

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 28 / Issue no. 28

Dicembre 2023 / December 2023

Rivista fondata da / Journal founded by

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Direttori / Editors

Nicola Catelli (Università di Parma)

Corrado Confalonieri (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Francesca Borgo (University of St Andrews / Bibliotheca Hertziana)

Gabriele Bucci (Universität Basel)

Dominique Budor (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Loredana Chines (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

Elena Fratto (Princeton University)

Luis Manuel Girón-Negrón (Harvard University)

Luca Graverini (Università di Siena)

Roberto Greci (Università di Parma)

Michele Guerra (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

Elisabetta Menetti (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Katharina Natalia Piechocki (The University of British Columbia)

Eugenio Refini (New York University)

Matteo Residori (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Marco Rispoli (Università degli Studi di Padova)

Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)

Irene Romera Pintor (Universitat de València)

Emilio Russo (Sapienza Università di Roma)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università degli Studi di Milano)

Carlo Varotti (Università di Parma)

Enrica Zanin (Université de Strasbourg)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Giandamiano Bovi

Maria Elena Capitani

Simone Forlesi

Francesco Gallina

Arianna Giardini

Arianna Redaelli

Chiara Rolli

Esperti esterni (fascicolo n. 28) / External referees (issue no. 28)

Daria Biagi (Sapienza Università di Roma)

Sandra Carapezza (Università degli Studi di Milano)

Davide Dalmas (Università di Torino)

Matilde Manara (Université de Strasbourg)

Rosanna Morace (Università degli Studi di Sassari)

Annalisa Perrotta (Sapienza Università di Roma)

Silvano Petrosino (Università Cattolica del Sacro Cuore)

Isotta Piazza (Università di Parma)

Fabio Pierangeli (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)

Selene Vatteroni (Scuola Superiore Meridionale)

Michela Venditti (Università di Napoli L'Orientale)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2023 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Fenoglio

CITAZIONE E AUTOCITAZIONE IN BEPPE FENOGLIO

a cura di Pasquale Guaragnella

<i>Presentazione</i>	3-8
<i>“Il più grande dopo Shakespeare”</i> : Fenoglio e Lawrence d’Arabia VALTER BOGGIONE (Università di Torino)	9-49
<i>Autocitazione e intertestualità interna in Beppe Fenoglio</i> VERONICA PESCE (Università di Genova)	51-71
<i>Condannati al paradiso terrestre.</i> <i>Beppe Fenoglio tra Hopkins e Marziale</i> GIANCARLO ALFANO (Università degli Studi di Napoli Federico II)	73-93
<i>Imboscate</i> GINO RUOZZI (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)	95-102
<i>Partigiani e antiretorica (Fenoglio-Calvino).</i> <i>Omaggio segreto o citazione implicita?</i> ELVIO GUAGNINI (Università degli Studi di Trieste)	103-109

MATERIALI / MATERIALS

<i>Migrazioni fiabesche: dal “Mambriano” a Basile</i> ANNA CAROCCI (Università degli Studi Roma Tre)	113-156
<i>Le citazioni di Dostoevskij negli studi danteschi</i> <i>del simbolismo russo: il caso di Dmitrij Merežkovskij</i> KRISTINA LANDA (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)	157-179
<i>Forme dell’intertesto poetico in “Glas”</i> GIORGIA TESTA (Università degli Studi di Milano – Sorbonne Université)	181-203



ANNA CAROCCI

**MIGRAZIONI FIABESCHE:
DAL “MAMBRIANO” A BASILE**

Racconti cavallereschi e racconti fiabeschi sono caratterizzati da un legame ben più profondo della presenza di molteplici punti di contatto e di somiglianza. Si può parlare di un vero e proprio rapporto di consanguineità. Ad accomunarli, infatti, è in primo luogo una componente strutturante, tanto forte da sembrare quasi genetica: siamo davanti a due universi formati da un numero limitato di tessere narrative, assemblabili in un numero pressoché illimitato di combinazioni. È il tratto alla base di tutti gli studi sul genere fiabesco, dal sistema di personaggi e funzioni teorizzato da Propp nella *Morfologia della fiaba* all'indice dei tipi e dei motivi di AArne-Thompson, che tuttora costituiscono il punto di partenza per la classificazione e lo studio delle fiabe; ma è anche una caratteristica basilare e immediatamente riconoscibile del racconto cavalleresco, che mette in atto consapevoli e compiute strategie seriali, sfruttando il piacere del pubblico per il 'noto' (e quindi il ritorno degli stessi eroi in nuove avventure, oppure l'apparizione di eroi nuovi – ma magari figli o fratelli di quelli già

conosciuti – in contesti familiari), e che, in forma orale o scritta, si struttura e diffonde per puntate successive costruite su parametri ricorrenti, come fanno oggi le fiction televisive. E infatti il legame tra racconto fiabesco e racconto cavalleresco è stato riconosciuto, indipendentemente, sia dallo stesso Propp, che sottolinea come quello dei romanzi cavallereschi sia “probabilmente [...] un genere che va riportato esso stesso alla fiaba”,¹ sia da Italo Calvino:

“Il cantare – ricordiamo *Liombruno*, *Gismirante*, *l’Istoria di tre giovani disperati e di tre fate* – ha una sua storia, diversa da quella della fiaba, ma le due storie s’attraversano: il cantare trae dalla fiaba i suoi motivi e a sua volta modella la fiaba nella sua forma.”²

Calvino fa riferimento ai cantari fiabeschi arturiani, fonte diretta di alcune delle sue fiabe, ma un discorso analogo è applicabile all’intero universo cavalleresco, compresi i lunghi e complessi poemi di ambientazione carolingia:³ da un lato, i meccanismi narrativi fondamentali delle fiabe (dalla strategia combinatoria alla scansione a tappe o prove successive, dall’indifferenza per la caratterizzazione psicologica dei personaggi alla particolare commistione di irreale e quotidiano delle ambientazioni) sembrano assimilati dalla produzione cavalleresca;

¹ V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966 [1928], p. 107. La prima traduzione inglese della *Morfologia* è del 1958, due anni dopo le *Fiabe italiane*.

² I. Calvino, *Introduzione*, in *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1956, p. XLI.

³ Come per molti settori di rinnovamento della tradizione, il discrimine si può indicare nel poema di Boiardo, dove, da un lato, arriva a maturità il processo di contaminazione tra materia cavalleresca carolingia e arturiana, con un netto amplificarsi delle potenzialità magico-meravigliose del racconto, e dall’altro la trama principale si fa anche contenitore di narrazioni di secondo livello, particolarmente adatte a veicolare contenuti fiabeschi. Cfr. D. Delcorno Branca, *L’inchiesta di Orlando. Il Furioso e la tradizione romanza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2022, pp. 154-156, e, sul rapporto tra mondo cavalleresco e fiabesco, C. Donà, *Cantari, fiabe e filologi*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, a cura di M. Picone e L. Rubini, Atti del convegno internazionale (Zurigo, 23-25 giugno 2005), Firenze, Olschki, 2007, pp. 147-170.

dall'altro, è proprio in questa produzione (tanto e più che nella novellistica) che i motivi fiabeschi fanno le loro prime apparizioni, molto prima di assumere una forma specifica con la nascita della fiaba letteraria nelle opere di Straparola e Basile. Anche perché universo cavalleresco e universo fiabesco sono imparentati anche da un altro tratto caratterizzante: il fatto che la quasi totalità delle loro storie è stata, in tutto o in parte, nella stessa forma o in forma diversa, già raccontata. Siamo insomma sempre davanti a narrazioni di rinarrazioni – o, se guardiamo alle storie codificate per iscritto, a scritture di riscritture.⁴

È questo doppio filo – il progressivo affiorare della fiaba nei testi cavallereschi e la tendenza alla riscrittura come tratto caratterizzante dei due generi – che ci si propone di seguire in queste pagine attraverso l'analisi di un caso specifico: il percorso che tocca in sorte a due delle otto novelle del *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara. Composto a cavallo tra Quattro e Cinquecento tra la corte di Mantova e quella di Ferrara, nello stesso ambiente e nell'intervallo cronologico che separa Boiardo e Ariosto, questo poema costituisce un caso particolarmente interessante della nuova fisionomia che il romanzo cavalleresco va assumendo dopo l'*Inamoramento de Orlando* e della sua apertura a suggestioni e generi diversi.⁵ tra questi – lo notava già Benedetto Croce nominando il

⁴ In apertura di *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 2016 [1967], p. 8, Stith Thompson scrive: “All’opposto del novelliere moderno, che cerca l’originalità della trama e del trattamento, il narratore [popolare] ripone tutta la sua ambizione nel saper trasmettere bene ciò che ha ricevuto da altri”.

⁵ Sul *Mambriano* (Ferrara, Mazzocchi, 1509) il rimando obbligato è ai molti contributi di J. E. Everson; tra i più significativi *Bibliografia del Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1994; *Il Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara fra tradizione cavalleresca e mondo estense*, in *L’uno e l’altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 153-173; *Sconvolgere gli stereotipi: la caratterizzazione del traditore e della donna guerriera nel Mambriano*, in *Diffusion et réception du genre chevaleresque*, Actes du colloque international [Bordeaux, 17-18 ottobre 2003], réunis par J.-L. Nardonne, Toulouse, Université de Toulous-Le Mirail, 2006, pp. 165-182. Si vedano poi le

Mambriano tra i principali antecedenti del *Cunto de li cunti* – proprio il racconto di stampo fiabesco.⁶

1. *Premessa: il corpus novellistico del Mambriano*

Tra le tante innovazioni che Boiardo immette nel poema cavalleresco, la presenza di racconti di secondo grado è una delle più evidenti e, a differenza di altre novità, è facilmente imitabile. Nessuno dei suoi epigoni manca infatti di inserire nel proprio poema almeno una novella; ma, prima del *Furioso*, il *Mambriano* è l'unico a presentare un vero e proprio *corpus* novellistico: la narrazione principale è interrotta e variata da una molteplicità di racconti metadiegetici, tra cui ben otto novelle,⁷ che non si limitano a una passiva ripresa della lezione boiardesca ma rispondono a criteri organici e originali, e costituiscono infatti la parte del poema che nel corso del tempo ha riscosso il maggior interesse e anche il maggior successo presso la critica.⁸ Gli studi recenti si sono concentrati

monografie di E. Martini, *Un romanzo di crisi. Il Mambriano del Cieco da Ferrara*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, e A. Carocci, *Stile d'autore. Forme e funzioni del Mambriano*, Roma, Viella, 2021, cui si rimanda per ulteriore bibliografia. Tutte le citazioni provengono dall'edizione critica del poema in preparazione per le cure di Jane E. Everson, Annalisa Perrotta e Anna Carocci (Roma, Bites).

⁶ B. Croce, *Introduzione*, in G. Basile, *Lo cunto de li cunti (Il Pentamerone)*, Napoli, s.n., 1891, p. XCVI: "Non già che, prima di lui [Basile], la materia delle fiabe non fosse passata sotto la penna dei letterati. Varie [...], per esempio, se ne ritrovano nel *Mambriano* del Cieco da Ferrara".

⁷ Sulla pluralità di racconti metadiegetici nel *Mambriano*, "insieme di cui le novelle fanno 'semplicemente' parte", si veda A. Izzo, *Appunti su novelle e discorso diretto nel Mambriano*, in "Versants", 59, 2, 2012, pp. 49-66.

⁸ In età moderna, la pubblicazione delle novelle ha addirittura preceduto quella del poema: *Le novelle del Mambriano*, prefazione e note di Nico Schileo, Lanciano, Carabba, 1917 (mentre l'edizione del poema, curata da Giuseppe Rua, è del 1926); per analisi complessive (le più antiche delle quali insistono proprio sulle novelle come unica parte godibile del poema) cfr. G. Rua, *Novelle del Cieco da Ferrara*, esposte e illustrate da Giuseppe Rua, Torino, Loescher, 1888; L. Di Francia, *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1924, I, pp. 567-576; R. Brusciagli, *La novella e il romanzo*, in *Storia della letteratura italiana. Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno, 1996, pp. 839-842; E.

soprattutto sui rapporti con la narrazione di primo grado: le modalità con cui le novelle partecipano alla gestione dell'*entrelacement* che governa le fila del racconto; il contesto in cui sono ambientate le narrazioni di secondo grado, con i suoi ampi margini di sovrapposibilità con la realtà contemporanea; le figure dei narratori, in genere narratori professionisti, alter-ego del poeta; la funzione delle novelle, costantemente in linea con il principio del *docere delectando*; e infine il contenuto spiccatamente erotico dei racconti, in apparente contrasto con il tono morale predominante nel poema.⁹ Di contro la questione delle fonti e, più ancora, quella della successiva vita di questi racconti, su cui ci si concentrerà in queste pagine, sono state esaminate dagli infaticabili studi eruditi a cavallo tra Otto e Novecento¹⁰ e da allora, con poche eccezioni, riprese solo per accenni.¹¹

Collocate proprio al centro del *corpus* novellistico del *Mambriano*, le due novelle che si esamineranno occupano una posizione di spicco perché rispetto alle loro sorelle si fanno tramite di un messaggio di forte e,

Martini, *Un romanzo di crisi*, cit., pp. 187-258; A. Carocci, *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo l'Innamoramento de Orlando (1483-1521)*, Manziana, Vecchiarelli, 2018, pp. 457-473.

⁹ Oltre ai già citati lavori di Brusciagli, Carocci, Izzo e Martini si vedano D. Fratani, *L'érotisme dans les nouvelles du “Mambriano”*, in *Au pays d'éros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1988, pp. 11-52; R. Girardi, *Racconti in movimento e ‘specchi di virtù’: schede per l'Innamorato e per il Mambriano*, in Id., *Auctor in fabula. Idee e pratiche del racconto inserito fra '300 e '500*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 115-156.

¹⁰ Punto di riferimento essenziale è il primo lavoro che Giuseppe Rua dedica al poema (*Novelle*, cit.), individuando la maggior parte delle riscritture citate; ma si veda anche S. Prato, *Le novelle del “Mambriano” esposte ed illustrate da Giuseppe Rua*, in “*Zeitschrift für Volkskunde*”, II, 1889, pp. 3-13.

¹¹ Tra le eccezioni il caso più importante è il lavoro di Everson sulla prima novella del *Mambriano*, la quale ha anche conosciuto una circolazione a stampa autonoma: J. E. Everson, “*Fare il becco all'oca*”: *novella per dramma*, in *Writers and Performers in Italian Drama from the Time of Dante to Pirandello. Essays in Honour of G. H. McWilliam*, edited by J. R. Dashwood and J. E. Everson, Lampeter-Lewiston, N.Y., Edwin Mellen, 1991, pp. 53-74, ed Ead., *Fare il becco all'oca: Mozart e il “Mambriano” di Francesco Cieco da Ferrara*, in “*Italianistica*”, XXV, 1, 1996, pp. 65-81; cfr. anche R. Brusciagli, *La novella e il romanzo*, cit. Sulle stampe delle singole novelle cfr. invece J. E. Everson, *Bibliografia del Mambriano*, cit., pp. 235-283.

soprattutto, esplicita utilità morale. E infatti non sono raccontate da narratori professionisti ma da narratori estemporanei, personaggi descritti come individui di grande intelligenza e rigore etico, che mettono la propria abilità oratoria al servizio di uno specifico destinatario.

La quarta novella (*Mambriano*, XV, 82-XVI, 100) è opera di Carminiano, nobile e anziano pagano che già alla sua prima apparizione nel poema era ricorso alla narrazione metadiegetica per consigliare il proprio signore;¹² in questo caso il suo scopo è dissuadere il vecchio imperatore Pinamonte dall'amore per la donna guerriera Bradamante – un amore che, unendo vecchiaia e gioventù, è considerato contro natura. Ed ecco quindi la novella del vecchio innamorato: Agrisippo, giurista ateniese stimato da tutti ma ormai in là con gli anni, commette la follia di volere in sposa la giovane e bellissima Lipomena, ne diventa appassionatamente geloso e la rinchiede in una torre a picco sul mare. Punito dagli dei per aver colpito un delfino che nel fuggire ha quasi travolto il carro di Nettuno, Filomense, pari a lei per giovinezza e bellezza, vede Lipomena alla finestra e si ammala per amore. Viene in suo soccorso la madre, che escogita un trucco per farlo penetrare nella torre e congiungere con Lipomena: fingendo che il figlio sia andato in pellegrinaggio, la madre affida ad Agrisippo un forziere in cui dichiara di aver riposto i suoi beni e in cui invece è nascosto il giovane. Dopo qualche tempo Agrisippo, sospettando un tradimento, costringe Lipomena a sottoporsi alla prova della verità, ma Filomense escogita uno stratagemma per salvare l'amante: travestito da pazzo, la abbraccia pubblicamente, e la donna può quindi dichiarare in piena verità di essere stata toccata solo dal proprio marito e dal pazzo. Agrisippo viene

¹² Petrarchescamente presentato come un cavaliere “canuto e bianco” (*Mambriano*, III, 16, v. 1), Carminiano aveva cercato di indirizzare sulla retta via il proprio signore Mambriano con due apologhi di derivazione classica (III, 17-31 e 81-86).

imprigionato nella sua stessa torre e muore di rabbia, e i due giovani si sposano.

La quinta novella (*Mambriano*, XXI, 31-XXIII, 10) è narrata per dissuadere Carandina dal suicidio: bellissima pagana esperta di arti magiche, Carandina è stata ingannata dal mago cristiano Malagigi, abbandonata dall'amato Rinaldo e costretta a concedersi ai desideri di un pirata. La storia che le viene raccontata è quella della sposa dimenticata. Il re d'Egitto Aristomede è malato di lebbra, e i medici gli indicano come unico rimedio di bagnarsi nel sangue di un giovane di nobili origini: viene quindi catturato il principe di Siracusa Lodorico. Di lui si innamora la figlia di Aristomede, Filena, educata alle arti magiche dalla madre, che non esita a dare battaglia ai suoi stessi genitori per salvare la vita dell'innamorato (una variante del tema di Medea); in punto di morte, la madre di Filena lancia una maledizione: al primo bacio che riceverà da un'altra donna, Lodorico dimenticherà la sua sposa. La maledizione puntualmente si avvera: non appena tornato in patria e baciato dalla propria madre, il giovane si dimentica di Filena ed è addirittura sul punto di sposarsi di nuovo. Giunta a sua volta a Siracusa, Filena ricorre alla magia per beffare tre nobili che si sono invaghiti di lei e desiderano pagarla per una notte d'amore (e che costringe invece a trascorrere la notte, rispettivamente, nel vano tentativo di pettinarsi i capelli, spegnere un lume e chiudere la porta); convocata a corte per rispondere delle proprie azioni, racconta tutta la sua storia, ottiene l'approvazione del re e con un anello magico fa rinsavire Lodorico.

Artefice della novella è una delle damigelle di Carandina, un personaggio che con il racconto assolve la propria funzione all'interno del poema (dove non comparirà più) ma che, come Carminiano, è dotata di un'identità morale che va al di là della sua funzione di narratrice. Proprio come Carminiano, infatti, viene descritta non come una *performer* abituale

ma come la classica figura della saggia consigliera:¹³ una “favorita” di Carandina che, non appena vede la sua signora allontanarsi dalle compagne, ne intuisce le intenzioni e la segue “per potere ai bisogni sovenirli” (XXI, 11, v. 8).

Come si vede, in entrambi i casi la caratterizzazione dei narratori e soprattutto l’esplicita sovrapposibilità tra la situazione dei narratori delle novelle e quella dei loro protagonisti crea un rapporto diretto tra narrazione di primo e di secondo grado: siamo davanti a due *exempla*, negativo nel primo caso, positivo nel secondo.¹⁴ Pinamonte è un vecchio che, come il vecchio geloso del racconto, ha tutto da perdere (sul piano dell’onore e perfino della vita) dall’amore per una giovane; Carandina, come Filena, si è vista sottrarre il proprio compagno a causa dell’intervento delle arti magiche, ma, a differenza della protagonista della novella, nella sua situazione di difficoltà ha commesso l’errore di non rimanere salda ai propri principi di virtù morale: ora deve ispirarsi all’esempio di Filena per non lasciarsi sopraffare dalla disperazione e giungere al lieto fine.¹⁵ Inevitabilmente, la presenza di un rapporto tra narrazione di primo e secondo grado si perde nel momento in cui le novelle vengono estrapolate dal loro contesto e diventano oggetto di riscritture autonome; eppure, come si cercherà di dimostrare, in almeno un caso il gioco tra i diversi piani del racconto tornerà a riaffiorare.

¹³ Nel seguito di Carandina c’è un’altra damigella deputata alla narrazione per mestiere: di lei si dice che “havea sempre una tasca / piena” di storie (XXV, 7, vv.1-2), e racconta altre due novelle in momenti diversi del poema.

¹⁴ In entrambi i casi il narratorio viene ammonito a ‘specchiarsi’ nella storia: cfr. XVI, 97, v. 1, e XXI, 28, vv. 7-8.

¹⁵ Se si sposta lo sguardo sulle vicende dei due personaggi narratori nel seguito del *Mambriano*, si può vedere che l’opposizione negativo/positivo continua: Pinamonte non presta ascolto all’*exemplum* negativo che gli viene dipinto, persiste nell’amore per Bradamante e si copre di ridicolo (a riabilitare il personaggio servirà una fine gloriosa e una conversione in punto di morte); Carandina si lascia ispirare dalla novella di Filena per cambiare atteggiamento e perviene a un matrimonio felice, per quanto non con Rinaldo.

2. *Scritture di riscritture: la novella del vecchio innamorato*

Si è detto che nell'universo cavalleresco (come in quello fiabesco) riprese, ripetizioni e ricicli non sono difetti ma tratti imprescindibili, e che, anche per questo, sono poche le storie che si possono dire interamente 'nuove': quasi tutte sono osservabili anche come rinarrazioni – totali o parziali, in forma più o meno riconoscibile – di una storia già raccontata. L'originalità della nuova versione è spesso apprezzabile proprio a partire dagli adattamenti e dagli scarti rispetto alle versioni precedenti; ma va anche detto che, in quest'universo fitto di tessere formulari e motivi ricorrenti, parlare con eccessiva sicurezza di 'fonti' significa addentrarsi in un terreno scivoloso e anche infido, e che spesso si può dire solo di trovarsi di fronte all'ampia circolazione di determinati motivi o a variazioni sul tema.

Le novelle del *Mambriano* non fanno eccezione: ad esempio la prima (*Mambriano*, II, 43-118) ricorda da vicino la novella IX, 2 del *Pecorone* di Ser Giovanni Fiorentino: un giovane, per vincere la sfida lanciategli dal re (pena la testa) di introdursi in un giardino inaccessibile e unirsi alla principessa che vi è custodita, riesce a raggiungere lo scopo nascondendosi all'interno di una grande scultura cava a forma d'uccello. Nel *Pecorone* l'uccello-contenitore è un'aquila d'oro; l'originalità del Cieco consiste nel sostituire all'aquila la statua di un'oca “Fatta d'un legno staggionato e secco, / ogni parte havea l'oca infora il becco” (III, 69, vv. 7-8) e nel declinare la sua novella in modo che risulti la spiegazione del proverbio *s'è fatto il becco a l'oca*, che ancora nell'Ottocento era usato per indicare il felice compimento di un'impresa.

Le novelle del vecchio innamorato e della sposa dimenticata sono un buon terreno d'analisi di questo fenomeno perché costituiscono una coppia di casi molto diversi: non dalla prospettiva dell'autore, per il livello di

originalità della rielaborazione (sono entrambi racconti fortemente originali), ma dalla prospettiva dei lettori, perché si pongono ai due estremi della scala della riconoscibilità delle fonti. Che sono tante e molto scoperte nella quarta novella, assai più sotterranee nella quinta. Della sposa dimenticata, infatti, si può individuare la probabile o plausibile discendenza solo di alcune tessere: la scena dei medici che consigliano al re malato di lebbra di bagnarsi nel sangue di un giovane può provenire dalla storia dell'imperatore Costantino nei *Reali di Francia*,¹⁶ l'atteggiamento calmo e fermo di Filena quando viene chiamata a giudizio dal re di Siracusa, padre dello sposo smemorato, ricorda quello di tante eroine della novellistica, in primo luogo decameroniane, che sanno difendere il proprio operato in nome dell'amore.¹⁷ Per il resto, questa novella – tanto lunga e complessa da sembrare quasi un doppio racconto – sembrerebbe attribuibile all'inventiva del Cieco; senonché, se si guarda all'universo fiabesco di Otto e Novecento, ci si rende conto che la stessa storia conosce una circolazione amplissima, a livello non solo italiano ma anche europeo: un dato che fa pensare a un racconto largamente diffuso già alla fine del Quattrocento, di cui la novella del Cieco è probabilmente la prima trasposizione letteraria.

Diverso è il caso della novella del vecchio innamorato, per la quale ci troviamo davanti addirittura a una sovrabbondanza di possibili ipotesi

¹⁶ A. da Barberino, *I reali di Francia*, introduzione di A. Roncaglia, note di F. Beggiano, s.l., Casa del Libro, 1987, libro I, cap. 1, p. 6: come il re della novella del *Mambriano*, Costantino, ammalato di lebbra, “come disperato comandò a' medici che lo guarissero o che li farebbe tutti morire” e loro gli suggeriscono di prendere “il sangue di sette fanciulli vergini di un anno”; a differenza del re del *Mambriano*, però, Costantino, sentendo il pianto delle madri, decide di rinunciare alla cura. Lo stesso episodio è riportato in *Pecorone*, XVII, 2, che il Cieco dimostra di conoscere. Cfr. G. Rua, *Novelle*, cit., p. 91, e P. Rajna, *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, Bologna, Romagnoli, 1872, pp. 91-92.

¹⁷ Filena non impallidisce ma risponde alle accuse del re dando prova di grande abilità retorica: è lo stesso atteggiamento di molte eroine decameroniane, tra cui spicca madonna Filippa in *Decameron*, VI, 7, ma anche della novellistica cinquecentesca, come la Violante di Bandello (*Novelle*, I, 42).

del *Mambriano*, sia a livello di singole tessere che dell'intera struttura narrativa, e per la quale è quindi possibile esaminare da un lato il bacino cui il Cieco ha attinto e dall'altro la personale impronta che ha dato alla sua narrazione.

Per la prima parte della novella, il motivo della fanciulla rinchiusa in una torre dal marito geloso è alla base di uno dei racconti del *Libro dei Sette Savi* e – più vicino al *Mambriano* – della novella di Leodilla nell'*Inamoramento de Orlando*, che a sua volta si ispira appunto ai *Sette Savi*.¹⁸ Alcuni dettagli della narrazione del Cieco – la descrizione dell'impenetrabile torre in riva al mare, a cui il marito è l'unico a poter avere accesso, e dell'uomo geloso perfino delle mosche – sembrano rimandare direttamente al testo boiardesco;¹⁹ di contro, comune con i *Sette Savi* (e in particolare con la versione in ottava rima pubblicata a suo tempo da Pio Rajna) è il particolare dell'unica finestra in posizione inaccessibile e il fatto che il colpo di fulmine del giovane avvenga dopo una visione casuale della fanciulla, nella sola occasione in cui essa può esporsi agli occhi del mondo esterno (mentre in Boiardo i due giovani erano innamorati da prima del matrimonio della donna).²⁰

¹⁸ *Inamoramento de Orlando*, I, xxi, 49-69 e xxii, 10-55; sul rapporto con i *Sette Savi* cfr. M. M. Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commenti di A. Tissoni Benvenuti, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, vol. II, p. 734.

¹⁹ Per la descrizione della torre cfr. *Inamoramento de Orlando*, I, xxii, 14 e *Mambriano*, XV, 92; per la mosca cfr. *Inamoramento de Orlando*, I, xxii, 17 e *Mambriano*, XV, 91. Il vecchio marito del *Mambriano* è geloso anche dei raggi del sole: anche questa è una possibile ripresa boiardesca da un'altra novella che ruota intorno al tema della gelosia, quella di Doristella: cfr. *Inamoramento de Orlando*, II, xxvi, 32 e *Mambriano*, XV, 90.

²⁰ *Storia di Stefano, figliuolo d'un imperatore di Roma: versione in ottava rima del libro dei sette savi*, pubblicata per la prima volta da Pio Rajna, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1880, canto X. Per la descrizione della finestra cfr. X, 2, vv. 3-4: “In questa tore fenestra non lustrava, / se no una sopra del teto molto ferata”; in *Mambriano*, XV, 95 la torre ha tre finestre “alte e ingabbiate” ma “de le tre le doe tenea chiavate / sempre mai da la sera alla matina”.

La seconda parte della novella del Cieco – il modo in cui la fanciulla riesce a sfuggire al marito geloso – si discosta nettamente da Boiardo e dai *Sette savi*, ma chiama in causa un altro motivo noto, di origine romanzesca: l'obbligo della prova della verità, l'amante che si traveste da pazzo e abbraccia pubblicamente la donna, e quindi la dichiarazione veritiera della fanciulla secondo cui “da quel pazo infuora e il *suo* marito, / altro non c'è che *la* toccasse mai” (XVI, 82, vv. 2-3) sono del tutto simili allo stratagemma cui ricorrono Tristano e Isotta quando, per volontà del marito, il re Marco, la donna deve sottoporsi al giudizio di Dio.

Le singole tessere della storia, dunque, sono preesistenti alla stesura del *Mambriano*; ma non solo: a circolare a fine Quattrocento è addirittura l'intera novella, completa in tutti i suoi passaggi. È quanto testimoniato dal manoscritto C 43, conservato presso la Biblioteca Augusta di Perugia e databile alla seconda metà del XV secolo, che, in aggiunta alla vita in versi di Eufrosina d'Alessandria e di una variegata casistica di lirica tre-quattrocentesca, contiene anche un buon saggio di produzione popolare in ottava rima: tra questi, insieme a cantari già noti, due racconti in versi sul tema della gelosia, di cui il primo esordisce “Per cortesia ciascuno geloso / odir me vegna con aliegra faccia”.²¹ La concordanza di questa novella con quella del Cieco è stata segnalata per la prima volta dallo studioso di folklore Stanislao Prato nella sua recensione al libro di Rua; ma, sommersa tra i mille altri riferimenti a racconti moderni e antichi, dialettali ed europei che l'erudito condensa nello spazio di poche pagine, non è stata esaminata nel dettaglio nemmeno da quanti si sono occupati specificamente delle

²¹ Il testo in analisi, di 47 ottave, è alle cc. 120v-125r. Sul ms. C 43, codice cartaceo di 227 carte, cfr. la tesi di dottorato di A. Marchesini, *Il manoscritto C43 della biblioteca comunale Augusta di Perugia*, Università degli Studi di Genova, anno accademico 2009/2010, che contiene un'attenta analisi di tutti i testi del manoscritto e la trascrizione semi-diplomatica dei testi inediti.

novelle del *Mambriano*.²² Costituisce invece un esempio significativo di come una storia possa essere insieme vecchia e nuova – già circolante eppure originale.

Nella novella perugina, la torre affacciata sul mare in cui il marito geloso rinchiude la moglie, la visione casuale della donna da parte di un cavaliere durante una battuta di pesca, il successivo mal d’amore, lo stratagemma per entrare nella torre rinchiuso in un forziere e poi quello per superare la prova della verità sono gli stessi del *Mambriano*; ma il manoscritto si discosta dalla storia del poema in una serie di dettagli, tutti significativi alla luce del messaggio morale che il Cieco affida alla propria narrazione.

In primo luogo, nel manoscritto il geloso non è un anziano giurista d’Atene ma un “merchatante genoese” di cui non si specifica l’età: al di là dell’ambientazione più vicina (Genova, scelta perché città marittima e di commerci, e probabilmente anche perché i suoi abitanti hanno fama di essere particolarmente gelosi) e meno esemplare (Atene, città simbolo dell’equilibrio e della saggezza), l’uomo si distingue soltanto per la sua ricchezza; Agrisippo, protagonista della novella del *Mambriano*, è invece sì “ricchissimo” ma soprattutto caratterizzato da una posizione di grande prestigio sociale, “quasi il primo fra gli atheniesi, / homo togato e in cause ellegantissimo”, cui i suoi concittadini sono soliti rivolgersi per avere consiglio (XV, 88, vv. 1-3). È uno dei modi con cui il Cieco fa emergere la degradazione di chi si abbandona alle follie dell’amore, perdendo la stima altrui e il proprio onore. La differenza più consistente tra le due narrazioni in ottave consiste però senz’altro nell’identità dell’aiutante che suggerisce

²² Cfr. S. Prato, *Le novelle*, cit., pp. 8-9; la segnalazione di Prato è menzionata ma non sviluppata in G. Rua, *Intorno alle Piacevoli Notti dello Straparola*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, XV, 1890, pp. 111-151 e XVI, 1890, pp. 218-283 (in part. 236-237), e in G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di D. Pirovano, 2 voll., Roma, Salerno, 2000, vol. II, p. 263. Tutte le citazioni provengono da questa edizione.

al cavaliere come introdursi all'interno della torre: nel *Mambriano* si tratta della madre, che, come spesso fanno nella novellistica le donne di una certa età (madri o nutrici), mette la propria astuzia al servizio dei giovani; nel manoscritto perugino è invece nientemeno che la moglie del cavaliere. Vedendo il marito prostrato da un terribile dolore, la moglie lo supplica (come la madre nel *Mambriano*) di raccontargliene le cause: “hora me di el vero, oh signior mio / che aver nom puo' miglior medicho che io” (9, vv.7-8); e, alla confessione del marito del suo amore per la fanciulla reclusa, risponde da “vera amicha” che si adopererà perché “In vostre braçe ve la farà nuda” (11, v. 1 e v. 8).

La moglie svolge un ruolo ancora più attivo della madre nella versione del Cieco, perché è sempre lei, e non il cavaliere, a ideare lo stratagemma che permette alla sua rivale di superare la prova della verità – che nel manoscritto, con un debito più scoperto nei confronti della tradizione arturiana, non è una pietra sorvegliata da un leone ma una sorta di Bocca della Verità romana, definita *petron di Merlino*. L'assunzione del ruolo di aiutante da parte della moglie si spiega con l'economia della novella, che è, come si sottolinea fin dall'incipit, una storia di ammonimento ai gelosi: schierata dalla parte del marito e mai preda della gelosia, la sposa del cavaliere è un assoluto contraltare del mercante genovese. Dal punto di vista narrativo, il risultato è che la storia d'amore rappresenta solo una parentesi nella vita dei due giovani che, dopo la fine della situazione di pericolo, ritornano alle rispettive vite matrimoniali (anche se non prima che il geloso abbia ricevuto una buona bastonatura dai fratelli della moglie), mentre nel *Mambriano* Agrisippo muore prigioniero della sua stessa torre e i due amanti si possono unire in matrimonio.

Che conoscesse o meno la versione riportata nel manoscritto perugino (e il testo non suggerisce indizi di una conoscenza diretta), è chiaro che il Cieco riprende e riscrive una storia nota; lo fa però con uno

scopo preciso, e le macro-varianti che introduce si spiegano proprio con la volontà di rifunzionalizzare il racconto. Tutti gli ipotesti (il racconto del *Libro dei Sette Savi*, la novella boiardesca, la versione del racconto riportata dal ms. C 43, anche la storia di Tristano e Isotta) ruotano intorno alla condanna della gelosia, alla base delle sventure che il geloso di turno attira su di sé; nel *Mambriano* invece la gelosia non è il principale oggetto di biasimo ma un suo effetto collaterale: l'accento si sposta sulla vecchiaia, causa di un amore innaturale e quindi anche inevitabilmente geloso. Lo spunto, è evidente, viene dalla novella boiardesca di Leodilla; ma nell'*Inamoramento* la vecchiaia è un dato accessorio rispetto alla gelosia, che serve in primo luogo per spiegare il contrasto tra i due pretendenti (crudelmente evidenziato dal chiasmo che li descrive come “Ordauro il biondo e il vecchio Folderico”, *Inamoramento de Orlando*, I, xxi, 51, v. 6), e tra l'altro non impedisce al vecchio di usare le sue virtù (l'astuzia e l'intelligenza) per guadagnarsi la sposa.²³ Nel *Cieco*, invece, la vecchiaia diventa il centro assoluto della novella, che infatti si apre proprio con la descrizione di Agrisippo – una descrizione più che dettagliata, basata sui canoni della *vituperatio* e dell'iperbole peggiorativa, che fa dell'uomo un emblema di tutti gli aspetti più degradati e perfino orrifici della decadenza senile:

“Mancato gli era il natural calore,
El naso già se gli apressava al mento,
Le spalle havea incurvate, e il suo colore
Era continuamente macilento,
E col fiato sonava a tutte l'hore
Il corno e mai non gli mancava il vento;
Sempre alla bocca havea bavose schiume

²³ Dovendo battere Leodilla nella corsa per averla in moglie, Folderico si dimostra capace di ovviare alle mancanze della vecchiaia e di saper sfruttare il punto debole della donna (l'avidità) per vincere la sfida, con un trucco che rimanda direttamente al mito di Atalanta: cfr. *Inamoramento de Orlando*, I, xxi, 55-67.

E con gli occhiali apena vedea lume.

Tosse, doglie de fianchi, natte e gotte,
 Catari, mal di milza e di pulmone
 Il combatteano sempre il dì e la notte,
 Tal ch'anchor me ne vien compassione.
 Le gambe havea piagate e le man rotte,
 E stando in questa asperrima pregione
 D'affanni, se invaghì d'una fanciulla
 Quale era apena uscita de la culla.” (XV, 86-87)

Come se non bastasse, lungi dall'acuire l'ingegno, l'amore senile porta Agrisippo a perdere le qualità che fino a quel momento lo avevano contraddistinto – e che erano in linea con la sua età – e a decadere dalla posizione che si era conquistato:

“Costui, che agli altri solea porger prima
 Consigli in la città maturi e gravi,
 Divenne guardian d'una fanciulla
 E tutta la sua guardia al fin fu nulla.” (XV, 94, vv. 5-8)

Non può sfuggire la ripresa della rima boiardesca *nulla : fanciulla*, alla base di tutto il messaggio morale del Cieco: l'amore, forza vitale che in Boiardo supera tutte le altre ma spinge anche i cavalieri a compiere imprese eccezionali e ricoprirsi di gloria, diventa una pericolosa causa di deviazione, ridicolo e rovina; a maggior ragione, poi, quando è contro natura come l'amore senile.²⁴ E infatti, mentre la conclusione degli ipotesti era un invito a non cedere alla gelosia, nel *Mambriano* la novella si chiude con un esplicito ammonimento al narratario Pinamonte a rinsavire dalla sua passione:

²⁴ È la rima della celebre esclamazione di Orlando quando si innamora di Angelica: “Io che stimava tutto il mondo nulla, / santia arme vinto son da una fanciulla”, *Inamoramento de Orlando*, I, i, 30, vv. 7-8. Il Cieco la usa anche in II, 40 e in IV, 51, sempre in contesti che mostrano gli effetti negativi della passione amorosa: in merito mi permetto di rimandare ad A. Carocci, *Stile d'autore*, cit., pp. 164-169.

“Spècchiati in questo exempio, o Pinamonte,
E considra l’età de Bradiamante. [...]

La natura del vecchio è tanto sciocca
Che l’ardir cresce quando el poter manca,
E tal ciancie si lascia uscir di bocca
Che l’auditor se ne vergogna e stanca.” (XVI, 97, vv. 1-2 e 98, vv. 1-4)

3. *La riscrittura in prosa di Celio Malespini*

Se, come dimostra il caso del vecchio innamorato, il Cieco riprende storie già circolanti e le integra in modo funzionale all’interno della narrazione, dopo la *princeps* del *Mambriano* avviene anche il processo inverso: l’estrpolazione delle novelle e la loro riscrittura da parte di altri scrittori – con la costante conseguenza di troncarsi qualsiasi rapporto con il poema e ancor di più con il suo autore.

È un fenomeno che investe tutte le novelle del poema, ma che riguarda in modo particolarmente marcato proprio la quarta e la quinta, il cui percorso di riscrittura, pur per lo più autonomo, si può osservare in parallelo alla luce del rapporto con l’universo fiabesco. Il punto comune di questo percorso – anche se non il primo passo in ordine cronologico – è la loro presenza, a un secolo esatto dalla pubblicazione del *Mambriano*, nel *Ducento novelle* di Celio Malespini, stampato a Venezia nel 1609 ma a quel che sembra composto proprio a Mantova tra la fine del XVI e l’inizio del XVII secolo.²⁵

Avventuriero del mondo letterario e di quello reale, Malespini è una figura romanzesca, celebre per aver dato avvio alla storia delle stampe non

²⁵ C. Malespini, *Ducento novelle del Signor Celio Malespini nelle quali si raccontano diversi Avvenimenti così lieti, come mesti & stravaganti. Con tanta copia di sentenze gravi, di scherzi, e motti, che non meno sono profittevoli nella pratica del vivere humano*, Venezia, Al Segno dell’Italia, 1609.

autorizzate della *Gerusalemme liberata*²⁶ e per la sua lunga carriera di falsario da uno stato all'altro d'Italia, che, dopo arresti, processi e fughe, culmina in una formale richiesta di assunzione al doge e al Consiglio dei Dieci di Venezia per “contrafare tutte le sorti di lettere di qual si voglia huomo del mondo”.²⁷ La petizione che Malespini rivolge ai massimi organi della Repubblica – e che sarà respinta quasi all'unanimità – si apre come la classica perorazione del letterato sull'impegno profuso per ottenere benefici privati e pubblici (“ha cercato con ogni diligenza, studio et arte tutte le vie et modi possibili d'investigare anch'esso qualche nuova inventione, per la quale egli potesse giovare al publico, et conquistarne gloria et premio appresso di qualche Principe”), e continua poi come una vera e propria rivendicazione del potere delle lettere: ha scelto la “professione del scrivere” perché con essa “tutto il mondo se governa et rege”. Lettere però, come si capisce subito dopo, in senso tecnico: parole scritte che – se sono realizzate tanto bene da sembrare autentiche – “si possono usare in beneficio publico” per consolidare gli stati e distruggerne i nemici. La petizione si conclude con un puntuale elenco degli scopi raggiungibili attraverso l'opera di un abile falsario (*Capitoli per li quali succintamente si declara, in che altrui si possa servire di questa scienza et virtù*): tra gli altri, accedere a fortezze inespugnabili, ottenere denari, soldati o beni alimentari, truccare le elezioni, seminare discordia tra i nemici, far saltare i trattati di alleanza... una sorta di *credo* di Margutte, presentato però con assoluta serietà e corredato con la precisa richiesta di compenso di ottocento ducati l'anno.

²⁶ *Il Goffredo di m. Torquato Tasso. Nuovamente dato in luce*, Venezia, Domenico Cavalcalupo, a istanza di Marc'Antonio Malaspina, 1580.

²⁷ La petizione di Malespini, datata 19 agosto 1579, è conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia (Consiglio dei X, Reg.^o Secreto n. 12, c. 15) e si può leggere per intero in G. E. Saltini, *Di Celio Malespini ultimo novelliere italiano in prosa del secolo XVI*, in “Archivio storico italiano”, XIII, 1894, pp. 35-80, doc. 3, pp. 71-74.

Non stupisce certo che la produzione letteraria di questo orgoglioso rivendicatore della professione di falsario non sia completamente originale: accanto a storie di sua invenzione (che in genere ruotano intorno a un protagonista pseudo-autobiografico), in quasi la metà del *Ducento novelle* Malaspini riscrive estratti di altre opere, tra cui spiccano la raccolta quattrocentesca francese *Cent nouvelles nouvelles*, testi di Anton Francesco Doni e svariate novelle del *Mambriano*. Gli studiosi di primo Novecento hanno gridato al plagio – ma in realtà, com'è noto, il concetto stesso di plagio è specificamente moderno, ed è più giusto dire che

“si può cogliere nell'opera, accanto al proposito [...] di far incetta di materiali altrui sconosciuti o poco noti, un'esigenza di *variatio*, soddisfatta col mutare continuamente temi del narrare e luoghi dell'azione, così che al lettore possa essere offerto un panorama narrativo interessante perché, più che nuovo, mutevole.”²⁸

A conferma di questa esigenza di *variatio*, le novelle riprese dal *Mambriano* non sono riportate di seguito, ma distribuite tra la prima e la seconda parte della raccolta, a lunghi intervalli di distanza.²⁹ Al tempo stesso va detto che ci troviamo davanti a una riscrittura in prosa vicinissima all'originale, quasi una parafrasi verso per verso: gli occasionali cambiamenti – a parte i tagli indispensabili per estrapolare i racconti di

²⁸ B. Porcelli, *Struttura e lingua. Le novelle del Malespini e altra letteratura fra Cinque e Seicento*, Napoli, Loffredo, 1995, p. 14; di “impudenti plagi non confessati” parla L. Di Francia, *Malespini, Celio*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, Treccani, 1934, e cfr. anche Id., *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1924-1925, vol. II, pp. 154-68. Si vedano inoltre R. Lencioni Novelli, *Codice novellistico e meccanismi di trasformazione nelle “Ducento novelle” di Celio Malespini*, in *Scritture di Scritture. Testi, generi, modelli del Rinascimento*, a cura di G. Mazzacurati e M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 325-336, e R. Brusca, *La novella e il romanzo*, cit., pp. 879-880. Sul plagio come concetto moderno rimando a *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998.

²⁹ Le novelle del Cieco riscritte da Malaspini sono: novella 4, il vecchio innamorato (*Ducento novelle* I, 98); novella 5, la sposa dimenticata (ivi II, 5); novella 6, la gara delle tre mogli (ivi II, 95); novella 8, la storia di Orio (ivi I, 56); a esse si può aggiungere la novella 2, i ‘qui pro quo’, che però è desunta anche dalle *Cent nouvelles nouvelles*. Si veda in proposito G. Rua, *Novelle*, cit.

secondo grado dalla trama principale del poema – si spiegano quasi tutti o come errori di comprensione, probabilmente dovuti alla fretta della trascrizione,³⁰ oppure con la volontà di semplificare il testo originale.³¹ Le modifiche attribuibili a precise scelte del riscrittore sono poche, e mi limito a segnalarne una per novella. La prima si deve a motivi contingenti, relativi alla realtà storica di Malespini: quando Filomense deve simulare la propria partenza per poi beffare il vecchio geloso, la madre gli suggerisce di dichiarare “ch’avotato ti sei a Macometto” e che si vuole recare al suo tempio per fargli dono di una “statua d’argento” (XVI, 31, vv. 3 e 8); Malespini, fortemente anti-musulmano, mantiene il riferimento al pellegrinaggio e al dono della statua, ma elimina quello a Maometto, limitandosi a far dire a Filomense di aver fatto voto di “gire in habito

³⁰ Ad esempio, in apertura della novella della sposa dimenticata, il re lebbroso si rivolge ai pirati che devono andare in cerca del giovane da sacrificare con una riflessione sulla differenza tra “cari amici” e “fidi servitori” da un lato e “adulatori” dall’altro, che vengono meno nei momenti di crisi (tema molto caro al Cieco): “Gli cari amici e i fidi servitori / son sempre nel bisogno dicernuti / perfettamente dagli adulatori, / i quali soglion, vedendo caduti / giù de le liete piante i frutti e i fiori / e ’l florido giardin mutato in bosco, / dir all’amico: ‘Più non ti conosco’. // Adesso vedrò io che mi vuol bene [...]” (*Mambriano*, XXI, 40-41); Malespini altera completamente il senso: “Amici, che nel bisogno siete stati perfettamente lontani da gli adulatori, hora io vederò quale di voi mi ami”. Alla disattenzione del riscrittore andranno attribuiti anche i cambiamenti nei nomi dei protagonisti, riportati correttamente nel titolo ma modificati nel testo.

³¹ Ad esempio, Malespini elimina espressioni di sapore proverbiale, facendole cadere del tutto o sostituendole con la loro spiegazione: sulla damigella di Filena si dice che “Né mai cessò questa *madonna Berta* / de giunger legne al foco, come è usanza / de le roffiane, ché ognun di costoro [i tre pretendenti] / *celebrò un giorno a San Gian Boccadoro*” (*Mambriano*, XXII, 33, corsivo mio); Malespini elimina il soprannome della damigella (“*madonna Berta*”, nome generico della donna del popolo che inteso come nome comune significa ‘beffa’) e parafrasa l’ultimo verso con “gli indusse a pagar tutti molti scudi”. Altre volte Malespini esplicita le motivazioni delle azioni dei personaggi: riprendendo il riferimento del *Mambriano* alla ricchezza e al prestigio sociale di Agrisippo, Malespini specifica che i parenti accettano il matrimonio vista la fama di giurista del vecchio “sperando eglino con il mezo di huomo tale di essere difesi, e custoditi”.

pellegrino a visitare qualche lontano luogo di Athene”.³² La seconda modifica, nella novella della sposa dimenticata, è meno immediatamente comprensibile, e sembra rispondere alla volontà di Malespini di non indulgere eccessivamente nella descrizione delle arti magiche di Filena (intorno a cui però ruota di fatto l’intero racconto): nel *Mambriano* la barca su cui lei e lo sposo salgono è fatta per magia, e quindi “Imbarcati che furno, i naviganti / tirorno incontinente su la vela / e, ciò fatto, sparirno tutti quanti / in men che non si spenge una candela” (XXI, 73, vv. 1-4), provocando lo sbalordimento di Lodorico; nella riscrittura, a stupire il giovane non è la scomparsa dei marinai ma l’incredibile velocità dell’imbarcazione: “Dove è mai [...] il Castello, che non guardi dianzi ci era a fronte? O quanto noi l’habbiamo perduto di vista”.

È chiaro che una simile operazione di riscrittura, pur non alterando la lettera delle novelle, ne altera lo spirito, e, dal momento che non sottopone il testo ad alcuna ricodificazione, rimane piuttosto sterile; anche dal punto di vista della fortuna successiva dei racconti la strada del *Ducento novelle* non ha seguito, perché, a differenza di quanto accade per le altre due novelle del *Mambriano* usate da Malespini, le riprese successive sembrano rifarsi direttamente al poema.³³ Da un diverso punto di vista, tuttavia, l’operazione di Malespini mette in evidenza alcune costanti nella storia della riscrittura delle novelle del Cieco: da una parte, il fascino che sanno riscuotere anche su lettori occasionali, e che è alla base della loro

³² L’ostilità di Malespini – da leggere alla luce del rigido clima contro-riformistico del secondo Cinquecento e delle reiterate guerre e continue tensioni con l’Impero Ottomano – trova forma esplicita in uno dei suoi *Capitoli* sull’arte del falsario: “Si può finalmente mettere in rovina et diffidenza tutti i Bassà et altri Signori grandi, che servono al Gran Turco [...] (et in questa specie molto volentieri mi vi adoprei in beneficio prima di Dio et poi di questo felicissimo Dominio)”.

³³ Diverso è il caso della sesta e dell’ottava novella che, via Malespini, potrebbero essere arrivate rispettivamente a Tirso de Molina (*Cigarrales de Toledo*, 1624) e Juan Timoneda (*Patrañuelo*, 1597): cfr. G. Rua, *Novelle*, cit., pp. 112-115 e 142-144.

‘rivendibilità’ al di fuori del poema; dall’altra, la loro facile estrazione dal testo di partenza, molto più semplice, naturalmente, che per i celebri e riconoscibilissimi racconti di secondo grado di Boiardo o Ariosto.

4. *Il vecchio innamorato: altre riscritture*

La riscrittura di Malespini è il primo caso noto di riscrittura della novella della sposa dimenticata; viceversa, la novella del vecchio innamorato conosce immediatamente un successo e una circolazione che vanno anche oltre quelli del *Mambriano* nella sua interezza – o almeno, si muovono in direzioni diverse. Nel libro settimo del *Baldus* Folengo sfrutta tessere sia della novella sia della vicenda che le fa da cornice (l’amore senile di Pinamonte) per l’episodio del vecchio Tognazzo innamorato di Berta: l’intera sequenza della beffa che Berta e Cingar giocano a Tognazzo convincendolo a ballare con l’amata con l’intraprendenza di un giovane e facendolo coprire di ridicolo, e il successivo lamento del vecchio, riprendono l’analoga scena del ballo di Pinamonte e Bradamante; ma la descrizione di Tognazzo è direttamente ispirata a quella di Agrisippo in apertura della novella:

“nasum barbozzo taccatum smerdolat ungis,
qui colat et cornu sofiat, porrisque gravatur.
Bucca tumet, longaeque cadunt in pectora bavae,
quas quandoque boves videas effundere vecchios.
Non habet hic alium specchium quo semet adocchiet,
quo semet faciat bellum, sed ad albia currit,
in quibus est solitus vaccas beberare pienas.”³⁴

³⁴ T. Folengo, *Baldus*, a cura di M. Chiesa, Torino, Utet, 1997, VII, vv. 183-189; cfr. G. Rua, *Novelle*, cit., p. 68, n. 1. Si confrontino questi versi con *Mambriano*, XV, 86-87; per la scena del ballo cfr. *Mambriano*, XVII, 15-24 e *Baldus*, VII, vv. 300-328. Nel testo di Folengo troviamo riferimenti anche alla prima e alla terza novella del *Mambriano*.

Non di molto successiva, e ancora più interessante, è la ripresa della novella del vecchio innamorato in un testo in qualche modo emblematico delle potenzialità narrative insite nella tecnica della riscrittura: i *Comptes amoureux* della pseudo Jeanne Flore, pubblicati a Lione intorno al 1540, che, in una cornice di stampo decameroniano virata esclusivamente al femminile, ripropongono temi e motivi letterari noti in una nuova veste, con un “duplice intento didattico”: mostrare “la necessità di onorare le leggi di Amore assecondandolo, e, al contempo, sviluppare una dura requisitoria contro i matrimoni mal assortiti, celebrando invece l’unione felice tra i giovani amanti”.³⁵ Accanto a testi classici (*Metamorfosi*, *Eneide*) e romanzi francesi (il *Roman de la Rose*, *l’Isaïe le Triste*), i *Comptes* ricorrono a un nutrito sostrato di tradizione letteraria italiana: non solo il *Decameron*, ma anche testi tardo quattrocenteschi come il *Libro del Peregrino* e *l’Hypnerotomachia Poliphili*.³⁶ Proprio il Mambriano, però, costituisce la loro fonte principale e più immediatamente riconoscibile: in primo luogo con la novella del vecchio innamorato, riscritta e rielaborata nel *Compte premier*, e in secondo luogo con la ripresa di varie ottave provenienti da passi del poema tra loro irrelati (tra cui la novella della sposa dimenticata), che non si configurano come la riscrittura di un singolo episodio ma, sommandosi e integrandosi ad altre fonti, vanno a comporsi in un nuovo racconto.³⁷ Se a questo si aggiunge una forte ripresa anche

³⁵ M. Campanini, *Al confine dei generi. Rifrazioni romanzesche nei Comptes amoureux*, in *Romans de la Renaissance*, atti della giornata di studi (Verona, 14 dicembre 2012), a cura di Daniele Speziari, in “Sidera”, 2, 2018, p. 2.

³⁶ Cfr. G. Rua, *Di alcune fonti italiane di un vecchio libro francese: i Comptes Amoureux de Madame Jeanne Flore*, in “La biblioteca delle scuole italiane”, V, 1892, pp. 6-10. Una Tavola degli ipotesti dettagliata e aggiornata è presente in M. Campanini, *L’immagine riflessa. La rifrazione dei modelli nei “Comptes amoureux” di Jeanne Flore. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Venezia, Supernova, 2012, pp. 217-220, cui si rimanda anche in generale per l’analisi dell’intertestualità nella pseudo Jeanne Flore.

³⁷ Per l’analisi delle riprese dal *Mambriano*, in particolare nel *Compte premier*, rimando all’analisi di Campanini in *L’immagine riflessa*, cit., e in *Al confine dei generi*,

dall'*Inamoramento de Orlando*, ma non dall'*Orlando furioso*, sembra di poter ipotizzare che l'autore dei *Comptes* possedesse una conoscenza diretta della cultura cavalleresca ferrarese prima della sua ricodificazione ad opera di Ariosto;³⁸ un fatto che, sia detto per inciso, mostra l'impatto che non solo Boiardo ma anche il Cieco avrebbero potuto avere se non fossero stati immediatamente immersi nella magnifica e ingombrantissima ombra del *Furioso*.

Il *Compte premier* di Jeanne Flore si configura come una riscrittura della novella del Cieco in termini boiardeschi: da un lato per l'amplificazione degli elementi romanzeschi (il nome parlante della fortezza in cui viene rinchiusa la fanciulla, Chasteau Jaloux, difesa da una triplice cinta muraria sorvegliata da un gigante, un leone e un drago, oppure lo scontro che il giovane cavaliere deve sostenere per amore, mentre nel *Mambriano*, come è stato notato, quella che viene messa in atto è una guerra di astuzia); dall'altro lato, con un completo ribaltamento della visione del Cieco, per la rappresentazione dell'amore come forza potente ma anche positiva, gioiosa e salvifica. Lo si vede bene nella scena dell'innamoramento del cavaliere: anche nei *Comptes*, come nel *Mambriano*, l'amore scocca per volere degli dei; ma quella che nel racconto del Cieco era la punizione per un'involontaria mancanza di

cit., limitandomi ad alcune considerazioni in rapporto alla generale storia della fortuna della novella di Agrisippo.

³⁸ La maggior parte delle riprese boiardesche provengono da *Inamoramento de Orlando* II, xxv-xxvi, alla base del *Compte sixiesme*. Campanini identifica un solo luogo che potrebbe invece rimandare all'*Orlando furioso*: il cavaliere armato di una mazza infuocata, come lo Sdegno che viene in soccorso a Rinaldo (cfr. *Compte premier*, righe 562-569, e *Orlando furioso*, XLII, 53-54). Tuttavia, rispetto al variegato panorama di armi incredibili (comprese le armi infuocate) di cui sono dotati i protagonisti dei romanzi cavallereschi, questo singolo particolare non mi sembra necessariamente probante di un legame diretto col *Furioso*, anche perché il contesto delle due scene è diverso; l'assenza di altri contatti evidenti spinge a chiedersi, più in generale, se la pseudo Jeanne Flore conoscesse effettivamente il poema ariostesco (opera che si sarebbe prestata a una ripresa molto più estesa).

rispetto di Filomense nei *Comptes* diventa un gesto di pietà – per cui Venere, rispondendo ai lamenti e alle preghiere della fanciulla reclusa, intercede in suo favore presso il figlio Cupido e fa sì che lui, con le sue frecce, provochi l’innamoramento tra i due giovani. Di contro, bisogna dire che, sia tra gli ipotesti che tra le riscritture della storia del vecchio innamorato, Jeanne Flore è il solo caso in cui viene messo l’accento su quello che per il Cieco è il punto fondamentale: la condanna dell’amore in tarda età. Come sottolinea Magda Campanini, la descrizione di Pyralius, il vecchio dei *Comptes*, è una versione amplificata e perfino più ripugnante di quella di Agrisippo, e la sua rappresentazione è resa ancora più impietosa dalla descrizione speculare della “bellezza del corpo giovane, femminile e maschile”, della moglie e del suo amante.³⁹

5. *Il vecchio innamorato: la storia di Ermione Glaucio ateniese*

Come si è detto in apertura di queste pagine, la storia della riscrittura della quarta e quinta novella del Cieco ha il suo momento più importante nei due testi fondativi del genere fiabesco: *Le piacevoli notti* e *Lo cunto de li cunti*. È un tratto che distingue la storia di queste novelle da tutte le altre del poema, e un punto di comunanza assai più forte della loro presenza nella raccolta di Malespini. In entrambi i casi, siamo davanti a un *unicum*: non ci sono altre novelle del *Mambriano* né, più in generale, novelle estrapolate dai maggiori poemi cavallereschi che siano oggetto di riscrittura nell’una o nell’altra opera, anche se entrambe, e il *Cunto* soprattutto, testimoniano l’enorme successo e la diffusa conoscenza delle storie di cavalleria attraverso la ricorrente presenza di nomi, fatti e proverbi ispirati

³⁹ M. Campanini, *L’immagine riflessa*, cit., p. 83.

a questo mondo;⁴⁰ in entrambi i casi, inoltre, alcuni dettagli testuali fanno propendere per una conoscenza diretta del Cieco da parte di Straparola e Basile. Eppure, nonostante tutti questi punti in comune, la natura della riscrittura e il tipo di ricodificazione cui è sottoposto il testo di partenza risultano molto diversi.

La versione del vecchio innamorato di Straparola occupa la seconda favola della quarta notte.⁴¹ Siamo nel primo volume delle *Piacevoli notti*, edito nel 1550, in cui fa la sua più prepotente comparsa quello che in seguito sarà riconosciuto come un nuovo genere letterario: perché, prendendo in prestito le belle parole di Renzo Bragantini, tratto costante di Straparola è la “non armonizzata mistione di elementi propriamente novellistici [...] e di componenti spiccatamente fiabesche: o meglio, la compresenza di una sequenza stilistica di tradizione novellistica e di un’organizzazione dello spazio e del tempo, di una scansione ritmica di ambito prettamente fiabesco”; ed è appunto nelle *Piacevoli notti* che, all’interno di un impianto scopertamente decameroniano, trovano la loro prima attestazione nota fiabe destinate a diventare vere icone del genere, come il gatto con gli stivali, il re porco, l’augellin belverde.⁴² A differenza

⁴⁰ In Straparola il debito è in primo luogo onomastico e toponomastico: compaiono i nomi di Doralice e Brunello, Salardo, Tebaldo, Danebruno; ma non mancano riferimenti più precisi, ad esempio “come Gano di Maganza lo fece squartare” (*Le piacevoli notti* I, iv, 39). Ricchissima la situazione in Basile, per cui si rimanda al paragrafo successivo.

⁴¹ Favola in quanto *fabula*, storia, uno dei lemmi usati già da Boccaccio per definire i suoi racconti; com’è noto, la parola *fiaba* è attestata fin dal Duecento, ma non per definire un genere letterario: tra i suoi significati originari c’è anzi quello di ‘fandonia’; nonostante alcune sporadiche eccezioni (la più significativa delle quali è senz’altro costituita dalle *Fiabe teatrali* di Gozzi), è solo nell’Ottocento che si comincia a usare con costanza il termine per indicare il racconto fantastico.

⁴² R. Bragantini, *La magia e la regola*, in Id., *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l’avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 79-80. Su Straparola come fondatore o codificatore del fiabesco letterario si vedano almeno G. Mazzacurati, *La narrativa di Giovan Francesco Straparola e l’ideologia del fiabesco*, ora in Id., *All’ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a*

dell'operazione che effettuerà più tardi Malespini, quella di Straparola non è una parafrasi della novella del Cieco ma una riscrittura che sottopone il testo a un vero processo di ripensamento, anche attraverso l'azione di altri modelli letterari: in primo luogo il *Decameron*, imprescindibile punto di riferimento per tutta la tradizione della narrativa breve.⁴³

Straparola comincia modificando i nomi dei suoi protagonisti, che riprende comunque dalla tradizione letteraria e innanzitutto cavalleresca: il vecchio marito si chiama Erminione, come un sovrano saraceno del *Morgante* e prima ancora dei *Reali di Francia*; la donna diventa Filenia, nome quasi identico a quello della protagonista di un'altra novella del *Mambriano*, ma attestato anche in vari testi teatrali cinque-seicenteschi; e l'amante (qui non più un cavaliere ma uno scolare) risponde al mitologico nome di Ippolito. L'ambientazione è la stessa del *Mambriano* – la città di Atene, in un passato indeterminato ma non remoto. Proprio qui però si comincia a vedere il cambiamento cui la riscrittura sottopone la storia del Cieco, che, contrariamente a quanto potremmo aspettarci, nelle mani di Straparola diventa – per ricorrere a categorie moderne – assai meno fiabesca e più novellistica. Alla geografia vaga e indeterminata del racconto nel *Mambriano* si sostituisce la presenza di specifici (anche se non sempre identificabili) toponimi: il giovane innamorato prima si reca in viaggio a Candia, città di Creta, e poi dice di dover andare nella non meglio identificata Frenna; il marito geloso è costretto ad assentarsi perché è “ad

Bandello, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 151-189; M. Petrini, *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, Udine 1983, pp. 153-165; D. Pirovano, *Introduzione* a G. F. Straparola, *Le Piacevoli notti*, cit.; R. B. Bottigheimer, *Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002; S. Carapezza, *La fiaba in cornice di Giovan Francesco Straparola*, in Ead., *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, Led, 2011, pp. 123-156.

⁴³ La fitta presenza di sintagmi e tessere decameroniane è puntualmente sottolineata dalle note di Pirovano.

uno luogo addimandato porto Pireo, lontano per spazio de venti stadi dalla città di Atene, per assettare certe liti e differenze che tra' cittadini e quelli del contado vertivano" (*Le piacevoli notti*, IV, ii, 12). Nel *Mambriano*, il luogo di reclusione della fanciulla è una fiabesca torre a strapiombo sul mare, con le mura "grosse a meraviglia", "in tanta alteza / che mai vista non fu simil forteza", e l'accesso ostruito da "trentadui usci dal fondo alla cima" (*Mambriano*, XV, 91-92) di cui il marito è l'unico a possedere le chiavi; qui diventa semplicemente "un'alta torre del suo palazzo", che non viene costruita *ad hoc* come conseguenza della gelosia ma esiste già. Anche la scena dell'innamoramento è diversa, e più simile alla novella boiardesca di Leodilla: non un colpo di fulmine determinato dal volere divino ma una condizione pregressa, per cui il giovane "lungo tempo vagheggiata l'aveva" e, dopo un periodo trascorso lontano, "ritornato ad Atene trovò Filenia che maritata era" (*Le piacevoli notti*, IV, ii, 6).

Proseguendo nel raffronto tra i testi, viene a cadere la figura dell'aiutante nella persona della madre: è lo stesso giovane a ideare lo stratagemma per penetrare nella torre e raggiungere l'innamorata. Rinchiuso nel forziere, Ippolito sente Filenia maledire il matrimonio, in un passo che inverte i celebri versi petrarcheschi di *Rerum vulgarium fragmenta* 61, *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno*, e che costituisce uno dei casi di diretta ripresa testuale dal Cieco:⁴⁴

“Sia maledetto el giorno, el punto e l’hora
 Che per vui mi fu posto anello in dito!
 Sian maledetti i miei fratelli anchora
 Che mi denno per moglie a tal marito!
 Sia maledetto el mar che non divora
 La tor dove sto dentro e ’l circuito
 Che la sostiene e tutte le persone

⁴⁴ Come nota Pirovano, Straparola ricorre allo stesso “controcanto ironico” di Petrarca in II, iv, 15 e nel sonetto XXXIII, v. 9.

Che ne parlorno e che ne fu cagione.” (*Mambriano*, XVI, 69)

“[...] la bella donna gemere, rammaricarsi e piangere maladicendo la sua dura sorte e l’ora e ’l punto che ella si maritò in colui che era distruttore della sua persona [...]” (*Le piacevoli notti*, IV, ii, 13)

Manca l’innamoramento per figura della donna, che nel *Mambriano* si invaghisce del giovane prima ancora che lui esca dal nascondiglio, solo contemplando il suo ritratto sul forziere, e tutta la parte erotica del racconto viene riscritta all’insegna della semplificazione e della riduzione: la notte d’amore tra i due è descritta semplicemente con la dichiarazione che la sposa “tutta quella notte giacque con esso lui [Ippolito] in amorosi ragionamenti” (*Le piacevoli notti*, II, iv, 15), senza le metafore equestri e belliche che – secondo una prassi diffusa nella letteratura cavalleresca – caratterizzano la scena nel poema, in cui Filomense si presenta a Lipomena dicendole:

“Prova che differenza è da un leggista
Vecchio a un cavallier giovane e venusto.
Tu trovarai che l’un sa porre in lista
Testi de legge e falsar quel ch’è iusto;
E l’altro intrare in giostra, allegro in vista,
Con l’hasta in resta animoso e robusto,
E volgere a ogni mano el suo cavallo,
Correr sovente e non dar colpo in fallo’.

Colei, ch’havea provato il vecchio assai,
Deliberò col giovane affrontarsi,
E quivi mitigar gli aspri suoi guai
E del tempo perduto restaurarsi.
E s’alcun cavallier acquistò mai
Honore in giostra per bene operarsi,
Philomense fu desso, a non dire ciancie,
Che in men d’un hora roppe quatro lanciae.” (XVI, 61-62)

Anche la scena del rientro del vecchio è sintetizzata, perché Straparola ha eliminato il particolare dei trentadue usci chiusi a chiave, che

il Cieco sfrutta a fini comici: svegliata dal rumore del marito che cominciava a disserrare la torre,

“[...] la dama disse: ‘O sire,
Non ti pigliar di tal cosa pensiere.
Trentadui usci anchor vi son d’aprire,
Sì che tu pòi, come bon cavaliere,
Sicuramente la giostra expedire
E poi ritrarte salvo nel forciera’.
Costui, per satisfare alla sua mancia,
Spronò el cavallo e corse un’altra lancia.” (XVI, 65)

Viceversa, ripreso e perfino amplificato è il motivo che induce il marito a sospettare il tradimento: le tracce degli sputi del cavaliere sulla parete della camera da letto.

“[Agrisippo] cominciò a voltarse
Con gli occhi intorno e talmente gli apria
Che vide, anchor che ’l loco fosse oscuro,
Quanti spudaci eran sopra quel muro.

E perché eran più alti de l’usato,
Chiamò la moglie e disse: ‘Ahi! bruta vacca,
Negar non pòi che non m’habbi ingannato!’” (*Mambriano*, XVI, 75, vv. 5-8 e 76, vv. 1-2, corsivo mio)

“[...] standosi messere Erminione nel letto una mattina con la moglie più del solito a giacere, se li rappresentorno *nel pariete innanzi a gli occhi certi sputi che erano assai alti e lontani molto da lui*. Onde acceso dalla gran gelosia che egli aveva [...] si voltò contra la moglie e con turbata faccia le disse: – Di cui son quei sputi sì alti? Quelli non son sputi di me, io mai non gli sputai, certo che tradito mi hai.” (*Le piacevoli notti*, II, iv, 18, corsivo mio)

Si tratta di un particolare realistico e quotidiano che, ai nostri occhi di moderni, è quanto di più fuor di luogo in un talamo nuziale, e che collega direttamente il testo del Cieco a quello di Straparola perché, a mia conoscenza, è assente in tutte le altre versioni note della storia: nel manoscritto perugino il marito è insospettito da una figura dipinta sul muro,

mentre nella novella di Boiardo i due amanti mettono in atto la loro beffa prima di poter essere sorpresi. Inoltre, quella che nel *Mambriano* è solo la causa concreta del momento di svolta della narrazione per Straparola diventa l'occasione della *vituperatio* del corpo senile, che mancava in apertura della *favola*: di tutti i difetti fisici elencati dal Cieco, Straparola si concentra sulla salivazione, definendo fin dall'inizio Erminione un “bavoso e isdentato vecchio” (*Le piacevoli notti*, IV, ii, 6); invece di mettere alla prova la moglie chiedendole di pareggiare gli sputi in altezza, come avviene nel poema, qui è il vecchio stesso a compiere la prova, con conseguenze disastrose:

“volendo isperimentare se tant’alto poteva sputare, ora tossendo e ora raccagnando, si afforciava col sputo di aggiungere al segno, ma in vano si affaticava, perciò che lo sputo tornava indietro e sopra il viso li cadeva, e tutto lo impiastracciava. Avendo questo il povero vecchio più volte isperimentato, sempre a peggior condizione si ritrovava.” (*Le piacevoli notti*, IV, ii, 20)

Va detto che questo è il solo punto in cui si insiste con tanta ostentazione sul tema della vecchiaia: per il resto, allontanandosi dal Cieco e allineandosi con i suoi potenziali ipotesti, fin dall'incipit Straparola mette la sua *favola* sotto il segno delle storie contro la gelosia, e non dell'ammonimento a non amare in tarda età: “Non sarebbe, graziose donne, al mondo stato il più dolce, il più dilettevole né 'l più felice che trovarsi in servitù d'Amore, se non fusse l'amaro frutto della subita gelosia...” (*Le piacevoli notti*, IV, ii, 2); e in conclusione viene ribadito che Erminione paga il giusto prezzo della sua “rabbiosa gelosia” (*Le piacevoli notti*, IV, ii, 27).

La seconda parte della storia è del tutto equivalente nei due testi: l'imposizione della prova della verità alla moglie, lo stratagemma dell'amante travestito da pazzo che la abbraccia per strada (dove, in entrambe le versioni, si sono riversati tutti gli abitanti della città), la

ritorsione della punizione sul vecchio, che muore in prigionia, permettendo ai due amanti di sposarsi. L'elemento di divergenza più vistoso è costituito dalla pietra della verità, sorvegliata da un leone nel *Mambriano*, che nelle *Piacevoli notti* diventa una "colonna rossa, sopra la quale giaceva un serpe", con un dettaglio descrittivo forse dovuto all'influenza del *petrone vermiglio* della tradizione arturiana, che obbliga chiunque lo tocchi a dire la verità:

"Saper dovete che in quella citade
 Era una pietra dove se giurava,
 La quale havea in sé molta claritade
 E un leon consecrato la guardava.
 Se 'l giurante dicea la veritade,
 Questo leone non lo molestava;
 Ma chi da quella si fosse partito
 Giurando, dal leone era ingiotito." (*Mambriano*, XVI, 78)

"Era in Atene un statuto in somma osservanza, che ciascaduna donna di adulterio dal marito accusata fusse posta a' piedi della colonna rossa, sopra la quale giaceva un serpe; indi se le dava il giuramento, se fusse vero che l'adulterio avesse commesso. E giurato che ella aveva, erale di necessità che la mano in bocca del serpe ponesse, e se la donna il falso giurato aveva, subito il serpe la mano dal braccio le spiccava, altrimenti rimaneva illesa." (*Le piacevoli notti*, IV, ii, 22)

In caso di riconosciuta colpevolezza, l'esito della prova è comunque la pena di morte: nel *Mambriano* lo spergiuro è divorato dal leone, nelle *Piacevoli notti* i magistrati della città eseguono la condanna dopo la sentenza del serpente; ma, in linea con l'impostazione più fortemente misogina che caratterizza tanta narrativa breve del Cinquecento, nella *favola* di Straparola la prova è riservata esclusivamente alle donne accusate di adulterio. Questo determina la differente declinazione di un altro particolare, e cioè la diversa forma che assume la vigliaccheria del marito: nel *Mambriano*, egli rifiuta di sottoporsi alla prova dopo la moglie, ammettendo così implicitamente di essere a sua volta colpevole di

tradimento; nelle *Piacevoli notti*, con chiara interferenza decameroniana, è tentato di farsi giustizia con le proprie mani ma sceglie di ricorrere alle vie legali per “il timore di se stesso”, come Rinaldo de’ Pugliesi.⁴⁵ In entrambe le versioni, la moglie, riconosciuta innocente, avrebbe il potere di far condannare a morte il marito, e si limita invece a farlo imprigionare: nella versione di Straparola in una generica prigione; in quella del Cieco, con più marcato contrappasso, nella stessa torre in cui aveva segregato Lipomena, dove è costretto ad assistere ai suoi amori con il giovane amante, inevitabile conseguenza dell’essersi opposto alle leggi della natura.

6. *La sposa dimenticata: Rosella e La palomma*

Se nelle *Piacevoli notti* il mondo cavalleresco è un sostrato ben identificabile, la situazione appare molto più ricca e variegata nel *Cunto de li cunti*, in cui personaggi dei poemi vengono evocati di continuo. Costituiscono un termine di paragone costante per la forza e l’aggressività: “c’averria fatto sorreiere n’Orlanno” (I, 1); “non la cedarrìa manco a Gradasso” (*La cappella*, v. 194); “che non cede mollica a Rodomonte / che sta da toccia a toccia co n’Orlanno” (*La tintura*, vv. 115-116); e si vedano anche passi più elaborati, come “Lo quale, vedenzo lo terzo male servizio, le scappaie la pazienza e dato de mano a no tutaro lo frusciaie de bona manera, che fece chiù de Rodamonte” (III, 5).⁴⁶ Ricorrono nei proverbi e nei modi di dire, come “A passo a passo, deceva Gradasso!” (IV, 3), e in

⁴⁵ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam, testo critico e nota al testo a cura di M. Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013, VI, 7: “se non fosse che di se medesimo dubitava” (p. 1010).

⁴⁶ “E questo, vedendo il terzo cattivo servizio, perse la pazienza e afferrato un bastone lo consumò alla meglio, ne fece più di Rodomonte”, pp. 542-543; si cita qui e in seguito da G. Basile, *Lo cunto de li cunti*, a cura di M. Rak, Milano, Garzanti, 1998.

espressioni reiterate quali “Tu parle da Orlando”, per indicare un modo di parlare coraggioso,⁴⁷ o “pre vida de Lanfusa”, che riprende il giuramento sulla testa della propria madre fatto da Ferrau nell’*Orlando furioso*.⁴⁸ Ma sono anche chiamati in causa come riferimenti immediatamente riconoscibili e comprensibili per rappresentare situazioni non belliche né cavalleresche: ad esempio, il pianto di una fanciulla portata via in mare contro la sua volontà è descritto come “fare l’Alimpia a la reverza, perché se chella se lamentale lassata ’ncoppa a no scuoglio chesta se lamentale che lassava li scuoglie”.⁴⁹ Eppure, nonostante questa evidente confidenza con la letteratura epico-cavalleresca (confidenza dell’autore, ma che l’autore dà per scontata anche nel suo pubblico), il *Mambriano* è l’unico poema che abbia una diretta filiazione narrativa ne *Lo cunto de li cunti* – dove, addirittura, la novella della sposa dimenticata è riscritta in due diversi cunti.

La più puntuale e consistente riscrittura della storia del Cieco è quella di *Rosella*, “nono passatempo della terza giornata”, raccontata da “Ciommetella zellosa” (Ciommetella la tignosa). Anche in questo caso, come per Straparola, è l’ambientazione a dare il ‘tono’ al racconto – e porta immediatamente in una direzione opposta a quella delle *Piacevoli notti*: non di riduzione ma di amplificazione degli elementi fantastici.

“Colei incominciò: ‘Madonna, io lessi,
Prima ch’io me partissi de l’Egytto,
Dil re Aristomede i danni expressi
E quanto fusse in sua vecchiezza afflitto.
Costui havea tyranneggiando oppressi
Gran tempo i nostri Egypti a torto e a dritto;
Ma love, non men iusto che piatoso,

⁴⁷ Ad esempio V, apertura; V, 8; e cfr. anche “se portaie da Orlando”, III, 5.

⁴⁸ *La coppella*, v. 69; V 5; V 8; e cfr. *Orlando furioso*, I, 14.

⁴⁹ IV, 9, pp. 822-823: “cominciò a fare l’Olimpia alla rovescia perché se quella si era lamentata per essere stata abbandonata su uno scoglio, questa si lamentava perché abbandonava lo scoglio”. Il riferimento è ovviamente ad Olimpia abbandonata da Bireno in *Orlando furioso*, X, 25-33.

Il fece diventar tutto leproso’.” (*Mambriano*, XXI, 31)

“Ma, toccanno a Ciommetella de dire lo suio, parlale de sta manera: “Non pò morire bene chi male vive e si quarcuno scappa da sta settenza è cuorvo ianco, perché chi semmena luoglio non pò metere grano e chi chianta tutomaglie non pò raccogliere vruoccole spicate. [...] Era na vota no Gran Turco, lo quale avenno la lebbra non ce trovava remmedio nesciuno...”⁵⁰ (*Lo cunto de li cunti*, III, 9, corsivo mio)

Entrambe le storie si presentano come racconti recitati, ma Basile introduce quelle che, per noi lettori di oggi, sono pietre di volta dell’universo fiabesco: l’ampio ricorso a un linguaggio formulare e proverbialeggiante (che in Basile si dilata per accumulo e per associazione, creando il suo particolarissimo stile popolar-barocco), l’astrazione temporale (c’era una volta) e l’indeterminatezza spaziale. Il re malato, che nel *Mambriano* ha un nome (Aristomede), un regno (l’Egitto) e una capitale specifici (verrà detto pochi versi più avanti che risiede a Menfi, “cità principale / de tutto Egitto”), nel *Cunto* diventa semplicemente il Gran Turco; e allo stesso modo il giovane preso prigioniero perché il re si bagni nel suo sangue non proviene più da Siracusa, come nel *Mambriano*, ma da una località fittizia dal nome parlante: Fonte Chiaro. Si tratta di vere e proprie coordinate, che avvisano il lettore che si è attraversata una frontiera: non siamo più nel regno del racconto (in prosa o in versi, più o meno intessuto di elementi fantastici) ma in quello del fiabesco – un regno senz’altro limitrofo, ricco di elementi riconoscibili (molti tratti del fiabesco si possono in effetti vedere come amplificazioni del cavalleresco), ma che

⁵⁰ “Ma, toccando a Ciommetella raccontare il suo racconto, parlò così: ‘Non può morir bene chi vive male e se qualcuno sfugge a questa regola è un corvo bianco, perché chi semina luglio non può raccogliere grano e chi pianta titimalo non può raccogliere broccoli in fiore. [...] C’era una volta un Gran Turco, che aveva la lebbra e non trovava nessun rimedio...’”

risponde a regole proprie.⁵¹ Anche per questo tra la novella del *Mambriano* e la sua riscrittura fiabesca è possibile un tipo di raffronto per blocchi di narrazione, meno dettagliato di quello effettuato nel caso di Straparola: perché, se la successione dei fatti è pressoché identica, il diverso ritmo della fiaba ricodifica il racconto, conferendogli un andamento molto più rapido e sfrondandolo dalla maggior parte dei discorsi diretti e da tutti i particolari psicologici e morali. Prendo a titolo d'esempio la scena d'apertura, la convocazione dei medici da parte del re lebbroso: nel *Mambriano*, il lungo dialogo tra Aristomede e i dottori del suo regno (XXI, 33-39) serve da un lato a mettere in risalto l'irragionevolezza delle richieste di un sovrano ingiusto e il pericolo che rappresentano (perché Aristomede non esita né a minacciare di morte i medici né a mettere in atto il rimedio che gli viene esplicitamente presentato come "crudele e inhumano"), dall'altro a volgere in parodia i limiti dell'arte medica; nel *Cunto*, tutto questo è ridotto a poche righe: i medici presentano la cura del bagno di sangue consapevoli che si tratta di un inganno, non spinti dalla paura ma semplicemente "pe se levare da collo lo stimolo de sto malato co proponere na cosa 'mpossibile", e il Gran Turco si affretta a far salpare la sua flotta in cerca della giusta vittima.

Simili sfrondamenti e accelerazioni di ritmo sono presenti a ogni passaggio della narrazione: il periodo di prigionia dorata del giovane è

⁵¹ Sul confine – penetrabile ma ben delineato – tra fantastico e fiabesco mi limito a rimandare a M. Petrini, *La fiaba di magia*, cit., p. 169: "bisogna fare grande attenzione a non confondere il 'fiabesco' con il 'fantastico': essendo il primo la testimonianza di una concezione del mondo autosufficiente e completa, sopravvissuta attraverso le infinite trasformazioni storiche nelle sue strutture portanti [...], caratterizzata da una sostanziale epicità di impianto, e da un significativo sostanziale 'ottimismo' nelle sue conclusioni, mentre il 'fantastico' è un'invenzione mediata, [...] legata all'elaborazione individuale, non frutto di una creazione collettiva"; anche l'eroe del racconto fiabesco e di quello fantastico (e quindi anche romanzesco) appartengono a tipologie differenti: il primo è destinato al lieto fine, il secondo è "un predestinato, un prescelto, il suo compito non è una semplice ricerca, ma molto spesso una espiazione, e il finale è spesso tragico" (p. 132).

ambientato in un unico spazio, “no bello giardino” dove la primavera regna eterna, mentre nel *Mambriano* implica la messa in scena di un finto idillio cortigiano, con giostre e tornei di cui il giovane risulta sempre vincitore e poi uno spostamento da Menfi alla residenza estiva di Monte Florido (XXI, 49-53 e 58-61); il dialogo tra gli innamorati in cui viene svelato l’inganno del re e progettata la fuga (XXI, 62-68) è ridotto a due sole battute, senza alcun accenno alla paura del giovane o alla richiesta della fanciulla di essere presa in moglie prima di lasciare il proprio regno. I particolari pratici della fuga, però, sono identici: la ragazza dà al giovane una spada magica e gli dice di correre alla barca dove sarà accolto con tutti gli onori; ricorre poi alle sue arti per far cadere la madre addormentata grazie a una scritta magica (un “breve” nel *Mambriano*, “percanto a na carta” nel *Cunto*) che nasconde tra le vesti materne; sottrae alcune “gioie” al tesoro di famiglia e si precipita alla barca, che subito salpa.⁵²

La sequenza successiva, con la scoperta della fuga, la lotta, la mutilazione della madre e la maledizione scagliata in punto di morte, si presenta insieme come del tutto coincidente e profondamente diversa. La violenza fisica è all’ordine del giorno sia nel genere cavalleresco sia in quello fiabesco: tanto eccessiva e spettacolarizzata quanto irreali; a rendere violenta la scena del *Mambriano* è soprattutto la caratterizzazione psicologica: la furia della madre, che ha voluto rendere sua figlia più sapiente e versata nelle arti magiche di lei e ora assiste alla sua ribellione; la freddezza con cui la figlia istruisce l’innamorato su come liberarsi dell’assalitrice, senza preoccuparsi “se mal glien’interviene” (XI, 89, v. 5). Nel *Cunto* tutti i sentimenti e le motivazioni dei personaggi vengono fatti

⁵² Nel *Mambriano* la fanciulla apre un forziere “colmo di gioie e tante ne pigliava / quanto al bisogno suo facea mestiere” (XXI, 72, vv. 4-5), nel *Cunto* prende “na mappata de gioie”. Per l’incantesimo (il *breve* è un amuleto contenente una scritta) cfr. *Mambriano*, XXI, 71.

cadere, e rimangono solo le azioni fisiche; di contro, vengono amplificati gli elementi fantastici: la barca della madre, che nel *Mambriano* è semplicemente creata per magia “simigliante / a quella de Philena”, diventa una fronda d’albero che, gettata in mare, si trasforma in una “felucca sottile”; la madre si muove invisibile, ma la figlia, con le sue arti magiche, ne indovina l’arrivo imminente; e, dopo la moglie, muore anche il Gran Turco, senz’altra motivazione se non perché si lascia cadere “drinto a lo maro de la disperazione”. La somma di tutti questi cambiamenti crea due scene molto diverse; eppure, al loro interno, si può riscontrare una vera e propria rete di micro-riprese testuali, che collegano direttamente il testo di Basile a quello del Cieco – tanto più che alcune di esse, come la “tirata di naso”, non sono presenti nella riscrittura di Malespini, cronologicamente antecedente al *Cunto*: si cerca di svegliare la madre dal suo sonno magico chiamandola e “tirandola pel naso” / “pe tirate de naso”; alle damigelle viene ordinato di spogliarla, e “apena via levata / la prima vesta” / “levatole la gonnella”, l’incantesimo viene meno e la madre si rende conto del tradimento della figlia (“Ben s’accorse [...] che la figlia / l’havea tradita” / “se scetatte gridando: Ohimé, ca la traditora de figliata”); grazie alla magia la fanciulla percepisce la “ruina” / “roina” che sta piombando su di loro; la madre cerca di legare la sua barca a quella dei fuggitivi con “una catena” / “catene con li grance” e reagisce al taglio delle mani “forte stridendo” / “iettanno strille”. A tutte queste occorrenze va aggiunta almeno l’espressione “Credenose arrobare panno franzese”, usata nella seconda parte del cunto per indicare l’illusione di concludere facilmente un buon affare, e che reitera parola per parola un verso di un’altra novella del *Mambriano* (“Credendosi robbar lana francesca”, VII, 47, v. 4).

La morte della madre-strega segna la fine della prima parte del racconto; la seconda consiste nell’avverarsi della maledizione e nello stratagemma che permette alla fanciulla di riconquistare l’amore dello

sposo smemorato, giocando una beffa a tre nobili corteggiatori. Ancora una volta, Basile fa cadere tutte le motivazioni morali alla base del comportamento dei personaggi (la Filena del *Mambriano* dichiara esplicitamente di voler punire l'amore sensuale dei tre nobili, disposti a pagare per una notte di passione) e si concentra sulle azioni. Gli incantesimi usati per beffare i pretendenti sono gli stessi del *Mambriano*, e si basano su tre gesti quotidiani che precedono la notte, ma nel *Cunto* vengono disposti in una climax di avvicinamento all'oggetto del desiderio: al primo innamorato viene chiesto di chiudere la porta, al secondo di spegnere il lume, al terzo di pettinare i capelli della fanciulla (mentre nel *Mambriano*, con minor sensualità e maggior comicità, doveva pettinare i propri capelli); tutti e tre passano la notte in una fatica di Sisifo, tentando invano di adempiere il loro incarico, e all'alba se ne devono andare scornati. Convocata dal re per rispondere delle proprie azioni, la fanciulla “già non si scolora” / “senza cagnarse niente de colore”, racconta la sua storia, fa riconoscere al re la correttezza del proprio comportamento e svela l'identità dello sposo; e a questo punto, con l'aiuto di un anello magico, rompe la maledizione.

In questo intreccio perfettamente sovrapponibile, l'unica tessera radicalmente differente è la tipologia della maledizione lanciata dalla madre: nel *Mambriano*, il giovane principe è destinato a dimenticare la sua sposa al primo bacio che riceve; nel *Cunto*, al primo passo che posa sulla propria terra. La sostituzione di questa tessera narrativa da parte di Basile sorprende, perché la narrazione si indebolisce; e infatti la maggior parte delle versioni della fiaba circolanti in Europa tra Otto e Novecento segue la declinazione del *Mambriano*. Ma la tessera del bacio della dimenticanza (identificato come motivo D 2004.2 dell'indice Aarne-Thompson) non viene completamente abbandonata da Basile: torna nel *cunto* della *Palomma* (II, 7, la colomba), costruita sull'assemblaggio di tutta una serie

di motivi noti, e che infatti può essere ricondotta ad almeno quattro tipi dell'indice AArne-Thompson: la fanciulla è tenuta rinchiusa in una torre inaccessibile dalla madre orca (ATU 310, *The Maiden in the Tower*); aiuta il giovane che, preso prigioniero, deve compiere delle prove impossibili se non vuole essere divorato e poi fugge con lui (ATU 313, *The Girl as Helper in the Hero's Flight*); viene dimenticata (ATU 313C, *The Forgotten Fiancée*); riesce a far tornare la memoria al principe grazie allo stratagemma di un animale parlante, una colomba, che racconta tutta la sua storia (ATU 408, *The three oranges*). A richiamare il *Mambriano* non è soltanto la maledizione lanciata da una madre dotata di poteri magici contro la figlia che l'ha battuta sul suo stesso terreno, tradendo la propria per mettere in salvo un uomo straniero, per cui "lo primmo vaso che recevesse lo 'nammorato suo se scordasse d'essa", ma anche altri dettagli: in entrambe le narrazioni, per aver modo di accogliere la fanciulla nella propria casa con tutti gli onori, il giovane la lascia ad aspettarlo in un locale pubblico, un'osteria, dove la giovane riceve cortese accoglienza; arriva a casa armato delle miglior intenzioni, ma la madre lo abbraccia e lo bacia, attivando la maledizione senza che lui ne abbia alcuna colpa; e infine, avendo dimenticato la propria innamorata, il giovane accetta la proposta materna di prendere moglie, per cui la scena dell'agnizione avviene nel pieno dei preparativi per il nuovo matrimonio.

Entrambe queste riscritture totali o parziali della novella del *Mambriano* affidano il loro scioglimento al racconto intradiegetico, che ripercorre i fatti già noti al pubblico a beneficio di un pubblico nuovo – quello interno alla storia. Si tratta di una narrazione di terzo grado che, già nella novella del Cieco, fa grande affidamento non solo sulla veridicità di ciò che si dice ma sull'abilità retorica della narratrice (la sposa dimenticata nel *Mambriano* e in *Rosella*, la colomba nell'altro cunto): essa deve commuovere ma anche persuadere, ottenendo il consenso non solo del

principe smemorato ma anche della sua famiglia; solo così, infatti, si potrà arrivare a un reale riconoscimento della sposa dimenticata e assicurare il lieto fine. Né bisogna trascurare il fatto che nel *Cunto* il racconto della propria storia “in terza persona” – all’interno del racconto stesso, e senza specificare l’identità di tutti i protagonisti fino al momento dell’agnizione finale – ha un ruolo determinante, perché anticipa il motivo alla base dell’intera cornice e del suo rapporto con le singole narrazioni: il ‘cunto de li cunti’, il ‘racconto dei racconti’, è infatti proprio quello della protagonista della cornice, Zoza, a sua volta una sorta di sposa dimenticata, che ha visto un’altra donna godere al suo posto dei risultati delle sue fatiche, e che, come Rosella e Filena prima di lei, provoca lo scioglimento della vicenda narrando la propria storia.⁵³ Ecco quindi che – unico tra tutti i riscrittori – Basile riprende l’esistenza di un certo tipo di rapporto tra racconto di primo e secondo grado, che non sono più interamente scissi tra loro (come nei *Comptes*, in Straparola o in Malespini, dove la cornice, sempre presente, è però completamente irrelata rispetto ai racconti) ma vanno a istituire un rapporto di reciproco e in parte deformante rispecchiamento.

7. In chiusura

Il filo che si è seguito in questo lavoro è quello del Cieco riscrittore e poi, a sua volta, riscritto. Lo si è applicato a due novelle cui l’autore sembra dare particolare importanza – per la loro funzione esplicitamente morale, la descrizione dei narratori, il ruolo di primo piano che i personaggi narratori svolgono nella trama del poema – ma, entro certi limiti, lo stesso

⁵³ Nel suo *Indice delle fiabe popolari italiane di magia*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2000, infatti, Renato Aprile classifica insieme il tipo AT 313 (la sposa dimenticata) e AT 408 (la sposa sostituita), in cui rientra appunto la vicenda di Zoza.

procedimento sarebbe stato valido anche per gli altri racconti del *Mambriano*, tutti nati in parte dalla ripresa di tessere o motivi noti che vengono riplasmati e ripensati in un racconto originale e tutti, a loro volta, oggetto di riscritture. A interessarmi, in effetti, era proprio l'universalità del fenomeno – il fatto cioè che siamo davanti a un tratto caratterizzante non del singolo autore ma piuttosto dei due generi letterari, strettamente imparentati, che costituiscono il punto di partenza e di arrivo del percorso: il racconto cavalleresco e quello fiabesco.

Attraverso l'analisi condotta da un lato si è evidenziato, si spera, il modo in cui il Cieco si confronta con delle tessere narrative preesistenti e in alcuni casi anche molto note, creando un racconto non solo originale ma fortemente finalizzato, che sa sfruttare gli strumenti più vari (dall'ironia al doppio senso, dalla suspense al pathos) per affascinare il pubblico e convincerlo della bontà della propria tesi; dall'altro lato si è anche cercato di mostrare il modo in cui un racconto si modifica con il modificarsi del suo genere di appartenenza, e quindi quando, abbandonando la narrazione cavalleresca, trasmigra nella raccolta di novelle (come il *Ducento novelle* di Malespini o, prima ancora, i *Comptes amoureux* della pseudo Jeanne Flore), nella raccolta 'ibrida' novellistico-fiabesca (*Le piacevoli notti* di Straparola) e infine in un testo che, pur presentandosi formalmente come una raccolta di racconti, è a tutti gli effetti la prima espressione compiuta di un altro genere letterario (il *Cunto* di Basile). È anche un modo per vedere il lento affiorare della fiaba dal magma dei generi letterari limitrofi – un ambito di studi camaleontico ma estremamente fascinoso, in cui questo lavoro vorrebbe essere un primo passo. Mi sembra si possa dire che la riscrittura in senso fiabesco di un racconto avvenga in primo luogo attraverso la concorrenza di tre fattori: l'atmosfera, determinata ad esempio dall'ambientazione più vaga e remota (Siracusa che diventa Fonte Chiaro in Basile) e dalla presenza o dall'assenza di determinati particolari

descrittivi, che nel caso della novella sono prosaici e quotidiani (i segni degli sputi che permettono al vecchio geloso di scoprire il tradimento, un elemento sottolineato da Straparola, che invece elimina altri particolari meno concreti) e nella fiaba diventano esornativi o basati sulla ripetizione numerica (le tre prove degli innamorati respinti, che Basile modifica e riordina in modo da creare una *climax* di avvicinamento al corpo della donna); il ritmo, che nelle fiaba acquista velocità crescente (mentre la riscrittura in prosa di Malespini permette di vedere come lo stesso racconto, una volta privato dalla struttura scorrevole dell’ottava, si faccia farraginoso e ripetitivo); e infine – in collegamento con la rapidità del ritmo – il disdegno per la logica, compresa la logica psicologica che dovrebbe sorreggere le azioni dei personaggi o esplicitarne pensieri e motivazioni.

Questo processo di adattamento e di ‘migrazione’ da un genere all’altro permette anche di attirare l’attenzione, in chiusura, su un ultimo aspetto, ovvero l’incredibile resilienza del racconto fiabesco. Da questo punto di vista, la riscrittura delle due novelle del Cieco nelle *Piacevoli notti* e nel *Cunto* è un caso esemplare: entrambi i testi costituiscono un punto di arrivo nella storia delle novelle, ma per motivi opposti. Straparola sceglie di dare alla sua versione del vecchio innamorato un’impostazione ancor più nettamente novellistica di quella dell’originale: altrettanto facilmente avrebbe potuto invece darle un’impostazione fiabesca, visto che il tema di partenza è molto vicino a quello del notissimo tipo ATU 310, *The Maiden in the Tower*, alla base di Raperonzolo o della Bella Addormentata. Il suo rappresenta l’ultimo atto nella vita di questo racconto, di cui, a quanto sembra, non ci sono versioni successive. Al contrario, la riscrittura di Basile costituisce probabilmente non il punto di partenza (perché credo si possa dare per scontata una circolazione pregressa e parallela della storia) ma di certo il primo ‘affioramento’ letterario del racconto della sposa dimenticata: ormai entrata esplicitamente nel regno del fiabesco, è una

storia che vive costantemente di nuova vita riproponendosi in moltissime versioni sempre riconoscibili ma mai identiche, dentro e fuori l'Europa, nella cosiddetta tradizione popolare e in quella letteraria.⁵⁴ Tra le varianti,⁵⁵ un elemento di dettaglio ma che costituisce una testimonianza concreta della vitalità del racconto fiabesco è costituito proprio dal bacio della dimenticanza, causa scatenante della maledizione: Giuseppe Rua, nel ripercorrere le attestazioni di questa storia, sottolinea che si tratta sempre di un avvenimento che “tocca il giovane nei suoi più cari affetti” ed è quindi percepito come inevitabile (perché inevitabile, nelle fiabe, è l'avverarsi delle maledizioni), ma che cambia a seconda dei luoghi e delle loro tradizioni.⁵⁶ Ecco quindi che nel nord Europa il bacio è spesso animale, le feste e le leccate del cane fedele al padrone che finalmente è tornato; nella penisola italiana, in linea con tanti stereotipi, è invece il bacio della madre (o in alcuni casi della nonna). In questo modo la fiaba torna a essere – come è già nel *Mambriano* – non solo un racconto sull'ingegno femminile, ma anche sullo scontro tra generazioni, in cui i figli devono combattere e lottare più o meno violentemente contro i padri se vogliono conquistare il lieto fine.⁵⁷

⁵⁴ Cfr. R. Aprile, *Indice*, cit., vol. I, pp. 211-286. A eccezione di Basile, tutte le versioni identificate da Aprile sono otto-novecentesche, distribuite principalmente nell'Italia meridionale e lungo la costa adriatica; un caso particolarmente vicino è la siciliana *Storia di Filiricu ed Epomata*, oggi in L. Gonzenbach, *Fiabe siciliane*, tradotte da L. Rubini e rilette da V. Consolo, introduzione e note di L. Rubini, Roma, Donzelli, 2019, n. 55.

⁵⁵ Spesso, ad esempio, la situazione iniziale è diversa: non un re ammalato che prende prigioniero un giovane principe (come nel *Mambriano* e nel *Cunto*) ma una coppia di sposi che – per vari motivi – promette il figlio a un orco o al diavolo: cfr. M. Petrini, *La fiaba di magia*, cit., p. 145. Anche la descrizione della fuga distingue Cieco e Basile dalle altre versioni, dove in genere per sfuggire agli inseguitori i fuggitivi si trasformano in vari elementi naturali.

⁵⁶ G. Rua, *Novelle*, cit., pp. 96-97.

⁵⁷ Lo scontro generazionale caratterizza anche la prima parte del racconto: nel Cieco e in Basile per la lotta tra la madre e la figlia, nelle altre versioni per la consegna del figlio a un essere maligno da parte dei genitori (cfr. la nota 55).

Copyright © 2023

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*