9 novembre 2001*, Salerno Editrice, Roma 2003; R. Morosini e C. Perissinotto (a cura di), *Mediterraneoesis. Voci dal Medioevo e dal Rinascimento mediterraneo*, Salerno Editrice, Roma 2007.
2. A. RUFFINATTO, *El Decameron desde el otoño de la Edad Media castellana hasta Cervantes*, in A. Baldissera, G. Mazzocchi e P. Pintacuda (a c. di), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, vol. III, Ibis, Pavia 2011, pp. 295-310; H.-J. NEUSCHÄFER, *Von der novella zur novela: Cervantes und die frühneuzeitliche Boccaccio-Rezeption in Spanien*, in A. Aurnhammer, R. Stillers (a c. di), *Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Harrassowitz, Wiesbaden 2014, pp. 103-112; G.M. Anselmi (a c. di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea. I, Dalle origini al Don Chisciotte*, Bruno Mondadori, Milano 2000; AA.Vv., *La cultura letteraria italiana e l'identità europea. Convegno Internazionale (Roma, 6-8*

mente, che l'apparente ingenuità di questa dichiarazione è pari alla complessa elaborazione testuale di questa antologia novellistica, ricca di citazioni nascoste e di prestiti italiani. Comunque è doveroso prendere atto della volontà autoriale che si basa su una concezione di 'originalità' assai diversa da quella dei novellieri italiani, che consideravano la riscrittura d'autore un esercizio creativo nient'affatto³ originale.

Il titolo, inoltre, appare doppio, contraddittorio ma esatto nel recupero delle due 'parole-genere' della letteratura europea – *novella* e *exemplum* – che richiamano la doppia finalità del narrare per divertire e/o per insegnare. *Novela*, infine, è un italianismo che nel vocabolario critico cervantino serve ad individuare un genere – il racconto lungo – ma soprattutto la specie, rientrando a buon diritto nella nebulosa terminologica che individua un racconto verosimile ma inventato, come *mentira*, *burla*, *patraña*. Il legame tra il prestito italiano, la tradizione novellistica toscana, la tradizione esemplare europea mediolatina e la novella spagnola del *Siglo de oro* è comunque troppo fragile per reggere alla vigorosa spinta innovativa impressa proprio da Cervantes sul *novellare* in direzione del *romanzo*, al punto che, come è noto, questo neologismo italianizzante scivolerà dall'uno all'altro genere narrativo con la naturalezza di un processo di inevitabile modernizzazione⁴. Bandello – e tutta la novellistica italiana che egli rappresenta – sembra vivere all'ombra di Cervantes e di Shakespeare. Ma, al contempo, occorre ribadire che è grazie a lui che la novellistica italiana rivive in Europa sia nelle parole d'amore sia negli intrecci erotici ed avventurosi sia, infine, nelle questioni di poetica narrativa, come la distinzione tra il 'vero' e il 'mirabile' e la ricerca del 'verosimile'. Intendo presentare, quindi, in forma necessariamente episodica, alcuni casi di intertestualità che mi sono parsi molto vitali tra Boccaccio, Bandello, Yver e Cervantes, rimandando, momentaneamente, ad altri futuri sondaggi l'altrettanto vitale ricezione inglese.

aprile 2000), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 2001; M.G. Profeti (a c. di), *Raccontare nel Mediterraneo*, Alinea, Firenze 2003.

3. Notevole e convincente la proposta di guardare alla 'proto-novella' spagnola e ai novellieri prima di Cervantes avanzata nel recentissimo saggio di J. MUÑOZ SÁNCHEZ, *Cervantes no fue el creador de la novela corta española*, «Anuario de Estudios Cervantinos», XII (2016), pp. 271-282.

4. G. CARRASCÓN, *Oneste o ejemplares: Bandello y Cervantes*, «Artifara», 13 bis (2013), pp. 285-305, in particolare sulla storia della parola si veda a p. 286, nota 1; G. DARCONZA, *Cervantes e la nascita della novela in Spagna*, in M. Dallapiazza, G. Darconza (a c. di), *La novella europea. Origine, sviluppo, teoria. Atti del Convegno Internazionale di Urbino 30-31 maggio 2007*, Aracne, Roma 2009, pp. 129-138.

I quadri narrativi delle 214 novelle e lettere dedicatorie di Matteo Bandello, di formazione domenicana, sono il risultato di un'eclettica e creativa riscrittura della tradizione precedente ma con nuovi motivi, come il tragico ed il grottesco in forma estrema, come vedremo. Dopo Bandello la vitalità del genere è confermata dalle numerose ristampe degli *Ecatommiti* (1565) di Giraldo Cinzio, dai testi teorici degli anni Settanta del Cinquecento di Bargagli (*Dialogo de' giuochi*, 1572) e di Bonciani (*La lezione sopra il comporre delle novelle*, 1574), dall'antologia di vari autori compilata da Francesco Sansovino che a partire dal 1561 appare arricchita da un discorso sul *Decameron* del 1571 (*Cento novelle scelte da' più nobili scrittori*)⁵. Non bisogna dimenticare l'esordio (nel 1634/1636) nella letteratura cortigiana dei *cunti* di Giambattista Basile, autore di fiabe novellistiche, ma anche della fortunata antologia di Celio Malespini, una miscellanea di *Duecento novelle* del 1609. Ovviamente il quadro italiano è più articolato di questo semplificato elenco⁶.

I materiali novellistici circolanti tra Italia, Francia e Spagna e Inghilterra divengono parte integrante dell'immaginario narrativo europeo. Soprattutto a partire dalla fine del Cinquecento una rinnovata attività di traduttori francesi, inglesi e spagnoli ridà vita a nuovi breviari di modelli narrativi, linguistici, retorici, tematici. Quasi tutti i classici italiani vengono tradotti in altre lingue e in altri contesti culturali: dagli *Asolani* del Bembo, alla *Zucca* del Doni (già nel 1551), alle *Piacevoli notti* di Straparola, fino alla selezione del sottogenere della novella tragica ed esemplare di Bandello, il narratore europeo più conosciuto e più controverso, le cui fortunatissime *Histoires tragiques* – prima a cura di Boaistuau e poi di Belleforest – dalla seconda metà del Cinquecento oscurano le novelle irriverenti, comiche e grottesche⁷. Da

5. Sui rapporti tra le opere di questi autori italiani e Cervantes si veda in questo stesso volume il contributo di J.M. MARTÍN MORÁN, *Teoria e pratica dell'utilità della novella. Bonciani, Bargagli, Sansovino e Cervantes*.

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

7. La prima traduzione in spagnolo delle novelle bandelliane è *Historias trágicas ejemplares* (1589) ad opera di Vicente de Millis Godínez: utilissimo il catalogo del sito *online* del Progetto Boscán – <http://www.ub.edu/boscan/index2.htm>, ultima consultazione 30/09/2015 – diretto da María de las Nieves Muñiz Muñiz. Per le traduzioni francesi: J.-C. ARNOULD, *De Boaistuau à Belleforest: la rupture dans la Continuation*, «Réforme, Humanisme,

questa esplosione novellistica al di fuori dei confini italiani emergono nella letteratura spagnola le storie tragiche ma anche le *historias prodigiosas, maravillosas* e si consolida l'idea del narrare come un *honesto y agradable entretenimiento*, che è il titolo emblematico della traduzione spagnola dell'antologia di fiabe e novelle di Straparola ad opera di Francisco Truchado⁸.

In Francia il grande architetto delle *Cent nouvelles nouvelles*, riscrittura multipla delle novelle italiane a partire dal *Novellino*, ispira nuove riscritture, i cui titoli portano la voce *nouvelle* ma anche *aventures* e *récréations* oppure *agréables nouvelles*, come quello di Chappuys⁹. Ma è l'arrivo di Bandello in Aquitania a Bazens nel 1542 a portare nuove idee e nuove storie dalle corti italiane e dalle guerre d'Italia, questo almeno fino alla sua morte nel 1561. Il contemporaneo *Heptaméron* di Margherita di Navarra (1558 e 1559) mette sotto gli occhi il passaggio di comuni interessi retorici e narrativi tra gli intellettuali francesi e italiani: in particolare tra la corte italiana a Bazens, i traduttori francesi ed i grandi maestri di retorica.

Tra l'Aquitania, la corte di Nerac e la regione del Poitou si crea un circolo umanistico franco-italiano di lunga durata – da Margherita di Navarra alla seconda Margherita, la regina Margot – nel cuore della Francia protestante e ugonotta. In questo vasto territorio del Sud Ovest della Francia

aA

729

Renaissance», 73 (2011) pp. 73-87. Per la fortuna di Bandello oltremontana, dal 1562 in poi, nelle traduzioni (generalmente, anche se non sempre, dal francese) di Brooke, Painter, Fenton e altri, si veda, nel quadro delle attività di ricerca in cui si integra questo volume, il recentissimo L. MARFÈ, «In English Clothes». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Accademia University Press, Torino 2015, pp. 8-9, 17, 23, 45-60, *passim*.

8. G.F. STRAPAROLA, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, F. Truchado (trad.), M. Federici (ed.), Nuova Cultura, Roma 2014. Si veda anche: M. FEDERICI, *Cervantes y los novellieri. Algunos ejemplos*, in I. Colón Calderón, D. González Ramírez (a c. di.), *Estelas del Decamerón en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro* [Anejos de Analecta Malacitana, 95], Universidad de Málaga, Málaga 2013, pp. 145-162. Ringrazio Marco Federici per le utilissime conversazioni e i consigli su questi argomenti.

9. Si veda B. DES PÉRIERS, *Les nouvelles récréations et joyeux devis de feu de Bonaventure Des Périers, valet de chambre de la royne de Navarre*, R. Granjon, Lyon 1558 – ripubblicato per l'ennesima volta nel 1582, sempre a Lione da Benoît Rigaud con il titolo *Les joyeuses aventures et nouvelles récréations* – e G. CHAPPUYS – traduttore di Ariosto, Boccaccio, Castiglione e Giraldo Cinzio e successore di Belleforest come storiografo di corte – *Les facétieuses journées: contenant cent certains et agréables nouvelles* [...], par Iean Hovze, Paris 1584. Su Des Périers si veda ora P. ADINOLFI, *La fortuna francese delle Facezie di Poggio Bracciolini*, in G. Carrascón (a c. di.), «In qualunque lingua sia scritta». *Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco*, Accademia University Press, Torino 2015, pp. 3-14, in particolare pp. 12 e sgg.

si giocano le sorti della corona francese – Margherita è la sorella di Francesco I e la nonna del futuro re Enrico IV – e della sanguinosa lotta tra cattolici e protestanti – che il matrimonio tra Enrico IV e la celebre regina Margot, figlia di Caterina de' Medici cerca di sedare – e, molto più modestamente, si narrano novelle. In questo contesto Jacques Yver (1548-1572), morto giovanissimo, è autore di un'antologia di novelle di successo, *Le Printemps d'Yver* (1572), stampata quattro volte nel 1572 e una trentina di volte fino al 1600 con una traduzione inglese del 1578¹⁰. *Printemps d'Yver* è un evidente gioco di parole tra il nome dell'autore e la magia di una primavera invernale come il giardino d'inverno di Madonna Dianora (*Dec. x, 4*): è ambientato nel castello di Lusignano, le cui attuali rovine sono vicino a Poitiers e che secondo la leggenda del luogo è stato costruito dalla fata Melusina¹¹. Anche per Yver la novellistica deve essere il trionfo dell'invenzione, cui tocca il compito di segnare nuove strade nel giardino dei racconti. Il narratore francese riprende il sistema narrativo a cornice del Boccaccio, inserendo nelle sue cinque giornate cinque lunghe *histoires* mescolate a brevi o lunghi componimenti poetici, che richiamano le odi di Pierre de Ronsard. Il dialogo tra i partecipanti, la divisione in giornate e la parola governata dai narratori è una sorprendente combinatoria tra Boccaccio e Bandello: di quest'ultimo il giovane Yver dice che, più stimato all'estero che in patria, è come un pesce, dai frutti succosi. In effetti, definisce le sue novelle come *histoires fort merveilleuses*, come le «istorie vere» e «mirabili» dell'amato Bandello.

In Italia la parola *novella* attrae fin da subito altre parole, come se fosse una calamita di significati che raccoglie i sottogeneri della tradizione latina e medievale. Ovviamente non si possono fare i conti con la tradizione novellistica europea

10. Recentissima la nuova edizione: J. YVER, *Le Printemps d'Yver*, M.-A. Maignan, M.M. Fontaine (a c. di), Librairie Droz, Genève 2015. Le prime due furono *Le printemps d'Yver, contenant cinq histoires discourues par cinq iournées* [...], J. Ruelle, Paris 1572; e con lo stesso titolo G. Silvius, Anvers 1572. La traduzione inglese apparve con il titolo *A Courtlie Controversie of Cupids Cautels: Conteyning Five Tragicall Histories* [...] *Translated out of French as Near as Our English Phrase Will Permit by H[enry] W[otton] Gentleman*, Francis Coldock & Henry Binne-man, London 1578.

11. Sulla funzione della leggenda della fata Melusina e dei Lusignano nell'Agenais resta insuperato lo studio di J. LE GOFF, *Melusina materna e dissodatrice*, in ID. *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. Saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1977, p. 300.

senza Boccaccio: nel *Proemio* del *Decameron* lo scrittore aveva ipotizzato una prudenziale tassonomia delle forme brevi di cui si era chiaramente servito: *novelle* o *favole* o *parabole* o *istorie*, in parte consolatorie, in parte utili ed in parte dilettevoli, in ossequio al precetto di Orazio. Dopo Boccaccio tutti i novellieri aggiungono alla radice dell'etimo – *novitas*, novità o sorpresa – le storie e gli *avvenimenti*, i *casi*, le *historie*, i *ragionamenti*, gli *avvertimenti*. Ci sono le novelle in latino, le *facchie*, specialmente quelle del Bracciolini, definite anche *con-fabulationes*: sono tutti lemmi che amplificano la potenzialità novellistica sulla base dell'affidabilità – e credibilità – storica, che va dalle storie ripescate dagli storici latini, al sentito dire (i casi), alla conversazione (i ragionamenti), alla riflessione morale (gli avvertimenti).

Dopo Boccaccio la novella appare come in continua trasformazione: può essere breve ma anche lunga come un romanzo, come la celebre novella degli amanti veronesi, Romeo e Giulietta, che, elaborata a partire dalla precedente tradizione in particolare da Luigi da Porto e poi da Bandello – II, 9 dedicata al Fracastoro – viene successivamente tradotta in francese e in spagnolo, trasformata in un poema inglese di tremila versi e tradotta ancora in inglese, per esser poi rielaborata da Shakespeare e da Lope de Vega per il teatro¹². La novella italiana, infine, può viaggiare in cornice o isolata, accompagnata da una lettera dedicatoria e alla spicciolata.

La prima stampa delle dodici novelle di Cervantes, quindi, giunge alla fine di un lungo e fruttuoso percorso della novella italiana. E giunge più di un secolo dopo l'esordio novellistico di Matteo Bandello nel 1509, data della prima stampa della sua traduzione latina della novella di Sofronia, Tito e Gisippo (*Dec.* x, 8). Come è noto, Bandello scrive la sua prima novella edificante in latino, in omaggio alle riscritture delle novelle decameroniane che risalgono ancora più indietro: a Leonardo Bruni, ad Antonio Loschi, a Filippo Beroaldo. Nonostante la postuma edizione a Lione della quarta parte

12. L'opera, meno nota, di Lope, dal titolo *Tragicomedia Castelvínes, y Monteses*, apparve pubblicata per la prima volta postuma nel 1647: *Parte veintecinco perfeta, y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio*, Viuda de Pedro Verges y Roberto Devport, Zaragoza, pp. 279-331. Sui possibili rapporti tra queste due opere e le loro fonti si veda A. SCAMMACCA DEL MURGO, *Gli amanti di Verona tra Lope de Vega e William Shakespeare*, «Artifara», 15 (2015), pp. 185-212.

del Bandello (1573) possa indurre a lanciare Bandello verso il Seicento, in realtà è uno scrittore moderno che ha cominciato a narrare come un umanista del Quattrocento.

La storia è la materia degli storici; la fantasia narrativa è il compito dei narratori, aveva avvertito Boccaccio. Sulle sue orme i novellieri italiani raccontano in prosa le storie dell'umanità che sono anche invenzioni, favole, novelle, storie vere e mirabili. La favola menzognera, però, è il limite invalicabile del genere novellistico, che esclude totalmente il soprannaturale fiabesco ma che non si priva di altri piaceri e meraviglie. I narratori, infatti, si aggrappano alla storia che li travolge con le guerre, le epidemie e tutte le sofferenze che da esse derivano.

Una catena di calamità, infatti, tiene insieme il racconto novellistico del presente. Per fare solo due celebri esempi, ma l'elenco sarebbe lungo, Boccaccio ambienta il *Decameron* al tempo della peste a Firenze nel 1348 e Bandello scrive le sue novelle durante le guerre d'Italia tra Francia e Spagna nei primi anni del Cinquecento: una storia personale che vive negli accampamenti militari tra Piemonte e Lombardia, fino alla pace di Cateau-Cambrésis, nel 1559. Bandello, che non aveva simpatia per gli spagnoli, non manca mai di osservare quanto i destini di Francia e Spagna siano implicati nelle storie degli stati italiani.

Per chi scrive novelle dopo Boccaccio e dopo Bandello è ormai abbastanza chiaro che il racconto della storia debba emergere con la mediazione della fantasia e dell'ingegno. Miguel de Cervantes narra le proprie storie fra due secoli bellicosi, inquieti, sanguinosi, simbolicamente rappresentati dalla battaglia di Lepanto, alla quale partecipa attivamente: e siamo nel 1571. Jacques Yver ambienta il suo favoloso *Printemps d'Yver* nel sud-ovest della Francia, subito dopo la precaria pace di Saint-Germain (1570), alla fine della terza guerra di religione in Francia e poco prima della strage degli ugonotti nella notte di S. Bartolomeo; e siamo nel 1572.

2. I peccatori della lingua

Una prima questione di poetica narrativa europea riguarda i pericoli che si nascondono dietro le parole inventate e i racconti di finzione. La poetica dell'onestà del racconto di molte opere novellistiche europee si spiega con l'analisi di alcuni archetipi della cultura classica e mediolatina. Alcune

fondamentali regole narrative di base precedono sia il dibattito neoaristotelico sul meraviglioso nei poemi cavallereschi del Rinascimento italiano e spagnolo sia il giro di vite impresso dalla Controriforma italiana e dall'Inquisizione spagnola sul racconto 'disonesto'¹³. Difatti, i vincoli della parola onesta erano stati fissati molto prima nella letteratura esemplare medievale e mediolatina dei Padri della Chiesa ed erano stati in seguito rielaborati da Boccaccio ed, infine, rimessi a punto nel dibattito umanistico sulla novella, inaugurato da Petrarca e proseguito con Pontano, Leonardo Bruni, Enea Silvio Piccolomini¹⁴.

Questo lungo dibattito patristico e umanistico sull'onestà del narrare si sarebbe perfettamente saldato con la vasta operazione di moralizzazione del dettato boccacciano portata a termine durante il periodo della Controriforma, a partire, come è noto, dalla formulazione ufficiale dell'Indice dei libri proibiti. Bisogna ammettere, tuttavia, che la materia scandalosa delle novelle continuava a circolare regolarmente e con tutti i suoi peccaminosi frutti.

Bisogna rileggere Agostino per capire quanto sia lunga la storia del narrare onesto o disonesto, più o meno vincolato al tema del parlare menzognero. Nel *De Mendacio* egli aveva definito la menzogna come una questione oscura piena di anfratti nascosti¹⁵ e affermava che non era possibile liquidarla come un peccato gravissimo, senza considerare che, a volte, può essere utile, come spiegano anche le Sacre Scritture.

Il peccato della lingua per tutti i narratori è il limite estremo da non oltrepassare¹⁶. Il multiloquio, il vaniloquio, il parlare a vanvera dello stolto e tutte le forme che assume l'uso ingannevole della parola devono rispondere davanti al criterio di verità, di onestà e di decoro già presente nelle narrazioni esemplari dei predicatori francescani e domenicani delle origini e fino a tutto il Cinquecento.

13. R. BRAGANTINI, *Il governo del comico. Nuovi studi sulla narrativa italiana dal Tre al Cinquecento*, Vecchiarelli, Manziana (Roma) 2014; ID. *I conti con la storia: Giraldi e i narratori di metà secolo*, «Critica Letteraria», 159-160 (2013), 2-3, pp. 427-441.

14. G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (a c. di), *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998*, Salerno Editrice, Roma 2000.

15. AGOSTINO, *Sulla bugia*, M. Bettetini (a c. di), Bompiani, Milano 2001.

16. C. CASAGRANDE, S. VECCHIO, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987.

Cervantes dimostra di conoscere bene i limiti imposti da questa tradizione secolare al narrare disonesto, che riguarda sia la narrazione erotica sia la narrazione fantasiosa o fiabesca. Nel *Coloquio de los perros* delle sue *Novelas ejemplares*, a proposito del racconto prodigioso di una vecchia strega, il cane Scipione dice che sono solo «palabras de consejas o cuentos de viejas», parole fantasiose di vecchiette che raccontano storie – i «cuentos», cioè racconti orali – intorno al focolare nelle serate di inverno¹⁷.

Questo confine più estremo del narrare era stato già individuato dal Boccaccio nella quarta specie della *fabula* – secondo una nuova quadripartizione dei gradi della finzione che si legge nella *Genealogia deorum gentilium* – che è priva di verità come, appunto, le invenzioni di deliranti vecchiette (*Gen. XIV, 9, 8*)¹⁸. Ora, la *Genealogia deorum gentilium* comincia a circolare molto presto sia in Francia – dal 1531 – in traduzione francese sia in Spagna in versione spagnola alcuni anni prima con *El Tostado*¹⁹. Bisogna annotare, inoltre, che poco prima Scipione aveva parlato proprio come un predicatore medievale. All’inizio del racconto, infatti, avverte l’amico che deve stare molto attento perché nella lingua si sommano tutti i mali dell’umanità: «Vete a la lengua, que en ella consisten los mayores daños de la humana vida»²⁰. L’avvertimento risale al peccato della lingua, che è un assioma della letteratura sermocinale medievale. Il contatto fra i principi devozionali e quelli narrativi potrebbe essere avvenuto semplicemente tramite il comune contesto patristico oppure tramite le novelle del domenicano Bandello, che è un eccezionale mediatore europeo di tutto ciò che riguarda la teoria del narrare onesto e disonesto, da quella esemplare a quella novellistica²¹.

aA

17. M. DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, F. Sevilla Arroyo (a c. di), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2001, f. 266r, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-coloquio-de-los-perros-0/html/ff31b1bc-82b1-11d1-acc7-002185ce6064_1.html, ultima consultazione 30/09/2015.

18. Si cita per l’edizione di G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, V. Zaccaria (a c. di), voll. VII-VIII, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V. Branca (a c. di), Mondadori, Milano 1998.

19. A. FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, *El libro de las diez questionnes vulgares propuestas al Tostado: e la respuesta e determinacion dellas sobre los dioses de los gentiles e las edades e virtudes*, Hans Gysser de Silgestat, Salamanca 1507. Questa importante traduzione risale però al 1440 e viene presentata dal traduttore come opera sua.

20. CERVANTES, *Novelas ejemplares* cit., f. 243r.

21. CARRASCÓN, *Oneste o ejemplares: Bandello y Cervantes* cit., pp. 285-302.

Si può ipotizzare che un possibile testo-ponte possa essere riconosciuto nel dittico I, 29, che è la riscrittura novellistica di norme provenienti dal *De peccato linguae*, un capitolo fondamentale della *Summa de virtutibus et vitiis* del domenicano lionese Guglielmo Peraldo, opera fondamentale per tutte queste riflessioni.

La *Summa* è una sorta di breviario nel quale si ritrovano buoni consigli per una narrazione onesta, con esempi che mettono in guardia dai difetti del multiloquio e dell'uso più immorale della lingua, cioè la menzogna. Appare evidente, dunque, come la riflessione umanistica sapienziale dei cani nelle *ejemplares* oppure la discussione tra il curato e il barbiere nel *Quijote* si rifacciano alle tesi della predicazione medievale ed alle più moderne riflessioni umanistiche: norme che i maestri di retorica del tardo Rinascimento, più vicini a Cervantes – come Robortello, Giulio Cesare Scaligero ed El Pinciano – rinnovano con le nuove interpretazioni di ispirazione neoaristotelica²².

L'onestà è un problema per il narratore di *exempla* e di novelle, alle prese, spesso e volentieri, con il disonesto di alcuni più controversi argomenti, come la passione amorosa e la beffa comico-sessuale.

La metafora del narrare nel giardino dimostra l'origine di questa ambivalenza morale o peccato originale della novella. Un'ambivalenza che ha origine nel *Decameron*; un giardino di fiori e di frutti, come solo un Paradiso può concedere ai suoi eletti nello stesso momento.

Dopo Boccaccio i novellieri toscani, settentrionali e meridionali dimostrano di conoscere molto bene i limiti dell'invenzione e la questione morale della disonestà e della menzogna. Due secoli dopo, Matteo Bandello è, sicuramente, lo scrittore 'estremo' più esposto sul fronte della disonestà.

I novellieri italiani, insomma, sono i primi peccatori della parola allusiva e disonesta.

3. *Coltivare il campo dell'immaginazione*

La difesa dei novellieri italiani contro l'accusa di essere menzogneri e disonesti è molto articolata, complessa e offre agli scrittori europei molti spunti di riflessione, a partire dal ruo-

22. E.C. RILEY, *La teoria del romanzo in Cervantes*, il Mulino, Bologna 1988.

lo che assume in questo gioco finzionale il lettore-interprete delle fantasticazioni novellistiche. Boccaccio studia a lungo l'ambivalenza della *fictio*; Bandello propone novelle estreme, che devono essere vere e mirabili; Yver sospinge la sua narrazione novellistica verso il fiabesco ma Cervantes resiste agli incantesimi della parola menzognera e del racconto disonesto, anche se ne è profondamente affascinato.

Se si osserva la lunga durata della novellistica italiana occorre cominciare dal primo esempio toscano, il *Novellino*, in cui si ritrovano tutti gli elementi fondamentali del racconto novellistico che verranno sviluppati e rielaborati per oltre due secoli. L'anonimo, infatti, si raccomanda di «argomentare» e «dire» e «raccontare» con «onestade» e chiede ai lettori del suo libretto, dotati di una «intelligenza sottile», di ricavare dalla lettura sia un utile insegnamento sia un piacere, cioè uno svago tutto intellettuale.

Le novelle sono paragonate ai fiori di un bellissimo giardino: sono fiori del parlare, sono fiori del racconto²³.

Per Boccaccio lo spazio dell'immaginazione è come un campo ben coltivato (*Conclusione dell'Autore*, 18)²⁴: è l'*hortus* che anche gli autori classici facevano rivivere nelle loro fantasie come il luogo più bello in cui far divagare la mente. Il *Decameron* è uno splendido giardino in cui le sue lettrici corrono liberamente, raccogliendo i fiori più belli e lasciando stare le spine (*Dec.* v, 10, 4-5)²⁵.

L'associazione tra l'atto narrativo ed il giardino è pervasiva e viene anche vissuta dalla brigata che vive nell'immenso e stupefacente giardino della campagna fiesolana e della fantasia boccacciana²⁶. La narratrice Elissa riprende questa idea, quando dice che la fantasia narrativa è come un campo «amplissimo» in cui si può correre (*Dec.* II, 8, 3)²⁷. Ed anche Emilia, introducendo il tema libero, paragona la fantasia al «vagare» dei buoi che pascolano, liberi dal giogo di un tema predefinito, s'intende. Tutto fa pensare, insomma, che per

23. L. MULAS, *Letture del «Novellino»*, Bulzoni, Roma 1984 e V. Mouchet (a c. di), *Il Novellino*, con una Introduzione di L. Battaglia Ricci, BUR, Milano 2008.

24. G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Einaudi, Torino 2005, vol. II, p. 1258.

25. *Ivi*, vol. II, p. 693.

26. L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»*, Salerno Editrice, Roma 1987.

27. BOCCACCIO, *Decameron* cit., vol. I, p. 259.

Boccaccio il regno della fantasia sia a volte come un giardino speciale racchiuso dalle mura di un palazzo, a volte come una prateria infinita, a volte come un campo ben coltivato ed, a volte, come una valle di eccezionale bellezza naturale, come la Valle delle donne.

Il giardino è il campo della mente, che è ampio, senza recinzioni, costrizioni e limitazioni.

Il francese Yver unisce il meraviglioso e la storia nel castello fantastico in cui si ritrova la sua brigata: un giardino incantato, colorato, musicale, ombroso e al contempo soleggiato, ricco di fontane e di portici, gallerie, archi, colonne e statue. È il giardino della fantasia in cui i suoi narratori spaziano liberi alla ricerca dell'onestà del racconto, come i narratori del *Decameron* di Boccaccio e come i cortigiani delle novelle di Bandello.

Cervantes si muove tra queste sirene della libertà narrativa con molta prudenza. Tuttavia sembra riproporre con una certa preparazione teorica la stessa immagine del campo, che viene riutilizzata per isolare la questione della verosimiglianza o inverosimiglianza della letteratura cavalleresca.

aA Nel capitolo quarantasettesimo della prima parte del *Quijote* il canonico ammette che, nonostante tutti i difetti puntigliosamente denunciati, la letteratura cavalleresca possa avere qualcosa di buono. Essa ha confini narrativi molto ampi come un «largo y espacioso campo» nel quale la penna degli scrittori può correre senza ostacoli – «por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma»²⁸.

Il dibattito dal sapore tutto umanistico e italiano si sviluppa mentre Don Chisciotte, il lettore credulone, è chiuso simbolicamente in una gabbia, che serve a contenere i suoi eccessi fantastici. Nel *Quijote* il curato, quindi, usa con esattezza la terminologia tecnica umanistica antica, messa a punto da Boccaccio, poi da Petrarca e ripresa con nuove prospettive dal più recente dibattito tardo cinquecentesco di impronta aristotelica, come abbiamo anticipato.

Parole come *ficción, fábula y mentira, fábula mentirosa*, verità e invenzione, saggezza e onestà sono parole già sperimentate ed analizzate in profondità dagli umanisti del Quattrocento.

28. M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, F. Rico, J. Forradellas, F.L. Carreter (a. c. di), Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona 1998, p. 549.

Il compito dei novellieri, dunque, è pieno di ostacoli, il primo dei quali è senza dubbio il superamento del peccato della lingua e la sfida creativa contro la menzogna.

Boccaccio nel *Decameron* tenta di riscrivere le regole di un nuovo narrare onesto con gli strumenti retorici dell'ironia, con la messa a punto di una nuova teoria della *factio* e con la riscrittura degli archetipi esemplari, che sprigionano nelle novelle una nuova energia sia nel rovesciamento dei temi tradizionali sia nella parodica distorsione delle finalità del narrare²⁹.

Nella *Genealogia* si scaglia contro i falsi intellettuali, che professano santità e giustizia ma vanno nelle scuole, nelle piazze e sui pulpiti a gridare come pazzi contro la poesia – un'arte inutile e menzognera – e contro i poeti, che ritengono uomini 'fabulosi' e, peggio, 'fabulones' cioè ciarlatani (*Gen.* XIV, 5, 5-6). Definisce questi critici – come aveva già preannunciato nell'introduzione alla quarta giornata del *Decameron* – come detrattori dementi, dei mormoratori stupidi ed ignoranti, come degli inutili «cavillatores», rozzi, «insultantes», ciechi censori dell'immaginazione ma soprattutto come degli incapaci: costoro, i critici, hanno un ingegno intorpidito e stanco – «ingenii fatigato incedentes» (*Gen.* XIV, 12, 17). I saccenti e falsi intellettuali vogliono distruggere la poesia narrativa, dicendo che non assomiglia alla verità.

Le finzioni, spiega Boccaccio, sono il frutto di un artificio mirabile del poeta sulla realtà, che per essere apprezzato, richiede l'esercizio dell'ingegno di un lettore. Il testo poetico non è una menzogna ma ha bisogno di un interprete capace di sciogliere i nodi dell'ambiguità delle finzioni capace di interrogare per chiarire il linguaggio figurato – «integumenta fictionum» – per godere onestamente del piacere delle invenzioni e per non cadere nell'errore più grossolano: cioè di pensare che le finzioni siano la realtà.

Quale lettore, si domanda Boccaccio, è così «ignaro di sé» da pensare, ad esempio, che Dante abbia voluto far credere agli ignoranti cose false, solo per dimostrare la sua potente eloquenza, usata in modo così disonesto? E incalza: chi può essere così demente e sconsiderato da pensare che il sommo

29. C. DELCORNIO, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, il Mulino, Bologna 1989.

poeta abbia inventato un grifone bimbembre che trascina un carro sulla cima dell'aspro monte, accompagnato da sette candelabri e altrettante ninfe solo per ingannare con le sue favole gli ignoranti? La sua immaginazione procedeva per figure. Il precario legame che tiene insieme il poeta e i suoi lettori si basa, dunque, sulla credibilità di chi racconta e sulla capacità ermeneutica di chi ascolta.

La scoperta più importante per la narrativa occidentale è di Boccaccio e riguarda il potere del lettore, anche con il suo lato oscuro: cioè il lettore incapace ed inetto che fa coincidere la finzione con la verità e che giudica i poeti solo dei ciarlatani.

Questa argomentazione assomiglia alla poetica di Cervantes, che riguarda, essenzialmente, la diffrazione della realtà nella percezione dei lettori. Un contatto già rilevato da A. Gargano e che si nasconde nella terminologia critica di Boccaccio: l'immaginazione poetica non racconta menzogne ma fatti comuni che potrebbero accadere – «Et hec si de facto non fuerint, cum communia sint esse potuere vel possent» (*Gen. XIV, 9, 7*)³⁰.

aA Come è noto, la base teorica dell'opera latina di Boccaccio è un mosaico di citazioni prelevate da Orazio, Virgilio, Apuleio, Ovidio, Quintiliano, Cicerone. Il terreno è comune, ma il rilancio del lettore attivo, protoumanistico e narrativo è di Boccaccio.

739

Secondo Boccaccio, quindi, solo un pazzo o un ignorante può prendere alla lettera la finzione dei poeti. Per questo motivo prova a formare il lettore ideale – come ideali sono le lettrici del suo *Decameron*. Un lettore capace di trarre piacere dalle fantasticherie dei poeti con piena autonomia, con continua onestà e con fiducia, con una più matura fede poetica, diremmo noi oggi.

L'immaginazione poetica per sua natura è una scienza universale: la pensa così anche Cervantes nel suo *Viaggio del Parnaso* del 1614.

Bisogna però ricordare che la *fabula* diventa presto materia di studio nei corsi universitari: ricordo solo la celebre lezione di Antonio Urceo Codro del 1494-1495 per l'ateneo bolognese.

30. A. GARGANO, *Difficile est proprie communia dicere: el género de la novella entre Boccaccio y Cervantes*, «Edad de Oro», XXXIII (2014), pp. 35-51.

se che è raccolta nel primo *Sermo* delle sue prolusioni universitarie, anche queste pubblicate prima a Venezia (nel 1506) e poi a Parigi (nel 1515). Il professore bolognese richiamava studenti da tutta Europa e nella sua celebre lezione dedicata alla *fabula* Codro invitava i suoi studenti ad accettare le *favole* come parte integrante delle aspirazioni umane e di tutte le forme in cui esse si trasformano grazie all'ingegno dell'umanità. Invitava passionalmente a coincidere con la totalità della *fabula*, ad essere *fabula*: letteralmente a parlare, a essere, a vivere, a gioire delle favole, con le favole, nelle favole e attraverso le favole: «cum fabulis, in fabulis, per fabulas loquamur, simus, versemur, vivamus, gaudeamus»³¹. L'invenzione della lieta brigata, dunque, dimostra la felicità di essere lettrici e lettori nel Paradiso delle finzioni, cioè capaci di interpretare le invenzioni *fabulose* e di tradurre il loro specifico linguaggio.

Come sappiamo, alla fine del Cinquecento il *Decameron* è già stato decostruito e riscritto molte volte dagli umanisti e dai censori, a partire dalla prima riscrittura-modello della novella di Griselda, compiuta da Petrarca, meglio nota in Europa come il *De insigni obedientia et fide uxoriam* ed inserita tra due importanti lettere senili indirizzate all'amico Boccaccio. L'archetipo novellistico trecentesco diventa, fin da subito, un campo di sperimentazione ermeneutica per l'applicazione delle nuove regole della teoria narrativa umanistica sulla *fabula*, che deve essere basata sull'intreccio di decoro, verità storica ed esemplarità.

Per capire la novità della narrativa novellistica e romanzesca europea tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, bisogna in realtà guardare al Boccaccio latino, al *Decameron* riletto e riscritto dagli umanisti ed alle nuove teorie poetiche umanistiche. Gli umanisti si fanno 'brigata', diventano loro stessi componenti attivi del processo di finzione con le loro conversazioni alte, dotte ed erudite che trasformano in brevi novelle. Si travestono anche da Boccaccio, ri-narrando in latino alcune sue novelle che inducono ad una riflessione morale sui sentimenti e sulla vita.

L'assenza della cornice narrativa decameroniana nelle diverse antologie novellistiche non è il dato formale più rilevan-

31. A. URCEO CODRO, *Sermones (I-IV)*, L. Chines, A. Severi (a c. di), Carocci, Roma 2013, p. 233.

te per stabilire il canone del genere. Nodali sono, piuttosto, i ragionamenti che accompagnano e seguono il racconto: una sorta di cerimoniale che introduce il lettore nella finzione narrativa e lo fa partecipare ai commenti del pubblico. La novella è tale perché è inserita in un ragionamento: è riscritta, ri-usata per conversare, per comunicare nuove idee e per compiere riflessioni morali.

Il lettore spaesato vanifica l'invenzione, abbassa il linguaggio poetico a pura menzogna e piega la poesia ad una visione utilitaristica e limitata. In questo senso la lezione dei novellieri è chiara: il lettore assennato, anzi colto, sa distinguere tra realtà e finzione.

Come si è detto, gli umanisti, sulle orme di Petrarca, preferiscono limitarsi alla *historia*, esemplare, simile al vero, utile. Ma Bandello apre una terza via: la novella-istoria, disonesta e onesta, al contempo. Laddove la disonestà si spinge oltre il lecito, Bandello rassicura che il racconto disonesto rafforza l'onestà, perché mette in evidenza gli errori, i peccati e le follie delle donne e degli uomini.

La definizione ossimorica di istoria vera e mirabile³² gli consente di mettere insieme la sorpresa e la stupefazione dei fatti raccontati con la verità della storia, che spesso è disonestissima.

Il dittico bandelliano, formato da una lettera e da una novella, riprodotto per 214 volte, prevede una dedicatoria narrativa dove una lieta brigata narra in un giardino o palazzo o accampamento militare o chiostro. Nella dedica II, 35 «Il Bandello al magnifico messer Girolamo Ongaro mercante lucchese» scrive chiaramente che i casi più strani a volte sembrano «favole» – cioè menzogne – e non istorie «e nondimeno son pur avvenuti e son veri». Per questo Bandello si dice convinto che sia nato il famoso proverbio che dice: «il vero che ha faccia di menzogna non si dovrebbe dire».

Nonostante la pericolosa vicinanza con la menzogna afferma di voler scrivere lo stesso «i varii accidenti che talora accader si veggiono», soprattutto quando sono raccontati da persona degna di fede. Aggiungendo anche che, secondo la regola aristotelica, ogni volta che il caso è possibile deve

aA

741

32. E. MENETTI, *La fucina delle finzioni: le novelle e le origini del romanzo*, «Heliotropia», 8-9 (2011-2012), pp. 17-34, in particolare pp. 27 e sgg., http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/08-09/menetti.pdf, ultima consultazione 30/09/2015.

esser ammesso. Bandello chiama in causa Dante sotto forma di proverbio popolare: il celebre verso proemiale di Gerione, un'altra specie di grifone trimembre della fantasia dantesca. Aristotele, infine, chiude la faccenda.

Nel passo, richiamato sotto forma di leggera conversazione (*Inferno* xvi, 124), Dante giura al suo lettore di aver visto con i propri occhi quella figura spaventosa e infrange una regola sacra del sistema di comunicazione patristico, come abbiamo già visto: cioè oltrepassare la soglia della possibile menzogna e sprecare il dono divino della parola con un falso vaniloquio.

Bandello, sebbene sia profondamente imbevuto di tradizione sermocinale e patristica, decide di infrangere questa regola del racconto veritiero, impostando le sue «istorie» al mirabile e al gioco ambivalente tra onestà e disonestà dei temi raccontati.

Yver e Cervantes, in ultima istanza, usano Bandello come un irregolare mediatore culturale della novellistica italiana e come un esempio di radicalizzazione del discorso moralistico e del racconto novellistico sull'irrazionalità degli esseri umani. I tipi novellistici bandelliani più imitati sono il geloso estremo, la giovane semplicissima, l'eroina eccessivamente intrepida ed eccessivamente onesta, i giovani straordinariamente innamorati e l'opposizione radicale vecchiaia e giovinezza, nella coppia del vecchio geloso e della giovane moglie. Temi già decameroniani, ma con una asprezza ed una ruvidezza differenti. Una certa sensibilità per l'emozione forse deriva dal Boccaccio, ma la curiosità per le pazzie degli uomini e delle donne sono quasi sempre prelevate da Bandello.

A questo proposito voglio ricordare un particolare: la delicatezza di Cervantes.

Nella novella della *Signora Cornelia* Cervantes vuole farci sentire la tenerezza e la delizia di una donna che allatta *con honestidad* e in lacrime un neonato, che ancora non sa essere suo figlio. Due uomini di fronte a lei restano a guardare, silenziosi e sospesi: «y con la leche le sustentaua, y con las lagrimas le bañaua el rostro».

Cervantes doveva aver letto la novella di Madama Beritola, figura materna per eccellenza (*Dec.* II, 6), che allatta al seno due piccoli caprioli, per curare la malinconia della separazione dai suoi figli. Doveva aver anche letto, forse in traduzione, della straordinaria ma incredibile storia di una

anonima giovinetta romana del *De mulieribus claris* (55) che per compassione ed amore offre il seno alla madre incarcerata, per non farla morire di fame: avendo appena partorito, «eductis mammis, illas sugiendas ori matris admoveret».

L'intensità emotiva è di Boccaccio. Bandello alimenta Cervantes con altro latte.

Il mondo narrativo di Bandello, infatti, è più spesso tragico che lieto, più spesso duro e crudele che pacificato, più spesso enigmatico ed inquieto che limpido ed armonioso. Quella di Bandello è la rappresentazione di un mondo complesso, folle, pieno di «pazzeroni», violenti, suicidi e sadici.

Nei suoi dittici narrativi lo scrittore lombardo cerca di giustificare le disonestà delle novelle con l'onestà del suo impegno pedagogico: conoscere il male per evitarlo. Ma le forze feroci e micidiali, comiche e assurde il più delle volte prendono il sopravvento.

Ma qual è il messaggio di Bandello ai suoi lettori contemporanei, che chiama «candidi»? Bandello scrive storie perché sente il frastuono delle armi che irrompono nell'irreale sospensione delle corti 'fanta-decameroniane', con i cortigiani riuniti in un giardino delle delizie a raccontarsi novelle.

Ma la guerra è nelle famiglie ed è entrata nei suoi personaggi. Scrivendo ad un amico, Cesare Trivulzio, uomo d'armi – capitano di cavalleria – e umanista (*Novelle* III, 24), afferma che non ci sono scrittori capaci di raccontare tutto questo. Non lo dice, ma lo si intuisce: la polemica è rivolta ai poeti del suo tempo.

4. *Pepitoria ed altre prelibatezze novellistiche*

Ed ora due brevi tessere di comparazione: la prima riguarda la novellistica ed il cibo.

Cervantes nel prologo della sua raccolta novellistica si rivolge direttamente al suo amabile lettore con una brevissima avvertenza: non potrà fare una *pepitoria* con le sue novelle, perché non troverà gli ingredienti principali per farlo, cioè capo, piedi, visceri. Le sue novelle, infatti, hanno un sapore più raffinato: sono oneste.

L'idea dell'invenzione come cibo per la mente la ritroviamo in Bandello. Nel proemio della novella II, 55 il narratore cortigiano, Niccolò Amanio, dice che farà come «il gentiluomo a cui la sera a l'improvviso viene qualche caro amico a casa a cenare seco, che sapendo che al macello carne non

si truova nè su la piazza è selvaticume da vendere, con i polli di casa e con la carne salata si sforza il suo amico onorare». Quindi spiega che il pollo di casa e la carne salata sono le «istorie che tutto il dì si tengono in mano». Il narratore di Bandello offre una cena con il cibo per la mente di cui si nutre quotidianamente. In questo caso si tratta della riscrittura di un celebre *plot* umanistico: la nobile storia di Seleuco e Antioco che Bandello dichiara di ricavare dal *Trionfo d'Amore* di Petrarca ma che ha molte somiglianze con la riscrittura di Leonardo Bruni del 1437, la cui prima edizione a stampa è del 1511 per l'editore senese Niccolò di Nardo.

Bandello afferma di essere solo un abile cuoco degli avanzi, magari anche nobili come in questo caso. Cervantes, invece, avverte il lettore che la sua è alta cucina con ingredienti scelti accuratamente per il suo banchetto novellistico, che ha un sapore delicato.

Yver, in maniera molto simile, parla di uova covate da altri e di briciole di pane. Nel suo prologo *Au favorable et bien-veuillant lecteurs* spiega che è umiliante «covare le uova deposte da altri» e che i francesi non devono vivere di prestiti, raccogliendo le briciole di pane che cadono dai sontuosi banchetti italiani – «comme si affamez nous ammassions les miettes qui tombent sous la sumptueuse table de ces magnifiques pour nous faire bonne bouche».

Lo spirito narrativo dei francesi, scrive, deve saper competere con nuove 'belle invenzioni' che possono «récréer et soulager l'ennuy qu'apporte l'oisiuété par des discours nez en France et habillez à la Française»³³.

Veniamo a sapere, dunque, che la novellistica italiana è come un banchetto. Nessuna *pepitoria*, dunque, e nessuna riscrittura conclamata. Nessuna briciola raccolta. Ma le cose sono andate diversamente. Già il titolo *Novelas ejemplares*, come abbiamo visto, è un titolo di recupero, con il rilancio di una parola già nota in Spagna ma rara e fragile, pronta a trasformarsi in qualcosa d'altro. La novità sta nella esecuzione solitaria dell'autore o del cuoco: nell'assenza della voce dei narratori di cornice.

33. Questa citazione e quelle precedenti, da YVER, *Le printemps d'Yver*, Jean Ruelle, Paris 1572, preliminari senza numerazione, corrispondenti alle pp. 12 e 13.

5. *Il giardino ambiguo*

Seconda tessera di comparazione: il giardino ambiguo che nella versione onesta è il giardino meraviglioso degli *Asolani*, ma nella versione-*pepitoria* è il sesso femminile.

Boccaccio dà inizio alla metafora ambivalente del giardino e della Valle delle donne³⁴. A Masetto di Lamporecchio, per esempio, fa dire: «Se voi mi mettete costà entro, io vi lavorerò sí l'orto, che mai non vi fu così lavorato» (*Dec.* III, 1, 18). A *Dec.* II, 10, 32 viene preso in considerazione il «picciolo campicello» di Bartolomea, «giovane, fresca e gagliarda». Nella novella di due amici che amano la stessa donna, uno dei due – Tingoccio – muore perché «tanto vangò e tanto lavorò, che una infermità ne gli sopravvenne» (*Dec.* VII, 10, 15)³⁵. Anche Bandello dimostra di essere uno degli artefici più vivaci e simpatici dell'ambivalenza del giardino, ma con uno stile comico-grottesco inconfondibile, sul quale Cervantes agisce 'in levare'.

Il marito di Bindoccia, come al solito, diviene geloso della moglie e ha paura che la donna si provveda di «ortolani» che vadano a coltivare «il di lei giardino» (*Novelle* I, 5). Un altro geloso (*Novelle* I, 9) teme addirittura che il giardino della moglie venga annaffiato da qualcun altro anche di notte. Nella II, 54 un povero ingenuo pensa di essere il primo a cogliere «la prima rosa del giardino», ma in realtà «già infinite» sono state nel frattempo raccolte. Nella novella un po' grassoccia che racconta Machiavelli (*Novelle* I, 40) le metafore della sessualità sono una festa degli equivoci. La donna «è già più d'un mese che ella non aveva inacquato il giardino» e qui si chiama in causa anche il Sultano e Babilonia: «diede de le mani al corno con cui gli uomini cacciano il Soldano in Babilonia», una celebre rivisitazione della cacciata del diavolo nell'Inferno. Per opposizione, invece, un giardino secco con la fontana prosciugata è simbolo della vecchiaia, come il giardino della vecchia Nanna dell'Aretino, che è senza acqua, mentre il susino è senza frutti.

aA

745

34. L. SURDICH, *Tradizione, riuso e modificazione della metafora erotica nella novellistica postdecameroniana*, «InVerbis», I (2011), n. 2, pp. 23-52; D. SHEMEK, *Dall'insulto verbale all'oltraggio fisico: i racconti di Isabella de Luna del Bandello*, in S. Zatti (a c. di), *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, Pacini-Fazzi, Lucca 1998, pp. 77-95.

35. Le citazioni sono tratte da BOCCACCIO, *Decameron* cit., rispettivamente vol. I, pp. 332 e 311 e vol. II, p. 879.

Nel *Quijote* ritroviamo un lacerto di cornice umanistica e solo l'ombra di questa metafora erotica, traccia evidente del lavoro di Cervantes sull'immaginario novellistico italiano.

Una piccola e stravagante brigata legge ad alta voce un manoscritto trovato in una locanda, che è la novella del *Curioso impertinente*. In questa parentesi novellistica Cervantes mette in scena una parodia del circolo umanistico che legge una novella per diletto e per curiosità.

È una brigata senza giardino, capeggiata dal petulante curato, che legge e commenta questa misteriosa novella sulla gelosia. Ad ascoltarla sono tutti i convenuti alla locanda, tranne Don Chisciotte, che questa volta dorme. La novella è costruita su un noto canovaccio boccacciano che conosce diverse riscritture e che riguarda la scommessa sulla fedeltà muliebre, il patto tra amici, la prova d'amore e di amicizia insieme. Nel bel mezzo della narrazione, che è giunta ad un punto di svolta, irrompe Don Chisciotte che, trasognato, scambia gli otri di vino per nemici, scatenando un putiferio. Una volta calmato l'intrepido sognatore, il curato riprende la lettura ad alta voce della novella e alla fine commenta, quasi con le parole di un Petrarca o di un Bruni, che la novella gli piace anche se non riesce a convincersi che sia vera.

Il *plot* della novella prevede una moglie molto bella ed un marito geloso, ma in questo caso la stravaganza della gelosia è estrema, ossessiva e folle come capita solo nelle novelle di Bandello.

Il geloso chiede ad un amico una doppia prova di amicizia e di fedeltà, che avrebbe dovuto rassicurarlo sulla bontà della moglie. Chiede, così, all'amico di sedurre la moglie, per vedere se essa è in grado di resistere alla tentazione dell'adulterio.

La relazione tra Cervantes e Bandello su questo punto è stata opportunamente rilevata da Carrascón nel dittico I, 5³⁶. I gelosi «pazzeroni» bandelliani compiono atti assurdi e impensabili nel mondo narrativo di Boccaccio. La forza che sprigiona Bandello è evidente nella ricerca dell'eccesso e della follia di un tema tradizionale, che acquista così un vigore nuovo. In questo contesto tutto italiano appare, quasi come un sigillo, l'immagine del giardino: dopo una serie di

36. G. CARRASCÓN, *Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII*, «Edad de Oro», xxxiii (2014), pp. 56-67, in particolare p. 61.

similitudini sull'onestà della moglie, che alla fine cederà alle lusinghe dell'amico del marito, viene ripresa la metafora del giardino, estesa a tutta la sua splendida ambivalenza.

Il narratore anonimo della novella manoscritta letta ad alta voce, commenta che bisogna controllare la propria donna come si fa la guardia ad un bellissimo giardino con i fiori e le rose, per non consentire a nessuno di manometterlo e passeggiarvi. Il giardino della propria donna può essere da altri ammirato solo da un'inferriata che ne impedisce l'accesso: chi lo guarda può godere al massimo del suo profumo e della sua bellezza:

Hase de guardar y estimar *la mujer buena* como se guarda y estima un *hermoso jardín* que está lleno de *flores y rosas*, cuyo *dueño no consiente* que nadie le *pasee ni manosee*: basta que desde lejos y *por entre le verjas de hierro gocen de su fragancia y hermosura*³⁷.

Il giardino con le inferriate è la metafora rovesciata del giardino delle delizie d'amore. Per Cervantes lo spirito novellistico italiano più beffardo e grottesco, ambivalente e ricco, stravagante e folle è il peccato della lingua, limite da non oltrepassare. Al contrario, il giovane Yver esagera la sensualità del suo giardino, che è un paradiso terrestre del piacere, dove un'enorme fontana, simbolo della fertilità femminile, irrorava una natura fiabesca con tutti i fiori e tutti i frutti. La sua brigata si inebria di colori e di profumi, mentre tutto, che anche in questo caso, si presenta al massimo grado di intensità, richiama la natura favolosa del *Decameron*. La musica crea un clima di trasognata iperrealità che viene amplificata dal canto in una «extatique merveille», come Boccaccio aveva insegnato, e che fa tacere le parole della guerra – «laisson aussi dormir avec icelles les paroles de guerre» – con il piacere del racconto, come solo Bandello aveva chiesto ai suoi contemporanei³⁸. Yver e Cervantes usano Bandello come un utile mediatore del più antico immaginario novellistico italiano, il cui modernissimo sguardo sul mondo prelude ad una narrazione nuova, pronta ad iniziare un nuovo ciclo.

37. CERVANTES, *Don Quijote* cit., I, cap. XXXIII, p. 352. I corsivi sono miei.

38. YVER, *Le Printemps d'Yver* cit., pp. 58-59.

Studi

«In English Clothes». La novella italiana in Inghilterra:
politica e poetica della traduzione
di Luigi Marfè

«In qualunque lingua sia scritta». Miscellanea di studi sulla fortuna
della novella italiana nell'Europa del Rinascimento e del Barocco
a cura di Guillermo Carrascón

I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e
palinsesti rinascimentali
Atti del convegno di Torino, 13-15 maggio 2015
a cura di Chiara Simbolotti e Guillermo Carrascón

Redes intertextuales cervantinas. La señora Cornelia
di Rafael Bonilla Cerezo

Gli amanti di Verona tra l'Inghilterra e la Spagna
di Agnese Scamacca del Murgo

Testi

Anton Francesco Doni, *La Zuca en Español*
traduzione anonima del 1551
a cura di Daniela Capra

Matteo Bandello, *Historias trágicas ejemplares*
traduzione di Vicente de Millis
a cura di Guillermo Carrascón

Primera parte de las cien novelas de M. Iuan Baptista Giraldo Cinthio
ed. de Mireia Aldomá, con uno studio preliminare di A. Ruffinatto e J.M.
Martín Morán

aA

finito di stampare
da Digitalandcopy, Segrate (MI)
per i tipi della
Accademia University Press
in Torino
nel mese di ottobre 2016