



UNIVERSITÀ DI PISA

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

Corso di laurea in Italianistica

Tesi di laurea magistrale

Riscritture boccacciane

Tradurre, trasporre, falsificare il *Decameron*

CANDIDATO

Miriam Gullotta

RELATORE

Prof. Sergio Zatti

CORRELATORE

Prof. Stefano Brugnolo

Anno Accademico 2017/2018

«Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres»

Orazio

(Ep., II, 3)

Riscritture boccacciane
Tradurre, trasporre, falsificare il *Decameron*

Indice

Indice

Introduzione

1. Riscrivere un classico
 - 1.1. Riscrittura e intertestualità: i fondamenti teorici
 - 1.2. Intermedialità: letteratura e altre arti
 - 1.3. I classici e il canone: il caso del *Decameron*

2. La Griselda latina di Petrarca
 - 2.1. La novella di Griselda
 - 2.2. Petrarca lettore del *Decameron*: la *Sen.* XVII.3
 - 2.3. *De insigni obedientia et fide uxoria*: ragioni e modi di una riscrittura

3. Tradurre la parola in immagini: la novella di Nastagio degli Onesti «visualizzata» da Botticelli
 - 3.1. Un singolare regalo di nozze: riferimenti encomiastici oltre la *fabula*
 - 3.2. *Primo episodio*: incontri spettrali nella pineta di Classe
 - 3.3. *Secondo episodio*: la caccia infernale
 - 3.4. *Terzo episodio*: il banchetto nella pineta
 - 3.5. *Quarto episodio*: le nozze

4. Shakespeare e la drammatizzazione della novella di Giletta di Narbona:
All's Well That Ends Well

- 4.1. La *fabula* di Giletta - Helena: *topoi* tradizionali e moduli fiabeschi
- 4.2. Caratterizzazione dei personaggi: Shakespeare vs Boccaccio
- 4.3. È davvero un *happy ending*?

5. La trasposizione cinematografica della novella di Masetto da Lamporecchio nel *Decameron* di Pasolini
 - 5.1. Una premessa necessaria
 - 5.2. Il *Decameron* napoletano: *Trattamento, Sceneggiatura, Film*
 - 5.3. La novella di Masetto da Lamporecchio: analisi comparativa tra Boccaccio e Pasolini

6. La novella di Federigo degli Alberighi tradotta nell'italiano di oggi
 - 6.1. Tradurre i classici in italiano: sì o no?
 - 6.2. Traduzioni endolinguistiche del *Decameron*
 - 6.3. La novella di Federigo degli Alberighi: le riscritture di Busi, Chiara e Pitzorno a confronto

7. Un apocrifo sicilianeggiante: *La novella di Antonello da Palermo* di Camilleri
 - 7.1. La collana «Falsi originali»
 - 7.2. *Notizia*: il *topos* del «manoscritto ritrovato»
 - 7.3. *La novella*: intreccio e personaggi
 - 7.4. *Nota al testo*: la linea sottile tra realtà e finzione
 - 7.5. Come falsificare Boccaccio? L'operazione di Camilleri

Appendice

Bibliografia

Introduzione

Un testo letterario è tanto più forte e centrale in una cultura quanto più è in grado di attirare su di sé le sfide di scrittori, pittori, musicisti, traduttori. Quando un testo esige di essere riscritto, trasposto, tradotto, insomma, di essere raccontato di nuovo, allora può veramente considerarsi un testo canonico. L'elenco degli artisti e degli scrittori che si sono cimentati in riscritture del *Decameron* è talmente lungo e qualificato da far brillare ancor di più la singolare grandezza di questo testo - miniera.

Scopo di questo lavoro è portare l'accento sul processo di risemantizzazione e di «ri-valutazione» del testo di partenza che l'atto del riscrivere porta con sé. Tutte le forme di riscrittura sono infatti regolate dal processo di manipolazione. Non ci sono interventi «neutri»: ogni traduzione, interpretazione, antologizzazione ecc. manipola il testo sulla base di scelte di poetica o di ideologia. Osservare il modo in cui i singoli riscrittori hanno dialogato con il testo boccacciano, quali letture ne hanno voluto offrire, su quali aspetti hanno inteso gettare nuova luce, sarà indispensabile anche alla comprensione delle motivazioni di questi «ritorni» al *Decameron*.

Nel primo capitolo, a carattere introduttivo, saranno fornite le linee generali per inquadrare il fenomeno della riscrittura nell'ampio panorama teorico dell'intertestualità e verrà tracciata brevemente la storia della ricezione e fortuna del *Decameron*.

Successivamente, assumendo l'accezione ampia di «traduzione» di Jakobson¹, si passerà all'esperienza diretta del fenomeno di traduzione - riscrittura di un classico in riferimento ad un *corpus* scelto di novelle del capolavoro boccacciano, nel tentativo di comprendere la posizione, il progetto e la strategia dei traduttori.

Il secondo capitolo sarà infatti dedicato alla tipologia canonica di traduzione, quella interlinguistica. Verrà analizzata la traduzione latina della novella di Griselda (X,10) ad opera di Petrarca, se ne evidenzieranno i tratti peculiari di riscrittura e ri-semantizzazione.

I capitoli dal terzo al quinto saranno dedicati a tre tipi di traduzione intersemiotica: la trasposizione artistica, teatrale e cinematografica. A proposito sono stati scelti tre capolavori, diventati dei «classici» a loro volta: le quattro tavole di Botticelli che «narrano» la novella di Nastagio degli Onesti (V, 8), la commedia shakespeariana *All's Well That Ends Well* che porta in scena la novella di Giletta di Narbona (III, 9) e, infine, il film di Pasolini che reinterpreta il *Decameron* in chiave napoletana, con particolare attenzione alla novella di Masetto da Lamporecchio (III, 1).

Il sesto capitolo indagherà invece il fenomeno delle traduzioni endolinguistiche del *Decameron*. Verranno scelti tre testi campione appartenenti a tre diverse tipologie: una traduzione integrale rivolta a lettori generici (Busi), una traduzione ad uso scolastico (Chiara) e, infine, una traduzione rivolta all'infanzia (Pitzorno). Si opererà un confronto diretto delle diverse modalità di traduzione adoperate dai tre scrittori rispetto al

¹ Jakobson, in un famoso saggio del 1959, mantenendo molto aperto il ventaglio di applicazione del termine «traduzione» individua «tre modi di interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici». Si ha così una traduzione endolinguistica quando un segno linguistico è riformulato con segni appartenenti alla stessa lingua; una traduzione interlinguistica quando il segno è riformulato con segni di un'altra lingua; una traduzione intersemiotica quando i segni linguistici sono interpretati per mezzo di sistemi di segni non linguistici.

testo originale e, nel farlo, si sceglierà la novella di Federigo degli Alberghi (V, 9), l'unica presente nel campionario delle tre edizioni sopracitate.

Nel settimo, e ultimo, capitolo ci si concentrerà su un singolare caso di «falso d'autore». Camilleri crea un *pastiche* boccacciano fingendo di aver trovato e pubblicato «una novella che non potè entrare nel Decameron»: è la novella di Antonello da Palermo.

Ciascuno di questi testi ha portato alla luce nuove aperture del capolavoro boccacciano e gli ha conferito nuova linfa vitale. Infatti, come sostiene Franco Nasi, «la riscrittura è fondamentale per la salute di un testo: nociva semmai è la polvere che si deposita sui libri o la loro sacralizzazione»².

² NASI FRANCO, *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, Milano, Medusa, 2010, cit. p. 91.

CAPITOLO 1

Riscrivere un classico

1. Riscrittura e intertestualità: i fondamenti teorici

La pratica della riscrittura rappresenta un problema centrale nell'ambito della teoria della letteratura. Le riscritture costituiscono un corpus estremamente eterogeneo e, presentando varie sfaccettature nei rapporti di influenza e trasformazione rispetto al testo di partenza, coprono tutto lo spettro che va dall'imitazione seria alla parodia più dissacrante. Possono inoltre contribuire alla trasformazione di forme e generi letterari tanto quanto alla loro persistenza e sedimentazione nel canone. Interessante la definizione proposta da Irene Fantappiè nel suo saggio *Riscritture*, nel quale viene messa in evidenza la natura paradossale della riscrittura stessa:

«La riscrittura è un testo «secondo» (perchè è cronologicamente successivo ad un altro testo, ma anche perchè è fatta «secondo quel testo») che eppure al contempo intende essere – ed è – anche «primo», possedendo pieno diritto di entrare a far parte del canone di una letteratura o di dare a sua volta origine a riscritture».³

Dal momento che la riscrittura presuppone un rapporto diretto tra un testo ed il suo antecedente, essa deve essere considerata (ed è) a tutti gli effetti una pratica intertestuale. In questa sede è quindi opportuno dare conto dell'evoluzione che il concetto di intertestualità ha subito nel corso del tempo attraverso i suoi principali teorici, con l'intento di fare maggior chiarezza anche sul concetto specifico di riscrittura.

³ I. FANTAPPIÈ, *Riscritture*, in *Letterature comparate* a cura di Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2014, cit. p.139.

Il merito di aver introdotto ufficialmente il termine «interettestualità» nel campo della teoria letteraria è della studiosa franco - bulgara Julia Kristeva (1941), la quale lo adopera per la prima volta in un saggio apparso nel 1967 sulla rivista «Critique». La riflessione di Julia Kristeva rimanda da un lato agli scritti di Michail Bachtin e ai capisaldi della sua critica e teoria letteraria (il dialogismo e la polifonia)⁴, dall'altro alla linguistica del XX secolo e specificamente al lavoro fondativo di Ferdinand de Saussure (la teoria dei paragrammi)⁵. Kristeva scrive:

«Ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si pone quella di *intertestualità*, e il linguaggio poetico si legge per lo meno come doppio».⁶

Negli stessi anni del saggio di Kristeva, un'altra riflessione sull'intertestualità si sviluppa nei testi del critico francese Roland Barthes (1915 - 1980). Nel saggio *L'activité structuraliste* (1963), Barthes definisce lo strutturalismo come attività di decostruzione e ricostruzione di un oggetto al fine di capirne il funzionamento. Lo studioso sostiene che l'attività strutturalista si compone di due momenti essenziali che vengono

⁴ Il «dialogismo» consiste nella convivenza all'interno di un medesimo discorso di diverse opinioni e ideologie, in modo da costituire una sorta di «dialogo» implicito tra distinti punti di vista. Ogni diversa prospettiva sul mondo viene rappresentata e mediata attraverso la parola o voce di una particolare e individuale identità che si trova a convivere e a lottare con altre voci. Ognuna di queste diverse voci determina, attraverso la propria rappresentazione e commistione nel testo letterario, un effetto definito da Bachtin come di «plurivocità» o «polifonia».

⁵ La «teoria dei paragrammi» si basa sull'individuazione di un particolare meccanismo creativo fondato sulla disseminazione degli elementi fonici o verbali di una singola parola, che viene impiegata dall'autore come nucleo fonico - tematico nel corso della propria composizione. Tale tema verbale può divenire in tal modo la matrice o nucleo generativo di un singolo verso, così come potenzialmente di un intero testo.

⁶ J. KRISTEVA, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, trad. di P. Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978, cit. p.121.

chiamati «ritaglio» e «coordinamento». Applicando queste due operazioni al testo letterario, si otterrà prima una segmentazione del testo in «unità di lettura» dotate di senso, le quali realizzano connessioni con altri testi; in un secondo momento, con l'operazione di coordinamento, le unità di lettura vengono riassemblate per dare forma a nuovi testi e significati.⁷ In questo modo è possibile comprendere come agisce la pratica intertestuale della riscrittura: attraverso la segmentazione di un testo di partenza in unità di significato è possibile pervenire ad un testo secondo che riorganizza quelle stesse unità in modo nuovo.

Barthes, proponendo un'«analisi testuale» dell'opera letteraria (contrapposta ad un tipo di analisi «strutturale»⁸), sostiene che l'opera non debba più essere vista come «prodotto finito, chiuso, ma in quanto produzione in corso, connessa ad altri testi, altri codici, collegata alla società, alla Storia, non in modo determinista, ma citazionale»⁹. Per Barthes la lettura consiste di conseguenza nell'individuare lo «sbocco del testo su altri testi, altri codici, altri segni»¹⁰. L'analisi testuale o inter-testuale è quindi interpretata da Barthes come un'operazione fondata sull'individuazione di differenti codici culturali¹¹ dal cui intreccio e relazione deriva il significato del testo letterario. In questo senso non vi è autore che abbia un pieno controllo del significato del suo testo, anzi, secondo Barthes la volontà o l'intenzione dell'autore non rivestono più

⁷ R. BARTHES, *L'attività strutturalista*, in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966.

⁸ Per «analisi strutturale» si intende un tipo analisi che muove dall'identificazione a priori di alcuni generici modelli narrativi a cui la struttura della singola opera viene più o meno forzatamente adeguata.

⁹ R. BARTHES, *Analisi testuale di un racconto di Edgar Allan Poe*, in Id. *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi, 1991, cit. p. 181.

¹⁰ Ivi, p. 184.

¹¹ I codici culturali identificati da Barthes sono i seguenti: 1. Codice scientifico; 2. Codice retorico; 3. Codice cronologico; 4. Codice socio-storico; 5. Codice della comunicazione; 6. Codice simbolico; 7. Codice delle azioni; 8. Codice dell'Enigma. (Ivi, p. 210 sgg)

alcun significato nella ricostruzione del senso del testo letterario. Per sottolineare l'importanza di tale operazione Barthes utilizza la metafora della «morte dell'autore»¹² che resterà al centro dell'attenzione di buona parte della tradizione critico - letteraria di stampo strutturalista e poststrutturalista.

In questo percorso fra i principali teorici dell' intertestualità merita una menzione il linguista di origini francesi Michael Riffaterre (1924 - 2006). Le sue teorie, espresse all'interno del testo *Semiotica della poesia* (1978), sebbene trovino accoglienza principalmente in ambito poetico, sono interessanti anche per il fenomeno dell'intertestualità. L'attenzione di Riffaterre è focalizzata sulla definizione del processo di lettura inteso come un percorso di interpretazione del testo letterario. La struttura del modello di lettura da lui proposto è composta da due distinti momenti o livelli operativi: lettura lineare e lettura retroattiva. Ogni lettore, sostiene lo studioso, compie in un primo momento una lettura «lineare» o «euristica» che lo porta a cogliere il «significato» del testo, a considerare cioè quello che viene apertamente espresso dallo scrittore. Vi è poi un secondo momento costituito dalla lettura «retroattiva». La chiave di attivazione di questo tipo di lettura è l'individuazione di un nucleo semantico «intertestuale» composto da una serie di «parole nascoste», gli ipogrammi (concetto ripreso da Saussure). La scoperta dell'ipogramma, implicando un riferimento all'intertesto, non può essere percepito e identificato se non appartiene già alla cultura del lettore. Questa lettura viene anche definita «ermeneutica» poiché produce una «significanza», ovvero perviene al vero senso della poesia.

Per passare dal «significato» di un testo alla sua «significanza» è necessario servirsi di quelli che Riffaterre chiama «interpretanti», i quali

¹² R. BARTHES, *La morte dell'autore*, in Id. *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.

possono essere di due tipi: lessematici e testuali. L'interpretante lessematico è costituito da parole equivoche situate nel punto in cui due sequenze di associazioni semantiche o formali producono intersezione. Si tratta di parole di mediazione che Riffaterre denomina anche «segni duali», perchè «generano simultaneamente due testi nella sfera di una poesia (o un unico testo che deve essere compreso in due modi differenti)» e anche perchè «presuppongono contemporaneamente due ipogrammi»¹³. L'interpretante testuale, generalmente costituita da una citazione che il lettore deve decifrare, serve a guidare il lettore aiutandolo a «focalizzare l'attenzione sull'intertestualità» e inoltre «funge da modello della derivazione ipogrammatica»¹⁴. Per Riffaterre, dunque, è il lettore l'unico ad avere il privilegio di produrre un'interpretazione del testo, l'unico in grado di comprendere che un testo è composto di altri testi e di effettuare connessioni e comparazioni tra un testo e l'altro.

Il tentativo di sistemazione più organico delle diverse pratiche intertestuali è stato compiuto dal critico francese Gérard Genette nel saggio *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, pubblicato in versione originale nel 1982 e tradotto in Italia solo nel 1997. Il titolo scelto da Genette è decisamente suggestivo ed evocativo: in filologia viene definito «palinsesto» un manoscritto il cui testo originario è stato cancellato per potervi scrivere sopra un altro testo. Genette, evocando l'idea del palinsesto, riesce a fornire un'immagine efficace dei rapporti intertestuali. Infatti, come nota Sergio Zatti nel suo saggio *Intertestualità*:

«L'operazione del palinsesto non cancella definitivamente il testo primitivo che si può ancora leggere sotto il nuovo, come in

¹³ M. RIFFATERRE, *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983, cit. p. 142.

¹⁴Ivi, cit. p. 186.

trasparenza: un testo può sempre nascondere un altro, ma raramente lo dissimula del tutto, per cui quasi sempre si presta ad una doppia lettura dove si sovrappongono almeno un ipertesto e il suo ipotesto».¹⁵

Genette propone di utilizzare il termine «transtestualità» per indicare tutte le forme di rapporti testuali. All'interno di questa categoria complessiva egli individua poi cinque diverse possibilità: l'«intertestualità», limitata alla presenza effettiva di un testo in un altro, nelle forme della citazione, del plagio o dell'allusione; la «paratestualità», costituita da tutte le relazioni che il testo letterario intrattiene con l'insieme del materiale che letteralmente lo circonda (titolo, sottotitolo, prefazioni, postfazioni, avvertenze, premesse, ecc.); la «metatestualità», che raccoglie tutti i casi in cui un testo diviene oggetto di una qualsiasi forma di commento o di interpretazione da parte di un altro testo; l'«architestualità», riguardante la relazione tra il testo e il genere letterario cui si rifà; l'«ipertestualità», infine, indica tutte le forme in cui un testo posteriore (o ipertesto) si basa in parte o in tutto su un testo anteriore (o ipotesto), necessario alla comprensione o quanto meno alla corretta fruizione dell'opera.

All'interno di quest'ultima categoria Genette distingue sei possibili forme, incrociando il registro dell'operazione (ludico, satirico, serio) con la modalità della ripresa, che può basarsi sull'imitazione (lo stile viene imitato ma adattato ad un contenuto diverso) o sulla trasformazione (viene ripreso il contenuto, ma trasformato lo stile). Abbiamo così la parodia (trasformazione ludica), il travestimento (trasformazione satirica), la trasposizione (trasformazione seria), il *pastiche* (imitazione ludica), la caricatura (imitazione satirica), la *forgerie* (imitazione seria). Per quanto egli stesso ammetta che a volte è quasi impossibile identificare e separare

¹⁵ S. ZATTI, *L'intertestualità*, in *La scrittura e il mondo* a cura di Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti, Emanuele Zinato, Roma, Carocci, 2016.

l'una forma dall'altra o distinguere il registro satirico da quello ludico, o addirittura individuare un registro prevalente, Genette mantiene ben salda, nel corso del suo lavoro, questa impalcatura. Per quanto animata da un eccessivo rigore tassonomico e nomenclatorio, l'opera rimane tutt'oggi un imprescindibile punto di riferimento.

2. Intermedialità: letteratura e altre arti

Sebbene gli studi fin qui citati hanno avuto come oggetto esclusivamente rapporti intertestuali, quella interna alla letteratura non è l'unica rete di relazioni entro cui il discorso letterario si muove. La letteratura si pone da sempre in dialogo con altre sfere dell'espressione umana legate a diversi sistemi semiotici e dunque dotate di specifici linguaggi, codici e modi di rappresentazione. Roman Jakobson (1896 - 1982) nel suo saggio *On Translation* (1959) distingue tre modi di «traduzione» di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua (traduzione endolinguistica), in un'altra lingua (traduzione interlinguistica), o in sistemi espressivi diversi da quello linguistico (traduzione intersemiotica). È proprio la traduzione intersemiotica che interessa in questa sede. È opportuno citare qui una considerazione dello stesso Jakobson:

«Molti processi studiati dalla poetica non sono evidentemente circoscritti all'arte del linguaggio. Basta pensare che è possibile trasporre *Wuthering Heights* (*Cime tempestose*) in un film, trasferire leggende medievali in affreschi e miniature, o *L'Après-Midi d'un Faune* (*Il pomeriggio di un Fauno*) in un componimento musicale, in un balletto, in un'opera d'arte grafica. Per quanto ridicola possa sembrare l'idea di tradurre l'*Iliade* e l'*Odissea* in fumetti, certi tratti strutturali dell'azione sussistono, nonostante la sparizione della veste

linguistica. Il fatto che si ponga il problema se le illustrazioni di Blake alla *Divina Commedia* sono adeguate al testo, è la prova migliore che arti diverse sono comparabili tra loro. [...] In breve, molti tratti poetici appartengono non soltanto alla scienza del linguaggio, ma alla teoria dei segni nel suo insieme, cioè alla semiotica generale».¹⁶

La pittura, la scultura, la musica, il teatro, il cinema e le altre arti tessono da sempre con la letteratura una rete di citazioni, riprese, rimodulazioni, influenze e prestiti: è ciò che viene oggi definito «intermedialità». Il concetto di «intermedialità» si differenzia dal suo antecedente più diretto, l'«intertestualità», per il fatto che il «medium» riguarda i materiali costitutivi, il supporto tecnologico e l'istituzione sociale che trasmettono un'opera. Il «medium», dunque, si configura come nozione più complessa rispetto al semplice «testo».

Le relazioni intermediali possono assumere la forma della «trasposizione», della «combinazione» o del «riferimento». Nel primo caso, un messaggio creato per un medium viene ricreato per un altro medium (è il caso degli adattamenti cinematografici di racconti letterari); nel secondo caso, diversi media contribuiscono insieme a creare un nuovo prodotto, integrando le proprie specificità (la *graphic novel*, ad esempio, unisce scrittura e disegno); nel terzo caso, un prodotto mediale descrive, evoca o tematizza uno o più media (esempio tipico è l'*ekphrasis*, la descrizione verbale di un'opera d'arte visiva).

Nel corso di questo lavoro, attraverso l'analisi di trasposizioni intermediali di un campione scelto di novelle decameroniane, si tenterà di mettere in luce i risultati ottenuti mediante la fusione e la sinergia di linguaggi diversi.

¹⁶ R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

3. I classici e il canone: il caso del *Decameron*

Le opere sottoposte ai processi di riscrittura, sia essa intertestuale o intermediale, vengono generalmente scelte all'interno del canone dei classici, all'interno cioè di quel repertorio di opere sulle quali si fonda una tradizione letteraria. Come sostiene Antonio Bibbò:

«Stabilire quali sono i suoi classici è un passo necessario di auto definizione per una comunità letteraria, sia essa una comunità nazionale o una cosiddetta minoranza (per ragioni sessuali, linguistiche, politiche o altro): i classici costituiscono un elemento fondamentale nella scoperta, o se vogliamo nell'invenzione, della tradizione».¹⁷

Oggetto di questo studio, come si vedrà in seguito, sono le riscritture di un testo considerato unanimemente un classico della storia della lingua e della letteratura italiana: il *Decameron*. Prima di entrare nel vivo del lavoro è però opportuno fornire un quadro generale della fortuna dell'opera e del percorso che ha portato il *Decameron* dalla sua prima ricezione trecentesca fino alla sua cristallizzazione nel canone odierno.

Il *Decameron*, è ormai risaputo, godette di un amplissimo successo «popolare» già mentre Boccaccio era in vita. Il testo raggiunse e appassionò anche i lettori meno colti e «copisti per passione» appartenenti all'ambiente mercantile lo sottoposero a vere e proprie riscritture, sostituendo nomi di luoghi e personaggi originali con altri a loro più «familiari». A questa «esplosione di entusiasmo borghese», come la definisce Vittore Branca, si aggiunse l'attenzione di un umanista raffinato come Petrarca, che

¹⁷ A. BIBBÒ, *Canone e canoni*, in *Letterature comparate* a cura di Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2014, cit p. 228.

addirittura tradusse in latino la novella di Griselda. Tuttavia, nonostante questo intervento petrarchesco, gli ambienti più propriamente letterari fra Trecento e Quattrocento, pur protesi alla lode e all'esaltazione del Boccaccio umanista e delle sue opere latine della maturità, si disinteressarono completamente alle opere in volgare, *Decameron* compreso.

Intorno alla metà del Quattrocento, però, il rivolgimento di interessi e la rivincita del volgare posero il *Decameron* in un nuovo quadro culturale. La ripresa di interesse ebbe luogo prima all'interno del circolo di Lorenzo il Magnifico e di Poliziano, e poi con Pietro Bembo, il quale, nelle *Prose della volgar lingua* (1525) propose, rispettivamente Petrarca per la poesia e Boccaccio per la prosa, come modelli esemplari da seguire, sia per lo stile e i temi da trattare sia per la lingua in cui trattarli. Il giudizio di Bembo anticipò il grande successo cinquecentesco del libro, documentato visivamente dalle stampe che si susseguirono numerosissime dopo la prima del 1470 (una quindicina di incunaboli e settanta edizioni nel solo XVI secolo). Nel 1573, in seguito ai complessi movimenti spirituali e culturali legati alla Controriforma, venne appositamente nominata una commissione a Firenze per introdurre alcune correzioni nel testo dell'opera (eliminare i passaggi più scandalosi o blasfemi e riportare la lingua alla veste originaria, espungendo quegli errori che si erano infiltrati nel corso della tradizione manoscritta): è la cosiddetta «rassettatura». Malgrado questa operazione appaia oggi inaccettabile, essa interpreta i più vivi interessi di quell'età: si volle salvare il *Decameron* in nome del suo valore linguistico (in veste originale sarebbe stato inevitabilmente messo all'*Indice* e destinato all'oblio), e si volle rendere più sicuro il testo con l'attenta esplorazione della tradizione manoscritta.

Dopo un lungo periodo di diminuito interesse, la fortuna critica del *Decameron*, si riaprì, nell'Ottocento, grazie soprattutto a Francesco de Sanctis, che nella sua *Storia della letteratura italiana* ravvisò nel libro il caposaldo del realismo moderno e riconobbe lo spirito tutto terreno e laico di Boccaccio (che ne fa una sorta di anti-Dante). Dall'Ottocento fino ai giorni nostri la fortuna del *Decameron* è caratterizzata dalla fioritura in direzioni diverse degli studi sul Boccaccio. L'interesse si è ampliato a tutta l'opera boccacciana e lo stesso *Decameron* è visto e studiato non come un monumento isolato, ma come il momento conclusivo di un'esperienza artistica e come il punto di confluenza di grandi correnti culturali e popolari. Il *Decameron* è oggi una tappa imprescindibile dei testi studiati tra i banchi di scuola e ormai parte integrante del patrimonio collettivo della nostra cultura. Da «buon classico» è stato studiato, imitato, riscritto, sia in Italia che all'estero, è stato tradotto in altre lingue ma anche recentemente «aggiornato» in italiano moderno. Numerosissimi gli artisti che si sono ispirati alle sue novelle, per non pensare all'enorme sfruttamento cinematografico che ne è stato fatto (il più delle volte grossolano).

In conclusione, per indagare il rapporto che sussiste tra un classico e l'esigenza di riscriverlo può essere utile far riferimento ad un celebre saggio di Italo Calvino, pubblicato su *L'Espresso* il 28 giugno 1981: *Italiani vi esorto ai classici*. In questo saggio, il cui titolo originale venne in seguito modificato in *Perché leggere i classici*, Calvino fornisce una personale definizione di testo «classico» attraverso un elenco di quattordici brevi affermazioni (due delle quali sono illuminanti sul nostro discorso). La prima affermazione che ci riguarda è: «D'un classico ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima»¹⁸. Si è già visto che le teorie sull'intertestualità attribuiscono una particolare importanza alla lettura

¹⁸ I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, in Id., *Saggi*, vol.II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

come momento nel quale i significati di un testo vengono portati alla luce. Tale affermazione sembra confermare proprio questo: ogni rilettura di un classico ne fa risaltare nuovi contenuti, magari tralasciati nelle letture precedenti, che possono diventare la base di partenza sulla quale sviluppare una riscrittura.

L'altra affermazione che si impone sul nostro discorso è: «Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire»¹⁹. Proprio per questa loro caratteristica, di «non aver mai finito quello che hanno da dire», i testi classici saranno sempre attuali, sia perchè in grado di imporsi sul presente grazie ai loro significati storicamente universali, sia perché il presente è in grado di cogliere alcuni di quei significati e farli risaltare ancora di più alla luce di nuove consapevolezza. Ciò spiega perché le opere classiche, oltre a ricoprire una funzione pedagogica nei confronti del presente e ad essere fondamentali nella definizione dell'identità culturale di ognuno, continuano a porsi in dialogo con essa, anche attraverso la mediazione di traduzioni, trasposizioni e riscritture.

¹⁹ Ibidem.

CAPITOLO 2

La Griselda latina di Petrarca

1. La novella di Griselda

La novella di Griselda (X,10) narra la storia di una donna e madre che sacrifica i suoi stessi sentimenti in nome di una totale devozione coniugale. In questa sede non ci si dilungherà nell'esposizione della ben nota trama, ma, per riportarla alla mente, ci si limiterà a riferire la rubrica fornita dallo stesso autore:

«Il marchese di Sanluzzo da' prieghi de' suoi uomini costretto di pigliar moglie, per prenderla a suo modo piglia una figliuola d'un villano, della quale ha due figliuoli, li quali le fa veduto d'uccidergli; poi, mostrando lei essergli rincresciuta e avere altra moglie presa, a casa facendosi ritornare la propria figliuola come se sua moglie fosse, lei avendo in camiscia cacciata e ad ogni cosa trovandola paziente, piú cara che mai in casa tornatalasi, i suoi figliuoli grandi le mostra e come marchesana l'onora e fa onorare».²⁰

I lettori del *Decameron* incontrano Griselda alla fine del percorso narrativo: è la centesima e ultima novella. Ciò non era sfuggito allo stesso Petrarca il quale, nella *Senile* XVII.3 indirizzata all'amico, sottolineava che alla fine dell'opera «le norme retoriche impongono di collocare le cose migliori»²¹. Il fatto che la novella occupi una posizione di così evidente

²⁰ G. BOCCACCIO, *Decameron* (X,10,1), a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 2014. Tutte le citazioni saranno tratte da questa edizione.

²¹ F. PETRARCA, *Seniles* XVII.3, trad. it. di L. C. Rossi in Id, *G. Boccaccio - F. Petrarca, Griselda*, Palermo, Sellerio, 1991. Tutte le citazioni saranno tratte da questa edizione.

rilievo, fa sì che la sua corretta comprensione determini il significato ultimo dell'opera e, di conseguenza, impone una riflessione generale che riguarda la macrostruttura dell'intero *Decameron*.

Vittore Branca, nel suo fortunatissimo saggio *Boccaccio medievale*, sottolineava come fosse possibile riconoscere un preciso disegno organizzativo all'interno del *Decameron*, uniformabile al modello del percorso ascendente tipico della «commedia»:

«Dall' «orrido cominciamento» fra i lugubri trionfi della peste, attraverso la sapienza umana dei novellatori che li sottrae ai terribili colpi della Fortuna e attraverso la loro industria e prontezza d'ingegno nel narrare e nel burlarsi aristocraticamente gli uni con gli altri, anche questo disegno più esteriore della cornice si conclude nella splendida gara finale dei novellatori nel proporre esempi di sempre più alta virtù nella X giornata».²²

Il personaggio di Griselda rappresenta, dunque, l' «ultimo e più sovrumano esempio»²³ di tale Virtù, grazie alla quale, secondo lo studioso, è assimilabile alla più alta di tutte le creature femminili: Maria. A questo punto è naturale il confronto con la novella inaugurale della silloge: la novella di Ser Cepparello (I,1), il cui protagonista è invece la rappresentazione massima dei vizi. Ser Cepparello è un uomo disonesto, crudele, peccatore, in definitiva «il piggioro uomo forse che mai nascesse». La prima e l'ultima novella, insomma, hanno un rapporto evidentemente antitetico che sottolinea il percorso ascensionale che Boccaccio ha inteso perseguire.

²² V. BRANCA, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1956, cit. p.14.

²³ *Ibidem*.

2. Petrarca lettore del *Decameron*: la *Sen. XVII.3*

L'incontro con Petrarca segnò una svolta decisiva nella vita di Boccaccio, che lo considerò sempre suo maestro e guida spirituale. La storia di questo sodalizio artistico e umano è ampiamente documentata da un fitto scambio di lettere e dal reciproco influsso all'interno delle rispettive opere.

Boccaccio, però, non si decise mai a inviare il *Decameron* all'amico, temendo evidentemente una reazione di sdegno per quella sua opera giovanile in volgare. Tuttavia nei primi mesi del 1373, fortunatamente, un anonimo fece giungere una copia dell'opera sullo scrittoio di Petrarca rendendo possibile qualcosa in cui Boccaccio mai avrebbe sperato. Infatti, nella primavera del 1373 (un anno prima di morire), Petrarca inviò a Boccaccio il suo ultimo dono: la traduzione latina dell'ultima novella del *Decameron*. Si tratta dell'unico esperimento di traduzione nell'intera parabola culturale del Petrarca nonché dell'unica sua scrittura dichiaratamente novellistica.

Il pegno prezioso di questa amicizia è giunto a noi incastonato in un corpus epistolare compatto, che costituisce oggi l'intero XVII libro delle *Seniles*, composto di quattro lettere tutte indirizzate a Boccaccio, principale interlocutore degli ultimi anni petrarcheschi. La *Sen. XVII.3* è quella che interessa maggiormente in questa sede perchè, oltre a contenere il testo della novella, intitolata *De insigni obedientia et fide uxoria*, la fa precedere da una premessa esplicativa indispensabile per il nostro discorso. Pertanto, si è deciso di riportarne qui l'intero testo nella traduzione italiana di Luca Carlo Rossi:

«Mi sono visto recapitare, non so da dove né in che modo, un tuo libro che, come credo, componesti nel nostro volgare al tempo della giovinezza. Se dicessi di averlo letto mentirei: il volume era davvero grosso, destinato al volgo e in prosa, e la mia angoscia [*per la guerra e i rivolgimenti politici*] ancor maggiore e il tempo scarso... Gli ho dato un'occhiata, come fa il viaggiatore frettoloso che si guarda intorno qua e là senza fermarsi. In certi punti ho notato che questo libro era stato lacerato dai denti di qualche cane, e che tu l'hai tuttavia difeso egregiamente col bastone e con le parole [*cf. prologo della IV giornata e conclusione*] ... Mi sono divertito nello scorrerlo; e se mi sono imbattuto in qualche eccesso di licenziosità, ti scusavo per l'età che avevi allora, per lo stile, per la lingua, per l'inconsistenza dell'argomento e dei futuri lettori. Ha grande importanza il pubblico per il quale si scrive, e la diversità dello stile è giustificata dalla diversa mentalità di chi legge. Tra le molte novelle ridicole e leggere ne ho trovata qualcuna solenne e composta, sulle quali però non ho elementi di giudizio definitivo dal momento che non mi sono affatto applicato a un'attenta lettura. Ma, come spesso avviene a chi esamina in fretta, ho ispezionato con maggior cura l'inizio e la fine del libro. Nel principio, a mio parere, hai fornito una narrazione appropriata e un grandioso lamento sulla situazione della nostra patria al tempo, riconosciuto come il più luttuoso e misero, di quella tremenda pestilenza. Alla fine, invece, hai collocato l'ultima novella di gran lunga differente dalle precedenti [*quella di Griselda*]; mi è piaciuta e mi ha avvinto al punto da volerla imparare a memoria, nonostante le mille preoccupazioni che mi facevano quasi dimenticare di me stesso, perchè così potessi ripeterla dentro di me non senza godimento e caso mai recitarla, come si fa alle volte, tra amici. In breve realizzai quel progetto e, avendo constatato che era gradita agli uditori, mi venne improvviso il pensiero di far sì che una storia tanto soave recasse

diletto anche a chi non conosce la nostra lingua volgare, dal momento che a me era piaciuta fin da quando la sentii raccontare molti anni prima, e così, credo, anche a te che la ritenesti non indegna della tua prosa volgare e del finale dell'opera, dove le norme retoriche impongono di collocare le cose migliori. Perciò un giorno, anche se ero immerso in diversi pensieri che mi straziavano l'anima, mi ribellai ad essi e a me, li allontanai per tempo e, afferrata la penna, cominciai a scrivere la tua stessa novella, nella speranza che tu ti saresti sicuramente rallegrato di avermi come traduttore dei tuoi scritti: quel che non farei facilmente per chiunque altro mi spinse a farlo l'affetto che ho per te e per la novella. Però, ricordandomi di quel precetto oraziano dell'*Ars poetica* [133-34]: «né tu, come uno scrupoloso traduttore, ti preoccuperai di rendere ogni parola con un'altra parola», ho reso la tua novella con parole mie, anzi in qualche caso ho sostituito le tue, in altri ne ho aggiunte, convinto che non solo l'avresti tollerato, ma addirittura incoraggiato. Benché tale traduzione sia lodata e richiesta da molti, ritengo di dover dedicare a te e non ad altri questa opera che è cosa tua. Se poi cambiandole la veste io l'abbia rovinata o, forse, abbellita, giudica tu. Da dove è nata ora essa torna; ben noto è il giudice, nota la storia tua casa, noto il cammino; tanto tu quanto il futuro lettore sapete bene una cosa: sei tu a dover rendere conto delle tue opere, non io. Se qualcuno mi chiederà se queste cose siano vere, ossia se quanto ho scritto è storia o favola, risponderò con le parole di Sallustio: «la responsabilità è dell'autore» [*cf.* Iug. 17,7], cioè del mio Giovanni. Terminata la premessa, incomincio. [*Segue la traduzione latina di Dec. X 10*]». ²⁴

Nella sezione introduttiva della *Sen.* XVII.3 Petrarca sostiene di aver ricevuto il *Decameron* ma ammette di averlo solamente sfogliato come un

²⁴ F. PETRARCA, *Sen.* XVII.3.

«viaggiatore frettoloso che si guarda intorno qua e là senza fermarsi». Mostra insomma quella infastidita sufficienza e quell'atteggiamento ostentatamente distaccato che scattano automaticamente in lui davanti ai testi volgari destinati al grosso pubblico. Tuttavia, Petrarca si dimostra in grado di indicare con sicurezza alcune parti significative dell'opera: la presa di posizione dell'amico in difesa del proprio lavoro nel prologo alla IV Giornata e nella Conclusione, la descrizione della peste e, infine, l'ultima novella «di gran lunga differente dalle precedenti». Per questo motivo Vittore Branca sostiene che questa pagina, al contrario di quello che Petrarca vorrebbe far credere, «mostra un interesse non fugace e una lettura varia ed estesa a tutta l'opera»²⁵.

Petrarca afferma addirittura che l'ultima novella gli piacque a tal punto da volerla imparare a memoria e recitarla agli amici. Avendo poi constatato che era molto gradita agli uditori, decise di «far sì che una storia tanto soave recasse diletto anche a chi non conosce la nostra lingua volgare», e così, caso unico nella sua opera, rese omaggio ad un testo volgare traducendolo in latino. È dunque ascrivibile allo stesso Petrarca l'interesse e l'attenzione verso lettori di lingua straniera: lo dimostra il consapevole progetto di divulgazione europea del «suo» racconto di Griselda. Fu infatti l'universalità della lingua latina a garantire l'immediata e larghissima fortuna europea della rielaborazione petrarchesca della storia di Griselda, dando un grandioso impulso alla diffusione del *Decameron* e del nome del suo autore. La testimonianza più significativa dell'enorme successo e della straordinaria circolazione della traduzione e rielaborazione petrarchesca sono i precocissimi volgarizzamenti, versificazioni e adattamenti teatrali che ne vennero fatti. A ciò si aggiunge la presenza di un centinaio di manoscritti in cui il testo è trasmesso fuori del corpus delle *Seniles*,

²⁵ V. BRANCA, *Origini e fortuna europea della Griselda*, in *Boccaccio medievale*, cit. p. 214.

presentandosi come un racconto autonomo, inserito in opere «educative» rivolte alle donne²⁶ o addirittura sostituito all'ultima novella boccacciana²⁷.

3. *De insigni obedientia et fide uxoria: ragioni e modi di una riscrittura*

Nella premessa sopracitata Petrarca specifica che la sua modalità di traduzione si basa sul criterio oraziano: «Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres». Non si tratta di una semplice traduzione «parola per parola», dunque, ma di una vera e propria riscrittura del testo col risultato di modificare radicalmente il tono e lo spirito dell'originale.

Primo e vistoso scarto tra le due versioni della novella è la descrizione geografica intesa a presentare la terra di Saluzzo con cui si apre la Griselda latina, descrizione estranea alla novella boccacciana. Il motivo qui risiede più in un'esigenza di carattere pratico che nella volontà di veicolare un particolare significato. La novella boccacciana, infatti, fa parte di un macrotesto più ampio, in cui i vari racconti sono tenuti insieme dalla cornice. Tutto ciò viene a mancare, ovviamente, nel testo petrarchesco che si configura come racconto autonomo e in sé compiuto. Di conseguenza, alla battuta di Dioneo che si ricollega al tema della giornata in cui si riflette su chi «liberalmente o vero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a' fatti d'amore o d'altra cosa»²⁸, viene sostituita la suggestiva descrizione geografica della terra di Saluzzo, teatro della novella.

²⁶ Si pensi alla novella incastonata all'interno del *Livre de la vertu du sacrement de mariage et du reconfort des dames mariées* o all'interno del *Livre du Chevalier de la Tour Landry pur l'enseignement de ses filles* di Philippe de Mézières.

²⁷ È il caso della versione francese del *Decameron* di Laurent de Premierfait.

²⁸ *Dec.* X, Introduzione, 1.

Da una lettura comparata delle due novelle, inoltre, si evince che il ritratto che Petrarca offre di Griselda è più dettagliato. Il poeta presenta scene della sua vita povera e virtuosa di pastorella assenti nel *Decameron* e, soprattutto, si preoccupa di porre in piena luce i suoi pensieri e le sue emozioni facendola parlare di più, perchè riveli meglio la completa sottomissione al marito e lo smisurato amore che prova per lui (lasciato per lo più sottinteso nella novella boccacciana). In generale i motivi psicologici interessano Petrarca più che l'azione, egli sente il bisogno di spiegare più che di rappresentare e si preoccupa di motivare pienamente le azioni dei suoi personaggi.

Tuttavia, come opportunamente notato da Martellotti²⁹, le libertà che Petrarca si prende nel tradurre la novella di Boccaccio vertono principalmente sulla figura del marchese di Saluzzo. Boccaccio non lascia spazio a dubbi: il marchese è caratterizzato da una «matta bestialità»³⁰ che viene annunciata da Dioneo sin dall'*incipit* e sarà una costante del personaggio per tutto il corso della novella. Nella riscrittura petrarchesca il profilo di Gualtieri viene addolcito e giustificato: Petrarca elimina, ogni qualvolta è possibile, i tratti che gli sembrano troppo crudi e introduce minime variazioni nell'intreccio per renderlo un marito e un padre meno tirannico.

La diversa impostazione del personaggio è evidente fin dal principio. Nella Griselda boccacciana la richiesta dei sudditi al marchese perchè si decida a prender moglie e si affidi a loro nella scelta, è presentata con poche frasi generiche:

²⁹ G. MARTELLOTTI, *Momenti narrativi del Petrarca*, in «Studi petrarcheschi», a cura di M. Feo e S. Rizzo, Padova, Antenore, 1983.

³⁰ Espressione dantesca ripresa da *Inf.* XI, 82-83.

«Più volte il pregaron che moglie prendesse, acciò che egli senza erede né essi senza signor rimanessero, offerendosi di trovargliel tale e di sí fatto padre e madre discesa, che buona speranza se ne potrebbe avere, e esso contentarsene molto».³¹

La risposta di Gualtieri è il primo discorso ad essere definito in forma diretta. Il marchese appare sin da subito come un personaggio autoritario che domina la scena e, anche se accoglie la preghiera dei nobiluomini di corte, cela sotto il suo discorso un'oscura minaccia :

«Ma poi che pure in queste catene vi piace d'annodarmi, e io voglio esser contento; e acciò che io non abbia da dolermi d'altrui che di me, se mal venisse fatto, io stesso ne voglio essere il trovatore, affermandovi che, cui che io mi tolga, se da voi non fia come donna onorata, voi proverete con gran vostro danno quanto grave mi sia l'aver contra mia voglia presa moglie a' vostri prieghi».³²

Se questa prima scena nel *Decameron* appariva dominata dalla volontà unica del marchese, nella versione latina diventa più dialogica e le richieste dei sudditi sono presentate in forma diretta per bocca del più autorevole e assennato tra loro. Nel discorso del portavoce, dopo alcune frasi d'ossequio in cui si fa appello alla «humanitas» del signore, viene fatto un commosso accenno alla fugacità del tempo e all'ineluttabilità della morte, un *leitmotiv* della poesia petrarchesca che ha il compito di sintonizzare immediatamente, in apertura, la novella boccacciana sulla nuova lunghezza d'onda:

³¹ *Dec.* X, 10, 5.

³² *Dec.* X, 10, 8.

«Unum est, quod si a te impetrari sinis teque nobis exorabilem prebes, plane felicissimi finitimorum omnium futuri simus: ut coniugio scilicet animum applies, collumque non liberum modo sed imperiosum legitimo subicias iugo, idque quam primum facias. Volant enim dies rapidi, et quanquam florida sis etate, continue tamen hunc florem tacita senectus insequitur, morsque ipsa omni proxima est etati. Nulli muneris huius immunitas datur, eque omnibus moriendum est; utque id certum, sic illud ambiguum quando eveniat».³³

Nel *Decameron*, Gualtieri, nel rifiutare l'impegno dei sudditi che erano disposti a cercargli una moglie, si affidava alla sua libera scelta per non dover attribuire un eventuale (e molto probabile) errore a nessun altro, se non a se stesso. Nella Griselda petrarchesca, invece, il marchese appare meno pieno di sé e afferma di volersi affidare a Dio, l'unico in grado di ispirargli la scelta di una moglie perfetta:

«Quicquid in homine boni est, non ab alio quam a Deo est. Illi ego et status et matrimonii mei sortes, sperans de sua solita pietate, commiserim; ipse michi inveniet quod quieti mee sit expediens ac salutis».³⁴

³³ F. PETRARCA, *De insigni obedientia et fide uxoria*, in *Opere latine di Francesco Petrarca, II*, a cura di Antonietta Bufano, Torino, Tipografia torinese, 1975. (Qui la novella, priva delle lettere di accompagnamento, è separata dalla raccolta epistolare delle *Senili* e collocata fra i trattati latini). Tutte le citazioni e le rispettive traduzioni saranno tratte da questa edizione.

«C'è una sola cosa che, se tu ci consenti di ottenerla da te, mostrandoti arrendevole alle nostre preghiere, ci renderà senz'altro i più fortunati fra tutti i nostri vicini: volgi l'animo al matrimonio, assoggetta al gioco legittimo il collo non solo libero, ma dominatore; e fallo al più presto, che i giorni volano rapidi, e per quanto tu sia nel fiore degli anni, la vecchiaia silenziosa incalza senza tregua questo fiore, e la morte stessa è vicina a ogni età. A un tal obbligo a nessuno è concesso di sottrarsi; tutti, senza distinzione, dobbiamo morire; e come è certo che questo avvenga, così è incerto quando avvenga». *Ins. ob.*, trad. it. di A. Bufano.

³⁴ «Tutto quanto c'è di buono nell'uomo, non viene se non da Dio. A lui io vorrei affidare le sorti del mio stato e del mio matrimonio, sperando nella sua consueta bontà; mi troverà lui ciò che giova alla mia tranquillità e al mio benessere». *Ins. ob.*

In tutto il discorso di risposta Valterius usa modi cortesi e anche se conclude ugualmente con l'invito ad onorare la sposa scelta, chiunque essa sia, ne fa scomparire ogni tono di minaccia nei riguardi dei suoi sudditi.

Altra scena in cui Petrarca si discosta da Boccaccio è quella della trasformazione di Griselda da contadina a nobildonna. Nel *Decameron* il marchese, dopo essersi accertato che Griselda sarebbe stata ben disposta ad obbedire ad ogni sua volontà, la fa «spogliare ignuda»³⁵ alla presenza di tutti, per farla poi «prestamente»³⁶ rivestire dei ricchi abiti che aveva fatto cucire per lei. La scena si svolge rapidamente e mira a rivelare l'onnipotenza del signore. Petrarca, con fini ritocchi, smorza l'effetto conturbante della scena. Innanzitutto fornisce la ragioni del gesto: il marchese fa spogliare Griselda «ne quid reliquiarum fortune veteris novam inferret in domum»³⁷. E inoltre la sconveniente nudità della ragazza viene coperta dalle matrone convenute che le offrono pubblico riparo:

«Nudari eam iussit, et a calce ad verticem novis vestibus indui, quod a matronis circumstantibus ac certatim sinu illam gremioque foventibus verecunde ac celeriter adimpletum est».³⁸

Nel *Decameron* Gualtieri, dopo questa rapida vestizione, ordina che a Griselda venga posta una corona sui capelli «così scarmigliati

³⁵ *Dec.* X, 10, 19.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ «Perchè non si portasse nella casa nuova nemmeno una traccia della condizione antica». *Ins. ob.*

³⁸ «Ordinò che Griselda fosse spogliata e rivestita dalla testa ai piedi di abiti nuovi, cosa che fu rapidamente e convenientemente eseguita dalle matrone presenti che a gara se la coccolavano tra le braccia e in grembo». *Ins. ob.*

com'erano»³⁹. Petrarca si preoccupa di aggiungere che i capelli della ragazza vengono pettinati alla meglio e adornati di gemme:

«Sic horridulam virginem, indutam, laceramque comam recollectam
manibus comptamque pro tempore, insignitam gemmis et corona velut
subito transformatam, vix populus recognovit».⁴⁰

A completare il quadro, Petrarca trasforma il «pallafreno» su cui monta Griselda in un «niveo equo».

Un'altra modifica con cui Petrarca si preoccupa di addolcire il personaggio di Gualtieri riguarda il suo atteggiamento nei confronti dei figli. In Boccaccio l'atteggiamento tenuto da Gualtieri è di una crudezza e indifferenza sconcertanti: i figli sono poco più che delle cose per lui, tanta è la facilità con cui li toglie alle cure materne e li spedisce lontano. Boccaccio si limita a dire che Gualtieri, affidando la figlia ad un suo servo: «lui con essa ne mandò a Bologna a una sua parente, pregandola che, senza mai dire cui figliuola si fosse, diligentemente allevasse e costumasse».⁴¹

Petrarca innanzitutto specifica che il servo incaricato di sottrarre i piccoli a Griselda non è un «famigliare»⁴² qualsiasi, ma un uomo fidatissimo:

«unum suorum satellitum feditissimum sibi, cuius oper gravioribus in
negotiis uti consueverat».⁴³

³⁹ *Dec. X*,10,19.

⁴⁰ «Sicché la gente stentò a riconoscere, così ben vestita, la fanciulla prima trasandata, e i capelli scomposti, raccolti con le mani e pettinati alla meglio, come improvvisamente trasformati, una volta adorni di gemme e della corona». *Ins. ob.*

⁴¹ *Dec. X*, 10, 33.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ «Una delle sue guardie del corpo, la più fidata, di cui era solito servirsi negli affari più importanti». *Ins. ob.*

Inoltre, elenca tutte le precauzioni che Valterius raccomanda per il viaggio della bambina verso Bologna, di cui non c'è alcun cenno nel *Decameron*:

«Iussitque satelliti obvoluntam pannis, ciste iniectam, ac iumento impositam quieto, omni quanta posset diligentia Bononiam deferret ad sororem suam, que illic comiti de Panico nupta erat, eamque sibi traderet alendam materno studio, et caris moribus instruendam, tanta preterea occultandam cura, ut cuius esset filia a nemine posset agnosci».⁴⁴

La non meglio precisata parente di Bologna a cui nel *Decameron* tocca l'incombenza di allevare la figlioletta, diventa con Petrarca la sorella di Gualtieri, che avrebbe certamente accudito la nipotina con «materno studio». Per completare quest'opera di «addolcimento» del marchese nel ruolo di padre, Petrarca si occupa di fornire alcune precisazioni cronologiche. In Boccaccio Gualtieri sottrae a Griselda il secondo figlio «dopo non molti di»⁴⁵, in Petrarca l'allontanamento avviene due anni dopo la nascita, quando il bambino è già svezzato:

«Quo nutricis ab ubere post biennium subducto, ad curiositatem solitam reversus pater».⁴⁶

⁴⁴«Comandò alla guardia di avvolgere la bimba in un panno, metterla in una cesta, porla sul dorso di una giumenta tranquilla, e portarla con la massima cura a Bologna, da una sua sorella sposata là al conte di Panico; a lei affidarla perchè l'allevasse con affetto materno e le desse un'educazione raffinata, ma la nascondesse con tanta cura, che nessuno potesse capire di chi era figlia». *Ins. ob.*

⁴⁵ *Dec. X*, 10, 37.

⁴⁶ «Dopo due anni, tolto il bimbo dal seno della nutrice, il padre è ripreso dalla solita bramosia». *Ins. ob.*

Dovremmo dunque supporre che il marchese usasse l'attenzione di sottrarre i figli alle cure materne quando, trascorsa la prima infanzia, cominciavano ad averne meno bisogno.

Altro momento cruciale del racconto è la terza prova a cui Gualtieri sottopone Griselda: il ripudio. Petrarca utilizza tutti i mezzi a sua disposizione per far apparire meno crudele il marchese. Valterius annuncia la propria decisione alla moglie con parole meno dure rispetto al corrispettivo boccacciano e giustifica le proprie azioni come un dovere ineludibile per un principe:

«Quoniam [...] magna omnis fortuna servitus magna est, non michi licet quod cuilibet liceret agricole».⁴⁷

Più avanti, quando arriva il momento del commiato e Griselda chiede di portare con sé almeno una camicia, Gualtieri nel *Decameron* ha sì «voglia di piangere»⁴⁸ ma si riprende subito e fa il «viso duro»⁴⁹, resistendo alla preghiera di chi vorrebbe almeno che concedesse alla moglie un vestito più decoroso. Il Petrarca omette naturalmente questa richiesta dei sudditi e il conseguente rifiuto, immaginando che Gualtieri, per celare la sua commozione, si sottragga alla vista di tutti prima della partenza di Griselda:

⁴⁷ «Poichè [...] ogni gran fortuna è una gran schiavitù, a me non è concesso quel che lo sarebbe a un contadino qualsiasi». *Ins. ob.*

⁴⁸ *Dec. X*, 10, 46.

⁴⁹ *Ibidem.*

«Abundabant viro lacrimae, ut containeri amplius iam non possent, itaque faciem avertens, «Et camisiam tibi unicam habeto», verbis trementibus vix expressit, et sic abiit illacrimans».⁵⁰

L'addolcimento della figura di Gualtieri si completa nella scena finale del banchetto matrimoniale. Il marchese, ritenendo di aver saggiato abbastanza la pazienza e la fedeltà della moglie, decide di porre fine alle sue sofferenze rivelandole tutta la verità sui figli e le ragioni del suo comportamento. Nel *Decameron*, Gualtieri invita Griselda e sederglisi accanto e inizia un lungo e freddo discorso in cui espone diffusamente i motivi per cui «ad antiveduto fine»⁵¹ aveva in tanti modi punto e trafitto la moglie. Boccaccio ci dice che, solo dopo aver concluso, «l'abbracciò e basciò»⁵². Nella versione latina la sequenza è rovesciata: Valterius, non resistendo più nel perseverare in quella crudele messa in scena, prima stringe appassionatamente tra le braccia la cara sposa incredula, solo dopo passa a spiegare il motivo del suo comportamento. Sembrano particolari insignificanti quelli in cui Petrarca si discosta dal testo boccacciano. In realtà, nella lettura complessiva, contribuiscono a dare un nuovo aspetto al personaggio del marchese e all'intera novella. È un personaggio più umano quello descritto da Petrarca, un personaggio che, pur nella sua fermezza e durezza, lascia trasparire le sue emozioni e i suoi sentimenti molto più del crudele e imperscrutabile corrispettivo boccacciano.

Terminata la novella, Petrarca aggiunge un'esplicita esegesi allegorica che pilota chiaramente la lettura del racconto:

⁵⁰ «Il marito era oppresso dalle lacrime, tanto da non poter più trattenerle; perciò, volgendo il viso, balbettò con voce tremante: – prendi dunque una sola camicia – e si allontanò piangendo». *Ins. ob.*

⁵¹ *Dec.* X, 10, 61.

⁵² *Dec.* X, 10, 64.

«Hanc historiam stilo nunc alio retexere visum fuit, non tam ideo, ut matronas nostri temporis ad imitandam huius uxoris patientiam, que michi vix imitabilis videtur, quam ut legentes ad imitandam saltem femine constantiam excitarem, ut quod hec viro suo prestitit, hoc prestare Deo nostro audeant, qui licet (ut Iacobus ait Apostolus) intentator sit malorum, et ipse neminem temptet. Probat tamen et sepe nos multis ac gravibus flagellis exerceri sinit, non ut animum nostrum sciat, quem scivit ante quam crearemur, sed ut nobis nostra fragilitas notis ac domesticis indiciis innotescat. Abunde ego constantibus viris ascripserim, quisquis is fuerit, qui pro Deo suo sine murmure patiatur quod pro suo mortali coniuge rusticana hec muliercula passa est».⁵³

Petrarca presenta dunque la novella non tanto (o non soltanto) come *speculum* della buona moglie, quanto soprattutto come allegoria dell'anima umana messa alla prova da Dio. La «rusticana muliercula» è dunque un'incarnazione corporea dell'anima del buon cristiano e la conclusione positiva della novella rappresenta la felicità concessa da Dio a quest'anima, dopo averla lungamente provata. A questo punto viene chiarito l'assiduo impegno di Petrarca nel far sì che il marchese ci appaia in una luce non troppo sfavorevole e trovano un senso tutti gli interventi sul testo che sono stati messi in evidenza fino a questo momento. Nel significato ultimo della novella il marchese rappresenta Dio stesso ed è necessario non farlo

⁵³ «Mi è parso bene riscrivere ora con altra penna questa novella, per esortare non tanto le nobili donne del nostro tempo ad imitare la sopportazione di questa sposa (mi sembra che difficilmente la si possa imitare), quanto i lettori a prendere esempio almeno dalla fermezza di questa donna, perchè abbiano la forza di dare al nostro Dio ciò che ella diede al suo uomo, sebbene Dio – come dice l'apostolo Giacomo – non sia un tentatore di male e non tenti nessuno. Tuttavia egli ci mette alla prova e permette che siamo spesso colpiti da molti e gravi flagelli, non per conoscere lui il nostro animo (lo conosceva da prima che noi fossimo creati), ma per far conoscere a noi, con segni chiari e familiari, la nostra fragilità. Avrei motivi sufficienti per ascrivere fra gli uomini forti colui – chiunque egli fosse – che sopportasse senza mormorare per il suo Dio ciò che questa donnicciola di campagna sopportò per il suo sposo mortale». *Ins. ob.*

apparire gratuitamente crudele, altrimenti anche l'obbedienza di Griselda rischierebbe di apparire inaccettabile.

Rossella Bessi ha messo in luce il fatto che, nella creazione della sua Griselda, Petrarca si sia servito (oltre agli evidenti riferimenti mariani) di due chiari modelli scritturali: Abramo e Giobbe, *exemplum* di obbedienza l'uno, di pazienza l'altro. La studiosa ritiene giustamente che aver ben presenti questi modelli sia fondamentale ai fini di un'analisi del testo coerente con lo schema interpretativo dichiarato dallo stesso autore. Sostiene infatti che:

«Obbedienza alla volontà di Dio, pazienza nei mali, consapevolezza che i beni della terra sono da amare non in sé, ma in Dio, e mai da preferire a Lui; necessità dell'umiliazione: è questo, dunque, l'ambito di pensiero in cui Petrarca si muove traducendo Boccaccio».⁵⁴

Dunque, mediante il ricorso a moduli di matrice scritturale e a elementi ricavati dalla tradizione esegetica, la Griselda latina viene ricondotta nei quadri della letteratura didattica e allegorica medievale. In questo modo Petrarca nega quel piacere della lettura fine a se stesso, e non subordinato a nessun insegnamento morale, che Boccaccio aveva rivendicato al nuovo genere della novella. È questo l'«*alius stilus*» con cui Petrarca ha ritessuto la trama boccacciana. Di questo cambio di registro Petrarca è perfettamente consapevole e ciò lo porterà a scrivere all'amico, nella sopracitata premessa della *Sen. XVII.3*: «Se poi cambiandole la veste [alla novella] io l'abbia rovinata o, forse, abbellita, giudica tu».

In conclusione, bisogna tener presente che questa autoesegesi con cui Petrarca suggella la sua riscrittura sostituisce e si contrappone vistosamente

⁵⁴ R. BESSI, *La Griselda del Petrarca*, in *La novella italiana, Atti del convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, II*, Roma, Salerno editrice, 1989, cit. p. 723.

al canzonatorio commento di Dioneo con cui si conclude invece la novella boccacciana:

«Al quale [Gualtieri] non sarebbe forse stato male investito d'essersi abbattuto a una che quando, fuor di casa, l'avesse fuori in camiscia cacciata, s'avesse sì ad uno altro fatto scuotere il pillicione che riuscito ne fosse una bella roba».⁵⁵

È chiaro che la sensibilità e il messaggio veicolato dai due poeti non potrebbe essere più diverso.

⁵⁵ *Dec. X*, 10, 69.

CAPITOLO 3

Tradurre la parola in immagini:

la novella di Nastagio degli Onesti «visualizzata» da Botticelli

1. Un singolare regalo di nozze: riferimenti encomiastici oltre la *fabula*

Nel 1483 Botticelli ricevette la commissione per la realizzazione di quattro dipinti raffiguranti la novella boccacciana di Nastagio degli Onesti, l'ottava della quinta giornata del *Decameron*, in cui «si ragiona di ciò che ad alcuno amante, dopo alcuni fieri o sventurati accidenti, felicemente avvenisse»⁵⁶. La novella narra del ravennate Nastagio degli Onesti e del suo infelice amore che, grazie a una tanto arcana quanto provvidenziale apparizione, si conclude con la soddisfazione dell'amante, al quale l'amata cede se non proprio per amore tuttavia per paura, ma comunque in una conclusione che sfocia nel religiosamente e civicamente ordinato quadro delle nozze.

Ed è proprio come regalo di nozze che le quattro tavole vennero concepite, e nello specifico per le nozze di Giannozzo Pucci con Lucrezia Bini, esponenti di due delle più grandi casate fiorentine. Il mediatore del matrimonio, nonché probabile committente dell'opera, fu Lorenzo de' Medici e anche la scelta della novella, poco o niente raffigurata in dipinti nuziali a causa della sua crudezza, non dovette essergli estranea (si ricordi che il Magnifico fu uno dei principali fautori del recupero del Boccaccio volgare). Le quattro tavole, raffiguranti gli episodi salienti della novella,

⁵⁶ *Dec.*, V, Introduzione, 1.

erano state probabilmente concepite come spalliere⁵⁷ decorative per la camera nuziale dei due novelli sposi. Tale sfarzosa decorazione, generalmente riservata alle stanze di rappresentanza di una casa, veniva adoperata per le camere nuziali solo nel caso di matrimoni tra membri di grandi famiglie della città: è proprio questo il caso dell'unione dei Pucci e dei Bini.

A testimoniare il nesso tra l'occasione di composizione e le tavole botticelliane vi è la presenza in queste ultime di alcuni elementi estranei alla *fabula* di Nastagio. Innanzitutto, nei due pannelli raffiguranti i banchetti (*Episodio III* e *Episodio IV*) appaiono tre stemmi, che non sono quelli dei personaggi della novella, bensì quelli del committente e dei destinatari dell'opera. In entrambi i dipinti a sinistra compare lo stemma dei Pucci (fig. 3.e e fig. 4.a) che, in campo d'argento, presenta una testa di moro con una fascia d'argento nella quale vi sono tre T trasversali nere. A destra lo stemma dei Bini (fig. 3.g e fig. 4.c) in campo azzurro, con scaglione dorato tra due rose e nella punta una piramide di sei monti d'oro, che viene rappresentato inquartato con quello dei Pucci. Al centro, infine, lo stemma dei Medici (fig. 3.f e fig. 4.b) che, in campo d'oro, presenta sei sfere smaltate di rosso e una, più grossa, smaltata di azzurro con tre gigli d'oro.

La posizione centrale dello stemma dei Medici potrebbe alludere proprio al ruolo di mediatore svolto da Lorenzo per l'unione tra le due famiglie, oltre al fatto di sottolineare l'appartenenza dei Bini e dei Pucci al partito filomediceo. Gli studiosi hanno inoltre riconosciuto i ritratti di Antonio Pucci, padre dello sposo, nel personaggio in nero che chiude a sinistra la

⁵⁷ Era consuetudine a Firenze ornare le stanze con la cosiddetta spalliera, consistente, nella forma più semplice, di pannelli di legno incorniciati e la cui destinazione non era semplicemente decorativa. La spalliera infatti manteneva le stanze più calde e meno umide e serviva anche appunto da spalliera per mobili, letti, divani, credenze, cassoni che vi venivano appoggiati contro e a volte in essa inseriti. Nei grandi palazzi dell'opulenta oligarchia mercantile, amante dello sfarzo, le spalliere non di rado erano progettate con grande cura, decorate con eleganti intarsi e spesso ornate di dipinti inseritivi.

tavola degli uomini nel banchetto nella pineta (fig. 3.i) e che ricompare al festino nuziale (fig. 4). Nel personaggio con il cappello rosso posto sotto l'insegna dei Medici nel banchetto nella pineta (fig. 3.h) sono stati invece visti i tratti del padre di Lucrezia: Pierfrancesco Bini. Con l'inserimento di questi particolari Botticelli è stato in grado di operare un raffinato e graduale slittamento dalla rievocazione letteraria alla celebrazione dell'attualità.

Nel 1483 Botticelli era già un artista affermatissimo, oberato dal lavoro, e dunque costretto a delegare la conclusione di molte opere agli aiuti della bottega. Per i quattro pannelli si ipotizza l'intervento di almeno due collaboratori: Bartolomeo di Giovanni e Jacopo del Sellaio (in fin dei conti la data delle nozze fissava termini di consegna improrogabili). I quattro dipinti sono rimasti per quattro secoli nel palazzo Pucci a Firenze, tramandati di generazione in generazione come una sorta di eredità morale per i discendenti della famiglia finché, alla fine dell'Ottocento, furono venduti per coprire gravi difficoltà economiche. Sono oggi divisi fra il Museo del Prado (*Episodio I, Episodio II, Episodio III*) e una collezione privata (*Episodio IV*).

2. *Primo episodio: incontri spettrali nella pineta di Classe*

Nella novella boccacciana (V, 8) il sipario si alza su uno scenario urbano: ci troviamo a Ravenna, città di «assai nobili e gentili uomini». Il protagonista è Nastagio degli Onesti, un giovane ravennate che si innamora perdutamente della bella figlia di Paolo Traversari. Tuttavia, nonostante le opere «grandissime, belle e laudevole» in cui Nastagio si cimenta per trarla a lui, la Traversari continua a dimostrarsi «cruda e dura e salvatica» nei suoi confronti, e alle sue dimostrazioni d'amore non fa che opporre un netto rifiuto.

Tutto questo è relegato nell'antefatto dal Botticelli che, nel suo ciclo pittorico, parte dal momento in cui Nastagio, perseverando «nell'amare e nello spendere smisuratamente» offrendo pranzi e giostre, e addirittura pensando talvolta al suicidio, mette in preoccupazione i suoi amici e parenti, i quali gli consigliano di cambiare aria allontanandosi da Ravenna «per ciò che, così facendo, scemerebbe l'amore e le spese».

«Di questo consiglio più volte fece beffe Nastagio: ma pure, essendo da loro sollecitato, non potendo tanto dir di no, disse di farlo, e fatto fare un grande apparecchiamento come se in Francia o in Ispagna o in alcuno altro luogo lontano andar volesse, montato a cavallo e da' suoi molti amici accompagnato, di Ravenna uscì ed andossene ad un luogo fuor di Ravenna forse tre miglia, che si chiama Chiassi, e quivi fatti venir padiglioni e trabacche, disse a color che accompagnato l'aveano che starsi volea e che essi a Ravenna se ne tornassono. Attendatosi adunque quivi Nastagio, cominciò a fare la più bella vita e la più magnifica che mai si facesse, or questi ed or quegli altri invitando a cena ed a desinare, come usato s'era».⁵⁸

La scena «visualizzata» dal Botticelli nel *Primo episodio* (fig. 1) è già ambientata nella pineta di Classe, tra alberi molto alti e fitti. Lo sfondo, che lascia intravedere tra gli alberi un paesaggio marittimo (forse il porto di Ravenna?), dona alla scena una forte profondità.

Il pittore risolve il problema postogli dal contrasto di nature tra il segno verbale (capace di un'articolazione nel tempo), e quello iconico (che per la sua proprietà sincronica è inadatto a comunicare una narrativa) scomponendo l'unità della *fabula* e utilizzando gli alberi come elementi divisori. Negli spazi compresi tra i tronchi sono infatti inscritte le singole

⁵⁸ *Dec.*, V, 8, 10 - 12.

sequenze scelte dal racconto boccacciano. La soluzione adottata dal pittore, in questa tavola e nelle successive, è quella di esporre il racconto nei suoi momenti cruciali senza soluzione di continuità. In questo *Primo episodio*, infatti, Botticelli rappresenta Nastagio (che nel quadro è il personaggio con le braghe rosse) per ben tre volte.

La prima apparizione del personaggio si ha sulla sinistra del pannello, in secondo piano, dove Botticelli disegna i «padiglioni e trabacche» che ospitano Nastagio e il suo seguito (fig. 1.a). I padiglioni sono posti in una zona con il terreno più chiaro, sul giallognolo, quindi non completamente coperti dall'ombra dei pini: è una zona al limitare del bosco, a metà strada dunque tra la civilizzata Ravenna (con il suo porto, le sue navi mercantili e la buona mano dell'uomo che governa la Natura e si arricchisce), e la pineta oscura, dominata dalla Natura incontaminata e dall'Ignoto.

La successiva sequenza narrativa raffigurata da Botticelli nel suo *Primo episodio* prende avvio dal seguente brano:

«Ora, avvenne che, venendo quasi all'entrata di maggio, essendo un bellissimo tempo, ed egli entrato in pensiero della sua crudel donna, comandato a tutta la sua famiglia che solo il lasciassero, per più poter pensare a suo piacere, piede innanzi piè se medesimo trasportò, pensando, infino nella pigneta».⁵⁹

E così Botticelli raffigura Nastagio che si inoltra nella solitaria pineta di Classe, errando senza meta, «non ricordandosi di mangiare né d'altra cosa» (fig. 1.b). Qui la malinconia di Nastagio è mirabilmente espressa dalla resa del personaggio che procede a capo chino, con la gamba destra in avanti, le mani alla cinta e lo sguardo triste. Anche se il pittore affidò in

⁵⁹ *Dec.*, V, 8, 13.

larga misura l'esecuzione del dipinto alla propria bottega, non mancano affatto tracce del suo genio: l'archetipo del giovane meditabondo è, infatti, vistosamente botticelliano, anzi si può affermare con certezza che qui l'artista abbia fatto una vera e propria autocitazione. Botticelli ritrae Nastagio vagante nella pineta nello stesso atteggiamento e con le stesse suggestività di Dante sperso nella selva oscura, disegnato per il canto I dell'edizione fiorentina della Commedia del 1481, commentata da Cristoforo Landino⁶⁰.

Inoltre, modificando la fonte passavantiana⁶¹, Boccaccio situa l'epifania soprannaturale «essendo già passata presso che la quinta ora del giorno», quindi dopo le undici, quasi a mezzogiorno⁶² e «quasi all'entrata di maggio, essendo un bellissimo tempo». Questo solo indizio guida l'autore del ciclo figurativo a disporre una scena carica di segni primaverili, rallegrata dalla mitezza del clima e dalla vitalità naturale (al centro si scorge un agnello che pascola e dei conigli nascosti nel verde).

Continuando la lettura del dipinto, da sinistra a destra, si giunge finalmente alla terza sequenza narrativa del primo pannello, nonché al punto cruciale della novella: la visione della caccia infernale. La

⁶⁰ L'edizione citata è corredata da xilografie incise da Baccio Baldini su disegno di Botticelli.

⁶¹ È ormai assodato dalla critica che la fonte principale della novella di Nastagio degli Onesti è il racconto della «caccia tragica» (mito di origine germanica) nella versione di Elinando poi ripresa da Vincenzo di Beauvais e tradotta da Iacopo Passavanti. La trama è la seguente: sul far della mezzanotte a un povero carbonaio appare un cavaliere che insegue una donna nuda, la uccide a coltellate e la arde tra le fiamme della fossa per il carbone. Della visione, che si è ripetuta più volte, il carbonaio parlerà col conte suo signore; ed è a lui che il cavaliere, riapparso nel solito modo e alla solita ora, spiegherà che egli e la donna stanno scontando, in purgatorio, l'adulterio che hanno assieme commesso, e l'uxoricidio perpetrato dalla donna. Il cavaliere chiede in grazie preghiere e messe, che accorcino i tempi dell'espiazione. Boccaccio riprenderà questa fonte apportando delle evidenti modifiche: la scena notturna viene sostituita da una diurna (visione a mezzogiorno), i due spettri non sono degli spiriti che soffrono le pene temporanee del Purgatorio bensì due dannati, ai due spettatori (il carbonaio che ha la visione per primo e il conte che interpella il cavaliere) viene sostituito il solo Nastagio.

⁶² Il mezzogiorno è, come la mezzanotte, un'ora deputata alle apparizioni: un'ora in cui, fino dall'antichità, usano palesarsi il Divino e/o il Demoniaco.

descrizione di tale visione si protrae sulla pagina boccacciana per ben 18 paragrafi (sui 44 della novella), imponendosi come la più autentica macrosequenza. Ancor più rilevante è lo spazio che essa occupa nella riscrittura di Botticelli: le immagini della caccia infernale nei suoi vari momenti sono poste in primo piano in ben tre dei quattro pannelli componenti il ciclo pittorico. Nel *Decameron* la visione è descritta in questi termini:

« [...] subitamente gli parve udire un grandissimo pianto e guai altissimi messi da una donna; per che, rotto il suo dolce pensiero, alzò il capo per veder che fosse, e maravigliossi nella pigneta veggendosi: ed oltre a ciò, davanti guardandosi, vide venire per un boschetto assai folto d'albuscelli e di pruni, correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni, piagnendo e gridando forte mercé; ed oltre a questo, le vide a' fianchi due grandi e fieri mastini, li quali duramente appresso correndole, spesse volte crudelmente dove la giugnevano la mordevano; e dietro a lei vide venire sopra un corsier nero un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano, lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciando».⁶³

Nella trasposizione botticelliana la donna nuda che scappa terrorizzata (si noti il raffinato artificio del *foulard* con cui Botticelli vela le pudenda della fanciulla) appare improvvisamente già assalita e azzannata dai mastini (fig. 1.d). Botticelli modera di molto la ferocia dell'aggressione: la donna inseguita, nella novella «tutta graffiata dalle frasche e da' pruni», nel dipinto non perde sangue, né ai fianchi la presa dei mastini, dai profili ingentiliti rispetto al modello verbale, esprime davvero la tragicità della

⁶³ *Dec.*, V, 8, 14-16.

lacerazione. Questi ultimi, «grandi e ferì» e non altrimenti qualificati dal Boccaccio, sono raffigurati uno bianco e uno nero, forse recuperando la suggestione petrarchesca della *Canzone delle visioni* (RVF, CCCXXIII vv. 4-8: «una fera m'apparve da man destra, | con fronte humana, da far arder Giove, | cacciata da duo veltri, un nero, un bianco; | che l'un et l'altro fianco | de la fera gentil mordean sì forte»).

Sopraggiunge da destra un cavaliere che insegue la donna su un cavallo bianco al galoppo, brandendo minacciosamente una spada sguainata (fig. 1.e). In Boccaccio il cavaliere è «bruno», cioè vestito di nero, e nero è il suo cavallo. Il destriero botticelliano è invece candido e la monocromia del cavaliere letterario si scompone in una doppia tonalità: la doratura della corazza e il rosso del mantello (più adatta a un giorno di nozze e di festa che a una scena ferale). Sul piano della tassonomia cromatica il testo boccacciano e la resa iconica botticelliana si differenziano in modo non casuale né, senza dubbio, involontario. Botticelli varia i colori sicuramente per maggior resa contrastiva: il bianco del cavallo, l'oro dell'armatura, il rosso del mantello risaltano meglio sui timbri scuri degli alberi, del fogliame e dell'ombra che ricopre il terreno. È altresì probabile che la scelta dei colori sia in relazione ai simboli araldici di casa Pucci (bianco/argento - nero) o dei Medici (rosso e oro).

Boccaccio continua la narrazione descrivendo le sensazioni scaturite in Nastagio dalla visione dell'atroce scena e la sua spontanea reazione volta al salvataggio della donna indifesa, tipica di un modo di agire cavalleresco e cortese:

«Questa cosa ad una ora maraviglia e spavento gli mise nell'animo, ed ultimamente compassione della sventurata donna, dalla qual nacque disidèro di liberarla da sí fatta angoscia e morte, se el potesse. Ma

senza arme trovandosi, ricorse a prendere un ramo d'albero in luogo di bastone e cominciò a farsi incontro a' cani e contro al cavaliere».64

Anche questa scena trova posto nella tavola di Botticelli, che raffigura Nastagio il quale, pur terrorizzato, afferra un ramo d'albero e si fa incontro ai cani ed al cavaliere (fig. 1.c). Nel guardare il dipinto sembra quasi di vedere Nastagio pronunciare al cavaliere - fantasma queste parole:

«Io non so chi tu ti se' che me così conosci⁶⁵, ma tanto ti dico, che gran viltà è d'un cavaliere armato volere uccidere una femina ignuda ed averle i cani alle coste messi come se ella fosse una fiera salvatica; io per certo la difenderò quanto io potrò».66

Con questa scena «cavalleresca», in cui Nastagio dà prova della sua nobiltà d'animo e del suo grande coraggio, si conclude il *Primo episodio* tradotto in immagini da Botticelli.

3. *Secondo episodio: la caccia infernale*

Il *Secondo episodio* (fig. 2) è parimenti ambientato nella pineta, che qui appare ancora più oscura: le fronde fanno massa unita e intensa solo lacerata esattamente nel mezzo da uno squarcio di cielo tagliato come un fulmine. In lontananza, a sinistra, la città ancor più dettagliata e un ponte a testimoniare il progresso umano, la civiltà che supera la natura normalizzandola.

⁶⁴ *Dec.*, V, 8, 17-18.

⁶⁵ Il cavaliere - fantasma aveva dimostrato di conoscere Nastagio chiamandolo per nome: «Nastagio, non t'impacciare, lascia fare a' cani ed a me quello che questa malvagia femina ha meritato». (*Dec.* V, 8, 19).

⁶⁶ *Dec.*, V, 8, 20.

Qui Nastagio ha già dialogato drammaticamente con lo spettrale cavaliere e Botticelli dà per risaputo argomento e tenore delle battute. Nella novella infatti, il cavaliere, seguendo una modalità tipicamente dantesca⁶⁷, si presenta al giovane raccontandogli la propria tragica vicenda. Egli fu Guido degli Anastagi, un aristocratico ravennate di una generazione anteriore, che fu più innamorato della sua donna, ora nuda e torturata, dice, di quanto Nastagio non sia innamorato della bella Traversari. Tuttavia, per la «fierezza e crudeltà» di lei, Guido compì il gesto che Nastagio aveva solo sfiorato: il suicidio. Per questo motivo venne condannato alle «pene del Ninferno» e parimenti lei, che della sua morte fu «lieta oltre misura». Questo il loro contrappasso: Guido è condannato a inseguire la donna e a squartarla «per ischiena» per trarne fuori il «cuor duro e freddo» e gettarlo in pasto ai mastini, e lei è condannata ad essere inseguita, come da un mortale nemico, da colui che un tempo l'aveva amata tanto e di esserne uccisa ogni qualvolta fosse raggiunta, per poi risorgere e da capo cominciare «la dolorosa fugga». Ciò si ripete in ogni luogo dove lei «pensò ed operò» contro di lui e per tanti anni quanti furono i mesi in cui lei si

⁶⁷ Dante è un'altra fonte fondamentale della novella. In particolare, sono notissimi gli stretti legami di consanguineità tra la storia di Nastagio e *Inf.* XIII. Qui ci si limiterà ad accennarli presentando le congruenze più evidenti. Il boschetto fitto di pruni nel quale la scena si verifica ricorda la selva dantesca dove confluiscono gli scialacquatori ed i suicidi, responsabili dello sperpero della propria vita e dei propri beni. A questa categoria, non a caso, è potenzialmente assimilabile Nastagio che perseverava «nello spendere smisuratamente» ed a cui «venne in desiderio d'uccidersi». Altro elemento in comune è la *suspence* auditiva avviata nel silenzio della selva quando Nastagio percepisce un «grandissimo pianto e guai altissimi messi da una donna» (*Dec.* V, 8, 14) che riecheggia i versi danteschi «Io sentia d'ogni parte trarre guai / e non vedea persona che 'l facesse / per ch'io tutto smarrito m'arrestai» (*Inf.* XIII 22-24). Inoltre: «Bellissima giovane, ignuda, scapigliata e tutta graffiata» (*Dec.* V, 8, 15) è la donna fuggente, non certo belli ma «nudi e graffiati, fuggendo sì forte» (*Inf.* XIII 116) i due che appaiono all'improvviso a Dante. Ancora: la scena della caccia in cui «due grandi e fieri mastini [...] crudelmente dove la giugnevano la mordevano» (*Dec.* V, 8, 16), riprende chiaramente Dante: «Di dietro a loro era la selva piena / di nere cagne, bramose e correnti / come veltri ch'uscisser di catena. / In quel che s'appiattò miser li denti, / e quel dilaceraro a brano a brano» (*Inf.* XIII 124-128).

mostrò crudele⁶⁸. Le rassomiglianze tra Nastagio e Guido degli Anastagi, tra la Traversari e la crudele donna di Guido sono fitte, salvo che nella visione si hanno gli sviluppi possibili della situazione di Nastagio: se a Nastagio era venuta voglia di uccidersi, Guido si è effettivamente ucciso, se Nastagio fantasticava di trasformare il proprio amore in odio, Guido ora odia, tant'è vero che strazia, la sua donna; così l'indifferenza della giovane Traversari diventa malvagio godimento per la morte di Guido nell'altra. Boccaccio scrive che:

«Nastagio, udendo queste parole, tutto timido divenuto e quasi non avendo pelo addosso che arricciato non fosse, tirandosi addietro e riguardando alla misera giovane, cominciò pauroso ad aspettare quello che facesse il cavaliere».⁶⁹

È esattamente questo momento, cioè quello immediatamente successivo alla narrazione del cavaliere, ad essere stato scelto da Botticelli per la raffigurazione di Nastagio nel suo *Secondo episodio*. Il giovane, in primo piano sulla sinistra, si ritrae disgustato e terrorizzato dal racconto appena udito, sensazioni rese mirabilmente dall'espressione del volto (fig. 2.b). Alle sue spalle, un cerbiatto, in coppia con un altro all'abbeveratoio, si mette in allarme: qualcosa di pericoloso e minaccioso sta per accadere (fig. 2.a). Il cavaliere, infatti, terminato il suo discorso, compie davanti agli occhi di Nastagio quanto aveva detto:

⁶⁸ Si segala qui un'incongruenza nel testo boccacciano: se Guido e la sua donna sono condannati alle «pene del Ninferno», senza tempo per definizione, com'è possibile che la loro pena sia cronologicamente limitata, calendarizzata?

⁶⁹ *Dec.*, V, 8, 28.

«finito il suo ragionare, a guisa d'un cane rabbioso, con lo stocco in mano corse addosso alla giovane la quale, inginocchiata e da' due mastini tenuta forte, gli gridava mercé, ed a quella con tutta sua forza diede per mezzo il petto e passolla dall'altra parte. Il qual colpo come la giovane ebbe ricevuto, così cadde boccone, sempre piagnendo e gridando: ed il cavaliere, messo mano ad un coltello, quella aprí nelle reni, e fuori trattone il cuore ed ogni altra cosa da torno, a' due mastini il gittò, li quali affamatissimi incontanente il mangiarono». ⁷⁰

Botticelli rappresenta la scena in due fasi distinte, che ancora una volta si susseguono senza soluzione di continuità. In primo piano al centro, in posizione di assoluto rilievo, il cavaliere, smontato dal cavallo bellissimo e scalpitante sulla destra, apre le reni alla donna dopo averla scaraventata a terra. La donna è distesa proprio sopra il ramoscello poco prima impugnato da Nastagio per difenderla e che ne copre la nudità, un particolare geniale tipico di Botticelli (fig. 2.c). In basso a destra sono rappresentati i due cani che, in un momento successivo, divorano mostruosamente le frattaglie della donna punita (fig. 2.d). Successivamente si legge che:

«Né stette guari, che la giovane, quasi niuna di queste cose stata fosse, subitamente si levò in piè e cominciò a fuggire verso il mare, ed i cani appresso di lei sempre lacerandola, ed il cavaliere, rimontato a cavallo e ripreso il suo stocco, la cominciò a seguitare: ed in piccola ora si dileguarono in maniera, che piú Nastagio non gli potè vedere». ⁷¹

Nel dipinto, al centro in secondo piano, riprende, in direzione del mare, la fuga della fanciulla e l'inseguimento del cavaliere dando un senso

⁷⁰ *Dec.*, V, 8, 29-30.

⁷¹ *Dec.*, V, 8, 31.

ripetitivo all'intera scena (Fig. 2.e). Termina con questa immagine ciclica la lettura del *Secondo episodio*.

4. *Terzo episodio: il banchetto nella pineta*

Il *Terzo episodio* della novella (Fig. 3) è sempre ambientato all'interno della pineta di Classe che si mantiene spazio indiscusso lungo il blocco delle tavole I, II e III. Boccaccio lo dice in maniera chiara e fulminea: Nastagio «segna il luogo» della visione come logica conseguenza di un disegno preciso. Il giovane innamorato, infatti, rilevando la similitudine tra la propria situazione sentimentale e quella in cui si trovano le due anime tormentate, organizza un banchetto nel punto esatto in cui il venerdì seguente si sarebbe ripetuta la caccia infernale. Al banchetto invita la propria irremovibile donna e i genitori e parenti di lei così che possano tutti assistere al terribile epilogo di una storia d'amore infelice.

Nella resa figurativa operata dal Botticelli viene tralasciato il racconto dello smarrimento di Nastagio dopo la visione infernale e del vantaggio che questo intuisce di poter trarre dalla periodicità dell'epifania. Resta nell'ombra la convocazione di parenti ed amici e l'invito al banchetto; non è documentato il loro ritorno a Ravenna (che nella novella comporta un momentaneo cambio di scena con ritorno al *set* d'apertura) e nemmeno si accenna al fastidio della Traversari, forzata ad intervenire al rinfresco. Botticelli salta direttamente al momento in cui, giunto il fatidico giorno:

«Nastagio fece magnificamente apprestar da mangiare, e fece le tavole mettere sotto i pini dintorno a quel luogo dove veduto aveva lo strazio della crudel donna: e fatti metter gli uomini e le donne a tavola, si

ordinò, che appunto la giovane amata da lui fu posta a seder di rimpetto al luogo dove doveva il fatto intervenire».72

Botticelli opera qui delle significative modifiche scenografiche rispetto al testo boccacciano. Mentre Boccaccio si limita a collocare il banchetto «sotto i pini dintorno a quel luogo dove [Nastagio] veduto aveva lo strazio della crudele donna», Botticelli ottiene una radura tagliando alcuni alberi: sono ben visibili cinque tronchi perfettamente recisi in primo piano, in evidente contrasto con gli alberi naturalmente sconvolti e spezzati del *Primo episodio*. Inoltre, altro elemento estraneo alla novella, Botticelli chiude il banchetto con un'alta staccionata finemente ornata, separando così, nettamente, il banchetto dal bosco che lo circonda. Al pranzo partecipa la Traversari, la terza da sinistra nella tavolata delle donne (fig. 3.b), e i suoi parenti, posti al centro, nella tavolata di destra. Il convivio rappresenta un microcosmo urbano eccezionalmente insediato nel cuore del bosco, forse a sottolineare ancora una volta la netta distinzione tra civile e selvatico (nelle prime due tavole richiamato dalla città di Ravenna presente sullo sfondo, in contrapposizione con la fitta selva in cui Nastagio si era inoltrato). La pace del banchetto è improvvisamente spezzata dalla tragedia che puntualmente va in scena:

«Essendo adunque già venuta l'ultima vivanda, ed il romor disperato della cacciata giovane da tutti fu cominciato ad udire; di che maravigliandosi forte ciascuno e domandando che ciò fosse, e niuno sappiendol dire, levatisi tutti diritti e riguardando che ciò potesse essere, videro la dolente giovane ed il cavaliere ed i cani, né guaristette che essi tutti furon quivi tra loro».73

72 *Dec.*, V, 8, 36.

73 *Dec.*, V, 8, 37.

Il convivio è improvvisamente scombussolato e travolto dall'irrompere del cavaliere e della donna torturata. Botticelli rappresenta l'azione al suo acme: il cavaliere incalzante con i mastini che sbranano la donna nuda, identici al dipinto del *Primo episodio* (dovendo dosare i materiali il pittore è stato portato a concentrarsi sui soli nuclei narrativi ed è indubbio che nel testo boccacciano il *topos* della caccia infernale abbia un assoluto rilievo). Nessuno degli astanti è ritratto inerte: le sei donne, spaventate, si alzano da tavola rovesciando il vasellame (fig. 3.b), i menestrelli sulla destra lanciano i propri strumenti per allontanare i cani che straziano la donna (fig. 3.a), gli uomini esprimono con vari gesti il loro sconcerto. Tuttavia, lo spirito di Guido, «parlando loro come a Nastagio aveva parlato, non solamente gli fece indietro tirare, ma tutti gli spaventò e riempì di meraviglia». Boccaccio precisa che il banchetto viene interrotto «essendo già venuta l'ultima vivanda», dunque solo all'ultima portata del pranzo: particolare che non sfugge al Botticelli che rappresenta sulle tavole rovesciate dei frutti e, in basso, due fiaschi di vino evidentemente già vuoti e perciò abbandonati a terra (fig. 3.b).

Nastagio, portando i suoi ospiti e l'amata intorno allo spiazzo che diventerà la scena della visione e facendo sistemare le tavole come in una platea, si comporta come un vero e proprio regista. Botticelli lo raffigura al centro, con lo sguardo rivolto all'amata e le braccia alte e allargate in gesto dimostrativo (fig. 3.c). La funzione esemplare della visione sta nel raffigurare le conseguenze di una delle alternative possibili alla donna, in modo tale che essa, impressionata, possa scegliere l'altra. La Traversari può certamente continuare nelle ripulse, ma consapevole che Nastagio potrà morirne, che lei ne sarà responsabile e potrà finire all'Inferno. Situazioni facilmente evitabili se, invece, scegliendo l'altra alternativa, ricambierà

l'amore. La visione, come previsto, travolge la destinataria, ed ottiene gli effetti sperati dal Nastagio - regista, infatti:

«tra gli altri che più di spavento ebbero, fu la crudel giovane da Nastagio amata, la quale ogni cosa distintamente veduta avea ed udità, e conosciuto che a sé più che ad altra persona che vi fosse queste cose toccavano, ricordandosi della crudeltà sempre da lei usata verso Nastagio; per che già le pareva fuggire dinanzi da lui adirato ed avere i mastini a' fianchi. E tanta fu la paura che di questo le nacque, che, acciò che questo a lei non avvenisse, prima tempo non si vide, il quale quella medesima sera prestato fu, che ella, avendo l'odio in amor tramutato, una sua fida cameriera segretamente a Nastagio mandò, la quale da parte di lei il pregò che gli dovesse piacere d'andare al lei, per ciò che ella era presta di far tutto ciò che fosse piacer di lui».⁷⁴

Ed infatti la Traversari è subito pronta ad accogliere nel suo letto l'uomo sino ad allora detestato. Sulla destra del pannello, in secondo piano, Nastagio incontra la «fida cameriera» dell'amata la quale gli riferisce che la giovane, impressionata da quanto ha visto, si dichiara vinta (fig. 3.d). Botticelli la raffigura mentre con la mano destra gli tiene il gomito come a suggerirgli un segreto e a rassicurarlo. Come notato da Filippo Grazzini⁷⁵, nel pannello si produce un effetto leggero di comicità: come conseguenza della trasposizione dal verbale al figurativo, l'intervallo di tempo tra la visione infernale e l'invio dell'ancella a Nastagio si spazializza e, data la

⁷⁴ *Dec.*, V, 8, 40 - 41.

⁷⁵ F. GRAZZINI, *Botticelli interprete di Boccaccio. Osservazioni sulla storia di Nastagio degli Onesti*, in *Letteratura italiana ed arti figurative. Atti del XII convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985*, a cura di Antonio Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988.

contiguità delle due sequenze nel pannello, sembra esprimere l'immediatezza dell'effetto dell'apparizione sulla donna, una sorta di «meccanica consequenzialità tra lo spavento e l'atto cautelativo della giovane»⁷⁶.

5. *Quarto episodio: le nozze*

Nastagio risponde alle profferte dell'amata non con un sì immediato e incondizionato (come ci si aspetterebbe dopo tanta attesa e sofferenza), ma, sinceramente innamorato e lungi dall'approfittare della grazia concessagli per soddisfare esclusivamente le sue voglie erotiche, le fa riferire che: «questo gli era a grado molto, ma che, dove le piacesse, con onor di lei voleva il suo piacere, e questo era sposandola per moglie». A questo punto Boccaccio, rapido e fulmineo, scrive che «la domenica seguente Nastagio sposatala e fatte le sue nozze, con lei più tempo lietamente visse».

Botticelli dedica alla celebrazione delle nozze, appena accennata dal Boccaccio, l'intero *Quarto episodio* (fig. 4). La giunzione testuale qui è minima, la dinamica narrativa si arresta e Botticelli rappresenta con dovizia di particolari il solo banchetto nuziale (peraltro non esplicitamente menzionato nella novella). Nel quarto pannello cambia l'ambientazione: il banchetto nuziale è celebrato all'interno di un monumentale loggiato a due navate. Interessante l'osservazione di Grazzini, il quale rileva che:

«Il set, adesso, è riempito da un ampio porticato. Non interessa granché se esso valga come approssimazione alla scena precedente della selva (ancora i personaggi concentrati in uno spazio delimitato e scandito da linee verticali) o se invece suggerisca un contrasto tra il regno silvano della peripezia e la saldezza urbana e domestica che una

⁷⁶ Ivi, cit. p. 312.

simile architettura sembra simboleggiare: il richiamo può valere allo stesso tempo come analogico e antitetico».77

La loggia dove si svolge il banchetto ha pilastri di pietra scura terminanti in capitelli dorati sotto i quali sono stati posti rami di mirto, simbolo dell'amore eterno. L'architettura classica, nella cui parte terminate è riconoscibile un arco di trionfo, non sarebbe comprensibile senza l'esperienza maturata a Roma dal pittore che, nel 1481, aveva lavorato per papa Sisto IV alla decorazione della Cappella Sistina.

Per la creazione del dipinto Botticelli pare essersi ispirato proprio al banchetto nuziale del suo tempo: per le ricche famiglie fiorentine i matrimoni erano il mezzo più adatto per mostrare la propria prosperità economica e quindi il proprio potere all'interno della società, motivo per cui si trattava nella maggior parte di casi di cerimonie caratterizzate dall'ostentazione di ricchezza e lusso. Botticelli mette abilmente in risalto lo sfarzo delle nozze dei due protagonisti. Al centro e in primo piano pone dei vasellami preziosi lavorati a sbalzo, esposti in bella mostra su alcuni tavoli ricoperti da una preziosa stoffa. Ai due lati, sempre in primo piano, i servitori entrano con movenze da ballerini, ostentando l'abbondanza delle vivande portate in tavola (fig. 4.d).

A due tavole sontuosamente imbandite, non più perpendicolari ma parallele, siedono dodici uomini e otto donne, raggruppati secondo il sesso e disposti le une di fronte agli altri. Solamente Nastagio siede al tavolo delle donne, innamoratissimo, davanti alla sua sposa (fig. 4.d). Filippo Grazzini⁷⁸ sostiene che la collocazione frontale delle due schiere, la femminile e la maschile, costituisce l'equivalente figurativo della nota finale della novella.

⁷⁷ F. GRAZZINI, op. cit, p. 315.

⁷⁸ F. GRAZZINI, op. cit.

A seguito della caccia infernale, si legge infatti che: «tutte le ravignane donne paurose ne divennero, che sempre poi troppo piú arrendevoli a' piaceri degli uomini furono che prima state non erano». La moltiplicazione del legame amoroso stretto tra il giovane degli Onesti e la Traversari (quell'accostarsi e guardarsi negli occhi) trova espressione sensibile nella geometrica rispondenza dei due interi allineamenti.

In questo *Quarto episodio*, in cui Botticelli sposta chiaramente il piano del narrato all'attualità (ricordiamo che i quattro pannelli erano stati commissionati come regalo di nozze), si trova il fine ultimo del ciclo pittorico. La futura sposa, Lucrezia Bini, era poco più che una ragazzina, probabilmente spaventata da un'avventura così grande, bisognava dunque calcare la mano sulla necessità delle nozze, vero e proprio contratto stipulato tra famiglie importanti. La serie dei dipinti avrebbe dunque una doppia finalità: da un lato ammonire la giovane sposa sulla forza dell'amore che qui veramente è un «amor c'ha nullo amato amar perdona», dall'altro mettere in risalto l'istanza sociale e politica delle nozze. È questo il motivo per cui nel ciclo pittorico, a differenza della novella (in cui è appena accennato), il momento delle nozze ha una rilevanza tale da occupare un intero pannello.

CAPITOLO 4

Shakespeare e la drammatizzazione della novella di

Giletta di Narbona: *All's Well That Ends Well*

1. La *fabula* di Giletta - Helena: *topoi* tradizionali e moduli fiabeschi

La novella di Giletta di Narbona (III, 9) è stata adattata per il teatro con la celebre commedia in cinque atti *All's Well That Ends Well* (1623) di William Shakespeare⁷⁹. Il drammaturgo inglese venne probabilmente a conoscenza del racconto grazie alla fedele traduzione fattane da William Painter in *The Palace of Pleasure*, pubblicato nel 1566 e ristampato nel 1569 e nel 1575.

La *fabula* della novella, ripresa fedelmente da Shakespeare che si limita ad ampliare la vicenda aggiungendo episodi e personaggi, racconta della «medica» Giletta di Narbona che, innamorata fin da fanciulla del giovane Beltramo, conte di Rossiglione, rifiuta ogni altro partito decidendo di adoperare ogni mezzo pur di ottenere l'uomo tanto desiderato. Riuscendo nell'ardua impresa di guarire il re di Francia da una malattia, ottiene da quest'ultimo la possibilità di scegliersi un marito. La sua scelta ricade, ovviamente, su Beltramo; il quale, però, considerandola di lignaggio inferiore al suo, la sposa per costrizione partendo subito dopo per la Toscana senza consumare il matrimonio. Beltramo, inoltre, le fa riferire che la riconoscerà come moglie solo quando si saranno verificate due condizioni apparentemente impossibili: lei dovrà partorire un figlio

⁷⁹ Tutte le citazioni del testo in lingua originale saranno tratte dalla seguente edizione: W. SHAKESPEARE, *All's Well That Ends Well*, in *The comedies of Shakespeare*, a cura di William James Craig, London New York Toronto, Geoffrey Cumberlege Oxford University Press, 1946. Per la traduzione in lingua italiana si farà invece riferimento all'edizione: W. SHAKESPEARE, *Tutto è bene quel che finisce bene*, in *Teatro. William Shakespeare*, IV, a cura di Cesare Vico Lodovici, Torino, Einaudi, 1971.

generato da lui e dovrà ottenere un anello che lui porta sempre al dito. Giletta non si darà per vinta ma, recandosi a Firenze in incognito, sagacemente riuscirà a giacere col marito e ad averne addirittura due figli, oltre all'anello in premio, superando così le prove ed ottenendo, finalmente, la stima e l'amore del marito.

Tale *fabula*, comune alla novella e alla commedia, è composta, secondo lo studioso William Witherle Lawrence, dal congiungimento di due temi: «la guarigione del re» e «l'adempimento dei compiti»⁸⁰. Il primo tema è, secondo Lawrence, una variazione di uno dei più comuni *topoi* popolari: un eroe vince la mano della figlia di un re eseguendo un compito difficile, in cui il fallimento gli costerebbe la vita. Per quanto riguarda il secondo tema, «l'adempimento dei compiti», può essere invece ricondotto al seguente *topos*: un marito pone la moglie di fronte al compimento di condizioni apparentemente impossibili (spesso si tratta di avere un figlio la lui), la moglie riesce brillantemente a superare le prove e ad avere la meglio sul marito. I due *topoi* appaiono uniti, forse per la prima volta, nel *Decameron*: sicuramente la loro combinazione permette al racconto di Neifile di soddisfare non solo uno, ma entrambi i requisiti alternativi del tema fissato da lei come regina della Terza Giornata «nella quale si ragiona [...] di chi alcuna cosa molto da lui desiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse».

Mario Pertini⁸¹ inoltre sottolinea la presenza di moduli fiabeschi all'interno della novella di Giletta (e di conseguenza nella commedia). Le funzioni fiabesche che emergono chiaramente dal racconto sono le seguenti:

⁸⁰ W.W. LAWRENCE, *The Meaning of All's Well That Ends Well*, in «PMLA», vol. 37, n. 3, 1922, pp. 418 - 469.

⁸¹ M. PETRINI, *Elementi fiabeschi in alcune novelle del «Decameron»*, in *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, a cura dello stesso, Udine, Del Bianco editore, 1983.

- I. Il danneggiamento e la prova difficile (iterate, in una specie di divisione in due movimenti): il primo danneggiamento per la protagonista riguarda la partenza dell'amato per Parigi, seguito dalla prima prova (la guarigione del re). Il secondo danneggiamento riguarda il rifiuto, da parte di Beltramo, di consumare il matrimonio e la sua immediata partenza per Firenze, con le successive due prove apparentemente impossibili imposte alla moglie (riuscire ad impossessarsi di un anello da cui lui non si separava mai e avere un figlio da lui) .
- II. Il travestimento del protagonista e la partenza: Giletta, infatti, si veste da pellegrina e parte segretamente per Firenze;
- III. L'aiutante: la vedova fiorentina, di importanza cruciale per lo snodarsi degli eventi;
- IV. Il superamento della nuova prova: grazie ad un abile stratagemma, Giletta riesce a superare le due prove imposte;
- V. Il riconoscimento, il premio, il lieto fine: considerando i tempi maturi, Giletta si ripresenta dopo anni al cospetto del conte, presentandogli i due figli gemelli generati da lui e l'anello richiesto. Il conte a quel punto, stupito dalla costanza e determinazione della donna, la riconoscerà come sua moglie legittima ricoprendola di onori e la vicenda si scioglierà in un lieto fine.

2. Caratterizzazione dei personaggi: Shakespeare vs Boccaccio

Shakespeare ha tratto dalla novella boccacciana i suoi personaggi principali: l'eroina Giletta (rinominata Helena), il giovane da lei amato Beltramo (semplicemente «inglesizzato» in Bertram), il re di Francia, la vedova di Firenze e sua figlia Diana. Tutti gli altri personaggi della commedia sono, invece, sue aggiunte. Tra le invenzioni shakespeariane

hanno maggiore evidenza la figura della contessa di Rossiglione, madre di Bertram, e il vecchio e saggio lord Lafeu. Spicca inoltre, in negativo però, Parolles, compagno di Bertram, personaggio dal nome emblematico (tutte parole, e parole evasive e false) che viene definito dalla stessa contessa «un tipo molto equivoco; pieno di perfidie». Tale personaggio, con la sua slealtà e codardia, affiancato al clown Lavache e alle sue battute buffonesche e scurrili, ha conferito il lato prettamente comico allo spettacolo (del tutto assente dalla novella italiana). In questa sede ci si concentrerà sui due protagonisti della novella boccacciana, Giletta e Bertramo, mettendoli a confronto con i loro corrispettivi shakespeariani: Helena e Bertram.

Partiamo dall'intrepida eroina, protagonista assoluta di entrambe le opere. Boccaccio, nella creazione del personaggio, opera un singolare rovesciamento dei ruoli di *gender*, attribuendole un carattere e un modo di agire tutt'altro che femminili ma piuttosto maschili e, oserei dire, mercantili. Giletta, infatti, come un audace mercante, coglie al volo l'occasione giusta per andare a Parigi e raggiungere l'uomo amato e sfrutta al meglio le sue conoscenze mettendole al servizio di uno scopo. Inoltre, grazie alla sua intraprendenza, riuscirà ad essere lei, donna, l'unica «medica» in grado di curare il re di Francia, nonostante l'iniziale scetticismo dimostratale dallo stesso sovrano che «si fece in se medesimo beffe delle parole di costei», dicendole: «Quello che i maggior medici del mondo non hanno potuto né saputo, una giovane femina come il potrebbe sapere?». Si guadagnerà in tal modo il diritto di scegliersi lo sposo (inconsapevole oggetto di una vera e propria compravendita), proprio come fosse lei l'uomo e lui la donna.

Inoltre, quando Beltramo, incurante di lei, la abbandonerà per arruolarsi nella guerra tra fiorentini e senesi, lei non si lascerà andare ad un'inutile disperazione (tipicamente femminile) ma «con grande diligenza e

sollecitudine, ogni cosa rimise in ordine» nella contea di Rossiglione, da troppo tempo abbandonata a sé stessa a causa dell'assenza del conte. Quando Beltramo le porrà come unica condizione per il suo rientro la soddisfazione di due richieste apparentemente impossibili, lei, benché «dolorosa molto», in modo estremamente pragmatico «dopo lungo pensiero diliberò di voler sapere se quelle due cose potessero venir fatto». Infatti, dopo aver riferito al popolo della contea la sua intenzione di passare il resto della sua vita «in pellegrinaggi e in servigi misericordiosi per salute dell'anima sua», Boccaccio riferisce che Giletta «con un suo cugino e con una sua cameriera, in abito di pellegrini, ben forniti a denari e care gioie, senza sapere alcuno ove ella s'andasse, entrò in cammino, né mai ristette si fu in Firenze» ed è proprio lì che, in nome di un'antica e nota verità e cioè che «quasi ogni cosa divien agli amanti possibile»⁸², riuscirà a superare le prove imposte. Sarà poi lei, infine, a procurare la dote alla nobile, ma povera, ragazza di Firenze di cui si era invaghito il marito, incarnando ancora una volta il ruolo maschile di un padre assente.

La Giletta di Boccaccio è in definitiva un personaggio vitale e carico di iniziativa, sa quello che vuole e lo ottiene a qualsiasi prezzo, ma è un personaggio tutt'altro che sentimentale. Le sue emozioni non trapelano mai dal suo atteggiamento: lei mai esita, mai indietreggia, va semplicemente dritta per la sua strada, incurante di tutto e tutti e pensando unicamente alla meta finale. «L'amore non la doma, è domato da lei»⁸³ sostiene Cavalchini.

⁸² *Dec.* X,5,15. Sentenza classica: «Nil difficile amanti», (Cicerone, *Orator*, 10); «Qui non zelat amare non potest» (A. Cappellano, *De Amore*), programmaticamente ripresa o accennata di frequente nelle premesse alle novelle (cfr. per es. V 6,3; VI 4,3; VII 6,3 ecc.).

⁸³ M. CAVALCHINI, *Giletta - Helena: uno studio comparativo*, in «Italice», vol. 40, n. 4, 1963, cit. p. 321.

Shakespeare, al contrario, sente il bisogno di giustificare le azioni (non sempre lodevoli)⁸⁴ della sua eroina e, nella sua commedia, cerca di dare più peso ai sentimenti di Helena di quel che non ne dia il novelliere italiano. Shakespeare comprende che solo il suo grande amore per Bertram può scusare ai nostri occhi il suo modo di agire, e infatti, se Giletta custodisce gelosamente in fondo al cuore il suo grande amore per Beltramo, Helena confessa apertamente il suo sentimento alla contessa di Rossiglione, madre di Bertram:

«Then, I confess, here on my knee, before high heaven and you, that before you, and next unto high heaven, I love your son».⁸⁵ (I, 3, vv. 189 - 192)

Altrove poi, lascia intravedere la profondità della sua passione, sormontando il pudore e l'orgoglio e osando dire all'uomo che la disprezza: «Strangers and foes do sunder, and not kiss»⁸⁶.

Helena, inoltre, non è sola, come Giletta, nella lunga e dolorosa fatica che si è imposta per raggiungere la meta agognata, ma ha il forte sostegno di vari personaggi positivi della commedia. La stessa contessa, infatti, dopo aver scoperto il suo amore segreto, appoggia il tentativo di Helena di recarsi a Parigi:

⁸⁴ Basti pensare al duro commento Katherine Mansfield in *The Critical Writings of Katherine Mansfield* (1987). La critica definisce Helena «a terrifying female» (una donna terrificante), e continua: «As to lying in Diana's bed and enjoying the embraces meant for Diana – well, I know nothing more sickening» (Giacere nel letto di Diana e godersi gli abbracci destinati a Diana – beh, non mi viene in mente nulla di più disgustoso).

⁸⁵ «Confesso qui in ginocchio davanti a Dio e a voi, che subito dopo Dio e subito prima di voi, amo vostro figlio». *All's well*, trad. ita. di C. V. Lodovici.

⁸⁶ «Solo tra estranei o nemici ci si separa senza un bacio...».

«Why, Helen, thou shalt have my leave and love, means, and attendants, and my loving greetings to those of mine in court. I'll stay at home and pray God's blessing into thy attempt. Be gone tomorrow; and be sure of this, what I can help thee to thou shalt not miss».⁸⁷ (I, 3, vv. 249 - 254)

Lo stesso re di Francia dice che: «She is young, wise, fair; in these to nature she's immediate heir, and these breed honour»⁸⁸, e il vecchio Lord Lafeu, che non perde occasione per elogiare l'animo elevato della fanciulla, alla falsa notizia della sua morte esclama: «'Twas a good lady, 'twas a good lady: we may pick a thousand salads ere we light on such another herb»⁸⁹. Quindi, nella commedia shakespeariana, è come se l'agire di Helena fosse in un certo senso «giustificato», oltre che dal suo forte sentimento, anche dal benessere di personaggi positivi di un certo rilievo.

L'Helena shakespeariana è senza dubbio un personaggio più umano e passionale rispetto al corrispettivo boccacciano. Le sfumature del suo carattere e la sua fragilità emergono da alcuni momenti in cui la ragazza si lascia sopraffare dai suoi sentimenti, lasciando trapelare il suo orgoglio ferito e la sua sensibilità femminile. Esempio emblematico è dato dalla scena della proposta di matrimonio in cui, profondamente ferita per l'inaspettato rifiuto di Bertram, dice al re:

⁸⁷ «Ebbene, Elena, avrai da me consenso e assistenza, mezzi e gente di scorta e una calorosa presentazione ai miei amici della corte. Io resto qui a pregare Iddio che protegga e benedica il tuo tentativo. Partirai domani: e va' pur sicura che per quanto sta in me, non mancherò di afre tutto il possibile per aiutarti».

⁸⁸ «Elena è bella, giovane, seria: tutti doni ereditati direttamente dalla natura; ma che sono anche i sostegni del suo onore».

⁸⁹ «Era una degna gentildonna; una degna gentildonna. Ci vogliono mille corbe d'erbe buone per trovare un'erba così squisita».

«That you are well restor'd, my lord, I'm glad: let the rest go».⁹⁰ (II, 3, vv. 150 - 151).

Giletta non avrebbe mai rischiato di gettar via il premio tanto desiderato e finalmente conquistato per un semplice impulso del suo orgoglio ferito. Per questo motivo, e grazie a questi fini ritocchi, Helena è un personaggio che suscita più simpatia e compassione rispetto alla ben determinata (ma glaciale) Giletta. Cavalchini nel suo saggio intitolato *Giletta - Helena: uno studio comparativo*, sostiene:

«In un semplice fatto risiede la profonda differenza che divide queste due versioni ugualmente geniali di un medesimo tema: Boccaccio fa la storia di un carattere; Shakespeare quella di un cuore. Giletta è dominata, guidata dalla volontà; Helena dall'amore. A momenti, analizzando minutamente queste due opere, ci si domanda se esista veramente questa differenza. La forza animatrice della volontà di Giletta non è forse l'amore? E che ne sarebbe dell'amore di Elena se non fosse sostenuto da una tenace volontà?».⁹¹

Se da un lato Shakespeare mira a giustificare il comportamento di Helena, rendendola un personaggio più emotivo e complesso rispetto al suo prototipo, dall'altro intensifica la crudeltà e l'insolenza di Bertram, sforzandosi di rendere il suo comportamento inaccettabile.

Nel *Decameron*, il rifiuto dell'eroina da parte del giovane appare, in fondo, ben motivato: si tratta di un matrimonio imposto contro la sua volontà e, per di più, con la figlia di un medico (oggi potrebbe essere

⁹⁰ «Monsignore, io sono soddisfatta di avervi guarito: al resto non pensiamo più».

⁹¹ M. CAVALCHINI, *Giletta - Helena: uno studio comparativo*, cit. p. 320.

paragonato al matrimonio tra un aristocratico e la figlia di un barbiere).
Nella novella si legge:

«Beltramo, il quale la conosceva e veduta l'avea, quantunque molto bella gli paresse, conoscendo lei non esser di legnaggio che alla sua nobiltà bene stesse, tutto sdegnoso disse: — Monsignore, adunque mi volete voi dar medica per moglie? Già a Dio non piaccia che io sí fatta femina prenda già mai. — ». (*Dec.* , III, 9, 22)

Ci si limita ad accusare Beltramo di leggerezza e vanità giovanile: non volendo abbassare la sua posizione sociale, focalizza la sua attenzione esclusivamente sullo status della ragazza senza considerare le sue nobili virtù e la sua bellezza. Atteggiamento superficiale sì, ma si tratta pur sempre di un bravo ragazzo.

Shakespeare allarga la distanza tra la sua Helena e Bertram: infatti, Giletta, sebbene inferiore come status rispetto a Beltramo, è ricca; Helena invece è povera. Tuttavia, al tempo di Shakespeare le convenzioni sociali erano cambiate: non esisteva la stessa distanza tra un nobile e una ragazza della classe media come nel XIV secolo. Anzi, quanto poco incida lo status della ragazza è dimostrato dal fatto che la stessa contessa di Rossiglione è favorevole alla loro unione e, pur amando enormemente il figlio, di fronte al suo rifiuto, esclama:

«She deserves a lord that twenty such rude boys might tend upon, and call her hourly mistress». ⁹² (III, 2, vv. 79 - 81)

⁹² «Ella merita un signore servito da almeno venti ragazzacci come lui e che d'ora in ora la chiamino «padrona»».

Inoltre, Shakespeare enfatizza un punto che era rimasto implicito nelle pagine di Boccaccio: il fatto che la virtù dell'eroina e l'amore che prova per Bertram superano le differenze di status. Allo sprezzante commento del conte: «A poor physician's daughter my wife! Disdain rather corrupt me ever!»⁹³, il re risponde con un lungo discorso in cui sostiene che è la virtù la vera nobiltà e che «honours thrive when rather from our acts we them derive than our foregoers»⁹⁴. Si rivolge al ragazzo in questi termini:

«'Tis only title thou disdain's in her, the which I can build up. Strange is it that our foods, of colour, weight, and heat, pour'd all together, would quite confound distinction, yet stand off in differences so mighty. If she be all that is virtuous, save what thou dislike's, a poor physician's daughter, thou dislike's of virtue for the name; but do not so: from lowest place when virtuous things proceed, the place is dignified by the doer's deed: where great additions swell's, and virtue none, it is a dropsied honor. Good alone is good without a name: vileness is so: the property by what it is should go, not by the title».⁹⁵
(II, 3, vv. 120 - 134)

Shakespeare va dunque oltre Boccaccio, facendo in modo che il rifiuto di Bertram dipenda, in ultima analisi, non dalle differenze di grado rispetto a

⁹³ «La figlia d'un modesto medico, mia moglie! Piuttosto cadere in disgrazia per sempre».

⁹⁴ «L'onore prospera quando ci viene dalle nostre azioni, piuttosto che dai nostri antenati».

⁹⁵ «È la semplice mancanza d'un titolo che va la fa rifiutare? Posso crearglielo. È strano che i nostri sangui, i quali, mescolati, non si distinguerebbero l'un dall'altro per colore, peso e calore, possano poi creare differenze così considerevoli. Se ella è tutto ciò che si chiama virtù e tu la respingi per l'unica tara di essere figlia d'un medico, che tu, con ingiusto disprezzo, chiami modesto, respingi la virtù per un titolo. Non farlo. Quando da umili origini si levano in alto azioni virtuose, l'origine resta nobilitata dall'azione del singolo che la compie: onore idropico è quello fatto di titoli sfarzosi, senza la virtù. Il bene è bene da solo, senza altro titolo; e così la bellezza dell'animo, le qualità consistono in quello che sono, non in un nome».

Helena, accettate dalla contessa e dallo stesso sovrano, ma esclusivamente dalla sua vanità, dalla sua intolleranza per le imposizioni e dall'incapacità di vedere le qualità più profonde della ragazza.

Il suo abbandono della moglie che il re gli aveva imposto era preparato in anticipo dalla sua impazienza di essere sempre trattato da ragazzo e tenuto a casa mentre i suoi amici andavano in guerra, e dall'annuncio della sua intenzione di fuggire a Firenze:

«I am commanded here, and kept a coil with «Too young», and «the next year», and «'tis too early». [...] I shall stay here the foreshores to a smock, creaking my shoes on the plain masonry, till honour be bought up and no sword worn but one to dance with! By heaven! I'll steal away». ⁹⁶ (II, 1, vv 27-33)

La nobiltà di Bertram, pur affermata e manifesta come virtù militare, risulta terribilmente compromessa nella commedia, sia per la singolare maleducazione con cui tratta Helena, sia per le menzogne sfacciate che racconta nella scena finale (V,3), quando tenta goffamente di divincolarsi dalle accuse mossagli da Diana (peraltro diffamando la ragazza a cui aveva giurato fedeltà eterna).

Si tenga presente inoltre che nella novella boccacciana la giovane fiorentina Diana, pur povera, era «gentil femina», dunque nobile. Shakespeare invece, rende Diana una ragazza di umili origini, oltre che povera. A questo punto come si può prendere sul serio la promessa di matrimonio di Bertram, se lo stesso, proprio per una differenza di *status*,

⁹⁶ «E io, fermo qui, comandato di rimanere e stufo arcistufato di sentire i soliti «troppo giovane!», «troppo presto», «l'anno prossimo»... [...] Devo star qui, io. Come il ciuco di trapelo: alla mercé di una sottana; e a sentirmi sgrigliolare le scarpe sull'ammattionato tirato a cera. E intanto l'onore se lo beccano tutto gli altri, e a me la spada non servirà che a ballar la moresca. Ah, ma io me ne scappo di furto: quanto è vero Dio.

aveva mandato a monte la sua unione con Helena? È chiaro che Bertram abbia sedotto la ragazza fiorentina con l'unico scopo di approfittarsi di lei per il tempo della sua permanenza a Firenze, per poi abbandonarla al momento della sua partenza. Atteggiamento deprecabile dunque, assente nella novella boccacciana in cui Beltramo risultava sinceramente innamorato della fanciulla, anzi «il più innamorato uomo del mondo».

Shakespeare trasforma Bertram, in breve, in una persona assolutamente sgradevole, irritante e viziosa e gli pone accanto, a specchio e rivelazione dei lati negativi del suo carattere, il *miles gloriosus* Parolles.

3. È davvero un *happy ending*?

Particolare attenzione merita il confronto tra gli epiloghi delle due opere. Nella novella del *Decameron*, Giletta, essendo riuscita a portare a termine i due compiti, aspetta molto prima di affrontare Beltramo. Solo dopo aver dato alla luce i due figli gemelli, e dopo averli diligentemente curati e accuditi, parte per la Francia e va a Montpellier. Là aspetta il giorno di Ognissanti, che il conte celebra nel suo contado con una grande festa cui accorrono dame e cavalieri. Solo allora Giletta decide di presentarsi davanti a lui con i due bambini tra le braccia. Ancora vestita da pellegrina, in mezzo al raduno festoso, si getta ai suoi piedi e, mostrando i due bambini e l'anello, in lacrime gli chiede di mantenere la sua promessa:

«Signor mio, io sono la tua sventurata sposa, la quale, per lasciar te tornare e stare in casa tua, lungamente andata son tapinando. Io ti richeggio per Dio che le condition postemi per li due cavalieri che io ti mandai, tu me l'osservi: ed ecco nelle mie braccia non un sol figliuolo di te, ma due, ed ecco qui il tuo anello. Tempo è adunque che io debba da te sí come moglie esser ricevuta secondo la tua promessa». (III, 9, 58)

La reazione del conte è registrata analiticamente. Inizialmente, com'è ovvio, si mostra incredulo:

«Il conte, udendo questo, tutto misvenne, e riconobbe l'anello ed i figliuoli ancora, sì simili erano a lui; ma pur disse: — Come può questo essere intervenuto? — ». (III, 9, 59)

Successivamente, dopo il completo resoconto di Giletta su quanto accaduto, Beltramo prende la sua decisione. Una decisione ben ponderata e motivata, come fosse un giudice:

«Per la qual cosa il conte, conoscendo lei dire il vero e veggendo la sua perseveranza ed il suo senno, ed appresso due così be' figlioletti, e per servar quello che promesso avea e per compiacere a tutti i suoi uomini ed alle donne, che tutti pregavano che lei come sua legittima sposa dovesse omai raccogliere ed onorare, pose giù la sua ostinata gravezza ed in piè fece levar la contessa, e lei abbracciò e basciò e per sua legittima moglie riconobbe, e quegli per suoi figliuoli. E fattala di vestimenti a lei convenevoli rivestire, con grandissimo piacere di quanti ve n'erano e di tutti gli altri suoi vassalli che ciò sentirono, fece non solamente tutto quel dì, ma più altri grandissima festa, e da quel dì innanzi, lei sempre come sua sposa e moglie onorando, l'amò e sommamente ebbe cara». (III,9,60 -61)⁹⁷

Se, a primo impatto, l'accettazione di moglie e figli da parte del conte sembra essere attribuita esclusivamente al soddisfacimento delle condizioni che lo stesso aveva stabilito, in realtà, il suo nuovo atteggiamento è

⁹⁷ È innegabile la somiglianza con la vicenda di Griselda e Gualtieri (X, 10).

plausibile solo se si considera avvenuto un mutamento in lui, una vera e propria crescita morale, resa possibile dal considerevole arco temporale trascorso. All'inizio della novella, Beltramo, giovane e immaturo, non si era reso conto del valore della «savia donna» che aveva davanti. Adesso, cresciuto e reso più saggio dagli eventi, riesce a comprendere ciò che era evidente a tutti tranne a lui. La sensazione che si ha nel leggere l'epilogo della novella è che il nuovo rapporto d'amore tra Beltramo e Giletta non sia imposto dall'esterno, dal successo di un abile stratagemma: il lieto fine viene piuttosto dall'interno e il suo continuo processo, come sostiene Pamela Stewart, è affidato ai «tempi lunghi» dell'epilogo⁹⁸.

Non è questa l'impressione che si ha, invece, dall'epilogo di *All's well that ends well*. Nell'ultima scena, Bertram, non si presenta affatto nelle vesti di un assennato giudice, come il corrispettivo boccacciano, ma piuttosto come l'accusato che appare davanti ai suoi pari per essere giudicato. Il suo onore è gravemente minato dalla rivelazione drammatica del suo comportamento poco raccomandabile a Firenze e dai suoi goffi tentativi di coprirlo di bugie, al punto che il sovrano ordina alle sue guardie di arrestarlo. L'improvvisa apparizione di Helena (sorpresa per la corte ma non per il pubblico o per i lettori) è lasciata alla fine. Alla domanda sconcertata del re: «Is't real that I see?»⁹⁹, la ragazza risponde ambiguamente :

«No, my good lord; 'Tis but the shadow of a wife you see; the name
and not the thing»¹⁰⁰. (V, 3. vv. 307-309)

⁹⁸ P. STEWART, *How to Get to a Happy Ending: Decameron III.9 and Shakespeare's «All's well»*, in «Studi sul Boccaccio», XX, 1991- 92, p. 334.

⁹⁹ «É realtà quella che vedo?».

¹⁰⁰ «No, monsignore. Voi vedete soltanto l'ombra di una moglie morta. Il nome, non la cosa».

Questa espressione suggerisce sottilmente un profondo dolore, non del tutto dissipato dalla reazione rassicurante (non sarà forse ipocrita?) di Bertram: «Both, both. O! pardon»¹⁰¹. Rivolgendosi a lui, infatti, la ragazza continua:

«O my good lord! When I was like this maid, I found you wondrous kind. There is your ring; and, look you, here's your letter; this it says: «When from my finger you can get this ring, and are by me with child» &c. This is done: will you be mine, now you are doubly won?».¹⁰² (V, 3, vv. 310 - 315)

A questo punto ci si aspetterebbe che le parole di Elena siano seguite dalla felice unione della coppia, dal loro abbraccio e dalla gioia generale. Ma il lieto fine non è messo in scena, è implicito, o piuttosto relegato al «fuori commedia», in un momento in cui ci sarà tempo per ascoltare tutti i dettagli della storia e accertare la sua verità. Il re dice:

«Let us from point to point this story know, to make the even truth in pleasure flow. [...] Of that, and all the progress, more and less, resolvedly more leisure shall express: all yet seems well; and if it end

¹⁰¹ «No! il nome e la cosa... Oh perdonami!».

¹⁰² «O mio signore caro, ero ancora come è questa fanciulla (Diana) quando vi trovai di una squisita grazia. Eccovi il vostro anello; l'ho al dito io. Ed eccovi la vostra lettera: dice così: «Quando al tuo dito porterai questo anello e avrai un figlio da me...» e via di seguito. Tutto questo ora è accaduto. Volete essere mio marito ora che tutte e due le condizioni sono risolte e siete doppiamente vinto?».

so meet, the bitter past, more welcome is the sweet». ¹⁰³ (V, 3. vv. 326-335)

Ma, a questo punto, il dubbio è lecito: la struttura temporale drasticamente ridotta nella commedia shakespeariana avrà permesso quella crescita e maturazione interiore di Bertram? Il giovane potrà mai amare veramente Helena? O accetterà suo malgrado quell'unione perché ormai messo alle strette, «vinto» come dice la stessa ragazza? *L'happy ending*, dunque, è solo posticipato o solo illusorio?

¹⁰³ «Ora ci farete conoscere punto per punto la vostra storia e sgorghi dalla verità tutta la nostra gioia. [...] Di tutto questo, e di quanto ne è seguito – dai fatti più importanti alle inezie – avremo occasione di essere informati a nostro agio. Per ora tutto appare per bene; e poiché così bene finiscono tutte le passate amarezze, riescono più gradite le dolcezze presenti».

CAPITOLO 5

La trasposizione cinematografica della novella di Masetto da Lamporecchio nel *Decameron* di Pasolini

1. Una premessa necessaria

Nel 1971 Pier Paolo Pasolini portò nelle sale cinematografiche italiane il suo *Decameron* che, insieme a *I racconti di Canterbury* del 1972 e a *Il fiore delle Mille e una notte* del 1974, è parte di un progetto di più ampio respiro: la *Trilogia della vita*. In questa sede il *Decameron* di Pasolini verrà esaminato isolatamente rispetto agli altri due film della trilogia (con i quali pure intrattiene relazioni strettissime), e questo è legittimo proprio e solo in quanto lo si considera dal punto di vista esclusivo della sua relazione con il *Decameron* di Boccaccio.

Nel corso del capitolo ci si muoverà infatti su due binari paralleli: il primo costituito dal *Decameron* boccacciano, il secondo dal *Decameron* pasoliniano, analizzato nei suoi tre momenti: *Trattamento*, *Sceneggiatura*, e infine, il *Film*. Le citazioni dal *Trattamento* e dalla *Sceneggiatura* originale del *Decameron* saranno tratte dall'edizione curata da Gianni Canova per Garzanti (1995). Quando invece si farà riferimento al vero e proprio prodotto audiovisivo ci si baserà sull'edizione della sceneggiatura desunta dal film a cura di Giorgio Gattei, pubblicata dall'editore Cappelli (1977). Questa seconda edizione presenta tuttavia dei forti limiti, che rendono necessaria questa premessa. Lo stesso curatore, nella nota introduttiva, scrive infatti:

«Nella trascrizione dei dialoghi del *Decameron*, che sono prevalentemente in dialetto, non si è preteso di dare una trascrizione foneticamente esatta della pronuncia, ma piuttosto e semplicemente

una «impressione» dialettale, adottando all'uopo una trascrizione italiano - napoletanizzata (con tutte le inesattezze del caso)»¹⁰⁴.

Lungi da me avere le competenze per fornire una corretta trascrizione fonetica del dialetto napoletano (e non avendo altre fonti da cui poterla trarre) mi limiterò a riportare le battute del film così come vengono proposte da Gattei, pur cosciente della loro inesattezza, invitando comunque il lettore interessato all'argomento alla diretta visione del film.

¹⁰⁴PASOLINI PIER PAOLO, *Trilogia della vita: Il Decameron. I racconti di Canterbury. Il fiore delle mille e una notte*, a cura di Giorgio Gattei, Bologna, Cappelli, 1777, cit. p. 14.

2. Il *Decameron* napoletano: *Trattamento, Sceneggiatura, Film*

Prima di affrontare l'analisi comparata tra il testo letterario e la sua trasposizione audiovisiva, mi è sembrato opportuno ricostruire il percorso creativo dell'autore, dal progetto iniziale fino al montaggio finale.

Pasolini espone l'idea iniziale del film in una lettera inviata a Franco Rosellini nella primavera del '70. Qui parla di un film di almeno tre ore, diviso in tre tempi, e confessa la sua ambizione di realizzare «una specie di affresco di tutto un mondo, tra il medioevo e l'epoca borghese»¹⁰⁵. Quanto esposto genericamente nella lettera trova riscontro nel primo *Trattamento* elaborato dall'autore: si tratta di un testo di servizio in cui Pasolini «racconta» il film a produttore e collaboratori, fornendo una sintesi narrativa del suo progetto.

La novità più rilevante rispetto al testo boccacciano, già da questa fase embrionale del lavoro, è l'abolizione della cornice dei dieci novellatori borghesi in fuga dalla peste, sostituita dalla dilatazione di tre novelle - cornice che, segmentate, orchestrano ciascuno dei tempi del film, organizzandoli secondo un progetto unitario:

«Il film che durerà, ripeto, almeno tre ore, si dividerà anziché in due tempi, in tre, ognuno dei quali costituirà una specie di unità tematica, legata da una vicenda che sostituisca il meccanismo narrativo adottato dal Boccaccio, e rappresenti il mio libero intervento di autore».¹⁰⁶

Secondo lo schema delineato nel *Trattamento* il primo tempo ruoterebbe attorno alle vicende di Ser Ciappelletto (con le novelle di Martellino,

¹⁰⁵ P.P. PASOLINI, *Lettere 1955 - 1975 con una cronologia della vita e delle opere*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino, 1988, p. 670.

¹⁰⁶ *Ibidem*

Andreuccio, Alatiel e Masetto), il secondo tempo sarebbe organizzato attorno alla storia di Chichibio (con le novelle di Agilulfo e il palafreniere, Alibech, Gerbino, Lisabetta da Messina e Caterina da Valbona) e infine, il terzo e ultimo tempo, sarebbe impostato sulla novella - cornice di Giotto (con le novelle di Peronella, Natan e Mitridanes e Gemmata). Queste 15 novelle dovrebbero – a suo dire – fornire «un'immagine completa e oggettiva del Decameron»¹⁰⁷.

Il nucleo principale appare già qui formato da novelle d'ambientazione napoletana, così che la Napoli popolare possa essere «il tessuto connettivo del film»¹⁰⁸: le novelle napoletane originarie sono solo quelle di Andreuccio e Peronella, mentre risultano «napoletanizzate»¹⁰⁹ quelle di Ciappelletto, Masetto, Chichibio, Giotto, Mitridanes e Natan. A questo gruppo centrale si aggiungono però anche altre novelle di matrice diversa, necessarie per recuperare «lo spirito interregionale e internazionale che caratterizza il *Decameron*»¹¹⁰.

Nel passaggio dal *Trattamento* alla *Sceneggiatura* viene conservata la struttura in tre tempi e tre novelle-cornice (sempre Ciappelletto, Chichibio, Giotto) ma viene ridotto il numero delle novelle (in tutto dodici) e alcune vengono cambiate. Vengono eliminate cinque novelle, di cui tre «orientali» (Alatiel, Gerbino, Natan e Mitridanes) e due «nordiche» (Martellino e Agilulfo). Di contro, vengono aggiunte *ex novo* due novelle, entrambe napoletanizzate (Girolamo e Salvestra e Tingoccio e Meuccio). Gianni Canova, nella sua *Prefazione* alle sceneggiature originali

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Cioè con trasposizione della storia o dei personaggi a Napoli o nel Mezzogiorno.

¹¹⁰ P. P. PASOLINI, *Lettere 1955 - 1975*, cit. p. 670.

della *Trilogia della vita*, ritenendo che con questi interventi Pasolini stia cercando un' «omogeneità di ambientazione», sostiene:

«Non è un caso, ad esempio, che la maggior parte delle novelle «scartate» appartengano al *milieu* aristocratico - borghese, quasi che Pasolini volesse muoversi con decisione non solo in direzione di una più accentuata «napoletanità», ma anche di una più evidente e gioiosa «popolarità»»¹¹¹.

La *Sceneggiatura* presenta la stesura completa delle didascalie e dei dialoghi, che corrispondono in gran parte alla traduzione in italiano standard contemporaneo dei dialoghi del *Decameron*. Tuttavia, in apertura, Pasolini scrive la seguente nota:

«NB: I dialoghi di questa sceneggiatura sono provvisori e schematici perché vanno tradotti e rielaborati in napoletano (o italiano-napoletanizzato)»¹¹²

In confronto alla *Sceneggiatura*, il film presenta varianti significative, la più importante consiste nel deciso passaggio dallo schema tripolare a uno schema dichiaratamente bipolare. Con l'eliminazione della novella-cornice di Chichibio, la struttura si presenta basata su due soli tempi impostati sulle novelle-cornice di Ciappelletto (adesso con le novelle di Andreuccio, Masetto, Peronella) e dell'allievo di Giotto, interpretato dallo stesso Pasolini (con le novelle di Caterina, Lisabetta, Gemmata e Tingoccio-Meuccio).

¹¹¹ P. P. PASOLINI, *Trilogia della vita: Le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle mille e una notte*, a cura di Gianni Canova, Milano, Garzanti, 1995, cit. p. 24.

¹¹² Ivi, cit. p. 96.

Lo stadio finale del film, dunque, comporta un'ulteriore riduzione a nove novelle¹¹³. Con questo numero dispari la simmetria della struttura sembra sfasata, con quattro novelle nel primo tempo e cinque nel secondo: ne mancherebbe una per raggiungere il numero dieci, e richiamare così la struttura del *Decameron*.

In realtà, come opportunamente notato da Carlo Vecce¹¹⁴, nella prima parte c'è effettivamente una novella in più, ed è raccontata da un narratore di piazza¹¹⁵, all'interno di uno dei «connettivi» di Ciappelletto (che approfitta della distrazione dell'uditorio, tutto preso dalla narrazione, per compiere alcune delle malefatte ricordate da Boccaccio all'inizio della sua novella: rubare, adescare ragazzini ecc.).

3. La novella di Masetto da Lamporecchio: analisi comparativa tra Boccaccio e Pasolini

La prima novella della Terza giornata del *Decameron* è ambientata nel piccolo borgo toscano di Lamporecchio dove il giovane protagonista, il contadino Masetto, incontra un vecchio compaesano che era stato lontano per molti anni. Il vecchio, di nome Nuto, racconta di essere stato per tutto quel tempo l'ortolano di un convento femminile, da cui si era appena licenziato perchè non ce la faceva più: lavoro tanto, salario poco, e soprattutto le continue angherie con cui lo tormentavano le monache che,

¹¹³ La perdita più rilevante sarà la novella di Alibech, comunque girata nell'ottobre del 1970 a Sana'a, nello Yemen, nel periodo di lavorazione che avrebbe prodotto il documentario *Le mura di Sana'a*, e posto le basi dell'ultimo film della *Trilogia*: il *Fiore delle Mille e una Notte*.

¹¹⁴ C. VECCE, *Dal Boccaccio napoletano a Pasolini*, in *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*. Atti del XIV Congresso Nazionale dell'ADI, Genova, 15 - 18 settembre 2010.

¹¹⁵ Si tratta della novella della badessa Usimbalda (IX,2) che serve ad introdurre l'ambientazione monastica della storia di Masetto. Questa idea del vecchio novellatore era presente fin dall'inizio dell'opera, ma la novella prescelta nel *Trattamento* era quella di Alatiel.

dice, «son tutte giovani e parmi ch'ell'abbiano il diavolo in corpo». In questo inferno dipinto dall'interlocutore, Masetto intuisce un paradiso possibile, infatti, decodificando immediatamente la ragione di questo «diavolo in corpo» e, avendo «un disidèro si grande d'esser con queste monache», decide di approfittare della situazione mettendo la sua industria al servizio dell'*eros*.

Interessante in questo caso il gioco di riferimenti a distanza interni al *Decameron*: infatti, l'ultima novella della Terza giornata riprende l'immagine del «diavolo in corpo» nell'abile stratagemma adoperato da Rustico per unirsi

carnalmente alla bellissima e ingenua Alibech¹¹⁶. Il modo per «rimettere il diavolo in Inferno» suggerito dal monaco eremita è, appunto, l'atto sessuale. Ed è proprio questo che il giovane Masetto intende fare. Pasolini non si lascia di certo sfuggire questo significato metaforico e, nella *Sceneggiatura*, pur mantenendosi fedele al testo boccacciano per quel che riguarda il discorso del vecchio Nuto, tuttavia aggiunge un'espressione assente nella novella. Infatti, se nel *Decameron* Nuto dice:

«Anzi mi pregò il castaldo loro, quando io me ne venni, che, se io n'avessi alcuno alle mani che fosse da ciò, che io gliele mandassi, ed io gliele promisi: ma tanto il faccia Iddio san delle reni, quanto io o ne procaccerò o ne gli manderò niuno». (10)

¹¹⁶Altri punti di contatto tra la prima e l'ultima novella della Terza giornata sono stati messi in evidenza da Giulio Ferroni nel suo saggio intitolato *Eros e obliquità nella Terza giornata del Decameron* (2000). In entrambe le novelle la materia erotica si insedia direttamente in un ambiente religioso: nel convento contemporaneo delle suore di Masetto e nel lontano eremo della Tebaide di Rustico. Le due situazioni si presentano però inverse da più punti di vista: il furbo Masetto, dopo il colloquio con l'ortolano Nuto, si reca già con il suo disegno in mente nel convento, mentre l'ingenua e pagana Alibech, dopo aver sentito tanto lodare la fede cristiana, si reca nel deserto alla ricerca della santità. Sia Masetto che Alibech si offrono, in modi diversi ed opposti, alle voglie rispettivamente delle monache e di Rustico monaco, ma Masetto dovrà guardarsi dal carico eccessivo che le monache gli impongono, mentre la stessa Alibech imporrà un carico eccessivo allo smunto Rustico.

Nella *Sceneggiatura* si legge:

VECCHIO: ...pressappoco così quando me ne sono venuto via, il Castaldo mi ha tanto pregato di trovare un nuovo ortolano da mandare al convento – *un vecchietto come me, è naturale, perchè un giovanotto là dentro, ehm.. ehm..*¹¹⁷ ma io col cavolo che glielo trovo, col cavolo!».¹¹⁸

Nel *Film*, poi, il discorso è reso in maniera ancora più chiara e incisiva:

«E per un giovanotto, aveva ragione il sagrestano a non volerlo assumere, perchè quelle tengono tutte il diavolo in corpo... eh... eh...».¹¹⁹

Masetto dunque, preso atto di ciò, userà tutta la scaltrezza di cui è capace per conquistarsi al contempo un lavoro e la soddisfazione sessuale e quindi parte alla volta del monastero con una strategia ben precisa: fingersi muto per apparire innocuo agli occhi del castaldo e delle stesse monache e per poter esser tranquillamente assunto come ortolano del convento. La sua presunta incapacità di parlare, infatti, lo renderebbe anche impotente (secondo una credenza diffusa nel folklore popolare) tanto che «la badessa [...] stimava che egli così senza coda come senza favella fosse»¹²⁰. Oltre che muto, l'astuto Masetto si fa passare anche per scemo. Infatti, quando

¹¹⁷ Corsivo mio. Indica l'allusione alla procacità delle monache, assente nel *Decameron*.

¹¹⁸ P. P. PASOLINI, *Trilogia della vita*, a cura di Gianni Canova, cit. p. 117.

¹¹⁹ P. P. PASOLINI, *Trilogia della vita*, a cura di Giorgio Gattei, cit. p. 25.

¹²⁰ Diffuso e chiarissimo eufemismo, frequente in Boccaccio. (Cfr: VII,1, 27; IV, Intr., 33; IX 10, 15 sgg).

Boccaccio scrive delle due monache che decidono di sperimentare con lui quello di cui hanno talvolta sentito parlare ma mai messo in pratica, fa dire alla più intraprendente delle due: «... tu vedi che egli è un cotale giovanaccio sciocco, cresciuto innanzi al senno» e poco più avanti, ancora: «Egli è sì sciocco, che egli s'acconcerà comunque noi vorremo».

Pasolini amplifica questo aspetto del testo boccacciano e, nella *Sceneggiatura*, alla domanda della Madre Superiora che chiede chi fosse il ragazzo, fa rispondere al castaldo:

«Un povero muto, un po'... (e fa cenno come per dire che è un sempliciotto) che chiede lavoro... A me pare che ci potrebbe andar bene come ortolano! É forte e poi... (fa di nuovo quel cenno)».¹²¹

Nel *Film*, il gesto allusivo del castaldo viene sostituito da un'esplicita dichiarazione:

«È un povero muto. Non parla. Dice che chiede lavoro. Madre, potrebbe stare con noi come ortolano, tanto è forte e poi (accompagna le parole con un gesto eloquente) è scemo!»¹²²

Nella scena corrispondente del *Decameron* è invece assente ogni tipo di gestualità o espressione volta ad indicare la «semplicità» di Masetto e il castaldo si limita a presentarlo come «un povero uomo mutolo e sordo». Inoltre, all'altezza dell'incontro con le prime due suore, Pasolini scrive:

¹²¹ P. P. PASOLINI, *Trilogia della vita*, a cura di Gianni Canova, cit. p. 119.

¹²² P. P. PASOLINI, *Trilogia della vita*, a cura di Giorgio Gattei, cit. p. 25.

«... poi la prima va a prendere Masetto per mano, come si fa con un bambino o con un cane, e lo porta verso il capannetto»¹²³.

E, poco dopo:

«Dentro il capannetto, Masetto fa finta di non capire, e la monaca fa tutto lei: gli slaccia la tunica e le brache, senza denudarlo del tutto, ma liberando solo la parte che la interessa...»¹²⁴

Se il Masetto boccacciano, dunque, si atteggiava a semplice «giovanaccio sciocco», quello pasoliniano andrà oltre, presentandosi come «puro animale animale sessuato privo di una coscienza capace di giudicare i comportamenti altrui»¹²⁵ e, in tal modo, sostiene Simone Villani:

«Egli ottiene di sottrarre a ciascuna delle monache del convento lo schermo consueto nei meccanismi psichici (l'individuo altro e non solidale) sul quale proiettare il proprio Super - io con tutta la sua forza d'interdizione: e così le pulsioni esplodono»¹²⁶.

Il nodo centrale e comico della novella boccacciana consiste poi nel graduale slittamento semantico in senso metaforico dell'attività per cui è assunto Masetto al convento, ovvero il suo compito di «lavorare l'orto», che, da reale impegno agricolo – già peraltro trasparentemente allusivo –, passa poi a significare il *tour de force* erotico a cui il contadino viene

¹²³ P. P. PASOLINI, *Trilogia della vita*, a cura di Gianni Canova, cit. p. 121.

¹²⁴ Ivi, cit. pp. 121 - 122.

¹²⁵ S. VILLANI, *Il Decameron allo specchio: il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma, Donzelli, 2004, cit. p. 29.

¹²⁶ Ivi, cit. pp. 29 - 30.

sottoposto dalle donne. Il Masetto boccacciano, mentre la badessa sta vagliando l'opportunità di assumerlo, mormora tra sè:

«Se voi mi mettete costà entro, io vi lavorerò sì l'orto, che mai non vi fu così lavorato». (18)

Questa metafora agricola sopravvive nella traduzione cinematografica, ma Pasolini va oltre: se per il personaggio boccacciano il lavoro nei campi non è altro che una copertura (e la stessa battuta di Masetto fa sorridere perchè chiaramente allusiva all' «altro lavoro»), il Masetto pasoliniano, invece, nutre un sincero «amore per la terra» che si affianca e non è sopraffatto da quello per le donne. In una delle prime inquadrature del film, infatti, Masetto ci viene presentato come il più prestante di un gruppo di uomini che zappano la terra. Nella *Sceneggiatura*, poi, vi sono delle didascalie che descrivono il sereno fervore di Masetto che vanga l'orto e la dedizione con cui il protagonista attende al lavoro della terra. Si legge infatti:

«Masetto sta vangando il poetico orticello del convento: concentrato nel suo lavoro come uno che prega».¹²⁷

E, poco più avanti:

«Masetto sta facendo il suo lavoro, coscienziosamente, quasi come una specie di vecchio amore per la terra: e anche se egli non è lì per questo, tuttavia il lavoro è sempre lavoro. Lavorando egli fischieta

¹²⁷ P. P. PASOLINI, *Trilogia della vita*, a cura di Gianni Canova, cit. p. 120.

(insomma è una breve scena piena di realismo poetico sincero, al di fuori della comicità della storia)». ¹²⁸

Questa «georgica» di Pasolini cancella ogni dubbio sulla rilevanza che egli riconosce alla professione di Masetto nella semantica generale del racconto: la fecondazione della terra e quella della donna (le monache avranno dei bambini, «monachin» li definisce Boccaccio) nel film si richiamano l'un l'altra, e l'ortolano Masetto eccelle in entrambi i campi.

Masetto attuerà un'espugnazione progressiva del monastero: prima la corte del convento dove è alloggiato per qualche giorno, di lì poi il monastero vero e proprio in cui è ammesso dopo avere provata una prodigiosa attitudine al lavoro dei campi, poi la verginità delle due monache, subito dopo quella di tutte le altre, infine, prestigioso trofeo al vertice del *climax*, la badessa ¹²⁹. A lungo andare, tuttavia, Masetto inizia inevitabilmente a manifestare segni di stanchezza e «non potendo soddisfare a tante, s'avvisò che il suo esser mutolo gli potrebbe, se più stesse, in troppo gran danno risultare». Uno dei motivi comici centrali della novella è dato proprio dal falso recupero che Masetto fa di una cosa che in realtà non aveva mai perduto: la parola. Così scrive Boccaccio:

«Una notte, con la badessa essendo, rotto lo scilinguagnolo, cominció a dire: — Madonna, io ho inteso che un gallo basta assai bene a dieci galline, ma che dieci uomini posson male o con fatica una femina soddisfare, dove a me ne convien servir nove; al che per cosa del mondo io non potrei durare, anzi sono io, per quello che infino a qui

¹²⁸ Ivi, cit. p. 124.

¹²⁹ Interessante notare l'analogia con un altro film di Pasolini: *Teorema* (1968). Qui, una ricca famiglia della borghesia industriale è visitata da un giovane dio, che esercita sui propri ospiti un fascino sensuale: ad uno ad uno tutti cederanno all'attrazione verso l'essere misterioso.

ho fatto, a tal venuto, che io non posso fare né poco né molto: e per
ciò, o voi mi lasciate andar con Dio o voi a questa cosa trovate modo.
—» (36 - 37)

Di fronte allo sconcerto della badessa che esclama «Che è questo? Io credeva che tu fossi mutolo», lo scaltro Masetto fa passare l'evento per miracolo, dicendole:

«Madonna, [...] io era ben così, ma non per natura, anzi per una infermità che la favella mi tolse, e solamente da prima questa notte la mi sento essere restituita, di che io lodo Iddio quanto io posso». (39)

Pasolini innesta un ulteriore, irresistibile spunto comico nella macchina testuale del Boccaccio: quando, nel film, Masetto prende la parola per la prima volta, confessa alla badessa non solo la propria attività seriale con tutte le monache del convento ma anche la sua vera identità e le finora celate facoltà uditive e fatiche. Esclama infatti, senza nascondere nulla:

«L'ho fatt'apposta per venire qui e fare quel ch'ho fatto... E quanto l'ho fatto! Signò, ma non mi credevo mai fino a questo punto...». ¹³⁰

Le ultime parole di Masetto sono coperte da un grido spiritato della badessa, che sembra ammattita: si alza di scatto, si precipita alla torre campanaria e inizia a suonare le campane a distesa urlando «Miracolo! Miracolo!». Successivamente spiega il suo piano a Masetto, che la osserva confuso:

¹³⁰ P. P. PASOLINI, *Trilogia della vita*, a cura di Giorgio Gattei, cit. p. 27.

«Non ti preoccupare, aggiusteremo ogni cosa. Facciamo in modo che tu possa restare sempre al convento... e possa far con tutte senza morire consumato! E per di più passerai per santo... (riprendendo ad urlare a squarciagola) Miracolo!».¹³¹

Dunque: se nel testo boccacciano l'idea del miracolo era stata partorita dallo stesso Masetto, nel film di Pasolini è la badessa artefice di tutto davanti allo sguardo incredulo del ragazzo.

Con questa corsa scalmanata della badessa che tutta eccitata si caracolla a suonare a stormo le campane perchè annuncino il prodigio della guarigione del muto si conclude l'episodio di Masetto nel *Decameron* di Pasolini. In realtà Boccaccio aveva anche narrato il post-miracolo: sappiamo che con il tempo Masetto farà carriera e passerà da uomo di fatica nell'orto a sostituire addirittura il castaldo del convento, e infine, dopo aver generato «assai monachin», tornerà «vecchio, padre e ricco» al proprio paesino. Tuttavia, se lo scrittore poteva tranquillamente evocare un futuro distante con i personaggi invecchiati di vari decenni, per il cineasta questo costituiva un ostacolo pragmatico. Pasolini, dunque, decise di non ricalcare fino in fondo il tracciato narrativo della novella.

¹³¹ Ivi, cit. p. 28.

CAPITOLO 6

La novella di Federigo degli Alberighi

tradotta nell'italiano di oggi

1. Tradurre i classici in italiano: sì o no?

Negli ultimi trent'anni l'editoria italiana è stata investita da un fenomeno impensabile fino alla metà del secolo scorso: la comparsa di sempre più numerose traduzioni endolinguistiche dei classici italiani.

Alcune di queste traduzioni si presentano affiancate al testo originale (è il caso de *Il Principe* di Piero Melograni; Rizzoli, 1991), altre come testi pubblicati autonomamente (è il caso de *Il Cortegiano* di Carmen Covito e Aldo Busi; Rizzoli, 1993). Tutte queste pubblicazioni, sebbene diverse l'una dall'altra per tipologia e destinazione, testimoniano la sempre più diffusa percezione che la lingua della nostra tradizione letteraria risulti ormai ostica alla maggioranza degli italiani, in special modo agli studenti. Inizialmente tali traduzioni vennero letteralmente ignorate dal mondo accademico, dagli «addetti al mestiere», probabilmente ritenute indegne di alcun commento, anche negativo. Ma, quando nel 1998, il docente universitario e critico letterario Marco Santagata pubblicò, per gli Oscar Mondadori, un'edizione delle *Canzoni* di Leopardi accompagnata da una traduzione in prosa a fronte¹³², ecco che il fenomeno non poté più essere eluso e, immediatamente, si scatenò nel mondo letterario una vivace polemica sull'utilità o il danno di tali operazioni.

¹³² Si fa riferimento alla seguente edizione: G. Leopardi, *Canzoni*, versione in prosa, note e postfazione a cura di M. Santagata, Milano, Oscar Mondadori, 1998. Nel volume figurano le dieci canzoni pubblicate dal poeta nel 1824: l'ordine è appunto quello del 1824, ma il testo adottato è quello dell'edizione definitiva, la cosiddetta «Starita corretta» (1835-37).

Sull'opportunità delle traduzioni lo stesso Santagata si esprime in un articolo comparso nello stesso anno ne «la Rivista de libri», intitolato *Tradurre Machiavelli?*. Il problema della fruibilità dei classici riguarderebbe, secondo lo studioso, la distanza che si è venuta a creare fra italiano letterario e italiano odierno. Se fino a non molto tempo fa le minoranze colte del nostro paese avevano il privilegio di poter leggere agevolmente i nostri classici, grazie al secolare legame fra la lingua italiana e il suo linguaggio letterario, oggi non è più così. Infatti:

«L'effetto congiunto di una lingua di comunicazione che non si nutre di quella tradizione linguistica e del vero e proprio salto antropologico che la società postindustriale ha provocato nelle nuove generazioni ha avuto come effetto quello di "antichizzare" nel volgere di pochi decenni l'intera tradizione letteraria nazionale. Sarebbe eccessivo dire che quella lingua ha ormai i connotati di lingua straniera, ma non si va lontano dal vero sostenendo che la rescissione del rapporto con la lingua d'uso l'ha relegata fra quelle "specialistiche"».¹³³

L'unico strumento adatto a superare questo *gap* linguistico è, secondo Santagata, la traduzione. In fondo, «la grande letteratura non ha paura di essere trasportata in altra lingua»: basti pensare ai classici greci e latini che ormai da tempo sono letti in traduzione anche dalle persone colte. Soprattutto a scuola, continua lo studioso, sarebbe proficuo fornire testi in lingua originale con parafrasi o traduzione a fronte e con un apparato di note «leggere» e alternare il contatto con il testo originale a quello mediato. Nella conclusione dell'articolo, Santagata, dichiara aperto il dibattito sulla questione:

¹³³ M. SANTAGATA, *Tradurre Machiavelli?* in «la Rivista dei libri», VIII, n. 5, 1998, cit. p. 12.

«E se a casa lo studente decidesse di leggere il *Principe* di Machiavelli usando solamente una versione «tradotta», la scuola avrebbe vinto o perso una battaglia? La nostra tradizione letteraria sarebbe stata offesa o valorizzata? Io le presento come domande retoriche, ma sarei felice se qualcuno le prendesse per domande vere, degne di una risposta. Anche negativa». ¹³⁴

Il dibattito lanciato da Santagata venne accolto immediatamente da Annalisa Andreoni che, sempre nel 1998 e sulla stessa rivista, pubblicò un articolo di risposta intitolato *Tradurre Machiavelli? No! Dichiaro aperto il dibattito*. La studiosa condivide in parte le riflessioni del critico, scrivendo infatti che:

«È tempo di rendersi conto, o meglio, di fare i conti col fatto che la lingua letteraria non è più sentita come lingua *tout-court* dalle classi colte italiane, ma è ormai diventata un linguaggio settoriale, di contro alla lingua standard di comunicazione usata, grazie al cielo e agli sforzi fatti nella battaglia per l'alfabetizzazione, dalla maggioranza degli italiani. Linguaggio settoriale, al pari di quello della medicina o del diritto». ¹³⁵

Andreoni, tuttavia, ritiene che Santagata abbia amplificato eccessivamente il concetto di «frattura linguistica», anche perché manca un elemento fondamentale per poterla definire, ovvero quello dell'incomprensibilità: vi è infatti ancora una buona corrispondenza fra

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ A. ANDREONI, *Tradurre Machiavelli? No! Dichiaro aperto il dibattito*, in «La rivista dei libri», VIII, n. 9, 1998, cit. pp. 43 - 44.

italiano letterario e italiano odierno. A supporto della sua tesi, la studiosa sottopone il cugino quattordicenne ad un breve esperimento: la lettura in versione originale della novella di Chichibio (*Decameron*, VI, 4). Il ragazzo, studente presso un istituto tecnico e non particolarmente appassionato alla lettura, si dimostra capace di comprendere il testo nella versione originale, incontrando solamente delle difficoltà in alcuni punti del racconto dalla sintassi particolarmente articolata. In tal modo Andreoni ribadisce non solo che un giovane studente, con un po' di impegno, può comprendere un testo letterario senza l'aiuto di una traduzione, ma anche che le difficoltà che egli incontra in quel testo sono per lo più di natura sintattica, non lessicale. Bisognerebbe quindi parlare, secondo la studiosa, non tanto di frattura linguistica, ma di insufficiente «abitudine al pensiero complesso», di poca familiarità con la lettura e col linguaggio settoriale della letteratura. Nulla di deprecabile, dunque, quando in futuro si dovranno tradurre in italiano corrente i classici, ma:

«fino a che nella coscienza dei parlanti dell'italiano non sarà percepita con nettezza l'avvenuta frattura linguistica – e pur nella fatica della lettura posso assicurare che era fuor di dubbio, per Giacomo [il cugino], il fatto di stare leggendo una pagina della sua propria lingua – fino a quel punto, credo che ci siano i margini per lottare, diciamo così, per un innalzamento della 'competenza tecnica' di tutti i lettori».¹³⁶

La studiosa sostiene che il vero pericolo, oggi, non sia tanto il *gap* linguistico, ma quello culturale. Ritene infatti che il «salto antropologico della società postindustriale», di cui parlava Santagata nell'articolo

¹³⁶ Ivi, p. 44.

sopracitato, abbia «antichizzato» sì la lingua, ma soprattutto i contenuti pedagogici e i nuclei forti del sapere tradizionale, operando un vero e proprio «scollamento di valori». Infatti scrive:

«Ma siamo sicuri che lo studente non legga Machiavelli a causa dell'oscurità del suo stile? Perché mai dovrebbe interrogarsi su un *Principe*, ancorché tradotto, quando è opinione comune – basta fare un viaggio in treno per rendersene conto – che «tanto in politica sono tutti ladri»?». ¹³⁷

Per Andreoni, dunque, la sfida vera alla quale è chiamata la scuola è quella di reinserire la tradizione letteraria nel circolo di valori, altrimenti questa «verrà spazzata via culturalmente molto prima che linguisticamente».

Sulle traduzioni dei classici si espresse qualche anno dopo anche Romano Luperini nel suo volume *Insegnare la letteratura oggi* (2000). Luperini è concorde con Santagata nell'individuare una profonda frattura fra l'italiano letterario e il linguaggio di oggi, al punto che «per almeno i tre quarti della popolazione studentesca del triennio, la lettera materiale del testo (soprattutto se poetico, ma in buona misura anche narrativo) è ormai uno scoglio insuperabile». Tale frattura, secondo Luperini, può essere in parte colmata dal commento al testo che «consiste innanzitutto in un'operazione di traduzione e di parafrasi che ci permette di trasporre il testo nella lingua dell'oggi». Tuttavia, a parere del critico:

«Il commento deve servire da ponte fra il passato e il presente; se noi lo trasformiamo in ponte levatoio e lo solleviamo, esso non può esercitare la sua funzione. La tendenza oggi diffusa – e praticata da

¹³⁷ Ibidem.

qualche scrittore contemporaneo che vi si presta – a darci la parafrasi del *Principe* senza il testo del *Principe* o quella del *Decameron* senza quel testo e così via, va combattuta. Nel commento non è la semplice riduzione al presente che conta; conta anche la sua capacità di farci tornare al passato. Solo nella «ginnastica» fra passato e presente e fra presente e passato si dà un'attualizzazione critica, e non un'attualizzazione inerte o selvaggia dei testi letterari». ¹³⁸

Quindi, Luperini, pur riconoscendo l'utilità dell'apporto didattico di commenti e traduzioni modernizzate dei testi, strumenti indispensabili per far comprendere a giovani studenti il significato di un testo letterario, li reputa esclusivamente «servili» rispetto all'originale e dunque privi di una reale autonomia.

Sulla polemica è ritornato in tempi più recenti Michele Loporcaro, con un saggio intitolato *Tradurre i classici italiani? Ovvero Gramsci contro Rousseau* (2010). Il linguista si pone sulla stessa linea di pensiero di Andreoni nel sostenere che, nell'Italia di oggi, «nessuna reale crisi *linguistica* dell'intercomprensibilità appare in atto», si tratta piuttosto di un mutamento socio - culturale avente per teatro la scuola.

La scuola che ha formato la generazione più anziana riusciva a far avvertire una continuità fra la lingua letteraria e la lingua d'uso, riusciva a presentarla non come «altro pianeta», bensì come «una realizzazione diversa, più complessa e stratificata, del medesimo codice». La scuola di oggi non riesce più in questo poiché – sostiene lo studioso – nell'epoca della scolarizzazione di massa, si è affermata una linea pedagogica

¹³⁸ R. LUPERINI, *Insegnare la letteratura oggi*, Lecce, Manni, 2000, cit. p. 85.

democratica e «roussoviana»¹³⁹. L'uguaglianza e l'inclusione degli esclusi, in questa visione, sarebbero raggiungibili tramite un'educazione culturale minima e uguale per tutti. Alla linea «roussoviana» appartenerebbero tutti coloro che suggeriscono l'uso delle traduzioni nella scuola perchè, data la difficoltà che richiede la comprensione della lingua dei classici dei secoli passati, pretendere da giovani studenti la lettura dei testi in veste originale porterebbe automaticamente con sé la selezione classista.

Diversa è, ovviamente, l'opinione dello studioso, che arriva ad affermare che «buttar via Dante originale e legger solo la traduzione modernizzata è il primo passo verso il buttar via la letteratura per intero». Loporcaro reputa il confronto con i classici letterari del passato, rigorosamente in veste originale, uno strumento essenziale per formare cittadini dotati di spirito critico:

«La distanza linguistica che separa da noi i testi dei secoli passati [...] non è sufficiente per considerarli scritti in una lingua non nostra e quindi da «tradurre», ma è più che sufficiente per fornire materia d'esercizio intellettuale e di riflessione, materia per la formazione di una cultura».¹⁴⁰

E conclude dicendo che la scuola dovrebbe mirare a dare a tutti gli strumenti per leggere Dante, non a dar loro altro perchè più facile o più utile, né a dar loro quel Dante tradotto, il che «distrugge la specifica forma

¹³⁹ L'educazione ideale proposta da Rousseau è «negativa», in quanto non vuole intervenire nel processo di naturale maturazione delle facoltà del bambino, ed è perciò opposta a quella tradizionale, basata invece sull'acculturazione. È questo uno degli aspetti del mito del buon selvaggio, elaborato in teoria pedagogica in *Emilio e dell'educazione* (1762).

¹⁴⁰ M. LOPORCARO, *Tradurre i classici italiani? Ovvero Gramsci contro Rousseau*, in «Belfagor», LXV, n.1, 2010, cit. p. 26.

linguistica in cui si manifesta la distanza storica e distrugge dunque la percezione di questa e con essa lo spessore della cultura».

Favorevole alla pratica delle traduzioni è, invece, il traduttore e saggista Franco Nasi che, sul volume *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture* (2010), scrive:

«Ho avuto la fortuna di insegnare per diversi anni all'estero. Una cosa che mi ha sempre sorpreso era proprio la diversa velocità con cui gli studenti stranieri leggevano alcuni nostri classici. Il *Principe* è un testo richiesto nei Core Courses e gli studenti lo leggono, con piacere, in un paio di sere. Così la *Divina Commedia*, che a me è sempre sembrato un libro lunghissimo, forse perché il rito di iniziazione a questo testo, consumato sui banchi di scuola del liceo, è durato tre anni e mentre leggevo quel libro, lentamente, faticosamente (un Canto ogni settimana era la razione che ci veniva assegnata) la barba è spuntata davvero e sono successe anche mille altre cose. E mi sono sempre chiesto che effetto debba fare leggere per la prima volta una *Divina Commedia* tutto d'un fiato, senza dovere ricorrere alle note, se non per sapere qualcosa di più sui personaggi incontrati da Dante. È un'esperienza che un lettore straniero può facilmente fare leggendo la *Commedia* tradotta nella lingua del suo paese, mentre per la maggioranza degli italiani credo che la fruizione piacevole della *Commedia* sia quasi sempre frutto di una rilettura. Si dirà che gli stranieri non leggono davvero la *Comedia* ma una sua versione della *Divina Commedia*, una della tante possibili riscritture. Su questo non ci sono dubbi, così come non ci sono dubbi sul fatto che pochissimi sono quelli che oggi in Italia leggono la *Bibbia* o il *Vangelo* nella

lingua in cui furono scritti; eppure questi libri, per molti, non sono solo libri belli, ma sono fonte di verità, anche in traduzione». ¹⁴¹

Dal quadro qui delineato, pur sommario e parziale, emerge che l'obiezione principale mossa alle traduzioni endolinguistiche è che esse, favorendo la pigrizia del lettore, potrebbero portare a un impoverimento culturale. Argomento certo non infondato: tuttavia, se quel lettore non avrà la volontà o la pazienza di usare la versione moderna come mezzo per arrivare al testo originale, è lecito chiedersi se a quell'originale egli sarebbe in altro modo mai arrivato.

2. Traduzioni endolinguistiche del *Decameron*

Nonostante le critiche, gli attacchi e le polemiche, le traduzioni endolinguistiche dei classici hanno continuato a proliferare e qui si intende affrontare il caso specifico delle traduzioni endolinguistiche del *Decameron*.

Basta scorrere il catalogo in rete del sistema bibliotecario nazionale (www.sbn.it) per accorgersi dell'enorme quantità di riscritture-traduzioni in italiano del capolavoro boccacciano. Alcune di queste edizioni dichiarano esplicitamente, già in copertina o nel sottotitolo, il loro progetto di traduzione e si rivolgono manifestamente a lettori diversi. Numerosissime sono le traduzioni o riscritture per bambini, tra cui quelle ad uso scolastico, di cui Maria Chiara Provenzano¹⁴² ha proposto un accurato elenco. Sono tutte versioni parziali, generalmente formate da una scelta ristretta di novelle, corredate nella maggior parte dei casi da immagini e, in quelle ad

¹⁴¹ F. NASI, *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, Milano, Medusa, 2010, cit. pp. 92 - 93.

¹⁴² M.C. PROVENZANO, *Di Boccaccio in boccacce: la tradizione del «Decameron» nella letteratura per l'infanzia*, in *La fortuna di Boccaccio nella tradizione letteraria italiana*, a cura di Ettore Catalano, Bari, Progedit, 2015, pp. 174 - 175.

uso scolastico, da un apparato di esercizi sulla grammatica e sulla comprensione del testo. Il campo delle traduzioni integrali (o quasi) del *Decameron*, ad uso di lettori adulti è invece più ristretto. Ad essersi cimentati nell'ardua (e non priva di polemiche) impresa sono stati Ettore Fabietti con *Il Decamerone di Giovanni Boccaccio, tradotto in lingua italiana moderna ad uso del popolo* (1906), Aldo Busi, con *Decamerone. Da un italiano a un altro* (1990) e, infine, Luciano Corona con *Decameron di Boccaccio. Riscrittura integrale in italiano moderno* (2006).

Se lo scopo delle traduzioni endolinguistiche integrali è quello di risvegliare nei ragazzi e negli adulti il piacere di leggere Boccaccio, così da riuscire, possibilmente, a riportarli al testo originale; le riduzioni per la scuola o l'infanzia intendono introdurre per la prima volta i bambini nel mondo del narratore certaldese, un mondo diverso dal loro e del quale poco nulla hanno sentito dire. Tali riduzioni richiederanno, com'è ovvio, modalità traduttive diverse rispetto a quelle rivolte a lettori consumatori abituali di libri: oltre alla scelta della lingua da utilizzare nel proporre, oggi, la lettura delle novelle (problema comune a tutte le traduzioni endolinguistiche), in quelle per bambini bisognerà anche valutare la selezione delle stesse e del modo in cui presentarle e, dunque, commentarle, ad un pubblico principiante.

Per rendersi meglio conto di quanto possano variare le traduzioni a seconda dei destinatari cui si rivolgono si è deciso in questa sede di selezionare alcune riscritture dalle due tipologie e procedere ad un lavoro di comparazione.

Tra le versioni per lettori generici è stata scelta quella che ha goduto di maggior successo editoriale: il *Decamerone di Giovanni Boccaccio* riscritto

da Aldo Busi (1990), per il quale l'autore è stato insignito del Premio Letterario Giovanni Boccaccio nel 2013¹⁴³.

Tra le numerosissime edizioni rivolte ad un pubblico giovane sono state scelte, invece, quella di Piero Chiara intitolata *Decamerone. Dieci novelle raccontate da Piero Chiara* (1984), che trova il suo principale luogo di fruizione nelle scuole secondarie di primo grado e *Dame, mercanti e cavalieri* (1991) di Bianca Pitzorno, facilmente reperibile nelle librerie per ragazzi. La scelta è ricaduta su queste edizioni per due motivi fondamentali: da un lato perchè vantano la scrittura di due conclamati autori italiani contemporanei, dall'altro perchè si è tenuto conto della fortuna editoriale che le due edizioni hanno avuto e dell'arco temporale che hanno coperto con le ripubblicazioni susseguites. La riduzione di Piero Chiara è stata infatti pubblicata per la prima volta nel 1984 nella collana Mondadori «I libri da leggere», con le illustrazioni di Giuseppe Madaudo e l'anno successivo venne ripubblicata nella collana Mondadori Scuola «Lecture per la scuola media». Nel 1992 riapparve nella collana «Le cicale» a cura di Federico Roncoroni, con apparati a cura di Enrico Saravalle. Venne poi ripubblicata nel 2000 nella collana «Le onde», nel 2006 nella collana «Pane e cioccolata» e infine nel 2014, con apparato didattico di Antonietta Italia, nella collana «Lettore esperto». La riduzione di Bianca Pitzorno è stata pubblicata per la prima volta nel 1991, nella collana «Narrativa moderna» della Mondadori. Nel 2007 venne ripubblicata con le illustrazioni di Grazia

¹⁴³ L'«Associazione Culturale Giovanni Boccaccio» è nata a Certaldo nel 1982 nel nome dell'illustre narratore che ha vissuto nel borgo medievale. Il suo ideatore e primo sostenitore, Paolo Renieri, coinvolse un gruppo di amici al fine di organizzare il «Premio Letterario Boccaccio» da assegnare ad uno scrittore italiano, narratore o saggista, con particolare merito nel campo letterario per le opere prodotte. Negli anni il Premio si è arricchito con la sezione degli scrittori internazionali e con il riconoscimento alla carriera giornalistica, divenendo una triade di alto valore culturale, riconosciuta da una giuria di critici, letterari e giornalisti, presieduta dal senatore Sergio Zavoli. Per maggiori informazioni si invita a consultare il sito: <https://www.premioletterarioboccaccio.it/>.

Nidasio, sempre dalla Mondadori, nella collana «Contemporanea», e poi ripubblicata nel 2011 nella collana «Oscar junior».

Piero Chiara, nell'*Introduzione* alla prima edizione de *Il Decameron raccontato in dieci novelle* del 1984 dichiara esplicitamente il suo progetto: l'autore non ha intenzione di tentare una traduzione, né una riduzione della scrittura di Boccaccio, ma una semplice trasposizione con l'intento di accendere l'interesse dei lettori «per il più grande narratore che sia mai esistito». Si legge infatti:

«La riscrittura di dieci novelle del Decameron, che costituisce l'essenza e il rischio di questo libro, non ha la pretesa di aggiornare un classico, che sarebbe follia, ma solo l'intento di mostrare la forza narrativa del Boccaccio, la quale è tale da trapassare, d'epoca in epoca, in tutti coloro che si pongano l'impresa del raccontare. Raccontando dieci delle sue storie come le potrebbe esporre uno scrittore di oggi, ho avuto la sensazione d'averlo a lato, Messer Giovanni, quello degli anni napoletani, quando organizzava i materiali che avrebbe calato sulla pagina per rappresentare nient'altro che la vita, quell'intreccio di bene e di male, d'innocenza e di malizia, di gioia e di tristezza che è la vita. Si potrebbe tentare varie giustificazioni all'operazione compiuta con questo libro, ma basterà dire che qui non si tratta di una traduzione nel linguaggio del nostro tempo, né di uno spianamento dell'originale, ma di una semplice prova narrativa, di uno di quei d'*après* che molti pittori di oggi dedicano ai maestri del passato, o tutt'al più di una trasposizione, che ha il fine di riaccendere l'interesse dei lettori d'ogni genere per il più grande narratore che sia mai esistito».¹⁴⁴

¹⁴⁴ P. CHIARA, *Il Decameron raccontato in dieci novelle*, Mondadori, Milano, 1984, p. 21.

Tale *Introduzione*, purtroppo, non è più stata ripubblicata nelle edizioni scolastiche. Nell'ultima di queste, infatti, è sostituita da una presentazione scritta da Federico Roncoroni, il curatore del volume, nella quale si legge:

«Questa edizione di alcune novelle del *Decamerone* nasce dall'incontro tra il grande narratore trecentesco e un narratore del nostro tempo, che guarda a lui come a un maestro, riconoscendogli il merito di aver dato piena dignità e perfezione a un genere letterario di cui anch'egli è un celebrato e famoso cultore. L'incontro è stato felice e fortunato. Piero Chiara, l'autore di tanti romanzi e di tanti racconti di successo, ha preso in mano le novelle di Giovanni Boccaccio, le ha lette e meditate, e poi le ha «raccontate». La sua, quindi, non è stata una semplice trascrizione, come tante altre, ma qualcosa di ben più significativo e valido. Piero Chiara è entrato nel mondo di Boccaccio e lo ha rivissuto, attraverso il suo racconto, senza tradirlo, cioè senza nulla aggiungere e nulla togliere alla suggestione dell'originale. Il risultato di questo incontro sono le dieci novelle che sono pubblicate qui di seguito e che sono state scelte liberamente, tra le cento del *Decamerone*, come quelle che meglio di altre permettono di gustare i valori e i pregi del più grande novelliere di tutti i tempi».¹⁴⁵

A questa introduzione segue una breve sezione intitolata *Giovanni Boccaccio: la vita e le opere* (pp. 11-18) in cui vengono fornite ai ragazzi le linee generali per inquadrare il capolavoro boccacciano. Seguono le dieci novelle, dotate di titoli identificativi: 1. San Ciappelletto, 2. Le avventure di Andreuccio a Napoli, 3. Pietro e l'Agnolella, 4. Federico e il suo falcone, 5. Chichibio cuoco e le gru, 6. Frate Cipolla e la penna dell'arcangelo Gabriele, 7. Calandrino lapidato, 8. Bruno e Buffalmacco rubano un porco a

¹⁴⁵ P. CHIARA, *Decamerone. Dieci novelle raccontate da Piero Chiara*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 2014, p. 9.

Calandrino, 9. Natan e Mitridano, 10. Torello e il Saladino. Ogni novella è corredata da un apparato didattico (curato da Antonietta Italia) volto a saggiare la comprensione del testo da parte dello studente.

Parimenti conosciuta e molto amata dai giovani lettori è la versione delle novelle boccacciane intitolata *Dame, mercanti e cavalieri*, scritta da Bianca Pitzorno e illustrata dalla fumettista recentemente scomparsa, Grazia Nidasio (1931- 2018). Per quanto riguarda il suo progetto traduttivo, la Pitzorno scrive che:

«Negli anni in cui Boccaccio scriveva, la lingua italiana era ancora molto giovane (prima del Milletrecento in Italia si scriveva in latino) e oggi leggere le novelle nella versione originale risulterebbe difficile e richiederebbe molte note. Perciò abbiamo deciso di «tradurle» come da una lingua straniera. Non ridurle, adattarle o ri-raccontarle. Semplicemente tradurle. Quelle che state per leggere sono le stesse frasi scritte da Giovanni Boccaccio, espresse però con parole simili a quelle che userebbe uno scrittore di oggi per raccontare le sue storie ai contemporanei».¹⁴⁶

In questo caso l'intenzione, dichiarata dalla stessa autrice, non è quella di riscrivere le novelle, manipolandole con parole proprie, ma di operare una semplice traduzione. La Pitzorno garantisce al lettore di aver utilizzato le stesse frasi scritte da Boccaccio, senza tagli o stravolgimenti, ma con vocaboli e modi di dire più vicini al parlato odierno e, quindi, più facilmente comprensibili anche dai bambini.

Anche questo libro è composto da una scelta di dieci novelle decameroniane, selezionate dalla Pitzorno tra quelle che, come lei stessa

¹⁴⁶ B. PITZORNO, *Dame, mercanti e cavalieri*, Milano, Mondadori, 2016, cit. p. 7.

afferma nell'*Introduzione*, sono più vicine alla «letteratura cortese del Medioevo e ai grandi e nobili sentimenti che guidano le azioni dei suoi personaggi». L'autrice rivolge infatti la sua attenzione ai «racconti che esaltano la grandezza d'animo, il senso dell'onore, della lealtà, della fedeltà ai propri ideali», sono tutte storie adatte all'infanzia, vengono infatti escluse tutti le novelle più spinte e volgari. Anche in questo caso, le dieci novelle scelte sono contraddistinte da un titolo: 1. Il conte stalliere, 2. Landolfo Rufolo e l'alterna fortuna, 3. Il falcone di Federigo degli Alberighi, 4. Madama Beritola e i suoi figli, 5. Il brigante gentiluomo, 6. Lisa e re Pietro, 7. Nastagio degli Onesti e la bella sdegnosa., 8. Madonna Francesca e i due corteggiatori molesti, 9. Lisabetta da Messina e la pianta di basilico, 10. L'innamorato pazzo.

Nell'impaginazione, la fumettista Chiara Nidasio ha fatto in modo che ci fosse uno stacco tra una novella e l'altra creando una sorta di cornice «grafica», formata da disegni di clown o giullari che precedono e seguono ogni racconto. Inoltre, la stessa Nidasio, interrogata sulla sua operazione di illustrazione del *Decameron* sosteneva che «nelle illustrazioni, riprendendo il quadro dei riferimenti alla contemporaneità, però in modo «soft», ho dato ai personaggi le fattezze di Benigni, della Bellucci o di Zuccherò».¹⁴⁷

Chiara e Pitzorno, pur partendo da presupposti differenti nell'affrontare la riscrittura delle novelle (l'uno rifiutando il termine «traduzione» e parlando piuttosto di trasposizione che «non ha la pretesa di aggiornare un classico, che sarebbe follia», l'altra al contrario affermando di non voler ridurre, adattare o ri-raccontare le novelle ma «semplicemente tradurle») giungono, come vedremo, a un risultato molto simile.

¹⁴⁷ G. BACCI, *Dal Dottor Oss alla Stefi, passando per l'Orlando Furioso: un viaggio nella fantasia. Intervista a Grazia Nidasio*, in «Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», 2014, consultabile all'indirizzo: <http://www.arabeschi.it/dal-dottor-oss-alla-stefi-passando-per-lorlando-furioso-un-viaggio-nella-fantasia-intervista-a-grazia-nidasio/>.

L'ultima traduzione presa in esame è il *Decamerone di Giovanni Boccaccio* (1990) di Aldo Busi, che contiene tutte e cento le novelle del *Decameron*. Anche in questo caso è importante guardare agli apparati paratestuali che accompagnano la traduzione vera e propria per meglio valutare il progetto e l'esecuzione della versione. Nella *Nota del traduttore* che apre il volume, infatti, Busi espone il suo progetto traduttivo:

«Desidero sottolineare che ho tradotto il *Decamerone* di Giovanni Boccaccio, non ho scritto il mio: ho autocensurato dello scrittore che è in me trovate intimamente strepitose all'istante, ma che avrebbero marchiato la traduzione in modo irreversibile rendendola subito scandalosa e subito dopo vecchia. Perché questa traduzione non ha affatto la pretesa di essere una traslitterazione o una ricreazione o altra cosa dall'originale: è l'originale oggi».¹⁴⁸

Con questa premessa, il testo di Busi sembrerebbe essere un ottimo esempio di traduzione endolinguistica, che non vuole essere «altra cosa dall'originale». Busi dichiara apertamente al lettore di essersi limitato a tradurre il *Decameron* di Boccaccio, non di averlo riscritto. Tuttavia, basta aprire le prime pagine del libro per constatare il contrario.

Innanzitutto va segnalato il fatto che Busi propone, oltre alle cento novelle, solamene il proemio, l'Introduzione alla prima e alla quarta giornata e la conclusione dell'autore. In apertura di ogni novella trova posto solo il nome di colui, o di colei, che narra la storia; viene quindi a mancare la breve introduzione che, generalmente, Boccaccio antepone alle novelle, così come la rubrica della novella stessa. Nella *Nota del traduttore* leggiamo infatti:

¹⁴⁸ A. BUSI, *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, Milano, Bur, 2016, cit. p. 6.

«Via i preamboli, le canzoni e le sfiziose oziosità in villa delle sette *conteuses* e dei tre raccontatori fra una giornata e l'altra; via gli abboccamenti moralistici che gravano su quasi ogni singola novella; via la maggior parte dei titoli di messere e cavaliere [...]. Quel che conta è la narrazione per bocca, si fa per dire, di un uomo o di una donna il cui nome solitario in cima a ogni storia non ne può ulteriormente impoverire il già stringato profilo esistenziale».¹⁴⁹

In sostanza, Busi decide di sopprimere la cornice. Questo sarebbe del tutto lecito se questo testo si proponesse come libera riscrittura del *Decameron*; ma è del tutto inaccettabile per una traduzione, la quale non può omettere arbitrariamente alcune parti dell'opera originale. La cornice non è, infatti, una semplice aggiunta esornativa del *Decameron* ma un elemento essenziale alla struttura del libro: la sua eliminazione priva il testo di quella coesione e unità che sono proprie del capolavoro boccacciano e che lo differenziano dalle semplici e diffusissime raccolte di novelle.

Nonostante la traduzione sia dunque dichiaratamente non integrale, Busi afferma, come si è visto poco sopra, che questo «è l'originale oggi». «L'affermazione forse è provocatoria, ma di certo è insensata»¹⁵⁰ sostiene Franco Nasi, il quale più avanti scrive:

«Che cosa significa che questa traduzione non è il *Decameron* di Busi? Come può esistere una traduzione che non sia del traduttore che la fa? E come può esistere una traduzione che sia l'originale oggi? Ogni traduttore sceglie e decide di trasportare il testo in un modo o in

¹⁴⁹ Ivi, p. 5.

¹⁵⁰ F. NASI, *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, Milano, Medusa, 2010, cit. p. 120.

un altro. E Busi decide che per il lettore contemporaneo gli «abboccamenti moralistici» sono inaccettabili. L'affermazione è perentoria e poco condivisibile. Si comporta in modo analogo a chi nel Cinquecento lavorò alla revisione e alla emendazione del testo, censurandone passi perchè contrari alla Chiesa, per rendere l'originale coerente alla propria visione del mondo. [...] In una traduzione non si può fare a meno di intervenire e di ricreare il testo, ma sarebbe bene che, prima di tutto ci fosse rispetto per la sua integrità e complessità, compresi i passi che non si condividono o non si comprendono. «Aprirsi all'altro», essere capaci di accogliere l'altro nella propria lingua e nella propria cultura, è uno dei luoghi comuni della traduttologia contemporanea ed è un atteggiamento eticamente raccomandabile e deontologicamente necessario. Questa massima non deve valere naturalmente solo per la letteratura postcoloniale o etnica o femminista o gay, ma per ogni opera. Censurare un'opera come il Decameron, toglierne delle parti, con interventi di chirurgia ideologicamente mirata, solo perchè non corrispondenti all'idea di letteratura che una certa epoca assume è «imperialismo culturale», deprecabile quanto quello operato dal Concilio di Trento o dal mercato editoriale americano (e non solo) contemporaneo».¹⁵¹

Concordando pienamente con Nasi su questo punto, passiamo ad osservare un'altra caratteristica della traduzione di Busi: lo stile e il linguaggio adoperato dall'autore. Leggendo il testo, senza dubbio si sente la mano sciolta di un traduttore che interpreta il testo senza irrigidirlo in una lingua artificiale e disanimata, facendo ricorso ad un linguaggio vivace, ad espressioni idiomatiche del mondo contemporaneo, ad arguti giochi di parole, ammiccamenti e ironie, e questo non può che essere apprezzato.

¹⁵¹ Ivi, pp. 120 - 121.

D'altra parte, tuttavia, si avverte la presenza ingombrante di uno scrittore che vuole occupare la scena, sovrapponendo pesantemente il proprio stile all'opera di partenza, al punto da riproporla in modo irriconoscibile. Niente di male se questo è fatto in un testo dichiaratamente altro, come nei casi di riscritture, trasposizioni e, ovviamente, delle parodie. Altra cosa se si deve valutare una traduzione: in questo caso cercare di cogliere e di dar conto dello stile è tanto importante quanto raccontare la trama.

Tradurre il *Decameron* significa accordare per quanto possibile la propria voce a quella di Boccaccio, a quel decoro, equilibrio, cortesia, eleganza, che anima l'opera originaria. Busi adopera invece uno stile che, oltre ad essere familiare, è basso e popolare, e questo vale sempre, per ognuna delle cento novelle, senza fare distinzione tra quelle di argomento più basso e popolare a quelle dai temi più alti e nobili. Inoltre, la presenza superflua di ammodernamenti lessicali (che sfociano spesso in anacronismi o forzature), l'aggiunta di espressioni comiche o volgari in ogni parte del testo, l'ingiustificato tono enfatico e le soluzioni inutilmente sopra le righe allontanano enormemente il *Decameron* di Busi da quella che potrebbe definirsi una traduzione fedele all'originale, e lo rendono piuttosto una sorta di deformazione parodistica, che mira sì a far sorridere, ma non ha più nulla del tono sublime e tragico dell'originale.

3. La novella di Federigo degli Alberighi: le traduzioni di Chiara, Pitzorno e Busi a confronto

Per concludere, ho deciso di soffermarmi sulla novella di Federigo degli Alberighi (V, 9), l'unica presente nel campionario di tutte e tre le riscritture selezionate. La novella verrà considerata nella sua versione originale e nelle sue traduzioni, così da poter mettere in evidenza le scelte fatte dagli autori e le modifiche da questi introdotte.

La novella boccacciana si apre con la consueta rubrica che presenta la trama del racconto: il protagonista è il giovane fiorentino Federigo degli Alberghi, il quale: «ama e non è amato, ed in cortesia spendendo si consuma e rimangli un sol falcone, il quale, non avendo altro, dà a mangiare alla sua donna venutagli a casa; la qual, ciò sappiendo, mutata d'animo, il prende per marito e fálo ricco» (1). La rubrica è immediatamente seguita da una breve introduzione (2-3) in cui la regina della giornata, Fiammetta, rivela il fine didattico della novella che si accinge a raccontare:

«non acciò solamente che conosciate [riferito alle donne] quanto la vostra vaghezza possa ne' cuor gentili, ma perché apprendiate d'essere voi medesime, dove si conviene, donatrici de' vostri guiderdoni senza lasciarne sempre esser la fortuna guidatrice, la qual non discretamente, ma, come s'avviene, smoderatamente il piú delle volte dona». (3)

Di questa introduzione «moraleggiante» non c'è alcuna traccia nelle tre traduzioni. Successivamente, Boccaccio fa introdurre da Fiammetta il narratore di terzo grado: Coppo di Borghese Domenichi. La vicenda di Federigo degli Alberghi viene presentata come una di quelle che era solito raccontare questo gentiluomo. Nel *Decameron* si legge infatti:

«Dovete adunque sapere che Coppo di Borghese Domenichi, il quale fu nella nostra città, e forse ancora è, uomo di grande e di reverenda autorità ne' di nostri, e per costumi e per virtù molto piú che per nobiltà di sangue chiarissimo e degno d'eterna fama, ed essendo già d'anni pieno, spesse volte delle cose passate co' suoi vicini e con altri si diletta di ragionare; la qual cosa egli meglio e con piú ordine e con maggior memoria ed ornato parlare che altro uom seppe fare». (4)

Nella versione di Aldo Busi la vicenda inizia proprio da questo momento. Busi, infatti, esordisce così:

«Magari avete conosciuto anche voi Coppo di Borghese Domenichi, quel brav'uomo che forse è ancora vivo e che una volta era uno dei nostri cittadini più temuti e rispettati, non tanto per il suo titolo nobiliare, quanto per la sua tempra e per quel suo predicar bene e razzolar meglio degno del ricordo dei posteri. Avendo già una certa veneranda età, si metteva spesso a parlare del passato con i vicini e con chiunque gli capitasse a tiro, e non c'era fonografo migliore di lui, visto che possedeva un'ottima memoria unita al dono di saper raccontare le cose con le parole e i giri di frase giusti». (BUSI, p. 413)

Da questo breve passo emerge concretamente quello che fino ad ora è stato esposto solo in maniera teorica: il linguaggio scelto da Busi è basso e familiare, tipico dell'informale comunicazione quotidiana. Lo si nota chiaramente da espressioni quali «predicar bene e razzolar meglio» e «chiunque gli capitasse a tiro». Inoltre, tipico del suo stile, è l'uso di ammodernamenti lessicali che sfociano in anacronismi: è il caso del fonografo, apparecchio per la registrazione e la riproduzione dei suoni, a cui viene paragonato il signor Domenichi, in virtù della sua memoria e della sua abilità oratoria.

Le due traduzioni per bambini compiono un ulteriore piccolo taglio rispetto al testo di Busi: nelle versioni di Chiara e Pitzorno il lettore viene catapultato immediatamente nella storia di Federigo degli Alberighi che inizia con la presentazione del protagonista. Boccaccio scrive:

«In Firenze fu già un giovane chiamato Federigo di messer Filippo Alberighi, in opera d'arme ed in cortesia pregiato sopra ogni altro donzel di Toscana. Il quale, sí come il piú de' gentili uomini avviene, d'una gentil donna chiamata monna Giovanna s'innamorò, ne' suoi tempi tenuta delle piú belle donne e delle piú leggiadre che in Firenze fossero; ed acciò che egli l'amor di lei acquistar potesse, giostrava, armeggiava, faceva feste e donava, ed il suo senza alcun ritegno spendeva: ma ella, non meno onesta che bella, niente di queste cose per lei fatte né di colui si curava che le faceva». (5 - 6)

Il testo sopra riportato, nelle due versioni per l'infanzia, è perfettamente fedele all'originale. Ne vengono solamente attualizzati i vocaboli traducendoli in italiano corrente, puntando sulla chiarezza espressiva e sulla trasparenza del linguaggio. Ad esempio: l'espressione usata da Boccaccio per presentare Federigo: «in opera d'arme ed in cortesia pregiato sopra ogni altro donzel di Toscana» viene resa da Chiara con il semplice: «bravo nelle armi e ammirato da tutti per la sua cortesia» e da Pitzorno con: «il quale era valoroso e cortese, e per queste sue qualità veniva assai stimato e ritenuto superiore a tutti gli altri giovanotti della Toscana». Busi invece, più liberamente, traduce: «ebbe la fama di essere il donzello più distinto in fatto di equitazione e *délicatesse* esistenziale». Dunque: il sintagma «opera d'arme», che fa riferimento alla sfera degli esercizi cavallereschi nel suo complesso, viene ridotto alla semplice «equitazione»; per il termine «cortesia», invece, si ricorre ad un più complesso prestito da una lingua straniera: «*délicatesse* (delicatezza, finezza) esistenziale». Altro esempio per mettere in luce le diverse modalità di traduzione è il seguente: l'espressione boccacciana: «acciò che egli l'amor di lei acquistar potesse» viene semplificata da Chiara con: «per farsi apprezzare da lei» e da Pitzorno, in maniera più fedele all'originale, con: «per conquistare l'amore

della bella dama». In modo più creativo Busi traduce con: «per potersi acquistare una nicchia nel suo cuore».

Interessante è la traduzione dell'aggettivo «gentile» con cui vengono definiti Federigo e la donna da lui amata. L'aggettivo «gentile» è un termine tecnico del linguaggio cortese e sta per «nobile». Chiara lascia il termine invariato appiattendolo però il suo significato a quello odierno che corrisponde a «cortese, garbato», molto lontano da quello che Boccaccio voleva significare. Pizzorno traduce opportunamente «gentili uomini» con «uomini di nobili sentimenti», e «donna gentile» con «gentildonna», che tutt'oggi indica una donna di elevata condizione sociale e, soprattutto, di nobili costumi. Busi, ancora una volta, va oltre la semplice e fedele traduzione, operando una modifica che lascia trapelare una certa ironia da parte dello scrittore. Utilizza, infatti, come corrispondente del termine «gentile», l'aggettivo «blasonato»: «Anche Federico, come di solito accade ai blasonati, si innamorò di una blasonata, la nobile Giovanna». Se da una parte il termine indica, per la sua etimologia, chi è di famiglia e di sangue nobile e, quindi, per estensione, chi ha particolari meriti, dall'altra è anche vero che oggi il termine viene spesso usato con intonazione scherzosa e ironica. Inoltre si nota, esclusivamente nella traduzione di Busi, l'ammodernamento del nome da «Federigo» a «Federico», modifica a mio avviso superflua e non apprezzabile.

Piccole discrepanze tra le riscritture si trovano in dettagli della trama. Ad esempio, il motivo che porta monna Giovanna a trasferirsi in campagna. Nel *Decameron* si legge che:

«Rimasa adunque vedova monna Giovanna, come usanza è delle nostre donne, l'anno di state con questo suo figliuolo se n'andava in

contado ad una sua possessione assai vicina a quella di Federigo».

(10)

Dunque la scelta di passare l'estate in campagna viene presentata come un'abitudine delle donne toscane (peraltro confermata da altre novelle del *Decameron*, per es: VII 1, VII 6, VIII 8), senza ulteriore specificazione. Questo rimane invariato nelle traduzioni di Busi e Pitzorno. Chiara invece, sentendo forse l'esigenza di anticipare gli sviluppi futuri, scrive:

«Rimasta vedova, la donna si dedicò interamente al suo unico figliolo, che era già grandicello, ma assai gracile e di cattiva salute. Venuta l'estate, per rimetterlo in forze, lo portò in campagna, all'aria buona, in un podere di sua proprietà che era vicino a quello di Federigo».

(CHIARA, pp. 58 - 59)

La scelta del trasferimento viene qui presentata come una sorta di terapia per il figlio «gracile e di cattiva salute», a cui l'«aria buona» di campagna poteva giovare a «rimetterlo in forze». Tutti elementi estranei all'originale boccacciano, che introduce la malattia del ragazzo solo più avanti, al paragrafo 12, presentandola come evento improvviso e inaspettato: «E così stando la cosa, avvenne che il garzoncello infermò» scrive Boccaccio. Busi e Pitzorno si mantengono sulla stessa lunghezza d'onda nella traduzione: «a lungo andare, però, il ragazzino si ammalò» scrive Busi, «le cose stavano a questo punto, quando il ragazzo si ammalò» riecheggia Pitzorno. Chiara invece, ricollegandosi a quanto detto prima, scrive: «Invece di aver giovamento della vita all'aria aperta, il ragazzo ne ebbe danno, perchè quel poco di strapazzo della caccia lo indebolì e lo fece ricadere ammalato».

Più avanti, quando monna Giovanna si reca da Federigo per chiedergli in dono il suo prezioso falcone, unica speranza per rivedere il figlio rimettersi in buona salute, gli dice: «io intendo con questa mia compagna insieme desinar teco dimesticamente stamane». Interessante come l'espressione viene resa nelle tre versioni. Innanzitutto Vittore Branca in nota alla sua edizione del *Decameron*, a proposito dell'avverbio «dimesticamente» scrive: «come una persona di famiglia. Oggi si direbbe *alla buona*»¹⁵². E infatti Chiara traduce: «starò, se lo consentite, a pranzo con voi, alla buona, insieme a quella mia compagna». Pitzorno, in maniera simile, scrive: «oggi io, con questa mia compagna, mi fermerò a pranzare familiarmente con te nella tua casa». Busi, invece: «facendoti l'onore di essere oggi tua ospite con questa mia amica per una merendina alla buona». Nella versione di Busi viene mantenuta l'opportuna traduzione di «alla buona» ma il pranzo viene stravolto in una «meredina», totalmente fuori luogo e stridente col resto del passo. Federigo risponde alla donna amata con queste parole:

«E per certo questa vostra liberale venuta m'è troppo più cara che non sarebbe se da capo mi fosse dato da spendere quanto per addietro ho già speso, come che a povero oste siate venuta.» (22)

Chiara e Pitzorno, ancora una volta, si mantengono abbastanza fedeli all'originale, mentre Busi stravolge la battuta con l'inserimento di anacronismi riferiti al mondo contemporaneo:

«Aggiungerò anche che la sorpresa della vostra visita mi rende molto più felice che se avessi vinto alla lotteria tutti i soldi che ho speso in

¹⁵² V. BRANCA, *Decameron*, Torino, Einaudi, 2014, cit. p. 686.

passato, ma debbo avvertirvi che qui non siamo alle Giubbe Rosse».
(BUSI, p. 416)

Dunque: l'ipotesi di riavere indietro tutti i soldi spesi in passato si concretizza nell'immagine di una vittoria alla lotteria. Il riferimento allo storico caffè letterario fiorentino, i cui camerieri sono caratterizzati appunto dalle famose giubbe rosse, potrebbe voler dire: «Guarda che sono povero, non ti aspettare di ricevere qui un servizio impeccabile come se ci trovassimo alle Giubbe Rosse».

Non solo Busi, ma anche Chiara in molti punti si discosta dall'originale aggiungendo o eliminando alcune parti. Oltre alla già vista anticipazione della malattia del ragazzo, quando Boccaccio scrive che monna Giovanna e la sua accompagnatrice: «senza saper che si mangiassero [...] mangiarono il buon falcone», Chiara aggiunge che: «Il falcone [...] ben cotto com'era e privato della testa e delle zampe, pareva un fagiano». Più avanti poi, Chiara stravolge completamente la richiesta della donna che, in Boccaccio, così si rivolge a Federigo:

«E per ciò ti priego, non per l'amore che tu mi porti, al quale tu di niente se' tenuto, ma per la tua nobiltà la quale in usar cortesia s'è maggiore che in alcuno altro mostrata, che ti debba piacere di donarlomi, acciò che io per questo dono possa dire d'averlo ritenuto in vita il mio figliuolo, e per quello averlotti sempre obligato». (32)

Al contrario, Chiara:

«Perciò vi prego, per l'amore che mi portate, che mi facciate questo dono con la generosità che avete sempre mostrato. Mio figlio riavrà la salute ed io vi sarò per sempre obbligata». (CHIARA, p. 63)

Ancora: quando la donna, rimasta sola, ricchissima e ancora giovane, viene ripetutamente sollecitata dai fratelli a risposarsi, nella novella boccacciana risponde: «Io volentieri, quando vi piacesse, mi starei: ma se a voi pur piace che io marito prenda, per certo io non ne prenderò mai alcuno altro, se io non ho Federigo degli Alberighi». Questa battuta viene ripresa fedelmente da Busi e Pitzorno, invece Chiara si limita a scrivere «disse che solo lui avrebbe sposato».

In conclusione, vorrei riportare l'epilogo della novella nella versione originale e nelle tre riscritture. Così termina la novella boccacciana:

«Li fratelli, udendo l'animo di lei e conoscendo Federigo da molto, quantunque povero fosse, sí come ella volle, lei con tutte le sue ricchezze gli donarono; il quale cosí fatta donna e cui egli cotanto amata avea, per moglie veggendosi, ed oltre a ciò, ricchissimo, in letizia con lei, miglior massaiò fatto, terminò gli anni suoi». (43)

«I fratelli, vinti da un tale ragionamento, finirono per cedere e diedero in sposa a Federigo la loro sorella, con tutto il suo patrimonio. Divenuto saggio amministratore della sua nuova ricchezza, Federigo visse in letizia con Giovanna fino alla fine dei suoi anni, benedicendo il giorno in cui aveva tirato il collo al suo bel falcone». (CHIARA, p. 65)

«I fratelli, vedendo che era irremovibile e conoscendo Federico, povertà a parte, come un uomo di nobile carattere, si piegarono alla sua volontà e gliela diedero in sposa con tutto il suo patrimonio. Federico si ritrovò cosí al fianco della donna dei suoi sogni, e inoltre

ricchissimo, in dolce armonia coniugale e finalmente oculato amministratore, finché morte non li separò». (BUSI, p. 419)

«Era così determinata che i fratelli, che conoscevano da molto tempo Federigo, nonostante fosse povero gliela dettero in moglie con tutte le sue ricchezze. Così Federigo non solo finì per sposare una donna di così nobili sentimenti e che tanto a lungo aveva amato, ma si trovò anche ricchissimo. Diventò miglior amministratore delle sue sostanze e trascorse con lei felice e contento tutto il resto della sua vita». (PITZORNO, p. 61)

Qui Pitzorno compie un errore di traduzione per la frase «conoscendo Federigo da molto», che non significa «da molto tempo», come ritiene la scrittrice, piuttosto «da molto» va inteso «come uomo di molto valore» (anche perché non avrebbe senso dare la propria sorella in sposa a qualcuno solo perché lo si conosce da molto tempo). Chiara traslascia il passo, Busi invece coglie il reale significato traducendo con «come un uomo di nobile carattere». Si noti, dal confronto tra le tre versioni, la resa di «miglior massaiò fatto»: Busi traduce con «oculato amministratore», Chiara e Pitzorno usano un lessico più semplice e meglio comprensibile dai bambini: «saggio amministratore della propria ricchezza» scrive Chiara, «miglior amministratore delle sue sostanze» scrive Pitzorno. La battuta finale dell' *happy ending* è molto simile nelle tre versioni, ma Chiara, ancora una volta aggiunge un elemento estraneo all'originale. Federigo visse felice e contento con Giovanna «benedicendo il giorno in cui aveva tirato il collo al suo bel falcone».

Per concludere questa parte relativa al confronto tra il testo originale e le tre versioni della stessa novella, mi piacerebbe sottolineare un aspetto che accomuna tutte e tre le riscritture. Si tratta del titolo: ogni versione ne

presenta uno che è anteposto al testo e che contiene le informazioni costituenti il cuore della novella. Nelle versioni di Chiara e Pitzorno si hanno dei titoli standard: «Federigo e il suo falcone» per il primo, «Il falcone di Federigo degli Alberighi» per la seconda. Busi, invece aggiunge anche una sorta di commento sugli effetti disastrosi che un'ideologia di tipo cortese, portata agli estremi, può avere sull'amante, intitolando la sua novella: «Federigo degli Alberighi, ovvero gli eccessi dell'amor cortese». Se l'attribuzione di un titolo accomuna tutte e tre le versioni, tuttavia rappresenta un elemento che allontana le riscritture dal testo originale: nel *Decameron* le cento novelle vengono infatti solo introdotte da una breve rubrica che sintetizza le vicende narrate ma il titolo non è mai contemplato.

Dalla lettura della novella nelle sue tre versioni si possono trarre delle riflessioni conclusive.

Innanzitutto ritengo che l'unica versione della novella a cui possa essere attribuito il termine «traduzione» sia quella di Bianca Pitzorno. L'autrice si mantiene fedele a quanto dichiarato nella sua introduzione, limitandosi a riportare le stesse frasi scritte da Boccaccio, espresse però nella lingua di oggi. Questo vale per tutte le dieci novelle selezionate: niente censure, niente aggiunte o modifiche sostanziali.

Piero Chiara opera piuttosto una riduzione della novella, eliminando talvolta alcune parti (o semplicemente riassumendole) oppure aggiungendo qualcosa di proprio. Alle novelle presentate Chiara apporta modifiche minime, spesso rivolte ad un'esigenza di semplificazione o comunque di censura¹⁵³ o adattamento ad un pubblico giovane, ma pur sempre presenti.

¹⁵³ L'operazione di censura adoperata da Chiara è evidente nella novella di Chichibio (VI, 4). Cfr: *Chichibio cuoco e la gru* in P. CHIARA, *Il Decameron raccontato in dieci novelle*, pp. 67 - 73.

Quella di Aldo Busi invece è una vera e propria riscrittura della novella boccacciana che sfocia in alcuni punti nella parodia dell'originale. Quello di Busi è in generale un testo più complesso rispetto ai precedenti dal momento che, sin dalla copertina, si presenta non come una selezione di novelle ma come la traduzione integrale del capolavoro boccacciano. Nella *Nota del traduttore* che apre il volume l'autore sostiene che «questa traduzione non ha affatto la pretesa di essere una traslitterazione o una ricreazione o altra cosa dall'originale: è l'originale oggi». Ritengo che questa sarebbe stata un'opera diversamente valutata (in positivo, si intende) se Busi avesse avuto un atteggiamento più onesto intellettualmente (o perlomeno realista) presentando il suo lavoro come una libera riscrittura, certamente ben fatta, originale e divertente, ma non certo come «l'originale oggi», il che, è chiaro a tutti, è un'assurdità.

Detto ciò, per riallacciarmi al dibattito con cui si era aperto il capitolo, io mi schiero totalmente a favore delle traduzioni endolinguistiche dei classici. Ritengo che esse siano utili sì a scuola per facilitare la comprensione del testo (ovviamente affiancate al testo originale e in funzione «servile» rispetto a questo, per dirla con Luperini), ma anche, e questa volta considerate in autonomia, come letture di piacere, da leggere a casa nel tempo libero. Perché in fondo, come dice Santagata riferendosi ai classici: «É più quello che perdono [i giovani] non leggendoli in originale, o quello che acquistano per il solo fatto che li leggono?».¹⁵⁴

¹⁵⁴ M. SANTAGATA, *Tradurre Machiavelli?*, cit. p. 12.

CAPITOLO 7

Un apocrifo sicilianeggiante:

La novella di Antonello da Palermo di Camilleri

1. La collana «Falsi originali»

La novella di Antonello da Palermo di Andrea Camilleri è un singolare apocrifo, edito nel 2007 dall'editore Guida di Napoli nella collana «Autentici falsi d'autore». La collana nacque da un'idea di Mario Guida (allora direttore dell'omonima casa editrice, scomparso nel febbraio 2017) che decise di commissionare ad alcuni intellettuali di primo piano dei libretti contenenti dei falsi d'autore.

Su sua richiesta famosi scrittori contemporanei si sono cimentati nell'imitazione dei grandi del passato. Fra i tanti, Mario Vegetti¹⁵⁵ ha pubblicato un «ritrovato» dialogo platonico di *Repubblica XI* e Enrico Berti¹⁵⁶ ha fatto lo stesso con un dialogo di Aristotele intitolato *Eubulo o della ricchezza*. Franco Montanari¹⁵⁷, in seguito al presunto ritrovamento di un rotolo di papiro contenente la vera storia di Saffo, ha scritto un vero e

¹⁵⁵ Mario Vegetti (Milano 1937 - ivi 2018) è stato uno storico della filosofia. Professore ordinario di Storia della filosofia antica dal 1975 al 2005 a Pavia, è considerato come uno dei più validi studiosi di Platone a livello internazionale. Per la collana «Autentici falsi d'autore» ha pubblicato: M.VEGETTI, *Platone. Repubblica, Libro XI. Lettera agli amici d'Italia*, Napoli, Guida Editori, 2004.

¹⁵⁶ Enrico Berti (Valeggio sul Mincio 1935) è uno storico della filosofia, dal 1971 professore all'Università di Padova. Studioso del pensiero antico, si è occupato soprattutto di Aristotele, di cui ha fra l'altro indagato la presenza nel pensiero moderno e contemporaneo, con particolare attenzione per la sua filosofia pratica. Per la collana «Autentici falsi d'autore» ha pubblicato: E. BERTI, *Aristotele. Ebullo o della ricchezza. Dialogo perduto contro i governanti ricchi*, Napoli, Guida Editori, 2004.

¹⁵⁷ Franco Montanari (Sannazzaro de' Burgondi 1950) è un grecista e filologo classico italiano. È noto per aver curato il GI - Vocabolario della lingua greca, edito da Loescher a partire dal 1995, a capo di un gruppo di trenta ricercatori. Per la collana «Autentici falsi d'autore» ha pubblicato: F. MONTANARI, *Saffo. Diario segreto. La vera storia dei miei amori*, Napoli, Guida Editori, 2005.

proprio romanzo breve sulla storia intima della poetessa. Luigi Spina¹⁵⁸ ha invece immaginato le risposte del giovane Lucilio alle famose epistole di Seneca. Camilleri si è infine cimentato nella scrittura di una novella boccacciana espulsa dal *Decameron*.

Lo scrittore di Porto Empedocle, come gli altri, non scrisse il testo di sua iniziativa ma fu appositamente «scelto» dall'editore per quello scopo. Infatti, in un'intervista rilasciata a Gianni Bonina, spiega che:

«La novella di Antonello da Palermo nacque così. Il curatore della collana Guida che s'intitola «Autentici falsi d'autore» venne a trovarmi portandomi i primi quattro libretti pubblicati e incitandomi a scriverne uno. M'invitava a nozze».¹⁵⁹

Per rimanere nell'ambito della letteratura italiana, oltre a Boccaccio sono presenti nella collana riscritture di Tasso, Manzoni, Leopardi, De Amicis e De Sanctis, non mancano poi falsi di Freud, Wittgenstein e molti altri. Questi sottili libretti sono corredati da lettere prefatorie, note e introduzioni che spacciano come veri i ritrovamenti di papiri, di manoscritti, di *files* nascosti presso archivi americani, di frammenti in anfore e così via.

Nel 2018 Diego Guida, oggi a capo della casa editrice di famiglia, ha deciso di raccogliere e rilanciare l'eredità dello zio, proponendo la nuova

¹⁵⁸ Luigi Spina (Salerno 1946) ha insegnato Filologia classica all'Università degli Studi di Napoli Federico II. Si occupa in particolare di storia della retorica antica (è attualmente Associate Editor della rivista «Rhetorica») e della presenza delle letterature antiche nelle culture moderne. Per la collana «Autentici falsi d'autore» ha pubblicato: L.SPINA, *Lucilio. Questioni innaturali. Risposte a Seneca Lucio Anneo*, Napoli, Guida Editori, 2005.

¹⁵⁹ G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio Editore, 2012.

collana «Falsi originali»¹⁶⁰ diretta da Giovanni Casertano. La prefazione che apre ogni volumetto, in cui vengono esposte le peculiarità e le finalità della collana, è a mio avviso fondamentale per inquadrare i singoli testi all'interno del disegno più ampio pensato dall'editore. Per questo motivo ho deciso di riportarla integralmente:

«La collana «Falsi originali» comprende agili volumetti che propongono classici di filosofia, di letteratura, di storia, antica e moderna, ma anche contemporanea con una specifica originalità: le opere presentate sono «falsi». Si tratta di agevoli libri che non sono stati scritti dagli autori classici indicati, ma che tuttavia potrebbero esser stati scritti da questi stessi per lo stile, la forma e il linguaggio utilizzati dal noto autore contemporaneo che diviene così un «falsario». I volumetti si presentano come «riscritture» di opere note o come «invenzioni» di opere mai scritte dagli autori considerati classici dalla nostra tradizione culturale. Il fine della Collana è quello di invitare il lettore a divertirsi, riflettendo su tematiche filosofiche, etiche, politiche, scientifiche, letterarie, storiche, del passato come del presente, attraverso «occhiali di lettura» mutuati dai grandi autori della tradizione occidentale. Volumi di scrittura agile e spigliata che, riprendendo stile e linguaggio di autori classici, possano costituire un'occasione insieme di divertimento e di riflessione su quei temi che da sempre hanno costituito l'orizzonte della nostra riflessione: l'uomo e le sue passioni, i rapporti che lo legano agli altri ed alla «città» in cui

¹⁶⁰ La novella boccacciana di Camilleri è stato il primo testo della collana «Falsi originali» ad essere pubblicato (Ottobre 2018); immediatamente seguito da Platone, *Repubblica, libro XI. Lettera agli amici d'Italia* a cura di Vegetti. È annunciata come imminente la pubblicazione dell'*Aristotele* di Berti e della *Saffo* di Montanari.

vive, il suo sforzo di costruire conoscenze nei vari campi del sapere, le sue vittorie e le sue sconfitte, la sua nobiltà e la sua miseria.»¹⁶¹

La doppia lettura che questa collana propone è insomma un gioco raffinatissimo che non può che allietare tutti i «lettori di secondo grado», per dirla con Genette.

2. *Notizia*: il *topos* del «manoscritto ritrovato»

La prima sezione del sottile libretto di Camilleri è occupata da un'ampia *Notizia*¹⁶² introduttiva in cui il lettore viene informato sulla genesi del manoscritto contenente *La novella di Antonello da Palermo* e sulle circostanze che ne hanno favorito il ritrovamento. Camilleri, obbedendo in pieno alla convenzione che presiede alla creazione del *topos* del «manoscritto ritrovato», finge di aver ritrovato la novella in circostanze fortuite e di averne curato semplicemente la pubblicazione.

La *Notizia* inizia con la breve biografia di un singolare personaggio: un tal Gianni Bovara, originario di Sciacca, erudito e studioso del Boccaccio, autore di due saggi pubblicati con l'editore palermitano Sandron: *Intorno al modo di leggere il Decamerone* (1911) e *La descriptio dei personaggi e altri scritti sul D* (1914)¹⁶³. Chi conosce l'opera di Camilleri è avvertito che si tratta di un falso sin dall'inizio: Gianni Bovara è infatti il nome del

¹⁶¹ A. CAMILLERI, *Giovanni Boccaccio. Il Decamerone. La novella che non fu mai scritta*, Napoli, Guida Editori, 2018.

¹⁶² Ivi, pp. 11 - 18.

¹⁶³ I due saggi di Bovara non esistono e non sono mai stati pubblicati libri con questi titoli. Tuttavia, la casa editrice che li avrebbe pubblicati, Sandron, esiste e aveva sede a Palermo nel periodo in cui, secondo l'autore, i saggi sarebbero usciti.

protagonista de *La Mossa del cavallo*¹⁶⁴, un romanzo ambientato in una società nella quale la continua manipolazione della realtà rende difficile l'accertamento delle verità individuali e collettive. In tal modo Camilleri presenta fin dall'incipit un singolare tipo di lettura, in bilico tra finzione e verità.

A questo personaggio Camilleri fa risalire la genesi del manoscritto contenente la novella esclusa dal *Decameron*, e di questo misterioso cimelio l'autore si diverte a ricostruire i passaggi e gli spostamenti. Si legge infatti che alla morte di Bovara, avvenuta sul fronte di guerra nel 1916, la vedova ricevette una cassetta contenente i pochi effetti personali del marito tra i quali un pacchetto legato con uno spago: «sono le lettere e le cartoline da lei inviate al marito al fronte e allora, per non aggravare maggiormente il suo dolore, richiude la cassetta senza più guardarne il contenuto»¹⁶⁵. Quando alcuni anni dopo la vedova si risposò, ripone la cassetta in soffitta e lì viene dimenticata. Nel 1970 una nipote dalle seconde nozze, chiamata convenzionalmente «signora Amalia» per tutelarne la *privacy*, essendo ormai l'unica superstite della famiglia, riceve in eredità la casa della nonna e qui, in soffitta, ritrova la cassetta a lungo dimenticata. Aprendo il pacchetto, oltre alla corrispondenza fra Bovara e sua moglie, trova una busta gialla chiusa con ceralacca. Dentro c'è l'accurata trascrizione di un manoscritto trecentesco, con il bollo e la firma di un notaio. Il contenuto di questo misterioso manoscritto viene chiarito da alcune cartoline inviate da Bovara alla moglie. Nella prima, datata 20 Marzo 1916, si legge:

¹⁶⁴ *La mossa del cavallo* è un giallo storico ambientato nella Sicilia del 1877, dove il protagonista Giovanni Bovara, nato a Vigàta ma genovese di adozione, viene inviato come Ispettore Capo del Mulini a Montelusa per investigare sull'applicazione della tassa sul macinato. Testimone dell'uccisione di un prete, poi ribaltato nel ruolo di colpevole, Giovanni dovrà combattere per affermare la propria innocenza e ci riuscirà solo recuperando il suo dialetto, il siciliano, e con esso il modo di pensare dei suoi padri. Questa è la mossa che gli darà la vittoria.

¹⁶⁵ A. CAMILLERI, op. cit., pp. 11-12.

« Cetta amatissima, oggi m'è successa una cosa straordinaria! M'è venuto di parlare di Boccaccio con un nostro interprete nato in *Tirolo*¹⁶⁶ e che da civile fa l'insegnante come me. Egli mi ha rivelato d'essere entrato in possesso *di alcune pagine di un codice dove c'è una novella sconosciuta di Boccaccio* e che è disposto, se ne avrà l'occasione, a farmela leggere. Ah, fosse vero! Mio Dio, fa che sia vero! Ti abbraccio con amore infinito. Un bacio a Riccardo. Tuo Giovanni». ¹⁶⁷

La cartolina successiva, datata 28 Aprile, fa trapelare tutta l'emozione dello studioso. Evidentemente Bovara, dopo aver letto la novella, si convinse di trovarsi davanti ad un testo autentico, decise pertanto di farsene fare una copia prima di restituirla all'amico (è appunto la trascrizione del notaio contenuta nella busta gialla). Scrive infatti:

«Cetta carissima, mi toccherà, a breve, qualche giorno di licenza. Purtroppo non è una licenza che mi permette di scendere ad abbracciare te e il bambino. Andrò a *Verona* per farmi fare una copia della novella della quale ti scrissi e dopo dovrò restituirla al mio amico. La leggo e la rileggo e ogni volta mi vengono le lacrime agli occhi! Sono felice! Ti abbraccio con tanto desiderio. Un bacio al nostro Riccardo. Tuo Giovanni». ¹⁶⁸

¹⁶⁶ Corsivo mio. Qui e nei casi successivi il corsivo indica l'espunzione operata dalla censura. La signora Amalia sostiene di aver fatto esaminare la cartolina da un suo amico della polizia scientifica per recuperare le parole cassate.

¹⁶⁷ A. CAMILLERI, op. cit., p. 16.

¹⁶⁸ Ivi, cit. p. 18.

La signora Amalia, docente di lingua e letteratura italiana, si interessa alla vicenda reputando verosimile l'autenticità della novella. Così, quando nel 2002 ha l'occasione di conoscere l'autore a casa di amici comuni, decide di fargli leggere le cartoline e la trascrizione del manoscritto nella speranza di suscitare il suo interesse. Così la vicenda della misteriosa busta gialla, giunta finalmente nelle mani dell'autore, trova il suo degno coronamento:

«Mi porse la grossa busta gialla. Io l'aprii e mi trovai a leggere, non senza emozione, lo confesso, la novella che qui pubblico». ¹⁶⁹

Ma come spiegare la presenza di una novella boccacciana in Tirolo? Ecco che, sovrapponendo continuamente i due piani di finzione e realtà, Camilleri invoca la circostanza del soggiorno tirolese del Boccaccio. Nel 1351 Boccaccio, nell'incarico di *ambaxiator solemnis* di Firenze, fu mandato da Ludovico di Baviera, marchese di Brandeburgo e conte del Tirolo, per convincerlo ad allearsi coi fiorentini contro Giovanni Visconti. È possibile che il Boccaccio avesse portato con sé la novella per farne poi dono a qualche personaggio illustre, o, comunque, a qualcuno in grado di agevolare la sua missione. L'autore sostiene infatti che:

«Una novella inedita e probabilmente autografa non potrebbe essere stato un gradevole e prezioso mezzo per facilitare l'apertura di qualche porta all'*ambaxiator solemnis*?»¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Ivi, cit. p. 16.

¹⁷⁰ Ivi, cit. p. 17.

Non è un'ipotesi campata in aria. Infatti, già nel 1352 molte copie del *Decameron* erano disputate tra la ricca borghesia fiorentina e di lì a poco il successo si sarebbe esteso per tutta Europa. L'autore fotocopia dunque il manoscritto e decide di pubblicarlo in memoria dello sfortunato Giovanni Bovara.

3. La novella: intreccio e personaggi

La novella, ambientata a Palermo, narra di una beffa giocata ai danni di un vecchio medico che ha per moglie la bellissima Iancofiore. Nella rubrica che precede la novella si legge:

«Come Antonello Marino da Palermo, invaghitosi di Iancofiore, moglie del medico Pietro Pagolo Losapio, fingendosi di grave infermità afflitto e facendosi dal medico ospitare e curare, riesce a giacersi più fiate con la donna amata».¹⁷¹

La rubrica ha l'inconfondibile sapore boccacciano, così come tipicamente boccaceschi sono la trama e l'argomento licenzioso.

Il protagonista della novella è Antonello Marino, un giovane e ricco palermitano che si invaghisce di Iancofiore, sua dirimpettaia. Iancofiore è però sposata con l'anziano medico Pietro Pagolo Losapio, il quale «non potendo secolei sì spesso praticare a cagion de la sua tarda etade, teme che ella, giovane com'era e di molta semplicità, facile preda potesse diventare d'altrui»¹⁷². Dunque, per gelosia e per impedire alla ragazza di incontrare altri uomini, la teneva segregata in casa. Il medico inoltre, preoccupato della sua incapacità di soddisfare sessualmente la giovane moglie, «essendo

¹⁷¹ A. CAMILLERI, op.cit., p. 21.

¹⁷² Ibidem.

in sua scienza profondo molto»¹⁷³ si era preparato un «lattovaro»¹⁷⁴ capace di «consentigli appena un corto congiungimento»¹⁷⁵. Aveva poi insegnato alla moglie un calendario che indicava tutte le feste, i santi e digiuni e altri giorni durante i quali bisognava astenersi dal sesso, di conseguenza «alla donna forse una volta ne toccava il mese»¹⁷⁶.

Antonello, coltivando il preciso intento di beffare il marito geloso e possedere la donna desiderata, mette in moto una sottile tattica, grazie alla quale può realizzare il suo piano. Si finge affetto da un male terribile che lo costringe a letto e gli fa rifiutare cibo e acqua. I suoi genitori, preoccupati, si rivolgono al medico Losapio che, con un'attenta e meticolosa visita, tenta di scovare la causa di quel male, ma invano. Ad un certo punto, trovatosi finalmente da solo col medico, Antonello gli racconta in privato di essere da tempo affetto da impotenza sessuale e perciò molto depresso: è questa la ragione del suo male, tenuta nascosta per vergogna. Il ragazzo confessa:

«Or sono tre mesi – disse – andato per giacermi con una giovane che assai mi piaceva e che assai io le piacevo e con la quale più fiate praticato avea, mentre a darci diletto l'un l'altra ancora una volta ci apprestavamo, l'orgoglio mio, chinato tantosto il capo, addormentossi. Invano la giovane si diè da fare per isvegliarlo, ora con garbo ora con malgarbo, dopo un'ora fu giocoforza pigliare atto che quello era caduto in profondissimo sonno quasi fosse addoppiato».¹⁷⁷

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Ibidem

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Ivi, cit. p. 22.

¹⁷⁷ Ivi, cit. p. 26.

Losapio, «che il simigliante sofferiva e il rammarichio del giovane ben potea capire»¹⁷⁸, lo tranquillizza dicendo di avere un rimedio al suo problema: si tratta della pomata che aveva fabbricato per uso privato. Gli ordina di «ugner con esso il dormiente che forse così dal letargo risvegliato si saria»¹⁷⁹, lui sarebbe tornato il giorno seguente per constatare se ci fossero stati miglioramenti.

«Ma Antonello, uscitosene il medico, temendo che il compenso aumentar gli faceva il desiro della donna amata, e già al solo pensiero di lei tanto ribolliva che sempre stavasi con la lancia in resta, non si ugnette col lattovaro.»¹⁸⁰

La mattina seguente Antonello riferisce al medico che su di lui quella pomata non sembra avere alcun effetto. A questo punto la soluzione migliore sembra essere quella di tenere il giovane costantemente sotto sorveglianza. Ma come fare? Il suggerimento viene da Nastagio, padre di Antonello, che prega il medico di portare il ragazzo a casa sua per poterlo meglio curare e sorvegliare.

Losapio, che non aveva mai concesso a nessun uomo di entrare in casa sua, sembra inizialmente incline ad un rifiuto, ma si ferma poi a riflettere sul fatto che questo giovane «infermo com'era nella parte più calamitosa»¹⁸¹ e oltretutto dimostratosi rispettoso della santità del matrimonio («Io? Io con una femmina maritata? 'Nzamà farò questo!»¹⁸²), non avrebbe potuto costituire un pericolo in alcun modo. Decide dunque di

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Ivi, cit. p. 27.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ Ivi, cit. p. 29.

¹⁸² Ivi, cit. p. 26.

fare un'eccezione alla sua rigida regola: porta il giovane a casa sua ordinando comunque alla moglie di non farsi vedere assolutamente al paziente malato.

Adesso ci pensa Losapio stesso ad applicare la pomata sul membro «dormiente» del paziente, per poi avvolgerlo con un panno in modo tale da renderne impossibile lo scioglimento senza un aiuto esterno. Prima di andare a dormire, però, «dubitoso che il compenso nullo fosse per qualche sua erranza nel mentre che lo avea fatto»¹⁸³, il medico decide di testare su sé stesso la pomata. E così:

«Il lattovaro fecegli un tal potente riscaldamento come già mai in sua gioventù avuto avea, sicchè prestamente nel letto cacciatosi e alla moglie appressatosi, abbracciandola e basciandola in sul petto, fecele capire l'intento suo. [...] Ma appena che entrato si fu, pel soverchio desiro, tantosto finì l'opra ancor pria di cominciarla. Allora, sull'altro fianco postosi, ratto addormentossi, lasciando Iancofiore tutta in grandissima sista».¹⁸⁴

La ragazza, insonne e insoddisfatta, dalla stanza accanto sente i lamenti di Antonello «a causa del foco che pareva divampargli ormai nel corpo tutto»¹⁸⁵ e decide di entrare per offrirgli il suo aiuto.

«Il giovane, che tenea scostate le trabacche del letto onde più aria poter pigliare, vedendola arrivare, capì che la sua buona ventura si lungamente attesa erasi di presso, e ne provò tal contento che il core sentì salirgli in gola, ma saviamente rimasesi boccone come stava, col

¹⁸³ Ivi, cit. p. 31.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Ibidem.

viso premuto contro l'origliere, timoroso che se messo si fosse in altra posizione, il lenzuolo mutar si potea in tenda».¹⁸⁶

Il sofferente Antonello, a quel punto, racconta tra le lacrime la sua terribile «sbintura»¹⁸⁷ alla ragazza: «E così esso restato m'è non altrimenti che marmo e il compenso del marito vostro a nulla puote! Ohimè infelice! Mai più cogliere m'è dato il piacere d'amore»¹⁸⁸.

«Allora Iancofiore, mossa da pietade grandissima, semplicissima giovane com'era, una mano allungò brancolone e, il posto giusto trovato, dopo averlo alquanto tentato, sopra soavemente infine ve la posò domandando: Vi duole? A sentir il dolce peso della mano, a momenti Antonello venia meno e parola non riuscì a profferire alcuna mentre tutto bagnavasi di sudore per lo sforzo di rattenere doversi. Iancofiore, sì vedendolo, si credette che lo sventurato giovane non le rispondea per troppo dolore e amorevolmente prese a carezzargli la parte inferma. Sì che Antonello più non potè rattenersi e lasciò avvenire da sotto il lenzuolo la resurrezione della carne. La quale Iancofiore guardando meravigliata disse: Sta cosa ca io vi vio che accusò si pigne in fora non parmi marmo.»¹⁸⁹

«Guarigione» avvenuta, dunque. Antonello, falsamente stupito, esclama: «Io credo che Dio ti abbia mandata per la salute mia!»¹⁹⁰. E così, dopo pochi istanti, Iancofiore scopre il vero piacere del sesso, un piacere di cui i

¹⁸⁶ Ivi, cit. p.32.

¹⁸⁷ Ivi, cit. p.33.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Ivi, cit. pp. 33-34.

¹⁹⁰ Ivi, cit. p.34.

due godono insieme tutta la notte e anche il giorno successivo, non appena Losapio esce di casa. L'indomani i due si mettono d'accordo su come fare per incontrarsi segretamente in futuro e, quando Losapio torna a casa, Antonello gli dice di essere miracolosamente guarito e pronto a tornare a casa propria. Dopo la partenza di Antonello, il medico si vanta con la moglie della pronta guarigione del suo paziente: tutto per merito suo, dice.

«E allora assai con lui Iancofiore si compiacque, pur se erasi per il guerimento molto più compiaciuta con il giovane istesso tutto quel di e pur la notte avante».¹⁹¹

4. *Nota al testo: la linea sottile tra realtà e finzione*

La terza sezione del libretto è occupata da un'accurata *Nota al testo*¹⁹² in cui Camilleri si diverte a ricostruire la genesi della presunta novella boccacciana e i probabili motivi della sua esclusione dal *Decameron*.

L'autore fa risalire la novella al periodo del soggiorno a Napoli, dove Boccaccio, poco più che ragazzo, venne inviato dal padre a far pratica mercantile e bancaria. Suo padre, è ben noto, lavorava presso la succursale napoletana dei Bardi, famiglia di banchieri fiorentini dai cui finanziamenti dipendeva la brillante corte angioina. È proprio a Napoli che avviene la formazione culturale e umana del giovane Giovanni, a contatto con l'elegante corte angioina e con i dotti che le gravitavano attorno da un lato, con la vivace e spregiudicata borghesia mercantile dall'altro. Camilleri lega dunque la genesi della novella proprio a questo fortunato periodo formativo. Tale ipotesi è avallata da una consolidata tradizione che ritiene altamente probabile una composizione spicciolata delle novelle,

¹⁹¹ Ivi, cit. p. 36.

¹⁹² Ivi, pp. 39 - 44.

inizialmente slegate tra loro, progettate e scritte in tempi diversi, prima ancora di confluire nella struttura complessiva del libro¹⁹³.

In questa sezione i confini tra realtà e finzione si fanno più labili, quasi evanescenti. Camilleri, infatti, innesca una polemica letteraria con Alberto Asor Rosa che in *Boccaccio Decameron in Letteratura italiana. Le Opere* (Torino 1922) parla di «inconfondibile impronta fiorentina» che starebbe dietro a tutte le novelle del *Decameron*, composte, secondo lo studioso, solo dopo il suo rientro a Firenze, avvenuto nell'inverno tra il 1340 e il 1341. Camilleri obietta in questi termini:

«Perchè ipotizzare che Boccaccio abbia dovuto attendere il ritorno a Firenze nel 1340 per mettere mano a delle novelle? Perchè a Napoli non gli era possibile dare alle cose che andava scrivendo «l'inconfondibile impronta fiorentina»? Ma via, uno scrittore non ha bisogno di essere fisicamente in un certo luogo per restituirne, sulla pagina, l'inconfondibile impronta. *Le Rime*, la *Caccia di Diana*, il *Filocolo*, il *Filostrato*, sono tutte opere del periodo napoletano. E anche il *Teseida* venne iniziato a Napoli, ma fu terminato a Firenze proprio l'anno del suo ritorno. E allora perchè non ipotizzare che a Napoli abbia cominciato a sperimentarsi anche nella novella?».¹⁹⁴

¹⁹³ Per dare peso alla sua teoria, l'autore cita brani da libri di due autorevoli studiosi di Boccaccio. Il primo è Giorgio Padoan che ne *Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno* (Firenze 1978) scrive che: «Non si può escludere che gruppi di novelle – se non di giornate – siano sorti in momenti diversi, su sollecitazioni diverse, per poi confluire nella raccolta; la quale non è neppure certo che fin dalla prima ideazione intendesse strutturarsi proprio in dieci giornate». Il secondo testo citato è *Boccaccio Decameron in Letteratura italiana. Le Opere* (Torino 1922) di Alberto Asor Rosa, nel quale lo studioso sostiene che: «Quando si parla di composizione del *Decamerone* s'intende in questo caso puramente e semplicemente quell'insieme di procedure alle quali una raccolta, probabilmente incompleta, di novelle inizialmente slegate fra loro divenne un libro, un libro dalle caratteristiche armoniche e architettonicamente elaboratissime».

¹⁹⁴A. CAMILLERI, op.cit., p. 40.

A che punto qui si può parlare di pura finzione? La novella è un'invenzione di Camilleri, questo è chiaro, ma tale polemica sembra essere autentica, oltre che fondata.

Camilleri illustra inoltre i motivi che, a suo parere, convinsero Boccaccio a escludere il testo dal disegno complessivo dell'opera. Innanzitutto, potrebbe esser stato insoddisfatto del carattere sperimentale della novella, segnata ancora da debolezza stilistica: assenza di fluidità e scioltezza narrativa, incertezza nel tratteggio caratteriale dei personaggi, sopravvivenze di forme dialettali e modi vernacolari. La materia fortemente licenziosa spiegherebbe poi il proposito di una sua collocazione all'interno della terza giornata nella quale «si ragiona di chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse»¹⁹⁵ e nella quale ben otto novelle su dieci hanno carattere licenzioso. Anche in questo caso, mescolando ad arte il vero col falso, Camilleri sembra propendere per un orientamento critico che insiste su una circolazione autonoma delle prime tre giornate:

«Boccaccio forse commise l'imprudenza di dare a leggere le prime tre giornate composte, dove le novelle licenziose diventavano ben dodici su trenta. E contro questa licenziosità dovettero essere in molti a scagliarsi».¹⁹⁶

Forse anche sollecitato dalle critiche mosse alla licenziosità delle sue novelle (alle quali l'autore stesso accenna nell'introduzione alla quarta giornata), Boccaccio si convinse a non eccedere con novelle di contenuto erotico:

¹⁹⁵ G. BOCCACCIO, *Dec.* III, Introduzione, 1.

¹⁹⁶ A. CAMILLERI, *op.cit.*, p. 43.

« E difatti [...] Boccaccio compone la Quarta giornata di novelle che potrebbero ben definirsi quaresimali. E anche quando Boccaccio s'ingegnò a collocare le cosiddette «novelle libere» nelle due ultime giornate, una novella come questa non avrebbe più potuto trovarvi posto, troppo alto ormai essendo il suo grado di licenziosità rispetto al contesto». ¹⁹⁷

Da qui la scelta dell'esclusione della novella composta in età giovanile, esclusione necessaria a salvaguardare l'equilibrio tematico dell'opera. Che farne dunque? Camilleri sostiene che di piccoli brani di essa Boccaccio si servì per utilizzarli in altre novelle, infatti se ne ritrovano tracce in II 10, III 10, VII 5 e X 3.

«Ma la novella, così come l'aveva ideata e scritta, piuttosto che distruggerla, preferì riporla dentro un cassetto».

5. Come falsificare Boccaccio? L'operazione di Camilleri

Nel classificare *La novella di Antonello da Palermo* si può subito constatare che non rientra in nessuna delle categorie di trasformazione fin qui esaminate perché non mira ad un testo specifico del *Decameron*, ma imita la lingua, lo stile e le tematiche dell'intera opera. Gianni Bonina scrive che Camilleri, per «contrabbandare» Boccaccio:

«ha dovuto ricalcare lo stile non solo trecentesco ma anche boccacesco e in particolare de *Il Decamerone*: impresa di un azzardo

¹⁹⁷ Ivi, cit. pp. 43-44.

tale che può tenere solo chi non teme sfide così temerarie e vuole divertirsi molto.»¹⁹⁸

Ad un primo impatto si potrebbe pensare ad una *forgerie*¹⁹⁹ il cui scopo sarebbe quello di far credere al lettore di trovarsi davanti ad un testo autentico dell'autore imitato. In realtà basta osservare la copertina per capire che già qui l'autore vuole stabilire un «contratto» di *pastiche*²⁰⁰ col lettore: X che imita Y. Qui è chiaro che Camilleri imita Boccaccio e l'intento ludico, senza pretese di verosimiglianza, è reso evidente dal nome stesso della collana di cui il testo fa parte: «Falsi originali».

A questo punto si cercherà di mostrare l'ardua operazione messa in atto da Camilleri per creare un «falso Boccaccio», sia sul piano dei contenuti sia sul piano linguistico. Innanzitutto, l'ipotesi in *Nota al testo* secondo cui Boccaccio avesse riusato piccoli brani dalla novella *Antonello da Palermo* in alcune delle novelle del *Decameron* può essere rovesciata, sostenendo che si tratta dell'operazione opposta. Camilleri, per dare credibilità al suo falso, innesta nella novella stralci dal *Decameron* (con recuperi materiali di interi brani), o contamina luoghi diversi di novelle effettivamente presenti nel libro.

La prima novella interessata dal «furto» di Camilleri è la decima della seconda giornata: la novella di Bartolomea, Riccardo e Paganino. Qui, il giovane e prestante corsaro Paganino da Monaco sottrae al giudice Riccardo di Chinzica, vecchio e malandato, la giovane e bella moglie Bartolomea, che finalmente potrà godere del piacere del sesso a lungo

¹⁹⁸ G. BONINA, *Boccaccio. La novella di Antonello da Palermo*, in *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio Editore, 2012.

¹⁹⁹ *Forgerie*: imitazione di regime serio. (Crf: G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*).

²⁰⁰ *Pastiche*: imitazione di regime ludico. (Crf: G. GENETTE, *Id*).

precluse. Il racconto delle difficoltà maritali del vecchio medico Losapio che, incapace di soddisfare la moglie giovane e bella, le insegna un singolare calendario obbligandola a lunghe astinenze sessuali, è tolto quasi di peso da questa novella, in cui si legge:

«La quale [la giovane Bartolomea] il giudice menata con grandissima festa a casa sua, e fatte le nozze belle e magnifiche, *pur per la prima notte incappò una volta²⁰¹ per consumare il matrimonio a toccarla, e di poco fallò che egli quella una non fece tavola²⁰²*; il quale poi la mattina, sí come colui che era magro e secco e di poco spirito, convenne che con vernaccia e con confetti ristorativi e con altri argomenti nel mondo si ritornasse. *Or questo messer lo giudice, fatto migliore estimatore delle sue forze che stato non era avanti, incominciò ad insegnare a costei un calendario buono da fanciulli che stanno a leggere, e forse già stato fatto a Ravenna²⁰³: per ciò che, secondo che egli le mostrava, niun dì era che non solamente una festa, ma molte non ne fossero; a reverenza delle quali per diverse cagioni mostrava, l'uomo e la donna doversi astenere da così fatti congiugnimenti, sopra questi aggiugnendo digiuni e quattro tempora e vigilie d'apostoli e di mille altri santi e venerdì e sabati, e la domenica del Signore, e la quaresima tutta, e certi punti della luna ed altre eccezion molte, avvisandosi forse che così feria far si convenisse con le donne nel letto, come egli faceva talvolta piatendo alle civili. E questa maniera, non senza grave malinconia della donna, a cui forse una volta ne toccava il mese, ed appena, lungamente tenne, sempre*

²⁰¹ «Riusci per caso una volta».

²⁰² «Fare tavola» è metafora del gioco degli scacchi, dove chi «fa tavola» non finisce il gioco ed è come non fatto.

²⁰³ A Ravenna si diceva vi fossero tante chiese quanti sono i giorni dell'anno; ogni giorno era notato con la festa di un santo, e i ragazzi consultavano quindi spesso il calendario nella speranza di avere vacanze.

guardandola bene, non forse alcuno altro le 'nsegnasse conoscere li di da lavorare, come egli l'aveva insegnate le feste».²⁰⁴

I corsivi sono miei e stanno ad indicare gli stralci tratti dalla novella per essere inseriti nel *pastiche* di Camilleri²⁰⁵.

Altri evidenti punti di contatto si trovano nella novella di Alibech e Rustico, la decima della terza giornata. In questo caso le analogie riguardano le due protagoniste. Alibech, come Iancofiore, è una fanciulla bellissima e ingenua. Per riuscire a possederla l'eremita Rustico le dice che il modo migliore per servire Dio è «rimettere il diavolo in Inferno»²⁰⁶, il che, con un abile stratagemma linguistico, allude esplicitamente all'atto sessuale. Allo stesso modo anche Antonello finge di essere malato e organizza tutta la messa in scena con l'unico scopo di avvicinare e sedurre l'ingenua ragazza. Il contatto tra le due novelle è evidente dal confronto di alcune battute. Boccaccio così descrive la reazione di Rustico nel vedere Alibech nuda davanti a lui e il successivo stupore della ragazza:

«E così stando, essendo Rustico più che mai nel suo disidèro acceso per lo vederla così bella, venne la resurrezion della carne; la quale riguardando Alibech e maravigliatasi, disse: — Rustico, quella che cosa è che io ti veggio, che così si pigne in fuori, e non l'ho io?—».²⁰⁷

²⁰⁴ G. BOCCACCIO, *Dec.* II, 10, 7- 10.

²⁰⁵ Cfr: A. CAMILLERI, *op.cit.*, pp. 21-22.

²⁰⁶ G. BOCCACCIO, *Dec.* III, 10, 1.

²⁰⁷ *Ivi*, III, 10, 13.

Allo stesso modo, Antonello «a sentir il dolce peso della mano»²⁰⁸ di Iancofiore, che ingenuamente «prese a carezzargli la parte inferma»²⁰⁹:

«più non potè attenersi e lasciò avvenire da sotto il lenzuolo la resurrezione della carne. La quale Iancofiore guardando meravigliata disse: Sta cosa ca io vi vio che accusò si pigne in fora non parmi marmo». ²¹⁰

Nelle due novelle, inoltre, il finto moralismo dei due malintenzionati è espresso negli stessi termini: «Io mi credo che Iddio t'abbia qui mandata per la salute dell'anima mia»²¹¹ esclama Rustico, «Io credo che Dio ti abbia mandata per la salute mia»²¹² riecheggia Antonello.

Il motivo dell'eccessiva gelosia dell'anziano marito nei confronti della bella e giovane moglie è tratto invece dalla quinta novella della settima giornata dove un ricco mercante, roso dalla gelosia, si spaccia per confessore della moglie, rimanendo egli stesso beffato. Così Boccaccio presenta i personaggi:

«Fu adunque in Arimino un mercatante ricco e di possessioni e di denari assai, il quale, avendo una bellissima donna per moglie, di lei divenne oltre misura geloso; né altra cagione a questo avea, se non che, come egli molto l'amava e molto bella la teneva, e conosceva che ella con tutto il suo studio s'ingegnava di piacergli, così estimava che ogni uomo l'amasse e che ella a tutti paresse bella ed ancora che ella

²⁰⁸A. CAMILLERI, op.cit, p. 34.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ G. BOCCACCIO, *Dec.*, III, 10, 18.

²¹²A. CAMILLERI, op.cit., p. 34.

s'ingegnasse cosí di piacere altrui come a lui. E cosí ingelosito, tanta guardia ne prendeva e sí stretta la tenea, che forse assai son di quegli che a capital pena son dannati, che non sono da' prigionieri con tanta guardia servati. La donna, lasciamo stare che a nozze o a festa o a chiesa andar potesse o il piè della casa trarre in alcun modo, ma ella non osava farsi ad alcuna finestra né fuor della casa guardare per alcuna cagione; per la qual cosa la vita sua era pessima: ed essa tanto più impazientemente sosteneva questa noia quanto meno si sentiva nocente». ²¹³

Lo stesso accade nella *Novella di Antonello da Palermo*, in cui si legge che l'anziano medico Pietro Pagolo Losapio:

« [...] avendo tolto in sposa una giovanetta bellissima e semplicissima, che erasi figlia di un contadino di una sua possessione, di lei oltre misura era geloso, nè altra cagione a questo avea se non che come egli molto l'amava cosí estimava che ogn'uomo l'amasse [...]. E cosí ingelosito, tanta e soverchia guardia ne prendeva e sí stretta la tenea che non sono similmente servati manco quegli che a capital pena son dannati. La giovane, che Iancofiore avea nome, il piè dalla casa trarre in alcun modo potea e non osava farsi a niuna finestra nè fuor guardare per alcuna cagione». ²¹⁴

Le tre novelle fin qui citate, si è visto, hanno molti elementi in comune con *La novella di Antonello da Palermo*. Non sembra affatto pertinente, invece, la quarta novella citata da Camilleri in *Nota al testo*: La novella di Mitridanes e Natan (X 3). Ritengo che qui ci sia stata una svista o un errore di stampa, volendosi l'autore riferire piuttosto alla novella di Maestro

²¹³ G. BOCCACCIO, *Dec.*, VII, 5, 7-9.

²¹⁴A. CAMILLERI, *op. cit.*, pp. 21-22.

Mazzeo, sua moglie e Ruggieri (IV 10). Innanzitutto, Maestro Mazzeo, come Losapio, è un medico anziano che ha sposato una donna molto più giovane di lui che non è in grado di soddisfare. Inoltre, in entrambe le novelle, il fatto che i medici usino le loro conoscenze per fabbricare farmaci è importante per lo sviluppo successivo della vicenda. Losapio fabbrica un «lattovaro»²¹⁵ che usa sia per se stesso per essere in grado di congiungersi sessualmente alla moglie, ma che ordina anche ad Antonello di spalmare sul membro «dormiente» per farlo svegliare; Maestro Mazzeo prepara invece un' «acqua»²¹⁶ per anestetizzare un paziente ma che invece Ruggieri, l'amante della moglie, beve per dissetarsi con la conseguenza che si addormenta profondamente, dando origine a tutta una serie di equivoci.

Oltre ad evidenti riprese da diverse novelle decameroniane, Camilleri, per il suo *pastiche*, si serve anche di nomi «familiari» ai lettori del *Decameron*. Il padre di Antonello, Nastagio, trova il suo omonimo nella novella di Nastagio degli Onesti (V 8). Il nome di Iancofiore compare nella novella di Salabaetto e la bella siciliana (VIII 10) dove la donna che lo porta è scaltra e furba. La scelta di questo nome potrebbe essere un espediente usato dall'autore per far nascere dubbi circa il carattere ingenuo della moglie del medico. Inoltre, un nome quasi identico, Biancofiore, appare anche in una delle prime opere di Boccaccio, *Filocolo*, scritta durante il suo soggiorno napoletano, in cui si racconta la storia d'amore fra Florio e Biancofiore.

Fin qui ci si è soffermati ad analizzare l'operazione di Camilleri sul piano della creazione dei contenuti. Adesso si intende passare al piano più complesso della resa linguistica e stilistica. Camilleri entra nel mondo di Boccaccio cimentandosi felicemente con la lingua toscana del Trecento,

²¹⁵ Ivi, cit. p. 21.

²¹⁶ G. BOCCACCIO, *Dec.*, IV, 10, 10.

riuscendo a dar vita ad un «falso» perfettamente in linea con le cento novelle del *Decameron*. La *Novella di Antonello da Palermo* non è comunque l'unica occasione in cui Camilleri sperimenta un'operazione di questo tipo. Già ne *Il colore del sole* (2007), racconto sugli ultimi anni di vita del Caravaggio, l'autore si era lanciato nell'efficace reinvenzione della lingua del Seicento, scrivendo un diario che si immaginava composto dallo stesso Caravaggio e fortuitamente venuto in possesso dell'autore. Con i due volumi: *La novella di Antonello da Palermo* e *Il colore del sole*, pubblicati entrambi nel 2007, Camilleri ha vinto la ventiseiesima edizione del Premio Letterario Boccaccio²¹⁷.

Nella novella decameroniana, però, Camilleri non si limita ad imitare la lingua e lo stile di Boccaccio ma inserisce un tratto peculiare della sua narrativa: i due giovani amanti, Antonello e Iancofiore, nell'intimità si esprimono in dialetto siciliano. Il tessuto linguistico della novella segue dunque il doppio livello del toscano trecentesco e del siciliano e questo è evidente dalla lettura dell'accurato *Glossario* ²¹⁸ che segue la novella, composto da 96 parole delle quali 11 sono in dialetto siciliano.

Nella creazione di questo «falso originale» Camilleri attua dunque un processo di fusione tra due diversi linguaggi nella modalità che è tipica della sua narrativa. La base linguistica di tutti i suoi romanzi, infatti, è sempre l'italiano neostandard. L'innesto del siciliano su questa base avviene come risultato di un'operazione dall'alto, è un processo colto che investe

²¹⁷ L'«Associazione Culturale Giovanni Boccaccio» è nata a Certaldo nel 1982 nel nome dell'illustre narratore che ha vissuto nel borgo medievale. Il suo ideatore e primo sostenitore, Paolo Renieri, coinvolse un gruppo di amici al fine di organizzare il «Premio Letterario Boccaccio» da assegnare ad uno scrittore italiano, narratore o saggista, con particolare merito nel campo letterario per le opere prodotte. Negli anni il Premio si è arricchito con la sezione degli scrittori internazionali e con il riconoscimento alla carriera giornalistica, divenendo una triade di alto valore culturale, riconosciuta da una giuria di critici, letterari e giornalisti, presieduta dal senatore Sergio Zavoli. Per maggiori informazioni si invita a consultare il sito: <https://www.premioletterarioboccaccio.it/>.

²¹⁸ A. CAMILLERI, op. cit., pp. 47-50.

solo il piano lessicale, lasciando quasi intatto l'impianto grammaticale e sintattico. Lo stesso vale per *La novella di Antonello da Palermo*: la sintassi è ancorata saldamente al toscano trecentesco, con l'inserimento isolato di alcuni termini dialettali (in netta minoranza rispetto al complesso). In un'intervista rilasciata a Gianni Bonina, Camilleri spiega il perchè di quest'uso così parco del dialetto:

«Perchè solamente i due giovani amanti parlano in dialetto? Anche gli altri attanti, i due genitori, sono siciliani, ma si esprimono in lingua. La passione sessuale si sprigiona di più nel parlato più sorgivo e naturale?»

Se è vero che è esistito l'*uhr* - Decameron, mi sono posto la domanda se Boccaccio avesse usato sempre e comunque i dialetti per tutti i personaggi. E sono arrivato alla conclusione che avrebbe incontrato grossi problemi di comprensibilità. Penso che abbia fatto parlare in dialetto, all'interno di una novella, solo alcuni personaggi. E qui mi è piaciuto che a parlare in dialetto fossero i due amanti. Il dialetto crea intimità». ²¹⁹

La prima espressione dialettale viene utilizzata proprio da Iancofiore che, impietosita per le sofferenze del ragazzo, porgendogli una coppa d'acqua gli dice: «Viviti»²²⁰. Antonello inizia dunque a lamentarsi con la giovane: «O tristo me! O me mischino quali sbintura mi colse! Assà Assà mi vrigogno a dirvela questa sbintura mia!»²²¹. Dunque lei, per confortarlo,

²¹⁹ G. BONINA, *Tutto Camilleri*.

²²⁰ A. CAMILLERI, *op.cit.*, p. 32.

²²¹ Ivi, cit. p. 33.

risponde: «Quali vrigogna ci può essiri in una sbintura? Suvvia, dite»²²². E infine, quando la «resurrezione della carne»²²³ è ormai evidente, l'espressione stupefatta di Iancofiore è sempre in siciliano: «Sta cosa ca io vi vio che accusi si pigne in fora non parmi marmo»²²⁴. Oltre ai termini siciliani riportati opportunamente nel *Glossario* con relative traduzioni²²⁵, da queste poche battute è evidente l'uso tipicamente dialettale del passato remoto e di «assai» con il significato di «molto». Sempre proveniente dal dialetto è la duplicazione dell'aggettivo o dell'avverbio in funzione elativa («Assà Assà» = moltissimo).

Per la realizzazione della novella, Camilleri sostiene di essersi fiondato letteralmente dentro al *Decameron*, fino a sentirselo «suonare all'orecchio»²²⁶. In effetti le 85 voci toscane presenti nel *Glossario* trovano tutte una o più occorrenze all'interno del *Decameron*, a chiara dimostrazione di una diffusa e attenta lettura dell'intera opera da parte di Camilleri. Tuttavia, lo scrittore di Porto Empedocle non se l'è sentita di levare a Boccaccio la penna di mano e ha preferito immaginare che la novella facesse parte del periodo napoletano, quello cioè «formativo», e che in seguito fosse stata rifiutata dallo stesso Boccaccio perchè imperfetta e dissonante con il complesso dell'opera. Questo perchè lo stile di Boccaccio è in definitiva, a detta dello stesso Camilleri: «un'elegantissima musica, inimitabile»²²⁷.

²²² Ibidem.

²²³ Ivi, cit. p.34.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Gli 11 termini dialettali sono i seguenti: *Accussi* (così), *Assà assà* (assai assai), *Ca* (che), *Chi* (che), *Chista* (questa), *Essiri* (essere), *'Nzamà* (giammai), *Sbintura* (sventura), *Sta* (questa), *Vio* (vedo), *Viviti* (bevete).

²²⁶ G. BONINA, *Tutto Camilleri*.

²²⁷ Ibidem.

Appendice

I



Fig 1: Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti, primo episodio*, 1483, Museo del Prado, Madrid.



In basso a sinistra: fig. 1.a
In basso a destra: fig. 1.b



In alto a sinistra: fig. 1.c
In alto a destra: fig. 1.d
In basso: fig. 1.e



II



Fig. 2: Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti, secondo episodio*, 1483, Museo del Prado, Madrid.



In basso a sinistra: fig. 2.a
In basso a destra: fig. 2.b





In alto: fig. 2.c
In basso a sinistra: fig. 2.d
In basso a destra: fig 2.e

III



Fig. 3: Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti, terzo episodio*, 1483, Museo del Prado, Madrid



In basso a sinistra: fig. 3.a



In basso a destra: fig. 3.b



In alto a sinistra: fig. 3.c

In alto a destra: fig. 3.d

Al centro, partendo da sinistra: fig. 3.e, fig. 3.f e fig. 3.g

In basso a sinistra: fig. 3.h

In basso a destra: fig. 3.i

IV

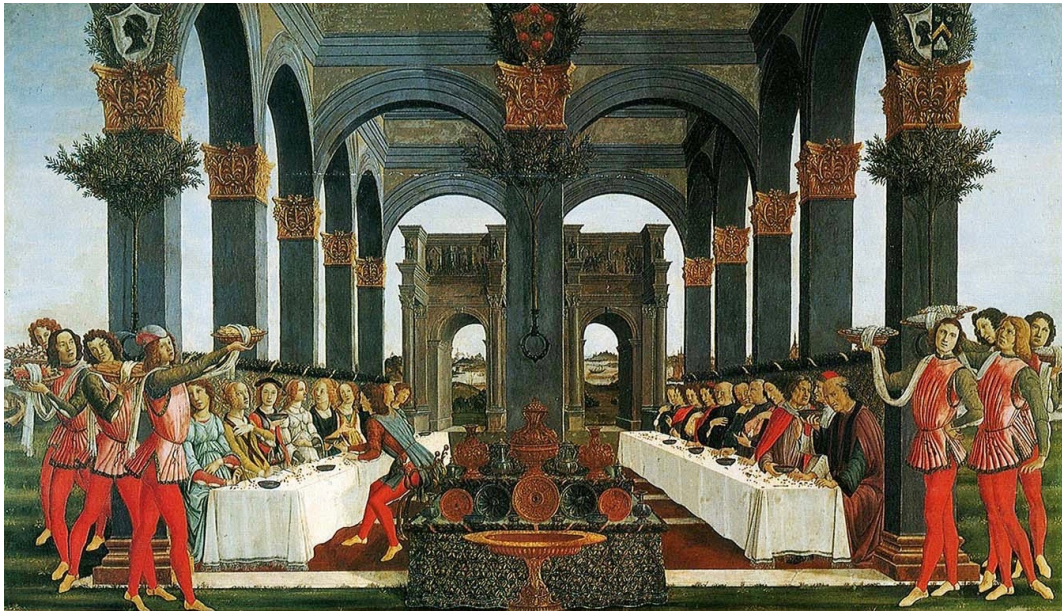


Fig. 4: Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti*, quarto episodio, 1483, collezione privata.



Al centro, partendo da sinistra: fig. 4.a, fig. 4.b, fig. 4.c.
In basso a destra: fig. 4.d

Bibliografia

Testi primari

- BOCCACCIO GIOVANNI, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 2014.
- BUSI ALDO, *Decamerone di Giovanni Boccaccio* (1990), Milano, BUR, 2016.
- CAMILLERI ANDREA, *Giovanni Boccaccio. Il Decamerone. La novella che non fu mai scritta* (2007), Napoli, Guida Editori, 2018.
- CHIARA PIERO, *Il Decameron raccontato in dieci novelle*, Mondadori, Milano, 1984.
 - *Decamerone. Dieci novelle raccontate da Piero Chiara*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 2014.
- PASOLINI PIER PAOLO, *Trilogia della vita: Il Decameron. I racconti di Canterbury. Il fiore delle mille e una notte*, a cura di Giorgio Gattei, Bologna, Cappelli, 1777.
 - *Trilogia della vita: Le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle mille e una notte*, a cura di Gianni Canova, Milano, Garzanti, 1995.
- PETRARCA FRANCESCO, *De insigni obedientia et fide uxoria*, in *Opere latine di Francesco Petrarca, II*, a cura di Antonietta Bufano, Torino, Tipografia torinese, 1975.
- PITZORNO BIANCA, *Dame, mercanti e cavalieri* (1991), Milano, Mondadori, 2016.
- SHAKESPEARE WILLIAM, *All's Well That Ends Well* (1623), in *The comedies of Shakespeare* (1911), a cura di William James Craig, London New York Toronto, Geoffrey Cumberlege Oxford University Press, 1946.
 - *Tutto è bene quel che finisce bene*, in *Teatro. William Shakespeare, IV*, a cura di Cesare Vico Lodovici, Torino, Einaudi, 1971.

Testi secondari

- ABIGNENTE ELISABETTA, *La letteratura e le altre arti*, in *Letterature comparate* a cura di Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2014.
- ALBANESE GABRIELLA, *De insigni obedientia et fide uxoria. Il Codice Riccardiano 991*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1998.
- BARTHES ROLAND, *L'attività strutturalista*, in *Saggi critici* (1963), Torino, Einaudi, 1966.
 - *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* (1984), Torino, Einaudi, 1988.
 - *Analisi testuale di un racconto di Edgar Allan Poe*, in Id. *L'avventura semiologica* (1985), Torino, Einaudi, 1991.
- BERNARDELLI ANDREA, *Intertestualità*, Firenze, La nuova Italia, 2000.
- BESSI ROSSELLA, *La Griselda del Petrarca*, in *La novella italiana, Atti del convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno editrice, 1989.
- BIBBÒ ANTONIO, *Canone e canoni*, in *Letterature comparate* a cura di Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2014.
- BONINA GIANNI, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio Editore, 2012.
- BRANCA VITTORE, *Boccaccio medievale* (1956), Firenze, Sansoni, 1956.
 - *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Vol.II, Torino, Einaudi, 1999.
- CALVINO ITALO, *Perché leggere i classici*, in Id., *Saggi*, vol.II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

- CARDINI FRANCO, *Nastagio degli Onesti. Una storia archetipica, una novella del Boccaccio, un ciclo pittorico del Botticelli*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 2018.
- CECCHI ALESSANDRO, *Botticelli*, Milano, Motta, 2005.
- FANTAPPIÈ IRENE, *Riscritture*, in *Letterature comparate* a cura di Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2014.
- FERRONI GIULIO, *Eros e obliquità nella Terza giornata del Decameron*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, a cura di V. Masiello, Roma, Salerno Editore, 2000.
- GENETTE GÉRARD, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), trad. di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997.
- GRAZZINI FILIPPO, *Botticelli interprete di Boccaccio. Osservazioni sulla storia di Nastagio degli Onesti*, in *Letteratura italiana ed arti figurative. Atti del XII convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985*, a cura di Antonio Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988.
- GUGLIELMINETTI MARZIANO, *Petrarca fra Abelardo ed Eloisa e altri saggi*, in *Da Dante al Novecento: studi critici offerti dagli scolari a Giovanni Getto nel suo ventesimo anno di insegnamento universitario*, Milano, Mursia, 1970.
- JAKOBSON ROMAN, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale* (1963), Milano, Feltrinelli, 1966.
- KRISTEVA JULIA, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi* (1969), trad.it di P. Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978.
- LEFEVERE ANDRÉ, *Traduzione e riscrittura: la manipolazione della fama letteraria* (1992), trad. di Silvia Campanini, Torino, Utet, 1998.
- LIGHTBOWN RONALD, *Sandro Botticelli*, Milano, Fabbri, 1989.

- LOMBARDI CHIARA, *Il dialogo intertestuale*, in *Letterature comparate* a cura di Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2014.
- LUPERINI ROMANO, *Insegnare la letteratura oggi*, Lecce, Manni, 2000.
- MONETI GUGLIELMO, *Per una lettura della «Trilogia della vita» di Pier Paolo Pasolini*, in *Le giovani generazioni e il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Atti del Convegno tenuto a Roma il 28 - 29 novembre 1988, suppl. a «La scena e lo schermo», n. 1/2 , 1988.
- MORABITO RAFFAELE, *Per un repertorio della diffusione europea della storia di Griselda*, in *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso Griselda (Atti del convegno di studi, L'Aquila, 3-4 dicembre 1986)*, a cura dello stesso, Roma, l'Aquila, 1988.
- MUSCETTA CARLO, *Il «Decameron», giornata X (Panfilo)*, in *Letteratura italiana*, a cura dello stesso, Vol.II, Bari, Laterza, 1974.
- NASI FRANCO, *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, Milano, Medusa, 2010.
- NOVELLI MAURO, *L'isola delle voci*, in *Andrea Camilleri. Storie di Montalbano*, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2002.
- OLSEN MICHEL, *L'autocorrezione nel ciclo di Griselda*, in *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso Griselda (Atti del convegno di studi, L'Aquila, 3-4 dicembre 1986)*, a cura di R. Morabito, Roma, l'Aquila, 1988.
- PASOLINI PIER PAOLO, *Lettere (1955 - 1975) con una cronologia della vita e delle opere*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino, 1988.
- PETRINI MARIO, *Elementi fiabeschi in alcune novelle del «Decameron»*, in *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, a cura dello stesso, Udine, Del Bianco editore, 1983.
- POLACCO MARINA, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998.

- PROVENZANO MARIA CHIARA, *Di Boccaccio in boccacce: la tradizione del «Decameron» nella letteratura per l'infanzia*, in *La fortuna di Boccaccio nella tradizione letteraria italiana*, a cura di Ettore Catalano, Bari, Progedit, 2015.
- RIFFATERRE MICHAEL, *Semiotica della poesia* (1983), Bologna, Il Mulino, 1983.
- ROSSI LUCA CARLO, *La novella di Griselda fra Boccaccio e Petrarca*, in *G. Boccaccio - F. Petrarca, Griselda*, Palermo, Sellerio, 1991.
- SEGRE CESARE, *La novella di Nastagio degli Onesti (Dec. V, 8): i due tempi della visione*, in Id., *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979.
- TATEO FRANCESCO, *La novella di Gualtieri?*, in *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso Griselda (Atti del convegno di studi, L'Aquila, 3-4 dicembre 1986)*, a cura di R. Morabito, Roma, l'Aquila, 1988.
- TUFANO ILARIA, *Sante travestite nel «Decameron»*, In *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI (Padova, 10-13 settembre 2014)*, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016.
- VECCE CARLO, *Dal Boccaccio napoletano a Pasolini*, in *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi. Atti del XIV Congresso Nazionale dell'ADI, Genova, 15 - 18 settembre 2010*.
- VILLANI STEFANO, *Il Decameron allo specchio: il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma, Donzelli, 2004.
- ZATTI SERGIO, *L'intertestualità*, in *La scrittura e il mondo* a cura di Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti, Emanuele Zinato, Roma, Carocci, 2016.

Articoli in rivista

- ANDREONI ANNALISA, *Tradurre Machiavelli? No! Dichiaro aperto il dibattito*, in «La rivista dei libri», VIII, n. 9, 1998, pp. 43 - 44.
- BACCI GIORGIO, *Dal Dottor Oss alla Stefi, passando per l'Orlando Furioso: un viaggio nella fantasia*. Intervista a Grazia Nidasio, in «Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», 2014, consultabile all'indirizzo: <http://www.arabeschi.it/dal-dottor-oss-alla-stefi-passando-per-lorlando-furioso-un-viaggio-nella-fantasia-intervista-a-grazia-nidasio/>.
- BERTONE GIORGIO, *L'eros, il dono, la donna nuda squartata (If. XIII, Dec. V, 8 e il Botticelli)*, in «Dante e l'arte», 2014, consultabile all'indirizzo: https://revistes.uab.cat/dea/article/view/v1-bertone/pdf_8.
- BONINA GIANNI, *Andrea Camilleri. Un nuovo apocrifo per divertissement: Boccaccio riveduto e scorretto*, in «Stilos», 14 Aprile 2007, consultabile all'indirizzo: http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2007/apr07.shtml.
- CAMILLERI ANDREA, intervista a cura di Giorgio Todde, in «Il Messaggero», 10 Novembre 2008, consultabile all'indirizzo: http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2008/nov08.shtml.
- CAVALCHINI MARIELLA, *Giletta - Helena: uno studio comparativo*, in «Italica», vol. 40, n. 4, 1963, pp. 320 - 324.
- COLASANTI ARDUINO, *Due novelle nuziali del Boccaccio nella pittura del Quattrocento*, in «Emporium», XIX, 1904.
- DI CARO MARIO, *Ma il suo siciliano è una scelta colta*, in «La Repubblica», 22 novembre 1997, consultabile all'indirizzo: http://www.vigata.org/rassegna_stampa/1997/Archivio/Art04_Dial_nov1997_Rep.htm.

- DI LEO MARINA, *Taliare è meglio di guardare*, in «L'Euromediterraneo», dicembre 2000, consultabile all'indirizzo: http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2000/Archivio/Art84_Dial_dic2000_Altri.htmMARTELOTTO GUIDO, *Momenti narrativi del Petrarca*, in «Studi petrarcheschi», a cura di M. Feo e S. Rizzo, Padova, Antenore, 1983.
- LAWRENCE WILLIAM WITHERLE, *The Meaning of All's Well That Ends Well*, in «PMLA», vol. 37, n. 3, 1922, pp. 418 - 469.
- LOPORCARO MICHELE, *Tradurre i classici italiani? Ovvero Gramsci contro Rousseau*, in «Belfagor», LXV, n.1, 2010, pp. 3 - 32.
- MENETTI ELISABETTA, *Griselda, o l'enigma di Giovanni Boccaccio*, in «Griseldaonline», 10 gennaio 2002, consultabile all'indirizzo: <http://www.griseldaonline.it/chi-siamo/griselda-enigma-boccaccio.html>.
- MONTANILE MILENA, *Il Boccaccio di Camilleri*, in «Sinestesiaonline», Dicembre 2014, consultabile all'indirizzo: <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/dicembre2014-11.pdf>.
- NICOTRI PINO, *Camilleri: la sua lingua contadina origine del successo letterario e commerciale*, in «Blitz», 10 settembre 2012, consultabile all'indirizzo: http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2012/set12.shtml.
- PARIGI STEFANIA, *Il Decameron di Pasolini: un gioco tra le rovine*, in «Studi Novecenteschi», vol. 40, n. 86, 2013, pp. 327–340.
- RAWNSLEY CIARA, *Behind the Happily - Ever - After: Shakespeare's Use of Fairy Tales and All's Well That Ends Well*, in «Journal of Early Modern Studies», n. 2 , 2013.pp. 141-158.
- SALIS STEFANO, *In attesa della mosca. La scrittura di Andrea Camilleri*, in «La grotta della vipera», XXIII, 79-80, 1997, consultabile all'indirizzo: http://www.vigata.org/rassegna_stampa/1997/Archivio/Art06_Lett_set1997_Altri.htm.

- SANTAGATA MARCO, *Tradurre Machiavelli?*, in «La rivista dei libri», VIII, n. 5, 1998, pp. 11 - 12.
- SANTATO GUIDO, *Pasolini interprete del proprio cinema*, in «Studi Novecenteschi», vol. 30, n. 65, 2003, pp. 175–187.
- STEWART PAMELA, *How to Get to a Happy Ending: Decameron III.9 and Shakespeare's «All's well»*, in «Studi sul Boccaccio», XX, 1991- 92, pp. 325 - 344.
- STOPPELLI PASQUALE, *Tradurre i nostri classici in italiano di oggi, tra filologia ed editoria*, in *Editori e filologi. Per una filologia editoriale* a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti in «Studi (e testi) italiani», Roma, Bulzoni, 2014, pp. 149 -158.
- TORNO ARMANDO, *Il caso. Una novella erotica in «tosco-siculo» inventata dal padre del commissario Montalbano*, in «Corriere della sera», 26 Marzo 2007, consultabile all'indirizzo: http://www.vigata.org/rassegna_stamp/2007/mar07.shtml.
 - *Autentici falsi d'autore*, in «Il Sole 24 ore», 28 Dicembre 2018, consultabile all'indirizzo: <https://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2018-12-28/autentici-falsi-d-autore-132258.shtml?uuid=AERvPJ6G>.
- VENTURA EDOARDO, *Nastagio degli Onesti*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVI, 2008.
- VIZMULLER - ZOCCO JANA, *Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri*, consultabile all'indirizzo: http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml.
- ZANOVELLO SILVANA, *Camilleri: «Il mio nuovo libro è una novella di Boccaccio»*, in «Il Secolo XIX», 15 Marzo 2007, consultabile all'indirizzo: http://www.vigata.org/rassegna_stamp/2007/mar07.shtml.

Filmografia

- *I racconti di Canterbury*, P.P. Pasolini, 1972.
- *Il Decameron*, P.P. Pasolini, 1971.
- *Il fiore delle Mille e una notte*, P.P. Pasolini, 1974.
- *Teorema*, P.P. Pasolini, 1968.