

STORIA E LETTERATURA

RACCOLTA DI STUDI E TESTI

— 237 —

IL *DECAMERON*
NELLA LETTERATURA EUROPEA

Atti del convegno organizzato
dall'Accademia delle Scienze di Torino
e dal Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche dell'Università di Torino

Torino, 17-18 novembre 2005

a cura di
CLARA ALLASIA



ROMA 2006

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: settembre 2006



Volume pubblicato con il contributo
dell'Accademia delle Scienze di Torino,
del Rettore e della Facoltà di Lettere e Filosofia
dell'Università degli Studi di Torino

Tutti i diritti riservati

88-8498-323-1

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
00165 Roma - via delle Fornaci, 24
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: info@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

INDICE DEL VOLUME

<i>Premessa</i> di Marziano Guglielminetti	7
Gian Franco Gianotti, <i>Da Montecassino a Firenze: la riscoperta di Apuleio</i>	9
Cesare Segre, <i>La posizione del Decameron nella letteratura romanza del Due e Trecento</i>	47
Michelangelo Picone, <i>Dalle Mille e una notte al Decameron</i>	59
Franco Cardini, <i>La "grande peste" tra realtà storica e finzione letteraria</i>	75
Nicoletta Maraschio, <i>La lingua del Decamerone tra Firenze e Napoli</i>	115
Manlio Pastore Stocchi, <i>Appunti su il Decameron e la letteratura italiana</i>	129
Gisèle Mathieu-Castellani, <i>Le Décaméron et la littérature française. Le modèle et ses variations: du Décaméron à l'Heptaméron</i>	141
Chiara Lombardi, <i>«In principio, mulier est hominis confusio». Il Decamerone e la letteratura inglese</i>	167
Aldo Ruffinatto, <i>Il Decameron nella letteratura spagnola (Dal Conde lucanor alle Edades de Lulú)</i>	183
<i>Indice dei nomi</i>	205

déposent évidemment leurs traces dans les récits des conteurs: Boccace et Marguerite imposent tout naturellement leur vision du monde dans l'écriture, et elle est sensiblement différente. Bien que le programme affiché mette en avant comme trait différentiel la vérité de l'histoire, plus que celui-ci, c'est le souci constant de mettre à nu la créature qui marque le *Décameron* français, ardent à dénoncer l'ordure du cœur qui, s'il n'est point soutenu par la grâce, pur don de Dieu, reste souillé par le péché originel. Avec la promotion de l'Évangélisme et les progrès de la Réforme en France, la vision du monde devient, chez ces chrétiens nourris de la lecture de la Bible, proprement tragique: c'est ce tragique de la condition humaine, auquel seule la foi apporte réconfort et espérance, que déclare l'*Heptaméron*, dans ses drames comme dans ses comédies, dans le trivial comme dans le sublime, car, comme le dit Hircan: «Encore n'est pas finie la tragédie qui a commencé par rire» (p. 696).

L'imitation différentielle que pratique Marguerite témoigne d'abord du prestige du *Décameron*, cette œuvre «ouverte», se prêtant à maintes lectures, à maintes réécritures; la rivalité mimétique qui l'anime atteste qu'il lui faut à la fois reproduire le modèle, et l'aménager pour donner sens, un autre sens, à la comédie humaine que les deux conteurs entreprennent de mettre en scène.

Le *Décameron* n'a certes guère cessé de s'imposer à l'horizon des nouvelles jusqu'au XIX^e siècle, comme en témoigne exemplairement *Le Nouveau Décameron* composé par une quarantaine d'écrivains (Daudet, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, A. France, entre autres), publié en dix volumes entre 1884 et 1887. Mais peut-être n'était-il pas inutile d'accorder quelque attention particulière à sa réception au XVI^e siècle, et au dialogue amoureux que *L'Heptaméron* entretient avec l'œuvre-modèle, tant l'un et l'autre ont su faire de beaux enfants...

CHIARA LOMBARDI

«IN PRINCIPIO, MULIER EST HOMINIS CONFUSIO».
IL DECAMERONE E LA LETTERATURA INGLESE

Ci sono diversi percorsi che seguono la circolazione di opere come il *Decamerone* in altre letterature: il primo, in modo generico, riguarda la cosiddetta "ricezione esterna" e si concentra sulla presenza e sull'acquisizione di alcuni aspetti strutturali o tematici negli autori. Nel caso specifico dell'Inghilterra, il *Decamerone* interessa molti testi: dai *Canterbury Tales* di Chaucer al *Palace of Pleasure* di Painter, da alcuni drammi di Shakespeare alle *Fables* di Dryden, dalla poesia di Keats *Isabella, or the Pot of Basil* agli accenni contenuti nella *Biographia Literaria* di Coleridge, fino alle novelle raccolte nello *Spirit of Boccaccio's Decamerone*, alle opere di Hobhouse come i *Tales from Boccaccio*, all'atto unico di Tennyson *The Falcon* ispirato alla novella di Federigo degli Alberighi¹. Non dobbiamo stupirci di queste riprese, che sono soltanto alcune tra le innumerevoli riscritture inglesi del *Decamerone*, dal momento che il «genio di migliorare un'invenzione» – come dice Dryden nella prefazione alle *Fables* e come recita il titolo di un saggio di Piero Boitani – si riferisce proprio alla capacità «tutta britannica di riprendere opere letterarie dal passato e di perfezionarle»².

Inoltre (e di conseguenza), accanto al riconoscimento di analogie tematiche e strutturali nelle riscritture di alcune novelle di Boccaccio, è comunque sempre possibile cercare aspetti meno prevedibili dell'intertestualità, individuando motivi di una più inattesa *jouissance*, come suggerisce Roland Barthes, forse nella scoperta di qualcosa di nuovo in più tra le motivazioni

¹ Cfr. H. Wright, *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, London, Athlone Press, 1957, che ci fornisce la più dettagliata rassegna di questi rapporti tra il *Decamerone* e l'Inghilterra.

² P. Boitani, *Il genio di migliorare un'invenzione*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 7.

che guidano la circolazione letteraria, accanto a quel *plaisir* implicito nell'individuazione di rapporti e riprese tra testi. In particolare, all'interno di questa panoramica sulla ricezione del *Decamerone* nella letteratura inglese, vorrei proporre l'indagine di un aspetto che per i singoli autori è già stato approfondito³, ma che credo possa fornirci qualche diversa sollecitazione in una panoramica più specificamente comparatistica: la parola come antidoto alla morte e il molteplice ruolo delle donne, talvolta "traditrici" ma, al tempo stesso, anche produttrici di racconto, vere e proprie "tessitrici di parole" e di trame, come la Shahrazàd di *Le Mille e una notte*, e – soprattutto – fulcro di innovazione narrativa specie nel passaggio da una letteratura all'altra. Di qui deriva il titolo, «*In principio, mulier est hominis confusio*», tratto da un passo dei *Canterbury Tales*, che sintetizza questo tema e, a mio avviso, può diventare significativo "filo rosso" su alcuni aspetti della diffusione del *Decamerone* in Inghilterra.

Prima di seguire questa traccia, però, cercherò di fornire alcune indicazioni sulla lettura del *Decamerone* in Inghilterra. Innanzitutto, occorre ricordare che la completa traduzione inglese del testo avviene soltanto nel 1620, dopo avere incontrato alcune opposizioni da parte del clero londinese. La versione, largamente "moralizzata", è di John Florio, ed ebbe poi altre edizioni nel 1625, 1634 e nel 1657. In Francia, invece, le novelle di Boccaccio vengono tradotte da Laurent de Premierfait con l'aiuto del frate Antonio d'Arezzo nel 1414, e al 1485 si deve la prima stampa. Sappiamo comunque che il testo, in forme varie e da derivazioni diverse, circolava in Inghilterra già molto prima della sua traduzione ufficiale: Humphrey, duca di Gloucester, ad esempio, possedeva una copia della traduzione di Premierfait che compare ancora nella Royal Library nel 1578 come *The Decamerone of Bocas*. Lo stesso Humphrey, inoltre, fu patrono di John Lydgate (1370?-1451?), il quale scrisse non solo il *Troy Book*, che idealmente ricongiungeva le trame del *Filostrato* di Boccaccio e del *Troilus and Criseyde* di Chaucer, ma anche il *Siege of Thebes*, presentato come un grandioso «*Canterbury Tale*» (con tanto di Oste, pellegrini e narratore coinvolto nella storia) e costruito

³ Mi riferisco, ad esempio, al saggio di G. Bárberi Squarotti, *Il potere della parola. Studi sul «Decameron»*, Napoli, Federico & Ardia, 1993, oppure a quello di W.E.H. Rudat, *Earnest Exuberance in Chaucer's Poetics: Textual Games in the Canterbury Tales*, New York, Lewiston, 1993, o ai tanti sul linguaggio shakespeariano tra cui ricordo soltanto: *La grande festa del linguaggio: Shakespeare e la lingua inglese*, a cura di K. Elam, Bologna, Il Mulino, 1983; Id., *Shakespeare and the Universe of Discourse: Language-games in the Comedies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984; D. Lucking, *Plays Upon the Word: Shakespeare's Drama of Language*, Lecce, Milella, 1997; R. Mc Donald, *Shakespeare and the Arts of Language*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

non solo sul racconto del Cavaliere, ma anche sulle *Genealogiae* e sul *De claris mulieribus* di Boccaccio (letto in francese e chiamato «*Bochas*»).

Proprio un'opera di Lydgate, il *The Fall of Princes* – che riscrive il *De casibus* di Boccaccio e attinge al *De remediis utriusque fortunae* di Petrarca – ci dà lo spunto per cogliere un aspetto interessante di questa *translatio* culturale che ha come crocevia il *Decamerone*: la caduta dei grandi uomini per causa della Fortuna, secondo l'idea di tragedia sviluppata nella *Poetica* di Aristotele che passa per il *De Consolatione Philosophiae* di Boezio e arriva ai *Canterbury Tales*, con alcune significative trasformazioni. Nel Prologo al *Racconto del Monaco*, ad esempio, si espone questo principio tradizionale di poetica e si raccontano storie di personaggi infelici tratti da figure della mitologia classica e della tradizione biblica, di re e imperatori:

[...] first, tragedies wol I telle,
Of whiche I have an hundred in my celle.
Tragedie is to seyn a certeyn storie,
As olde bookes maken us memorie,
Of hym that stood in greet prosperitee,
And is yfallen out of heigh degree
Into miserie, and endeth wrecchedly
(fr. VII, 1971-1977)⁴.

Al tempo stesso, però, leggiamo anche che, così tradizionalmente intesa, la tragedia o anche la narrazione tragica appariva ormai insufficiente a soddisfare pienamente l'interesse del lettore. Queste storie, infatti, finiscono per delineare semplici quadretti dove il senso del tragico risulta già stemperato dal tono medio del racconto e dal senso di sazietà insito nella veloce riproposta di storie già ampiamente sfruttate. Quel che interessa di più è il seguito; in primo luogo la sbrigativa chiusura del monaco, che fa deviare la tragedia verso il "dileggio" della Fortuna:

Tragediës noon oother maner thyng
Ne kan in syngyng crie ne biwaille
But that the Fortune alwey wole assaille
With unwar strook the regnes that been proude;

⁴ «Prima vi farò breve commento / di nobili tragedie che in convento / conservo a centinaia, ossia la storia, / nei codici serbata per memoria, / di chi vivendo in gran prosperità / miseramente cadde in povertà, / a una triste fine destinato» (P. Boitani, *Chaucer. Opere*, trad. it. di V. La Gioia, 2 voll., Torino, Einaudi, 2000, pp. 1584-1585).

For whan men trusteth hire, thane wol she faille,
And covere hire brighte face with a clowde
(fr. VII, vv. 2762-2767)⁵.

Inoltre, la proposta del Cavaliere di finirla con le tristezze e di fare il contrario:

[...] is joye and greet solas,
As whan a man hath been in povre estaat,
And clymbeth up and wexeth fortunat,
And there abideth in prosperitee
(fr. VII, vv. 2774-2778)⁶.

A lui fa eco l'Oste, che rincara la dose, sostenendo che «quel racconto vale poco» («Swich talkyng is nat worth a boterflye», VII, 2789-2790), perché gli mancano «desport» e «game». Con queste sollecitazioni, comincia così uno dei racconti più criptici e complessi dei *Canterbury Tales*, con il sogno inquietante del gallo Chauntecleer e l'epopea "animalesca" che comunque già rielabora – e, in un certo senso, supera – la tradizione letteraria precedente di eroi e cavalieri. La tragedia, quindi, per essere credibile, o quantomeno godibile, deve avere qualche cosa di nuovo, di implicitamente, e in nuce, vicino all'idea moderna di romanzo – come lo è per Chaucer la storia "polifonica" e problematica di Troilo tratta con ogni probabilità dal *Filostrato* di Boccaccio (tragedia perché parla di un «double sorrow» e di una duplice caduta)⁷ – oppure deviare verso forme diverse e più aperte (pensiamo alle tragedie di Shakespeare) che pure racchiudano i capricci della Fortuna.

A questo scopo bastava guardare alla maggior parte delle giornate di cui si componeva il *Decamerone*, dove si raccontavano svariati casi di ciò che domandava l'Oste dei *Canterbury Tales* («desport» e «game», appunto) e, soprattutto, storie di chi, con "industria" e capacità dialettica non priva di astuzie e inganni, riusciva a rivolgere la situazione a suo vantaggio, conquistando ciò che desiderava o che aveva perduto, sfuggendo ai pericoli o semplicemente divertendosi a fare qualche scherzo. Anche nelle novelle della IV giornata – dove si parla di *coloro li cui amori ebbero infelice fine* – la trama

⁵ «La tragedia non è se non dilleggio / della Fortuna che prepara il peggio, / ma lamentarsi e pianger non vale, / ché il volto essa si copre di un drappoggio, / e gli orgogliosi regni volge a male» (ivi, p. 1626-1629).

⁶ «[...] avrei allegramente / appreso di qualcuno in basso stato / che in alto grado fosse poi arrivato, / per vi restare prospero e felice» (ivi, pp. 1628-1629).

⁷ Cfr. *The European Tragedy of Troilus*, a cura di P. Boitani, Oxford, Oxford University Press, 1989.

è complicata da espedienti "romanzeschi" e, a tratti, grotteschi e *noir*, come nei drammi di Shakespeare. Ne è esempio la triste vicenda di Lisabetta da Messina, come Amleto avvisata da uno spettro della morte dell'innamorato Lorenzo – ucciso dai due sospettosi e cinici fratelli "feriti nell'onore" – e privata anche di quella povera testa su cui piangere, che a forza di lacrime si era trasformata in un «basilico salernetano», «bellissimo e odorifero molto». Di lei si ricorderà Keats, trasferendo la collocazione della novella da Messina alle più nobili vicinanze di Firenze e trasformando Lisabetta nella «fair Isabel, poor simple Isabel!» della sua lirica *Isabella, or the Pot of Basil*, capace di fare fiorire il basilico «as by magic touch». Un tocco magico, in realtà, che attribuisce alla forza tutta umana dell'amore quanto nelle *Metamorfosi* di Ovidio era prerogativa solo divina: nella novella di Boccaccio, infatti, la testa dell'innamorato Lorenzo subisce, senza l'aiuto di nessun dio, pur parzialmente quella stessa trasformazione in pianta che nel testo ovidiano spetta alla maggior parte di coloro *i cui amori ebbero infelice fine*.

In ogni caso, la circolazione non proprio ufficiale e completa del *Decamerone* fino al XVII secolo ha reso anche incerto il rapporto tra l'opera e i *Canterbury Tales*, la cui struttura e certe analogie di temi non sembrano oggi lasciare dubbi, nonostante le evidenti differenze, tra le quali una delle più significative è il coinvolgimento dei pellegrini-narratori all'interno delle storie stesse, secondo un modello più dantesco che boccacciano⁸. L'incontro tra Boccaccio e Chaucer sembra comunque sancire, secondo Boitani, l'«inizio straordinario» dei rapporti tra la cultura italiana e quella inglese. Figlio di un mercante di vino, importante impiegato della corte regia, già scrittore affermato e conoscitore di latino e di francese, il poeta inglese era stato inviato in Italia in circa otto mesi tra il 1372 e il 1373 per una missione diplomatico-commerciale a Genova (si trattava della cessione di un porto franco in Inghilterra per i mercanti della Repubblica ligure), e aveva poi raggiunto Firenze. Non sappiamo con certezza se l'incontro tra i due grandi autori sia avvenuto proprio in quella circostanza, ma certo da quel momento gli scritti di Dante, Petrarca, Boccaccio «entrano in maniera massiccia a far parte del bagaglio immaginario» di Chaucer e si stabilisce con loro «un dialogo continuo, a metà tra l'ammirazione stupita, l'«angoscia dell'influenza», l'ironia e il rigetto»⁹.

⁸ Cfr. N.S. Thompson, *Chaucer, Boccaccio, and the Debate of Love: a Comparative Study of the Decamerone and The Canterbury Tales*, Oxford, Oxford University Press, 1996; L.M. Koff e B. Schildgen, *The Decamerone and the Canterbury Tales: new Essays on an Old Question*, London, Associated University Press, 2000.

⁹ P. Boitani, *Da Lollilo a Bochas, Boccaccio e Boccaccio: Boccaccio in Inghilterra*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XVIII (2001), pp. 29-39.

Non dimentichiamo, inoltre, un aspetto cruciale della ricezione inglese con cui devono fare i conti le novelle di Boccaccio, cioè la Riforma, che, se da una parte spiega la marginalità di alcune di esse, dall'altra mette in luce la loro forza trasgressiva e innovativa. William Painter, ad esempio, nei centouno racconti del *Palace of Pleasure* (1566-1567), si ispira a sedici novelle del *Decamerone*, che affianca ad altre fonti tratte da Erodoto, Livio, Aulo Gellio, Bandello, Margherita di Navarra, Straparola, ma procede con molta cautela sui loro contenuti più licenziosi e non esita a sentenziare che nel libro di Boccaccio ce ne sono alcune «that be worthy to be condemned to perpetual prison». Non casualmente, infatti, le giornate cinque, sei, sette e nove sono ignorate, mentre tutte le novelle sono tratte dalla prima, dalla seconda e dalla decima. Dal *Palace of Pleasure*, comunque, Shakespeare attingerà per riadattare la vicenda di Giletta di Narbona agli astuti e un po' "piccanti" intrecci del suo *All's well that ends well*. In generale, l'Italia era vista come spazio di bellezza e di virtù, ma anche, complice Boccaccio – come leggiamo nella *Storia della letteratura inglese* di Legouis e Cazamian – «regno di una sfrenata dissolutezza, del machiavellismo, dei delitti e del veleno: insomma una specie di utopia di tutti i disordini»¹⁰.

Nonostante la licenziosità delle sue novelle, in Inghilterra la fama di Boccaccio come alto letterato era grande, soprattutto per le traduzioni in latino, opera di Petrarca e Leonardo Bruni, di novelle come quelle di Griselda che chiude il *Decamerone* (che leggiamo ancora in un dramma di Mary Elizabeth Braddon nel 1873), di Tancredi, Guiscardo e Ghismonda (IV, 1, ripresa, ad esempio, da Gilbert Banster, precettore alla Chapel Royal tra il 1478 e il 1486, e da William Walter), Tito e Gisippo (X, 8, anch'essa rielaborata da William Walter, da Sir Thomas Elyot, da Edward Lewicke nel 1562 e da diversi altri), Cimone e Ifigenia (V, 1). Anche Dryden dovrà molto a "Boccaccio" nelle sue *Fables* (1700), dove riscrive tre sue novelle: Cimone, Guiscardo, Teodoro e Onoria. In ogni caso, il tema dei rovesci della Fortuna – con l'ampliamento dello "spettro" del tragico e il suo confluire nella narrazione in prosa, come si diceva, anche grazie alla varietà delle storie e degli intrecci del *Decamerone* – resta il più suggestivo, come dimostrano anche i *Tragic Tales* (1587) di George Tuberville, che riprendono l'impostazione dei *Fall of Princes* di Lydgate e propongono storie come quella di Gerbino, di Gentile e Catalina (X, 4), Girolamo e Salvestra (IV, 8), Lorenzo e Lisabetta da Messina (pur escludendo il carattere sensuale della loro relazione), Nastagio degli Onesti ecc.

¹⁰ T. Pisanti, *Boccaccio in Inghilterra*, in *Boccaccio in Europe*, Leuven, Leuven University Press, 1977, pp. 197-208: p. 206.

È inoltre curioso – ma riporta alla traduzione relativamente tardiva del *Decamerone* – il fatto che nessuno di questi autori, ad eccezione di Painter, chiami Boccaccio con il suo nome fino al 1690, quando Sir James Turner traduce in inglese il suo epitaffio tuttora affisso a Certaldo:

[...] Boccaccio
In Certald borne was I,
My Studie was Sweet Poesie,
Heere Speechles now I Ly¹¹.

La pur ovvia considerazione che la morte abbia tolto a Boccaccio la parola, beffandolo per sempre così di quell'arma con cui egli stesso si era divertito ad architettare e a raccontare beffe nel suo *Decamerone*, offre lo spunto per soffermarci su un aspetto più specifico della circolazione di questo testo in Inghilterra: il potere della parola come antidoto alla morte, una parola "creatrice" e "ri-creatrice" di narrazione e di realtà, per quanto spesso (perché no?) "traditrice", in particolare quando è affidata alle donne o concentrata intorno a quelle loro vicende che creano scompiglio e confusione. Questo aspetto, evidente in tutto il *Decamerone*, è suggerito anche da molti passi dei *Canterbury Tales*. In particolare, proprio in quel racconto che segue la richiesta dell'Oste di farla finita con i soliti racconti tragici, il gallo Chauntecleer ne rielabora a meraviglia il genere. Il fantasioso animale ha appena avuto un incubo in cui subiva l'aggressione di una volpe e cerca di dimenticare il presentimento chiacchierando con la gallina Pertelote, la preferita tra le sette del suo *harem*:

Madame Pertelote, so have I blis,
Of o thing God hath sent me large grace;
For whan I se the beautee of your face,
Ye been so scarlet reed about youre yen,
It maketh al my drede for to dyen;
For al so siker as *In principio*,
Mulier est hominis confusio –
Madame, the sentence of his Latyn is,
"Womman is mannes joye and al his blis"
(fr. VII, vv. 3157-3166)¹².

¹¹ «[...] Boccaccio, / a Certaldo nacqui, / la mia passione fu la dolce poesia, / e qui giaccio senza più parole» (cit. tratta da Wright, *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, p. 189).

¹² «Parliamo d'altro dunque, e siamo in pace, / madama Pertelotta, se ti piace. / Assai grazia di Dio ho ricevuta, / perché se guardo te, bella pennuta, / con quel cerchio scarlatto sulle ciglia, / timor di morte certo non mi piglia, / è un detto vero quale fu "In principio, /

Questo strano racconto, tutto a pezzi e a salti in cui Cappellano e gallo si alternano richiamando una ricchissima intertestualità che riunisce tutta la tradizione (dall'*exemplum* alla storia di Lancillotto, da Catone al meno noto Jack Straw della rivolta contadina del 1381, da Boezio all'*Ecclesiaste*), continua con l'immagine "felice" del pennuto che «monta» venti volte la bella moglie Partelote e del sole alto del mese di marzo e degli uccelli che cantano, in una specie di Paradiso terrestre; poi, però, come in ogni tragedia che si rispetti, la situazione precipita con l'avverarsi del sogno in cui la volpe si presenta al gallo, cattiva consigliera come Eva con Adamo (v. 3257), e lo lusinga chiedendogli di cantare. Così facendo, lo cattura e lo trascina con sé nel bosco. Questi, però, smentendo i riferimenti ad altre tragedie che già facevano capolino nella storia – come quella di Goffredo ammazzato da re Riccardo, delle donne di Troia, di Nerone ecc. – supera la predestinazione del destino (e della letteratura) e, con un altro inganno in cui a sua volta suggerisce alla volpe parole con cui incautamente vantarsi, si libera dalla presa. La storia del gallo Chaucer, infatti, è una piccola "tragedia" che, però, paradossalmente e in modo inaspettato, finisce bene grazie all'astuzia del gallo che vince la volpe, supera le attese dell'uditore / lettore e anche la morale di Fedro (il famoso detto «*quanta species cerebrum non habet*», della volpe che faceva cantare il corvo rubandogli il formaggio), ed è una specie di capolavoro "post-moderno" davvero tipico di un Eco o di un Borges, come suggerisce Boitani¹³, in cui tutta la tradizione letteraria viene parodisticamente ripresa, confusa e superata. Le parole pronunciate dal gallo alla moglie, infatti, creano una dissonante corrispondenza con il messaggio che apre il *Genesi* («In principio Dio creò i cieli e la terra») e il *Vangelo* di Giovanni («In principio era il verbo»); inoltre – volontariamente tradotte male, strizzando l'occhio al lettore – tranquillizzano la fedele Partelote, facendo tacere (e però sottolineandolo) proprio quel principio di disordine, ma anche di vitalità narrativa implicato in tutto il racconto, cioè la donna, e mettendo in corrispondenza *mulier-(verbum)-confusio* da una parte, *joye e blis* dall'altra, in un discorso che inizia come la creazione del mondo.

Poco prima, inoltre, il riferimento al sogno inquietante e alle rassicurazioni di Partelote, che dà del codardo al marito e gli consiglia di non dare retta alle visioni e di prendersi un bel lassativo o un digestivo prima di andare a dormire (vv. 2910-2970), richiama un episodio simile riportato nella novella sesta della quarta giornata del *Decamerone*, dove Andriuela tiene

Mulier est hominis confusio", / sentenza che in latino è affermazione / d'esser le donne una benedizione» (Boitani, *Chaucer. Opere*, pp. 1648-1649).

¹³ Boitani, *Chaucer. Opere*, p. 36.

lontano dal suo giardino per una notte l'innamorato Gabriotto perché aveva sognato che, mentre stavano ciascuno nelle braccia dell'altro, usciva dal corpo di lui «una cosa oscura e terribile» che in breve lo «ricoverasse sottoterra». La reazione di Gabriotto è simile a quella di Partelote:

udendo questo se ne rise e disse che grande sciocchezza era porre ne' sogni alcuna fede, per ciò che o per soperchio di cibo o per mancamento di quello avvenieno, e esser tutti vani si vedeano ogni giorno (IV, 6)¹⁴.

Qui Gabriotto muore davvero, in coerenza con gli esiti infelici della quarta giornata, mentre la sua inconsolabile innamorata alla fine si rinchioda in convento. A differenza del racconto di Boccaccio, però, che rispetto a molte altre novelle si conclude in modo scontato e senza troppa *verve*, quello del gallo dei *Canterbury Tales* non solo supera il prevedibile finale tragico, ma compone un discorso "metaletterario" che suggerisce l'inadeguatezza della tradizione e il desiderio di cercare forme letterarie nuove, capaci di stupire e di 'spiazzare', ma soprattutto di rifondare la letteratura con un discorso provocatoriamente "genesiano" che faccia capo a una parola ambigua e polisemica, nonché alla "confusione" provocata dalla donna, che è stimolo e pericolo al tempo stesso.

Questa parola "traditrice" e "creatrice" che affascina Chaucer non meno di Shakespeare e altri autori inglesi forse un po' meno coraggiosi di questi, aveva trovato il terreno più fertile per attecchire proprio nel *Decamerone*, a sua volta debitore delle *Mille e una notte* dove già essa si trasforma nel migliore antidoto alla morte. Qui la parola di Shahrazād interviene a ricomporre due episodi altamente crudeli e cruenti: il primo riguarda il duplice tradimento che subiscono dalle loro mogli uno dopo l'altro, come un'eccezione che diventa legge, Shahriyār e Shahzamān, entrambi valorosissimi re e condottieri; il secondo è il conseguente delitto, perpetrato ogni notte da Shahriyār per tre anni su tutte le giovani spose che trascorrevano la prima notte con lui. La primogenita, bellissima figlia del visir, Shahrazād, invece, nel sacrificarsi a lui gli narra ogni notte una storia diversa, e lo appassiona al punto da fare sì che egli la lasci in vita perché possa continuare a raccontare. La sua voce, infatti, colma quel «mare di silenzio» che precede e segue gli abbracci dei due sposi, durante il quale il re, per vendicarsi del tradimento, era solito uccidere le proprie spose. La ragazza è sempre rappresentata, nell'atto del narrare, in scorcii poetici di intenzione pittorica, che mettono in evidenza la funzione magica della narratrice notturna, qui «tesitrice», come Penelope, per conservare la propria integrità:

¹⁴ G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, 2 voll., Torino, Einaudi, 1992, pp. 537-538.

Shahrazàd attese con trepidazione che la luna si levasse in alto in cielo a illuminare con il suo chiarore il buio profondo della cupola celeste. In quell'ora magica le comete sembravano ascoltare dall'alto con il loro scintillio ogni parola della tessitrice delle notti¹⁵.

Mentre nelle *Mille e una notte* lo spazio della narrazione, quasi magico e atemporale, è quello notturno, nel *Decamerone* il racconto dell'allegria brigata – anche qui riunita per combattere l'orrore della «mortifera pestilenza» – è tutto racchiuso nelle ore solari che vanno dal pomeriggio al vespro, nonostante molti racconti, soprattutto quelli delle beffe, si svolgano a notte fonda. Invece, a differenza di questi, i *Canterbury Tales* non sembrano aprirsi in una circostanza di morte, ma in un allegro giorno di primavera, quando tutti i poeti cantano Zefiro che torna e la rinascita della vita; i racconti, inoltre, si succedono nel corso di un cammino e, precisamente, durante il pellegrinaggio di tutti i personaggi verso la cattedrale di Canterbury, a rendere omaggio alle sacre spoglie di un martire caduto per mano del re, Thomas Becket. Il gioco dei racconti è inventato da Henry Bailly, l'Oste del Tabard Inn di Southwark, un quartiere al di là del Tamigi dove si incontrano tutti prima di partire bevendo birra: ciascuno dovrà raccontare due storie per ogni tragitto e, all'arrivo, chi avrà inventato la novella più istruttiva e divertente, si vedrà ricompensato con una cena. Nelle *Mille e una notte*, il racconto diventa una sorta di *conditio sine qua non* della sopravvivenza, mentre nel *Decamerone* i «ragionamenti» – come si spiega nel *Proemio* – sono indispensabili a portare «refrigerio» alla «noia», soprattutto a quella causata dalla passione amorosa e vissuta più intensamente dalle donne perché meno impegnate, rispetto agli uomini, in attività e in distrazioni varie come la caccia, la pesca, il commercio ecc. Inoltre, se i *Canterbury Tales* sono un viaggio (che però non avrà termine, così come molti racconti sono interrotti o troncati senza sistematicità), anche il *Decamerone*, in un certo senso, parte da un «orrido cominciamento» per arrivare a un «bellissimo piano», come la *Divina Commedia*¹⁶. Tuttavia, se l'opera di Boccaccio sicuramente completa il ritratto dell'umanità del tempo tracciato da Dante, come scrive Branca nel saggio *Boccaccio medievale*, al tempo stesso indirettamente ne rovescia i presupposti, in quanto il cammino proposto non conduce più alla Verità di Dio tramite una donna, Beatrice, che ne riflette amore e perfezione, ma viene semplicemente reso più leggero e lieto con una parola tanto più efficace quanto più libera e meno «veritiera».

¹⁵ *Le mille e una notte*, a cura di H. Haidar, 3 voll., Milano, Mondadori, 2001, p. 250.

¹⁶ Introduzione a G. Boccaccio, *Decameron*, p. 14.

Questo aspetto è presente anche in Chaucer e, precisamente, nella citazione del linguaggio di Cristo e di Platone proposta quando all'inizio il poeta rivolge al lettore una sorta di *captatio benevolentiae*:

Crist spak himself ful brode in hooly writ,
And wel ye woot no vileynye is it.
Eek Plato seith, whoso kan hym rede,
The wordes moote be cosyn to the dede.
Also I prey yow to foryeve it me,
Al have I nat set folk in hir degree
Heere in this tale, as that thay sholde stoned.
My wit is short, ye may wel understonde
(fr. I, vv. 739-745)¹⁷.

A ben vedere, infatti, il richiamo a Cristo e a Platone non è privo di ironia, in quanto la veracità a cui si riferisce Chaucer prescinde da qualunque verità assoluta e aprioristica – quella a cui fanno capo la parola predicata da Dio e la sapienza del filosofo greco – ma indica qui semplicemente una piena e divertita aderenza ai fatti, compresi gli inganni, le beffe, le brutture, i tradimenti e le menzogne, quelle stesse che ha appena elencato dipingendo i ritratti dei suoi personaggi, in ultimo quello dell'Indulgenziere (*Pardoner*, fr. I, vv. 669 sgg.):

He hadde a croys of latoun ful of stones,
And in a glas he hadde pigges bones.
But with thise relikes, whan that he fond
A povre person dwellynge upon lond,
Upon a day he gat hym moore moneye
Than that the person gat in monthes tweye
(fr. I, vv. 699-704)¹⁸.

Questo personaggio, che si diverte a prendere in giro i fedeli creduloni, ricorda anche troppo da vicino il Frate Cipolla del *Decamerone*, gran brigante e, appunto, grande oratore:

Era questo frate Cipolla di persona piccolo, di pelo rosso e lieto nel viso e il miglior brigante del mondo: e oltre a questo, niuna scienza avendo, si ottimo parlatore e

¹⁷ «Liberamente, Cristo ha pur parlato, / ma non perciò diciamo ch'è sboccato. / Disse Platone, per chi sa capire, parole e fatti devono aderire. Vi prego, infine, pur di perdonare / se gente nel racconto ho fatta entrare / senza rispetto della precedenza / con questa, invero scarsa, mia sapienza» (Boitani, *Chaucer. Opere*, pp. 826-829).

¹⁸ «Di false gemme, croci incastonate, / ossa di porco in vetro conservate. / non altre le reliquie che mostrava al prete di campagna che incontrava, e tutto il gruzzoletto si prendeva / che in lunghi mesi quello raccoglieva» (ivi, p. 826-827).

pronto era, che chi conosciuto non l'avesse, non solamente un gran retorico l'avrebbe stimato, ma l'avrebbe detto esser Tulio medesimo o forse Quintiliano: e quasi di tutti quegli della contrada era compare o amico o benvolgente (VI, 10)¹⁹.

In generale, nel *Decamerone* la parola – talvolta messa al servizio di una *reservatio mentis* che viene però perdonata dall'ilarità e dalla simpatia che suscita – è usata in tutte le sue potenzialità e non solo nella sua pienezza: alla sua concisione e pregnanza è affidata la leggerezza dei motti che liberano dall'impiccio un personaggio (come Guido Cavalcanti che piacque a Calvino), alla sua negazione la soddisfazione delle voglie sessuali di Masetto di Lamporecchio (III, 1), che «si fa mutolo» (e sordo) per entrare come ortolano in un convento di suore che pareva avessero «il diavolo in corpo». In questa novella, ad esempio, non è solo il «mutolo» ad avere la meglio, ma anche le donne; a un certo punto, infatti, due suore, credendo Masetto muto, discutono davanti a lui sul come godere delle sue grazie, rovesciando la più scontata aspettativa che le vorrebbe violate e passive:

«Io non so se tu t'hai posto mente come noi siamo tenute strette, né che mai qua entro uomo alcuno osa entrare, se non il castaldo ch'è vecchio e questo mutolo; e io ho più volte a più donne, che a noi son venute, udito dire che tutte l'altre dolcezze del mondo sono una beffa a rispetto di quella quando la femina usa con l'uomo. Per che io m'ho più volte messo in animo, poiché con altrui non posso, di volere con questo mutolo provare se così è. Ed egli è il miglior del mondo da ciò costui; ché, perché egli pur volesse, egli nol potrebbe né saprebbe ridire. Tu vedi ch'egli è un cotal giovanaccio sciocco, cresciuto innanzi al senno; volentieri udirei quello che a te ne pare».

«Ohimè!» disse l'altra «che è quello che tu di? Non sai tu che noi abbiam promesso la verginità nostra a Dio?»

«Oh» disse colei «quante cose gli si promettono tutto 'l dì, che non se ne gli attiene niuna! se noi gliele abbiam promessa, truovisi un'altra o dell'altre che gliele attengano» (III, 1)²⁰.

Alla fine non solo le due suore conoscono con Masetto il piacere della carne, ma «ciascuna provar volle come il mutolo sapeva cavalcare», fino a che il ragazzo, sfinito, non decide di «rompere lo scilinguagnolo». Solo a quel punto la badessa e tutte le monache decidono di eleggerlo castaldo, attribuendo al santo del convento la guarigione miracolosa. La morale è che Masetto, «avendo saputo la sua giovinezza bene adoperare», gode alla fine di una vecchiaia ricca e serena. Così suggerisce anche il personaggio dal nome più che mai «parlante», Parolles, nel dramma di Shakespeare *All's well*

¹⁹ Boccaccio, *Decameron*, p. 761.

²⁰ Ivi, p. 333.

that ends well, non a caso tratto, come si diceva, da una novella di Boccaccio mediata dal *Palace of Pleasure* di Painter – quella in cui Giletta di Nerbona riesca a sposare Bertramo di Rossiglione con l'astuzia di sostituirsi a una donna nel letto di lui (un espediente ricavato anche dalla novella di Tito e Gisippo, ampiamente diffusa in Inghilterra):

PAROLLES: [...] It is not politic in the commonwealth of nature to preserve virginity. Loss of virginity is rational increase, and there was never virgin got till virginity was first lost. That you were made of is mettle to make virgins. Virginity, by being once lost, may be ten times found; by being ever kept it is ever lost. 'Tis too cold a companion. Away with't! (I, I, vv. 125-135)²¹.

Non possiamo credere troppo alle parole di questo personaggio dal nome anche troppo eloquente, ma per Boccaccio e per i suoi continuatori le donne – come uditrici privilegiate, ma soprattutto come protagoniste – diventano padrone della parola e dell'intreccio, fonte di confusione come per il gallo Chauntecleer, ma anche di estrema vitalità letteraria e di rinnovamento rispetto alla tradizione. Anche la Donna di Bath, che nel suo racconto dei *Canterbury Tales* rovescia tutti i luoghi comuni sull'amore e sul matrimonio sempre partendo dalla beffarda evocazione della più autorevole intertestualità biblica (dalle nozze di Cana a Salomone, Abramo, Giacobbe etc.) e classica, pronuncia una sfida al precetto cristiano della castità, invitando a non prendere troppo alla lettera i testi sacri:

Wher can ye seye, in any manere age,
That hye God defended mariage
By expres word? I pray yow, telleth me.
Or where comanded he virginitee?
I woot as wel as ye, it is no drede,
Th'apostel, whan he speketh of maydenhede,
He seyde that precept therof hadde he noon
(fr. III, vv. 59-66)²².

²¹ «Non è politico, nello stato della natura, preservare la verginità. La perdita della verginità è un incremento della razionalità, e non si potrà mai generare una vergine se prima la verginità non viene perduta. Voi stessa siete fatta della lega con cui si fanno le vergini. La verginità, una volta perduta, si riproduce dieci volte, mentre sempre conservata è sempre perduta. È una compagna troppo fredda, facciamola fuori!» (W. Shakespeare, *All's well that ends well*, trad. it. *Tutto è bene quel che finisce bene* di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1999, p. 14).

²² «Nella mia vita non ho mai sentito / che Dio le nozze abbia proibito / espressamente, / e dite dove sta / questo precetto di verginità? / E alla verginità ponendo mente, / io, come voi, ritengo certamente, / che qual precetto non ci fu ordinata, / ma nel Vangelo solo consigliata» (Boitani, *Chaucer. Opere*, pp. 1076-1079).

Non dimentichiamo, comunque, che nella proposta di trame licenziose e sensuali, in questa così come nella provocatoria metafora shakespeariana sulla perdita della verginità, si ritrova per prima cosa l'esigenza di rinnovare i generi letterari, le trame, i racconti, di sostituire certa rassicurante autorevolezza del passato con qualcosa di nuovo. Nel *Decamerone* la parola e il racconto sono spesso simbolo, per le donne, di interesse e persino di vigore virile: non stupisca, allora, che madonna Oretta rifiuti di essere accompagnata da una cavaliere che non è capace a raccontare storie (VI, 1) o che Messer Riccardo, che non riesce a soddisfare la bella e giovane Bartolomea («tiscicuzzo» e «tristanzuolo», la prima notte di nozze rischia di «fare tavola», II, 10), dica poi all'amante di lei, Paganino, «parole assai che non montavano un frullo». Infine, per fare un altro esempio, Alatiel (II, 7) – di cui la donna di Bath, altrettanto spregiudicata, sembra richiamare anche il nome: Al-isoun – gode di tutti gli uomini che le si presentano e rovescia lo stereotipo femminile della «bella che dice sempre no»²³ per fare dell'azione (reale e narrativa, in un gioco mozzafiato di colpi di scena, ambiguità e di variazioni di prospettive) il fine del suo stesso piacere, riuscendo anche lei alla fine trionfante accanto al re del Garbo:

Di ciò fece il re Garbo gran festa: e mandato onorevolmente per lei, lietamente la ricevette. E essa, che con otto uomini forse diecimila volte giaciuta era, allato a lui si coricò per pulcella e fecegliele credere che così fosse; e reina con lui lietamente poi più tempo visse. E per ciò si disse: «Bocca baciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna» (II, 7)²⁴.

La donna, interpretata per metonimia attraverso l'immagine della bocca, è paragonata per mutevolezza alla luna, così come nel finale del *Filistrato*, in un'aria che arriverà al *Rigoletto* di Verdi, è definita «mobile e vogliosa». La bocca baciata è tuttavia anche simbolo di silenzio, tant'è che Alatiel, trovandosi in terra straniera, non riesce a comunicare con la maggior parte dei suoi amanti (anche lei «a guisa quasi di sorda e di mutola») se non con Anrioco, il quale, ancorché vecchio, è l'unico che conosca la sua lingua e che la faccia innamorare. La stessa Alatiel resta, in ogni caso, quanto mai «tessitrice di parole» – come Shahrazàd e anche quando non parla – e di novità («anzi rinnova come fa la luna»): non senza uno scopo qui «la parola non può sublimare il desiderio, come, invece, soprattutto nell'ambito cortese, dovrebbe avvenire»²⁵. Questa novella, infatti, rovescia la trama consueta del

²³ D. De Rougemont, *L'amour et l'Occident*, trad. it. *Amore e l'Occidente* di L. Santucci, Milano, Rizzoli, 1987, p. 119.

²⁴ Boccaccio, *Decameron*, p. 257.

²⁵ *Metamorfosi della novella*, a cura di G. Bárberi Squarotti, Foggia, Bastogi, 1985, p. 14.

romanzo d'avventure e di prove dove alla fine delle peripezie dovevano trionfare castità e matrimonio, suggerendo possibilità diverse proprio basate sull'ambiguità della parola, sulla sua polisemia (qui ma pensiamo anche alla saporosissima storiella di Alibech che accondiscende a «mettere il diavolo in inferno», III, 10...), sulla sua stessa assenza, sulla facoltà quasi magica – fondendosi con l'amore o con le intemperanze dei sensi – di creare realtà, rigenerare e quasi di «fare risorgere».

È il caso, quest'ultimo, sia della novella di Gentile e Catalina (X, 4), che interesserà anche i *Tragical Tales* di Tuberville, in cui Gentile riesce a trarre Catalina dalla tomba scaldandola e baciandola, sia, indirettamente, della diffusissima novella di Griselda, la donna sorta a simbolo della pazienza femminile che, dopo essere stata maltrattata e privata di ogni bene, ritrova una sconcertante felicità accanto al suo marito-aguzzino.

È possibile che queste due novelle, oltre a percorrere le strade ampiamente tracciate delle loro più esplicite riscritture, si ritrovino in forma meno evidente in uno degli ultimi drammi di Shakespeare, il *Winter's Tale*: qui il protagonista, Leonte, ripudia la moglie Ermione e la figlia non tanto per «matta bestialità» come Gualtieri, ma in nome di una gelosia irrazionale e annichilente, di una malattia «senza nome» («There is a sickness... I cannot name the disease», vv. 383-385), che trova guarigione solo intersecandosi con altri racconti in un mondo di felice accordo con la natura dove, solo alla fine, i personaggi si riconciliano tramite la parola con la parola stessa: «V'era discorso nel loro silenzio, e linguaggio in ogni loro gesto: sembrava che avessero udito di un mondo riscattato e di uno distrutto» («There was speech in their dumbness, language in their very gesture. They looked as they had heard of a world ransomed, or one destroyed», V, II, 14-17)²⁶. Ed è qui che, come nella novella di Griselda, avviene una sorta di duplice «resurrezione»: quella della figlia Perdita che rinasce con un «atto di nomina»²⁷ e della moglie Ermione, la quale da statua torna ad essere donna lasciando stupefatto Leonte quando la tocca:

O, she's warm!
If this be magic, let it be an art
Lawful as eating!
(V, III, 109-111)²⁸

²⁶ W. Shakespeare, *The Winter's Tale*, trad. it. *Il racconto d'inverno* di A. Lombardo, Milano, Mondadori, 1992, pp. 222-223.

²⁷ F. Marenco, *La parola in scena*, Torino, Utet, 2004, p. 140.

²⁸ «Ma è calda! / Se questa è magia, lascia che sia un'arte / lecita quanto il nutrirsi» (Shakespeare, *The Winter's Tale*, pp. 242-243).

Ed è questa l'arte che, pur già presente nel romanzo greco e bizantino o nelle *Mille e una notte*, si schiude proprio per magia nel *Decamerone* e, per la sua libertà e freschezza, colpisce e contagia l'Inghilterra dei suoi Chaucer e Shakespeare (e molto oltre ancora).

ALDO RUFFINATTO

IL DECAMERON NELLA LETTERATURA SPAGNOLA
(DAL CONDE LUCANOR ALLE EDADES DE LULÚ)

Per affrontare con la dovuta competenza l'argomento della fortuna del Boccaccio nella letteratura spagnola occorre preliminarmente tenere nella massima considerazione due circostanze: la prima relativa alla ricezione delle sue opere nel mondo castigliano e catalano tardomedievale; la seconda concernente il panorama delle prime traduzioni castigliane e catalane della sua opera maggiore.

Dalla prima circostanza emerge un dato assai significativo e cioè che i primi scritti del certaldese a penetrare in modo incisivo nella cultura spagnola non furono quelli in lingua volgare (e men che meno il *Decamerone*) ma i trattati in lingua latina di stampo umanistico: dal *De casibus virorum illustrium* al *De mulieribus claris*, tradotti e imitati a far tempo dall'autunno del Trecento (Pero López de Ayala) e per tutto il XV secolo (Arcipreste de Talavera, don Álvaro de Luna, il marqués de Santillana, etc.)¹; e dal *De ge-*

¹ Sulla fortuna delle opere latine del Boccaccio in Spagna restano fondamentali le pagine di A. Farinelli, *Boccaccio in Ispagna (sino al secolo di Cervantes e di Lope)*, in *Italia e Spagna*, Torino, Fratelli Bocca, 1929, I, pp. 89-386. Per ciò che attiene al *De casibus* e al *De mulieribus*, in particolare, oltre alle pagine di Farinelli (106-186), si veda: J. Arce, *Boccaccio humanista y su penetración en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975, pp. 3-27; E.W. Naylor, *Pero López de Ayala's Translation of Boccaccio's De Casibus*, in *Hispanic Studies in Honor Alan D. Deyermond*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp. 205-215; F. Fernández Murga - J.A. Pascual, *La traducción española del De mulieribus claris de Boccaccio*, «Filología Moderna», XV/55 (1975), pp. 499-539; G. Boscaini, *La traduzione spagnola del De mulieribus claris*, Verona, Università di Verona, 1985; V. Díaz-Corrales, *La traducción castellana del De mulieribus claris*, in *La recepción de Boccaccio en España*, Actas del Seminario Internacional Complutense 18-20 de octubre de 2000, Madrid, Cuadernos de Filología Italiana, 2001, pp. 241-262.