

Re-lab – *Immagini e Parole*
Studi di narrazione

3.

Comitato scientifico

Michele Rak
(Università degli studi di Siena)

Fabrizio Scrivano
(Università degli Studi di Perugia)

Giovanna Zaganelli
(Università per Stranieri di Perugia)

La fiaba prima della fiaba
nella novella italiana dal Due al Seicento

Antologia

a cura di Laura Diafani, Fabrizio Scrivano e Debora Vitali

Morlacchi Editore U.P.

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a double-blind peer-review.

ISBN/EAN: 978-88-6074-976-5

© 2018 copyright by Morlacchi Editore, Perugia.

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata. redazione@morlacchilibri.com | www.morlacchilibri.com

Stampato nel mese di aprile 2018 da Digital Print-Service, Segrate, Milano.

Indice

<i>Introduzione</i>	9
<i>Avvertenza</i>	19
1. <i>Il fantastico medioevale del Libro de' Sette Savi</i>	21
[Al tempo de' Sette Savj...]	27
[Una donna malvagia]	29
[Lo specchio di Roma]	32
[Il rimedio di Merlino]	36
[Il ragazzo che capiva gli uccelli]	40
2. <i>Il fiabesco nelle protonovelle del Novellino</i>	45
[Narciso e la sua ombra]	54
[Il re Meliadus e il cavaliere senza paura]	54
[La volpe e il mulo]	56
[C'era una volta...]	56
[L'uomo ricco e l'erba che risana]	58
3. <i>Le protofiabe nelle novelle di Giovanni Boccaccio</i>	61
[Lisabetta da Messina e la testa nel testo (di basilico)]	73
[Andriuola e Gabriotto: visioni profetiche]	77
[La fuga nel bosco di Boccamazza e Agnolella]	84
[Il sogno di Talano: la moglie e il lupo]	91
[Un letto magico per Torello]	94
4. <i>Lo spazio del fiabesco nel Pecorone di ser Giovanni</i>	113
[Il mercante di Venezia]	122
[I figli-scimmia della principessa]	141

5. <i>Il fiabesco esemplarizzato di Giovanni Sercambi</i>	149
[La fanciulla e il ramarro della regina]	162
[Pincaruolo e gli aiutanti magici]	173
[Il tesoro nella torre]	182
[Mille e una notte a Napoli]	186
[Paolo che salvò la principessa da un ranocchio]	193
6. <i>Il fiabesco allegorico nel Paradiso degli Alberti di Giovanni Gherardi</i>	199
[Melissa e l'odorosa melissa]	204
[Olfo e il negromante]	213
7. <i>Il fiabesco smalizzato di Niccolò Machiavelli</i>	231
[La favola di Belfagor arcidiavolo]	237
8. <i>Il novellare distopico di Girolamo Morlini</i>	247
[Il sogno del diavolo]	257
[L'ermafrodita]	259
[Il genio nel sarcofago]	262
[Lo sciocco che fece fortuna]	267
[La corsa del diavolo]	270
[L'erba magica]	272
[Il diavolo che stava per essere ucciso dalla moglie]	273
[Tre fratelli e una principessa]	277
9. <i>Il fiabesco «piacevole» di Giovan Francesco Straparola</i>	283
[Le tre prove di Salardo]	294
[Doralice]	305
[Re Porco]	315
[Il diavolo prende moglie]	322
[Pietro pazzo e il pesce fatato]	331
[Livoretto e il cavallo fatato]	340
[Biancanella e la sorella biscia]	353
[Fortunio e gli animali fatati]	364
[Travaglino e il toro dalle corna d'oro]	375
[La principessa Costanza/Costanzo]	382

[Ancilotto e Chiaretta]	393
[Flamminio]	407
[Guerrino e l'uomo-bestia]	415
[Adamantina e la bambola fatata]	428
[Il negromante e l'apprendista]	436
[Cesarino e i tre animali]	443
[La gatta senza stivali]	451
[Bertuccio e lo spirito riconoscente]	455
10. <i>Il fiabesco orientale di Cristoforo Armeno</i>	463
[Le reincarnazioni del re]	469
[I poteri magici del principe Rammo]	478
11. <i>Il fiabesco inaspettato di Sebastiano Erizzo</i>	493
[Una storia d'amore e di avventure a lieto fine]	500
[La pazzia di Carlo Magno]	511
[La storia "esemplare" di Clearco]	519
12. <i>Il fiabesco satirico di Francesco Pona</i>	527
[La poetica di Eureka]	537
[La fanciulla nel bosco]	539
[La donna bruciata dal suo stesso sortilegio]	543
[Le sventure della principessa di Cipro]	549
[La falsa voce della quercia di Dodona]	553
[Il medico e il serpente]	555

Introduzione

Multa et alia dicuntur in scripturis, quae videntur incredibilia et tamen vera sunt. Neque enim valet natura contra naturae Dominum.

San Girolamo, *Epistula LXXII ad Vitalem*

La quarta specie [di favole] non ritiene alcuna verità né interiormente, né in superficie, essendo una mera invenzione di vecchierelle deliranti, le quali hanno diletto di raccontar le filastrocche appresso al fuoco.

Tomaso Garzoni, *Discorso L: De' burlieri, fabulanti, et contrafattori*, in *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*.

Questa introduzione ha principalmente lo scopo di spiegare il motivo della raccolta di letture che proponiamo e i criteri seguiti per l'individuazione dell'insieme di testi esaminati e per la selezione dei racconti lì contenuti. Mentre ogni capitolo dell'antologia, sempre dedicato a un unico autore e a un unico testo, è introdotto da un breve saggio che richiama le informazioni principali sull'opera, fornisce succinti riassunti dei singoli brani selezionati e ragiona intorno allo specifico modo di suscitare il fiabesco. L'antologia presenta un insieme testuale che, non è superfluo dichiararlo, non vuole essere definitivo: sia perché non ha perseguito obiettivi di completezza neppure nel momento esplorativo, benché sia anche il risultato di una non piccola selezione di autori e di singole narrazioni; sia perché auspichiamo di poterlo rivisitare anche sulla base delle prospettive di ampliamento che si sono generate durante il lavoro di ricerca.

Fiaba e quasi fiaba

Prima di tutto ci sembra essenziale affrontare un punto che apparentemente è solo terminologico ma che invece ha tanta influenza nell'orientare i percorsi all'interno di quest'insieme testuale quanto ne ha nel suo ampliamento o restringimento. La parola è ovviamente *fiaba*. Ci preme metterne in luce due sensi, che ricoprono, e forse congiungono, due aree culturalmente e storicamente diverse tra loro, ma anche proprio di diverso ordine concettuale.

1) Quando sentiamo la parola *fiaba*, di solito vengono in mente magie, fate, orchi, vaghezze temporali e indeterminazioni geografiche, principi e figlie di re, villani e diavoli, e poi boschi, castelli e capanne, nonché metamorfosi, cambi di identità, prove da superare per la conservazione di sé o per il raggiungimento di scopi. Questa serie di figure, trame e situazioni rispondono a uno schema che si è andato abbastanza precisando in ambito propriamente letterario. Opere eccellenti, di impianto e di destinazione molto differenti: a cominciare da *Lo cunto de li cunti* di Gian Battista Basile, per continuare poi con le trascrizioni letterarie dei racconti popolari, come nel caso del lavoro dei fratelli Grimm e, in Italia, con Giuseppe Pitre e poi con Italo Calvino, e con le libere riscritture e invenzioni di molti scrittori, tipo Hans Christian Andersen o Emma Perodi, Luigi Capuana, su su fino a Luigi Malerba e Antonio Moresco. L'arco è chiaro anche se mai univoco: l'intrattenimento basato sul racconto di una realtà credulona e superstiziosa, bizzarra e immotivata si è andato principalmente aprendo verso la produzione di storie per bambini, occupando uno spazio importante nella letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, rinnovandosi nelle più diverse imprese editoriali tramite l'illustrazione, il cinema, il *gaming*, che hanno prolungato magnificamente quell'immaginario. Il profilo della *fiaba*, in questo caso, corrisponde al profilo di un genere:

letterario, di consumo, di immaginazione, di attese, ben prolungato dentro l'industria culturale così come è connaturato alle arti del linguaggio e della visione.

2) *Fiaba* è però anche tutto quel che esiste come *sentito dire*, e più precisamente è quel *sentito dire* che merita di essere riportato nella scrittura, per la quale cambia la propria modalità di essere tramandato e ricordato. In questo senso, *fiaba* è ogni narrazione di cui proprio non si sa se possa essere vera, credibile, falsa, perché non si interessa a manifestare le sue fonti né di sottomettersi a qualche verifica: è la narrazione che si tramanda perché se qualcuno ha pensato che ciò che si è *sentito dire* meritasse di essere trasformato in *legenda* (proprio nel senso di cosa da leggere), allora vale comunque la pena di essere tramandato come tale. Ciò comporta che il *sentito dire* non ha necessariamente un rapporto esclusivo (però privilegiato spesso sì) con il fantastico o l'irreale: ogni racconto che abbia la sua ragion d'essere o focalizzi l'attenzione del lettore sull'aspetto eventuale, cioè la narrazione di un fatto che può avere funzione di memoria, di testimonianza, di trasmissione di una conoscenza o di un segreto, di un episodio specifico, di cronaca, e che ad esso venga attribuito un valore di realtà, di esempio o di gioco, supera queste sue diverse determinazioni, perché il rapporto primario che la *fiaba* ha con l'oralità sta nella percezione che la storia o la storiella narrata possa e debba essere conservata.

Bisogna comunque sottolineare che questo avviene ad ogni livello della trasmissione del racconto, in ogni fascia e ambiente in cui corre una narrazione, e si può dire in ogni tempo, indipendentemente dai supporti tecnologici attraverso cui una più lunga esistenza di una narrazione possa essere garantita. Il che non vuol dire che ogni processo di passaggio e di continuazione da un supporto all'altro di una narrazione non possa essere storicizzato, cioè ricondotto a quelle specifiche determinazioni che

autori e lettori hanno praticato, consapevoli o meno, nella loro concreta esperienza, seguendo mode e poetiche.

Nel processo che trasporta le dicerie verso la letteratura, le narrazioni acquisiscono un carattere fluido, capace di trascinare con sé sprazzi di magia, casi inspiegabili, spiegazioni superstiziose: cose collocate, forse ancestralmente, nella mente di chi racconta e di chi legge e che sembrano resistere anche quando la narrazione si rivolge plasticamente al reale. Oppure semplicemente il confine tra racconto orale e racconto scritto viene costantemente ridefinito dalla ripetizione stessa di quegli elementi, che vengono attribuiti all'uno o all'altro, replicandone la convergenza solo per fomentare la necessità di mettere in forma scritta quel che merita di essere conservato. Questo groviglio tra orale e scritto è particolarmente evidente nei casi in cui la linea trasmissiva dei testi diventa confusa e non dipanabile.

Perché nella novella?

Il lavoro di lettura che si concretizza nell'antologia inizia proprio da qui.

Benché consapevoli che forme fiabesche pervadono in maniera più o meno occasionale molti tipi di narrazione nell'arco temporale entro il quale abbiamo scelto di operare, che si estende dal Duecento al Seicento (fermandoci appena un attimo prima della produzione del capolavoro che ha dato forma al modello fiabesco e continua a influire su ogni discorso e pratica fiabeschi, cioè *Lo cunto de li cunti*), abbiamo preferito concentrarci sulla novella.

Ci siamo occupati del vasto repertorio offerto dalla tradizione novellistica, sia che fossero esplicite raccolte di novelle sia che fossero opere includenti una serie importante di narrazioni brevi. Non solo motivati da quella "forma semplice" entro

la quale André Jolles (*Forme semplici*, Milano, Mursia, 1980) includeva tanto la novella quanto la fiaba; ma anche perché la novella, come la fiaba, sin dalla sua codificazione propone e poi evidenzia in tutti i suoi successivi sviluppi un rapporto stretto con l'oralità, col dire; si spaccia per essere ed è il prodotto di un intento oratorio che viene pienamente rappresentato anche dentro le forme più compiute di scrittura e di libro. La novella, quasi senza eccezioni, adatta e rivendica questa condizione essenziale, che riproduce nelle più varie forme: svolgere l'azione narrativa nella compresenza di esecutori e ascoltatori.

L'importanza di questo elemento di base è il segnale di una intrinseca apertura del genere novellistico ad accogliere e poi a ridurre alle proprie condizioni molti altri tipi di narrazione. Non consideriamo la novella un ibrido, avulsa da una storia e da una volontà di autore che la rende riconoscibile come genere letterario; e anzi vorremmo anche sottolineare che la novella ha un ruolo peculiare tra i generi della comunicazione culturale. Per questo, ci sembra più importante valorizzare il fatto che la narrazione novellistica quasi sempre include l'ascolto tramite una fantasiosa varietà di modi: l'invenzione di brigate che commentano e giudicano quel che ascoltano e come viene raccontato, l'immaginazione di situazioni e luoghi che forniscono motivazioni all'azione o al gesto di raccontare, il resoconto dell'occasione in cui il racconto è stato ascoltato o la precisazione della fonte, l'intrusione della voce dell'autore a guidare o a confondere i lettori.

Tutto ciò favorisce a tenere vigile l'attenzione su cosa possa essere narrato dalla novella e su cosa il pubblico si aspetti di ascoltare o si sorprenda ad ascoltare e a leggere, su ciò che sia degno di essere raccontato, su ciò che diverte o dà profitto morale, su ciò che è esemplare oppure capace di allargare le possibilità di esperienza o dare qualche insegnamento. In quanto spazio dell'intrattenimento letterario tanto poco condizionato

da stili e regole di elocuzione, la novella, l'autore, il narratore, il narratario e il lettore sono pronti a fagocitare ogni tipo di narrazione e far assomigliare ogni cosa a sé.

Questo potere centrifugo della novella, cioè la forza di restituire diversi tipi di narrazione dopo averli adattati, naturalmente l'abbiamo data come ipotesi di lettura (ma si sa che le ipotesi fondano la possibilità di rappresentazione di ogni dato di fatto). Non ci siamo cioè preoccupati di riscontrare i caratteri che permettono di valutare costanze e variazioni all'interno del genere novellistico: anzi siamo stati attenti a quelle occasioni che manifestano uno scarto, qualche stranezza o qualche anomalia all'interno di ciascuna opera.

La fiaba nella novella

Essendo il nostro obiettivo quello di verificare *se e quanto e come* la novella trasportasse, incubata o liberata, qualche tipo di narrazione che mostrasse un aspetto fiabesco, la cosa più ovvia era condurre la lettura cercando i segni, le tracce di quei caratteri, luoghi, trame e situazioni che appartengono alla forma consolidata e classica che si manifesta in epoca moderna, nel significato di *fiaba 1*. La presenza materiale di questi tipi narrativi è abbastanza diffusa, così come è costante un uso funzionale alla narrazione del significato simbolico di questi oggetti. Qualche esempio: il bosco è intrigo e insorgenza della paura; il diavolo è frode e autoinganno; la felicità si raggiunge dopo aver superato una prova. Non sempre questa convergenza è sufficiente a dare una impressione compiuta di *fiaba 1*: magari manca l'immotivato all'accadere delle cose o al concludersi degli eventi; oppure l'inaspettato e l'imprevisto rimangono piuttosto deboli. Bisogna però anche notare che nella novella l'evento immotivato, che spesso è stato interpretato come la concessione al caso, è lar-

gamente praticato: magari sotto la semplice forma della coincidenza oppure per una ossessione che rasenta la pazzia o per una volontà di cui non vengono spiegate le ragioni ma ne viene magari esaltata la capricciosità. Gli eventi immotivati rappresentato addirittura un elemento di gradimento quando danno vita a variazioni. Certo il clima realistico e terreno dei fatti novellati tende spesso a ricondurre l'immotivato a conseguenze giudicabili per la relazione di causa ed effetto ma non senza privare il lettore del gusto di trovare paralogismi o incompatibilità, e casi estremi e spiazzanti. Si pensi, ad esempio alla *Novella del Grasso legnaiuolo*, in cui a corroborare la grandiosa beffa che gli amici gli stanno tirando, quella di fargli credere di essere entrato nel corpo di un altro, c'è l'incontro casuale del Grasso con un sagace "dottore", anch'egli temporaneamente in prigione, che intuendo lo spettacolare raggio fornisce serie ragioni perché il Grasso si convinca dell'incredibile.

Un aspetto ugualmente significativo è il rapporto con l'irrealtà: la novella con la sua impronta e volontà di realismo non è molto incline a dare spazio al fantastico. La vita civile e rurale, i costumi umani e di classe vengono raccontati, tendenzialmente, senza narrazioni allegoriche e anzi si tende a ridicolizzare la superstizione, la credulità, qualche volta la fede stessa. Almeno quantitativamente, la novella si ancora, seria o faceta che sia, a una ideologia dell'esperienza empirica, specializzandosi come strumento narrativo laico. Anche se col tempo queste caratteristiche si attenuano e mutano. Questo ha determinato l'esclusione (provvisoriamente) di alcuni novellatori eccellenti come Francesco Sacchetti, Masuccio Salernitano e Matteo Bandello, che poco o nulla hanno concesso, se non in maniera riduttiva o ironica e persino con intenti di diletteggio, a quel tipo di presenza nell'ordito delle trame.

Il rapporto con l'irrealtà, anche senza dare spazio al fantastico, si può configurare anche semplicemente come apertura

all'incongruenza nella gestione narrativa di tempo e spazio. Tempi e spazi non empirici o refrattari all'empirico caratterizzano modalità di narrazione irrealistiche, non necessariamente perché contemplino il magico e il soprannaturale, e neppure una totale acronia o atopia fiabesca. L'ipotesi di lettura iniziale ha portato a individuare narrazioni brevi irrealistiche perché il tempo vi si contrae, si accorcia e si allunga al bisogno dell'azione nella totale incuranza di realismo, o per le ripetizioni inconsulte di passaggi narrativi identici, ogni volta prevedibili e imprevedibili insieme, in un pugno ristrettissimo di luoghi e di motivi empirici in sé ma non nel loro riproporsi sistematico e simmetrico – boschi, palazzi, porti, viaggi, agguati, matrimoni, povertà e ricchezza, destino e fortuna, cattiveria e riparazione. Qui le storie o storielle da narrare prevalgono sull'empirismo di tempo e spazio, che ad esse si piegano ancillarmente, semplicemente come un poggiapiedi o un poggiatesta necessario all'atto di narrare. Possono essere raccontate come *novae*, come aneddoti storici. Possono anche essere contestualizzate geograficamente o storicamente, ma come un accessorio servile, e nomi e luoghi reali o realistici sono involuppati nella rete dell'irrealismo delle dinamiche narrative. E questo riconduce al significato di *fiaba 2*, di narrazione che si vuole trasmettere e tramandare, per un atto di volontà, senza che scarsità di realismo ed empirismo siano ostativi.

Naturalmente crediamo che la novella sia stato un ambiente molto favorevole sia alla trasmissione di oggetti narrativi antichi, come il mito e il romanzo, sia come luogo di incubazione di tali oggetti. E anche come terreno della loro vitalità, perché mentre li trasporta, li trasmette, li adatta e li riduce a sé, insieme li libera. Nel senso che ne può sprigionare un potenziale recondito, oppure nuovo ed estrinseco, e proiettarli verso esiti molteplici: per esempio, verso un esito smaccatamente e smaliziatamente comico, o verso un esito satirico, o filosofico e allegorico. I te-

sti selezionati e antologizzati sono anche un insieme di queste restituzioni letterarie centrifughe cui antichi oggetti narrativi trasmessi o incubati, più o meno inaspettatamente, o anche insospettabilmente, giungono.

Per fare qualche esempio, il mito di Atalanta può essere manipolato e reinventato entro una novella di motivo misogino; il motivo fiabesco del travestimento fatato può essere il pretesto per una divertente commedia degli equivoci e della gelosia; l'erba magica può alimentare la parodia sbeffeggiante delle magnifiche e progressive sorti economiche di una classe sociale invisibile al novellatore; la figura della principessa da sposare, quando i salvatori sono addirittura tre invece che uno solo, può essere motivo per mandare in crisi e ridicolizzare proprio il tipo narrativo stesso del superamento di una prova e del conseguente approdo alla felicità; un re dalla pelle di porco può offrire il destro per una piccola commedia risibile nella favola; la metamorfosi magica provocata e risolta da un'erba può inscenare un'allegoria dell'identità. E ancora: il mago, come nel *Paradiso degli Alberti*, può essere solo un illusionista, un semplice strumento narrativo per poter sospendere il principio di realtà, non dissimile in fondo dall'illusionista della parola, così come il protagonista della novella che ne subisce il potere magico, Olfo, può essere sì la sua vittima, ma anche il destinatario che gode e patisce di quella temporanea sospensione del principio di realtà, al punto da poterla conservare e trasmetterne la memoria, e assomigliarsi infine proprio al novellatore di una storia, naturalmente *ficta*. Del resto, come avrebbe poi maliziosamente suggerito Tomaso Garzoni nel titolo del *Discorso L* della sua *Piazza*, una cui frase è stata posta in esergo, il fabulante non è dissimile dal contrafattore.

Ci preme sottolineare che nel contesto novellistico l'apparizione del fantastico e dell'irreale sono spesso un modo per poter interrogare il lettore sui limiti del racconto, come fossero una velata poetica del narrare o come scherzo e burla sul dire e il

poter dire, sul credere e il non poterci credere. Tutto ciò ha a che fare con l'arte dell'intrattenere ma anche con l'arte del comunicare attraverso l'affabulazione e con la trasformazione in narrazione della memoria, dell'esperienza, del senso comune, dei principi etici, del sapere e del racconto stesso.

Avvertenza

Nelle introduzioni a ciascuna parte sono indicate le principali edizioni di riferimento adoperate per i testi antologizzati, per i quali si è scelto di agevolare la lettura con l'uniformazione di usi grafici e di interpunzione.

Si è completamente rinunciato a note esplicative o di commento, sia storiche sia linguistiche, intervenendo soltanto con alcune proposte di interpretazione lessicale segnalate tra parentesi quadre [].

Le parentesi uncinate < > segnalano parole mancanti o restaurazioni di testo.

Il direttore della ricerca è Fabrizio Scrivano.

L'intero lavoro è il prodotto della collaborazione dei curatori sia nell'ideazione sia nell'allestimento del volume, a cui ha collaborato Luca Mikolajczak nella revisione dei testi.

Le diverse sezioni sono state introdotte e i testi curati secondo questa ripartizione:

- Laura Diafani i capitoli: 4. *Lo spazio del fiabesco nel Pecorone di ser Giovanni*; 5. *Il fiabesco esemplarizzato di Giovanni Sercambi*; 6. *Il fiabesco allegorico nel Paradiso degli Alberti di Giovanni Gherardi*; 8. *Il novellare distopico di Girolamo Morlini*; 9. *Il fiabesco «piacevole» di Giovan Francesco Straparola*.
- Fabrizio Scrivano i capitoli: 3. *Le protofiabe nelle novelle di Boccaccio*; 7. *Il fiabesco smaliziato di Machiavelli*; 10. *Il fiabesco orientale di Cristoforo Armeno*; 12. *Il fiabesco satirico di Francesco Pona*.
- Debora Vitali i capitoli: 1. *Il fantastico medioevale del Libro de' Sette Savi*; 2. *Il fiabesco nelle protonovelle del Novellino*; 11. *Il fiabesco inaspettato di Sebastiano Erizzo*.

1. Il fantastico medioevale del *Libro de' Sette Savi*

Definire, datare e risalire all'origine del *Libro de' Sette Savi* è forse uno dei compiti più ardui contro il quale la filologia ha dovuto fare i conti, uscendone irrimediabilmente sconfitta. Questo perché la raccolta di novelle, così come la intendiamo noi oggi, si è andata costruendo, stratificando e strutturando nel corso di almeno sette secoli, in uno spazio indeterminato ed eccezionalmente vasto quale l'Oriente e l'Occidente. Alla sua grande fortuna e circolazione, si aggiunse il fatto che prima di essere messo in forma di scrittura, il *Libro de' Sette Savi* circolò ampiamente come tradizione orale. Un'oralità indocumentabile se non attraverso i diversi cambiamenti subiti dal testo, il quale, approssimato nella forma, fu diletto di molti popoli: «portato in Occidente verso il tempo delle Crociate, ampiamente si diffuse in Europa dai ghiacci della Scandinavia alle lande infuocate di Spagna, dalle montagne scozzesi alle rive danubiane, gradito ai grandi ed al volgo, nei castelli e nelle piazze». Così ne parlava “romanzescamente” Alessandro D'Ancona, introducendone l'edizione (Pisa, Fratelli Nistri, 1864, p. VII). In effetti, la sua diffusione fu così capillare che quando, più tardi, ogni nazione ebbe una letteratura nel proprio idioma, questo testo, che aveva tanto diletto le generazioni medievali, non scomparve del tutto, trovando nuova vita negli argomenti dei novellatori, dei romanzieri, dei drammaturghi, che da esso trassero linfa e struttura. Innegabile, e molto studiata, fu anche l'influenza del *Libro de' Sette Savi* sul *Decameron* di Giovanni Boccaccio.

La scomparsa dell'archetipo (o degli archetipi, perché naturalmente immaginare un unico testo per una tradizione così vasta è impensabile, tanto che sarebbe forse più consono parlare di archetipo fluido o di archetipi al plurale) e l'incertezza nella provenienza (sicuramente indiana, ma sostanzialmente mediata non solo da altri testi, che ne hanno accorpato parti e storie, bensì da molte altre lingue che l'hanno acquisita, e non solo tradotta, amplificandone la diffusione) sicuramente rappresentano uno scoglio difficile da superare, anche qualora si voglia parlare del "fiabesco" presente nel testo.

Fissare quindi l'edizione di riferimento sembra fondamentale al procedere del lavoro; vista l'ambiguità che ruota attorno a quest'argomento, assumiamo quindi come "pseudo-testo" di riferimento l'edizione stilata da D'Ancona, ben sapendo che essa ripropone una versione occidentalizzata della trama "originaria" difficilmente recuperabile. Anzi, secondo Domenico Comparetti (*Ricerche intorno al libro di Sindbad*, Milano, Bernardoni, 1869, p. 2), praticamente a noi è giunto un libro ormai devitalizzato: «Sono dunque le versioni occidentali rampolli secondari dell'antico libro indiano; appartengono bensì anch'esse a questa famiglia e hanno luogo nella sua storia, ma di questa esse rappresentano una fase più lontana e separata, quasi postuma». L'edizione tiene sicuramente conto del ramo italico, anch'esso difficile da ricostruire se non per la redazione toscana, che, rifacendosi con tutta probabilità ad un testo in prosa in lingua francese, si ritrova in due codici conservati alla Biblioteca Laurenziana (Gaddiano 160) e alla Biblioteca Nazionale di Firenze (Palatino 680). Ci troviamo dunque davanti a un testo, cioè a una versione del ramo occidentale del *Libro de' Sette Savi*, che è molto diverso dal "progenitore" orientale; diverso in quanto frutto di una trasmissione non lineare, probabilmente orale e recitata.

Come spiega Alberto Varvaro (*Tavola rotonda. Problemi di ecdotica di testi medievali*, in *Medioevo romanzo e orientale. Oralità, scrittura, modelli narrativi*, a cura di A. Pioletti e F. Rizzo Nervo, Rubbettino, 1995, p. 112ss), se nel Medioevo la trasmissione dei testi, la scrittura e lo stesso marchio di autorità non esistevano come li conosciamo oggi, era comune la possibilità che si creasse un brogliaccio di matrice varia – magari creato sulla falsariga di certi racconti – e che poi esso passasse di giullare in giullare, di performance in performance, trasformandosi, arricchendosi e assumendo una fisionomia diversa, fisionomia di cui nessuno reclamava i diritti d'autore. In questo contesto il copista avrebbe potuto rielaborare quello che poc'anzi abbiamo definito, forse impropriamente, “brogliaccio”; riorganizzandolo a piacere, e seguendo il gusto del pubblico, avrebbe potuto omettere o selezionare le storie che riteneva più adatte al contesto culturale nel quale operava. A conferma di quanto detto lo stesso D'Ancona, in merito al *Libro de' Sette Savi*, arriva a sostenere che dopo aver fatto un paragone accurato, tale testo non sia derivato né dalla versione greca del *Syntipas* né da quella ebraica del *Misblé*, ma sia piuttosto un'elaborazione e una scelta dall'uno e dell'altro, con novelle che non si ritrovano in nessuna delle due versioni. Questa composizione stratificata a più voci è probabilmente alla base del *Libro de' Sette Savi*.

Seppure costruito per stratificazione, il testo presenta una struttura chiara e definita. Su una cornice, che racconta le vicende di un principe denunciato dalla matrigna come reo di un tentativo di stupro e frettolosamente nonché ingiustamente condannato a morte dal padre, si installano quattordici novelle: sette sono raccontate dai savi che, attraverso narrazioni esemplari e argomentative, intendono rimandare la condanna del giovane e infine ottengono che il giudizio capitale sia modificato e ritorto contro la donna mentitrice; mentre le altre sette sono raccontate dalla moglie del re, che cerca di scoraggiare il marito

a credere nei racconti dei savi. Ma entriamo più nel dettaglio della vicenda: «Al tempo de' Sette Savj di Roma» – così “inizia” il racconto, quasi con un “c’era una volta” *ante litteram* – in un reame viveva un vecchio e saggio imperatore, il quale, morta l’amata consorte, rimase solo con l’unico erede e figlio maschio. Il giovane, ormai quindicenne, dimostrando grande predisposizione per lo studio e la sapienza, viene preso in carico da sette savi che per nove anni si occuperanno della sua formazione. Un giorno, la nuova consorte del re, saputo dell’esistenza di un figlio, «a gran malizia [...] ordinò che ’l figliuolo dello ’nperadore tornasse dallo studio»; prima di rientrare però, uno dei saggi che lo aveva cresciuto, avendo scorto nelle stelle un pericolo che lo minaccia, gli impone di mantenere il silenzio per sette giorni. Infatti, la nuova sposa del re tenta di sedurlo e, respinta, lo accusa presso il padre, il quale, ammaliato dalla donna e disgustato dalle presunte azioni del figlio, decide di metterlo a morte. Sette savi presenti a corte raccontano allora a turno, uno per giorno, una storia intesa a dimostrare i pericoli delle decisioni affrettate e la malvagità delle donne, onde dilazionare l’esecuzione del principe; storie a cui la matrigna accusatrice ne contrappone di volta in volta altrettante in senso opposto per provocare la morte del figliastro. Trascorsi i sette giorni, questi rompe il silenzio, e prova la sua innocenza.

I vari episodi, pur nell’integrità della cornice, si intervallano nel quadro mano a mano, alternandosi, per contrasto, come *exempla* pedagogici. In essi non si raccontano meravigliosi incantesimi e sortilegi o inaspettate avventure, come nelle *Mille e una notte*; e nemmeno, come nelle favole indiane e greche, precetti di sapienza pratica sotto quella simbolica forma di animali parlanti che sembra così conforme al genio popolare. Ad essere recuperato è però un aspetto del fantastico medievale, sicuramente non quello più estremo, e cioè quello che fa riferimento ad una tipologia di racconti nei quali rientrano determinati per-

sonaggi-tipo, come il giovane che con ingegno riesce a superare il problema portando la storia verso il lieto fine; personaggi polarizzati senza ombre, chiaramente cattivi o buoni; oppure Merlino, protagonista indiscusso del ciclo bretone e delle leggende arturiane; e ancora specchi magici o animali in parte umanizzati, come il levriero ucciso dal suo padrone nel secondo racconto; o ancora, nel terzo, la rabbia del cinghiale di fronte all'uomo che vuole rubargli le mele; non per ultimo quello della gazza parlante che svela i comportamenti adulteri della moglie del mercante.

La presenza del fiabesco non è ravvisabile solo nelle novelle narrate di volta in volta dai sette savi o dalla matrigna, ma anche nell'imbastitura portante, nella "cornice" che sostiene le singole narrazioni. Nella storia infatti sono recuperati tutti gli elementi della fiaba: un vecchio imperatore è ingannato dalla giovane sposa, la quale, volendo restare l'unica erede del regno, cerca di eliminare il figlio dell'imperatore, che, grazie all'aiuto dei sette savi, suoi precettori, riesce ad allontanare il pericolo, portando la storia verso il lieto fine.

Il fiabesco però è solo uno dei tanti elementi che emergono in questi racconti. Un aspetto infatti va chiarito: il vasto patrimonio di *exempla*, *fabliaux*, canzoni, leggende religiose, fiabe, che probabilmente l'"autore" ebbe a disposizione, concorse – tutto – alla costruzione delle narrazioni. Nel Medioevo, infatti, come afferma Edoardo Sanguineti (*Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 44), questo materiale non era concettualizzato e spesso entrava senza particolare attenzione all'interno delle diverse storie, seguendo più il gusto che l'etichetta, in un'ibrida *quiche* medievale fiabesca. Non parlo naturalmente di un'apertura totale, né di una completa dipendenza degli episodi dal fiabesco, ma di qualcosa di più ancestrale, di cui è intrisa, organicamente e strutturalmente, la fiaba. L'indeterminatezza dei luoghi, dello spazio temporale nel quale avviene la vicenda, la presenza di personaggi polarizzati

concorrono e preparano un substrato fiabesco sul quale poi si ergono le 14 proto-novelle, anch'esse dal gusto spiccatamente fiabesco. Parlo di gusto e non di statuto ontologico, perché mai potremmo parlare di fiabe in senso stretto in un contesto che respinge l'etichetta e la concettualizzazione.

[Testi]

[Al tempo de' Sette Savj...]

Al tempo de' Sette Savj di Roma, e che lo 'nperadore molto per la loro sapienza e gran virtù si reggieva, avvenne che sendo morta la 'nperadrice da lui molto amata, e se non che di lei li era rimasto un solo figliuolo maschio, credo certo, perchè molto era amorevole, si saria morto di dolore; ma confortato da' suo' cittadini e da' detti suoi Sette Savj si consolava. Sendo el fanciulletto già d'età di quindici anni e avendo asa' bene aparato quella lettera che alla suo età si richiedeva, secondo reale carzone, molto nello aspetto si dimostrava nobile e gentile, e da giudicano dovere divenire atto a ogni grande e nobile cosa. Baucilasse, uno de' detti Sette Savj, al quale el garzonetto pareva molto atto a 'nparare, essendo mollo arogante e nello aspetto fiero e rubesto, andò davanti allo 'nperadore e disse: Deh perchè, bel sire, non fate aparare scienza al vostro figliuolo, el quale io giudico esser molto atto? Io m'ofero, e voglio me lo diate, ché non dubito punto in corso di tre anni fallo nel numero de' Savj a guisa di noi altri, e per cuidardone solamente voglio la vostra grazia, sagra Maestà. Ben istà, disse a lui lo 'nperadore, tu dici bene e ti ringrazio; ma io mi ci penseggio, ed elli è anche giovinetto. Ausiles giunse in quella, el secondo de' detti Savj, e disse: Grande 'nperadore, a me pare che 'l vostro figliuolo inprenda scienza in ogni modo, perchè veramente e' savj sono signori delli altri uomini, e 'l carzone mi par molto atto; e io voglio che a me lo concediate, e Gemi molto grazioso essere io quello che possi dire averlo amaestrato. E così dicendo giunse Lentulus, el terzo de' detti Sette Savj di Roma, molto nell'aspetto dotto e savio; e udendo così parlare a' Savj, disse: Non piaccia a Dio che altri che io sia quello che al vostro figliuolo, sommo 'mperadore, insegni; però eh' i' ho studiato tutto el tempo mio, solo per poter amaestrare altri, e massimo li uomini de-

gni e da essere adottrinati e atti a 'mparare, come mi pare e rendo certo sia el vostro bello figliuolo. E pertanto voglio che a me questo peso e cura di lui amaestrare sia dato; ché sapete bene quanto presto e bene vi consiglio, quando acada la vostra Imperiale Alteza abbi bisogno di parere. Al quale volendo lo 'nperadore ringraziando rispondere, giunse in su quel punto tutto istraco Innachindas, el quarto del numero de' detti Savj, tutto nello aspetto pensoso e nella faccia scuro e maninconioso, e ma' si conosceva quasi che ti guardasse, si andava col viso basso e chinato, e piccolo di natura e sparuto molto. E così stanco disse: Bel messere, non creda alcuno per alcuno caso altri che io aprenda e 'nsegni al vostro figliuolo, perochè solamente l'arte dello'nsegnare è di colui che sa, e' quali sono pochi; e quanto io sappia, assai sono certo v'è manifesto per l'operazioni ne' casi già acorsi già piu volte veduto avete; e perché la loda nonne sta bene nella propria bocca non voglio più di ciò parlare [...].

E quando l'uno il lasciava e l'altro il pigliava e gl'insegnava il meglio che sapeva; e così il tennono tre anni, sicch' egli si sapea ben conoscere delle Sette Arti. Appresso questi tre anni, il tennono un gran tempo, e egli disputava già con loro di tutti i senni e di tutte le scienze, onde eglino ragionarono intra loro di provarlo; e presono xvi foglie di quercia e misonne quatro in catuno canto del letto. Quando il letto fu' fatto, il giovane vi si coricò e non prese guardia di ciò; e quando venne la mattina che si svegliò, e egli si guatò d'intorno maravigliosamente. I Savj si maravigliarono di ciò che lo vidono sì abbaito, e domandarono di quello ch'egli aveva veduto e udito o sentito, ed egli rispuose loro: Per cierto, Signiori, o la copritura cioè il tetto di questa casa è abbassata, o la terra è inalzata, o il mio letto è fatto più alto. Onde eglino si guatarono insieme, e disse l'un con l'altro: Questi è tutto savio.

Non dimorò guari adpresso ch'e' Sette Savj e gli altri uomini di Romavennono allo'nperadore e dissogli: Signore, noi ci maravigliamo molto di ciò che voi non prendete moglie, perocché voi avete assai terre e gran tenimenti e gran

1. Il fantastico medioevale del *Libro de' Sette Savi*

ricchezze, di che tre o quattro figliuoli che voi ingeneraste sarebbero ricchi uomini; e però prendete moglie. Lo 'nperadore era vecchio, e dopo che si fu sopracciò pensato un poco, rispuose loro: lo la prenderei volentieri s'ella mi fosse ciercata e trovata, e che voi ve ne volessi intramettere. A che eglino rispuosono: Noi ne ciercheremo volentieri. E così ricrearono per tutte le terre, tanto che ne trovarono una la quale menarono allo 'nperadore; e vegiendola lo 'nperadore bella e gentile e bianca, ed essendo informato ch'eli' era di gran legniaggio, i parenti la diedono allo 'nperadore e egli la prese volentieri all'usanza e costume della terra. E così ebbe lo 'nperadore moglie, e amolla molto altamente, tanto che niuno uomo può più amare sua moglie; e ella amò lui altresì.

[Una donna malvagia]

Come a gran malizia la 'nperadricie ordinò che 'l figliuolo dello 'nperadore tornasse dallo studio, e come egli tornò e non favellava, e ella gli appuose la voleva sforzare, e fello condannare alla morte.

Avenne un giorno che lo 'nperadore e la 'nperadricie erano assolo assolo nella camera, ed essendo stato detto alla 'nperadricie che lo 'nperadore aveva un figliuolo, e che se il detto figliuolo morisse, quel figliuolo che intra lor due ingenerassono sarebbe reda [...].

E guatarono nella stella che mostrò loro, e vidono che dicea vero. Allora disse Baucilas: E' dicievero, e però ci conviene consigliare e vedere bene in tra noi. Per mia fé, disse il giovane, io vi consiglierò bene; e' mi conviene tenere di parlare e voi siete sette; poco avrà catuno di senno e di discrezione in sé, s'egli non mi puote fare passare un giorno di questi sette. Certo, disse Baucilas, io ti passerò molto bene il mio di; e così catuno de' Savj disse di passare il suo di. Allora il giovane disse: Dunque ogni cosa sarà bene, e converrà che catuno di voi sette vegnia il suo di, ch'altrimenti non

potrebbe essere; e sarete a una lega giù presso al bosco di Sammartino. E come voi vedrete, io arò molte noie e perseguzioni, e però, perdio, pensate di me, ch'io metto tutto 'l mio corpo nelle vostre mani. Onde e' furono tutti contenti di così fare, e così gli promissono tutti insieme, e così allora si partiron da ragionamento, e scieveraronsi, e vennono nella sala per fare buona ciera a' mesaggieri, e così feciono. Il giovane divenne molto pensoso e pensò tutta la notte, e venuto il giorno si levò; e così anche i Savj si levarono, e il palafreno del giovane fu apparecchiato e il suo maestro; questo maestro era colui che avea lor fatto avere quello di ch'egli aveano avuto bisogno mentre ch'erano stati insieme. Il giovane si parti piagniendo da' suo' maestri e vennesene ad Roma; et i suoi maestri si rimasono nel bosco di Sanmartino. Quando lo 'nperadore udì dire che 'l suo figliuolo veniva, montò a cavallo, e fecie montare una parte de' baroni della terra eh' erano con lui, e vennelo ad riscontrare nel mezzo della via, dove lo 'nperadore lo salutò e accollò e basciò, e il giovane gl'inchinò; e così fecie a' Baroni che anche lo salutarono. E giunti al palagio dello 'nperadore e montati su nella sala con gran festa, lo 'nperadore il domandò com'egli stava. Il giovane gl'inchinò, e niun'altra risposta gli fecie. Disse lo 'nperadore: Come, bel figliuolo, non parli tu punto ad me? E quelli non rispuose. Lo 'nperadore chiamò il maestro eh' era venuto con lui e dissegli: Che è ciò che 'l mio figliuolo non parla punto? egli è stato in malvagia scuola; io credo ch'egli à perduto la favella. Quegli rispuose che tutto era adbaito, e disse: Egli parlò stamane tutte maniere di parlature.

La 'nperadricie udì dire che 'l giovane era venuto e ch'egli non parlava punto; si n' ebbe gran gioia e vestissi delle più ricche robe ch'ella avea, e venne nella sala con gran compagnia di dame e di damigielle. Lo 'nperadore e i cavalieri si volsero verso lei, e ella venuta intra loro, disse allo 'nperadore: Signore, è questi vostro figliuolo? Sì, dama, disse lo 'nperadore, ma egli non parla punto. Messer, disse ella, dateimi, e s'egli parlò giammai, io il farò ben parlare. Certo,

1. Il fantastico medioevale del *Libro de' Sette Savi*

disse Io 'nperadore, io il diedi a' Savj ben parlante. Allora la 'nperadricie prese il giovane per la mano, e non volendo andare con lei, lo 'nperadore lo pregò ch'andasse. Onde si levò e andò con la 'nperadricie nella sua camera, e ella fecie tutte le sue dame e damigielle stare in una camera di lungi, e intra lei e 'l giovane si missero a sedere sopra uno letto coperto di drappo di seta, e ella il cominciò a guatare e a volerlo fare intendere a lei, e disseli così: Bello dolcie amico e fratello, intendimi; io ò molto bene udito parlare di te, e per lo gran bene e amore e per lo senno eh' io ò udito dire di te, io t'amo; e per lo grande amore eh' io ti porto, ò aoperato e procacciato col tuo padre eh' egli m'ha tolto per moglie, e a te ò guardata la mia verginità però ch'egli non ebbe giammai a fare con meco, e però voglio che tu m'ami, ch'io amerò te; e gittògli le braccia in collo, e egli si tirò adietro. Come, diss'ella, dolcie amico, non parlerai tu, nè non mi farai niuna gioia?

Quegli voleva guardar l'onore suo e quello del padre; si non rispuose parola. E quando la 'nperadricie vide ch'ella non potea avere parola da lui, si misse le mani a un drappo di seta ch'ella avea vestito e alla cotta e alla camiscia, e stracciolla infino a mezzo il petto, e per malizia cominciò a fare romore e a trarsi i capegli e a graffiarsi. Lo 'nperadore udì il romore, e simile i suo' baroni eh' erano nella sala, e vennono verso la camera; e quando lo 'nperadore vide così acconcia la 'nperadricie, cui egli molto amava, si crucciò forte e divenne come fuori di sé, e domandolla chi l'avea così acconcia. Per mia fé, diss'ella, questo diavolo vostro figliuolo che è qui; e se non m'aveste soccorsa egli m'avrebbe strangolata e morta, o egli avrebbe di me fatto sua volontà; perdio, fatelo legare ché gli è un diavolo. Per la mia testa, disse lo 'nperadore, egli non dimorrà lungamente in guardia; e di presente fecie venire i suoi sergenti che tormentavano gienli e inpiccavano. Andate, diss'egli, e distruggiate costui che mio figliuolo dovrebbe essere. Ed eglino rispuosono di farlo volentieri, e così lo presono [...].