

**Alma Mater Studiorum – Università Di Bologna**

DOTTORATO DI RICERCA IN  
CULTURE LETTERARIE, ILOLOGICHE, STORICHE

Ciclo XXVII°

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F1

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14

***IL DECAMERON E LA LETTERATURA  
D'ORIENTE: CONFRONTI E SCAMBI.***

Presentato dal dott. Kassad Mohammed Hossein Hoseini

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Luisa Avellini

Relatore

Prof. Gian Mario Anselmi

Correlatrice

Patrizia Caraffi

Esame finale anno 2015



*Dedica*

*Dedico questo mio modesto lavoro anzitutto  
alla mia famiglia che, nonostante le  
distanze, è sempre più vicina.*

*E a tutti i caduti dell'Iraq che oggi  
sacrificano la loro vita per difendere il  
suolo della patria.*



## Ringraziamenti

Desidero ringraziare, in primo luogo, il mio relatore, il professore Gian Mario Anselmi, per il suo impegno e la sua pazienza nel seguirmi, e per il suo interesse al mio lavoro. Ringrazio infinitamente la mia correlatrice la professoressa Patrizia Caraffi, i cui consigli e suggerimenti sono stati fondamentali per il mio lavoro. Un caloroso ringraziamento va anche al professor Carlo Del Corno che mi ha dato generosamente dei consigli e delle dritte per il mio lavoro. Un ultimo ringraziamento affettuoso va alle mie due carissime amiche, Alessandra Raccuglia e Marina Mazzolani, che hanno revisionato il mio lavoro con estremo interesse e grande dedizione.

La scheda delle traslitterazioni dall'arabo all'italiano che sono state adottate durante la stesura della tesi.

nome	forma grafica isolata	traslitterazione in questo testo	traslitterazioni alternative
<i>alif</i>	ا	â,a	ā,a
<i>bâ'</i>	ب	b	
<i>tâ'</i>	ت	t	
<i>thâ'</i>	ث	th	
<i>ĵim</i>	ج	j	g,dj,gi,ġ,ğ
<i>hâ'</i>	ح	h	ḥ
<i>khâ'</i>	خ	kh	ḫ
<i>dâl</i>	د	d	
<i>dhâl</i>	ذ	dh	
<i>râ'</i>	ر	r	
<i>zâ'</i>	ز	z	ṣ,s
<i>sîn</i>	س	s	ss
<i>shîn</i>	ش	sh	sc,sci,š
<i>Sâd</i>	ص	S	ṣ,ss,s
<i>Dâd</i>	ض	D	ḍ,dd,d
<i>Tâ'</i>	ط	T	ṭ,tt,t
<i>Zâ'</i>	ظ	Z	ẓ,zz,z
<i>ayn</i>	ع	ç	, omeso
<i>ghayn</i>	غ	gh	ġ
<i>fâ'</i>	ف	f	
<i>qâf</i>	ق	q	
<i>kâf</i>	ك	k	
<i>lâm</i>	ل	l	
<i>mîm</i>	م	m	
<i>nûn</i>	ن	n	
<i>Hâ'</i>	ه	H	h
<i>wâw</i>	و	w,û	ū,u
<i>yâ'</i>	ي	y,î	ī,i
<i>hamzaH</i>	ء	'	,2,omeso

## Prefazione

Non voglio in questa tesi vantare le mie radici e le loro presenze nella cultura occidentale medievale. La cosa che vorrei fare è dimostrare il possibile incontro civile tra le diverse culture, basato sugli scambi culturali, scientifici e letterari, un tema che mi sta veramente a cuore. Ho sempre pensato che le varie culture potessero essere viste come un unico edificio, composto da diversi piani, ognuno sostenuto da quello sottostante. È dunque mai possibile che un piano possa essere eretto in aria senza fondamenta? Così mi pare che nessuna cultura abbia mai sviluppato dal nulla una scienza, una cultura filosofica o letteraria. Tale idea la sostiene anche Will Durant nel secondo volume del suo libro *“La storia della civiltà”*, in cui tratta la civiltà del Medio Oriente. Dopo aver elencato gli elementi della civiltà mediorientale, le sue evoluzioni e le sue scoperte, Will sostiene che:

Da tutto ciò deriva, senza soluzione di continuità, la nostra stessa cultura, europea e americana, attraverso la mediazione di Creta, della Grecia e di Roma. Gli Ariani non crearono la civiltà, la presero da Babilonia e dall’Egitto; la Grecia, in realtà, non fu l’iniziatrice della civiltà – ne ereditò molto più di quanto ne creasse – ma fu se mai la viziata erede di tre millenni d’arte e di scienza portate alle sue città dal Vicino Oriente, per le vicende del commercio e delle guerre<sup>1</sup>.

Ora chissà da dove presero gli egiziani e i babilonesi le loro culture e le loro scienze, sicuramente ci sono culture precedenti, di cui noi non sappiamo ancora. Non c’è, a nostro avviso, una cultura che possa vantarsi e dirsi migliore delle altre, e non c’è nemmeno

---

<sup>1</sup> W. Durant, *Storia della civiltà, l’Oriente*, Milano, Mondadori, 1964, p. 135.

una cultura che debba vergognarsi e dirsi inferiore alle altre. Ogni cultura ha avuto una sua epoca di fioritura in cui ha dato al mondo frutti meravigliosi ed è poi sfiorita per dare spazio ad un'altra più giovane e vitale. Mi viene in mente un bel versetto coranico che descrive in poche parole questa idea. Questo versetto, rivolto ai musulmani dopo la loro sconfitta nella guerra di Uhud, la seconda guerra nella storia dell'Islam, recita: “se subite una ferita, simile ferita è toccata anche agli altri. Così alterniamo questi giorni per gli uomini” (Corano. Sura III, versetto 140). I giorni, o meglio dire le epoche, dunque si alternano tra i popoli, tra le culture, e in questo la storia è il miglior testimone.

Gli arabi prima della venuta dell'Islam erano divisi in due categorie: regni indipendenti da una parte e tribù sparse nel deserto dall'altra. Tra i regni più famosi dello Yemen c'erano il regno dei Minei (1200-650 a.C), il regno dei Sabei (in cui era fiorita l'architettura), e il regno dei Himyar. Altri regni arabi erano fioriti in Iraq, come i Lakhmidi, i quali avevano forti rapporti con l'impero persiano e quello bizantino.<sup>2</sup> L'altra parte degli arabi preislamici, che si possono considerare la maggioranza, erano tribù che vivevano sparse nel deserto e intono alla Mecca. Vivevano in uno stato di guerra tra di loro, di saccheggio e violenza e quindi non avevano una grande cultura da trasmettere. Lo storico Ali Jauad<sup>3</sup>, parlando degli arabi della penisola araba, sostiene che:

[gli arabi] erano di maggioranza beduina, ed erano arretrati culturalmente rispetto alle altre culture che li circondava, [...], non avevano contatti con il mondo esterno, ed erano analfabeti e

---

<sup>2</sup> H. Hallaq, *Dyrasat fy Tarikh al hadarh al islamya*, (Studi sulla storia della cultura islamica), Beirut, Dar al nahda al arabia, 1999, p. 9.

<sup>3</sup> Ali Jauad strico iracheno, uno dei grandi storici del mondo arabo nel secolo scorso. Il suo primo libro sulla storia degli arabi si chiama (Tarik al arab kabl al-islam) “*la storia degli arabi preislamici*” ed è di otto volumi. Mentre il secondo (Al mufassal fi tarik al arab kabl al-Islam) “*la dettagliata storia degli arabi preislamici*”, da cui abbiamo citato, è uno dei suoi ultimi libri, ed è ben diverso dal primo, composto di venti volumi.



adoravano gli idoli, non avevano una grande storia, perciò quest'epoca che precedeva l'arrivo dell'Islam si chiamava (l'ignoranza)<sup>4</sup>.

La forma artistica che aveva avuto maggiore sviluppo in quella epoca era la poesia; una raffinatissima poesia in arabo classico che è rimasta quasi sempre l'esempio da seguire nel mondo arabo. Si tramanda da Abi Umar al Ala che “quello che vi è arrivato da ciò che dissero gli arabi è la parte minima, e se fosse arrivato di più avreste avuto tanta scienza e tanta poesia”<sup>5</sup>. Infatti la scrittura e la datazione mancavano quasi del tutto nella storia degli arabi preislamici, e, di conseguenza, ci è arrivato solo ciò che era rimasto nella memoria degli arabi, perché la loro cultura era quasi del tutto orale<sup>6</sup>.

Dopo l'arrivo dell'Islam la cultura araba prese un'altra piega. In pochi decenni i musulmani riuscirono a sottomettere tutte le zone delle popolazioni arabe, grande parte dell'Africa e dell'Asia arrivando fino in Europa, occupando Bisanzio, Spagna e parti della

---

<sup>4</sup> A. Jaûad, *Al mufassal fy tarikh al arab qabl al-Islam*, La dettagliata storia degli arabi prima dell'Islam, vol. I), Bairut, Dar Al Saqi, 2001, p. 37. (la traduzione è nostra)

<sup>5</sup> Muhammed bin Salam al-Jamhi, *Tabaqat al shû'ara*, categorie dei poeti, Beirut, Dar al Kûtûb al Ilmia, 2001, p. 10. (la traduzione è nostra).

<sup>6</sup> Gli arabi preislamici usavano poco la scrittura, e infatti di scritto è stato trovato davvero poco, per questo è abbastanza difficile ricostruire la loro storia se non attraverso le testimonianze delle altre culture, quale la greca, la latina e la persiana, grazie ai rapporti commerciali tenuti con quelle culture. Inoltre la storia degli arabi preislamici stava tutta nelle loro poesie, loro descrivevano tutti i grandi avvenimenti storici non con la scultura o la pittura ma con la lingua orale, cioè la poesia. Tale poesia veniva memorizzata, ma il passare del tempo e l'avvento dei grandi cambiamenti nella storia araba, soprattutto l'arrivo dell'Islam, ha fatto diminuire tale interesse, intanto coloro che memorizzavano tale patrimonio sono morti, soprattutto nelle guerre tra gli stessi arabi, e così è stata perduta grande parte della storia. Vedi: A. Jaûad, *Al mufassal fy tarikh al arab qabl al-Islam*, la dettagliata storia degli arabi preislamici, cit., pp. 60-68.

Francia.<sup>7</sup> Il risultato di tutto ciò fu uno scambio culturale e scientifico che arricchì fortemente la cultura islamica.

Una volta che fu consolidato lo stato islamico si iniziò a tradurre e a elaborare i testi scientifici, filosofici e letterari

Ma fu sotto gli Abbasidi di Bagdad che la cultura scientifica araba raggiunge il suo apogeo. Dal momento in cui questa dinastia salì al potere (750) incominciamo ad avere dati sempre più abbondanti sia sul modo in cui la scienza dell'antichità penetrò tra gli Arabi, sia sulle istituzioni pubbliche o private che contribuirono al rapido travaso del sapere<sup>8</sup>.

I califfi allora cominciarono ad incoraggiare la trasmissione del sapere con tutti i mezzi possibili, tant'è vero che quando

[...] al Ma'mûn<sup>9</sup> sconfisse il re bizantino Teofilo ha imposto che la tasse che i paesi conquistati dovevano pagare ai musulmani fosse pagata con i libri immagazzinati nei conventi invece di pagare soldi<sup>10</sup>.

Il lavoro più sistematico e organizzativo fu invece svolto durante il califfato di al- Mansûr (754 - 775), che aveva fondato una specie di scuola di interpreti e scrittori, e nella sua epoca

[...] furono incrementate le traduzioni dal greco all'arabo, e a tale scopo aveva espressamente richiamato i medici nestoriani dalla scuola di Yundisapur e li aveva messi in collaborazione con la famiglia anche essa cristiana, dei Hunayn ben Ishaq. Le traduzioni non furono solo dal greco, ma anche dall'indiano e dal persiano che, soprattutto in campo astronomico e matematico, avevano preceduto le traduzioni dal greco<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> H. Hallaq, *Dyrasat fy Tarikh al hadarh al islamiya*, Studi sullastoria della cultura islamica, cit. p. 11.

<sup>8</sup> E. Paltrinieri, *Il 'libro degli inganni' tra Oriente e Occidente*, Università degli Studi di Torino, Le Lettere, 1992, p. 6.

<sup>9</sup> Al Ma'mun era figlio di Harûn al Rashid, ed il settimo califfo abbasida. Sotto il suo califfato la cultura islamica ha visto una grande espansione culturale, incoraggiata da lui stesso e a cui lui fu partecipe personalmente.

<sup>10</sup> AA.VV., *al ta'lif wal tarjama fy al hadarh al arabya al islamiya*, composizioni e traduzioni nella cultura araba islamica, Kuwait, Nashiri, 2013, P. 42.

<sup>11</sup> E. Paltrinieri, *Il 'libro degli inganni' tra Oriente e Occidente*, cit. p. 6.

All'inizio, comunque, i califfi si concentrarono sulle opere scientifiche, e come si sa bene, quando si parla di scienza all'epoca si puntava il dito verso la cultura greca. Per questo motivo l'opera dei traduttori si incentrò quasi esclusivamente sui manoscritti scientifici greci, fatto che ci spiega anche come l'*Almagesto* e gli *Elementi* di Euclide fossero già stati tradotti in arabo prima della fine dell'VIII secolo<sup>12</sup>.

La traduzione era comunque un lavoro che rendeva molto bene. Secondo testimonianze giunte ai nostri giorni, infatti, ad esempio, “il califfo dava a Hunyn ben Ishaq somme notevoli, e metteva a sua disposizione tutto ciò che gli serviva, purché si dedicasse totalmente alle traduzioni”<sup>13</sup>. Siccome i contenuti del lavoro sono sottoposti sempre alla logica dell'offerta e della richiesta se ne deduce che la richiesta all'epoca era concentrata sulla scienza e, di conseguenza, i traduttori traducevano libri di scienza.

Probabilmente l'interesse verso la cultura greca ha fatto sì che gli arabi si curassero poco di quella latina, ma dopo l'espansione del fenomeno della traduzione non mancarono di essere tradotti nemmeno i trattati in latino.

[...] le traduzioni dal latino all'arabo all'inizio erano quasi tutte anonime, A partire dal X secolo si è potuto risalire ai nomi dei loro autori. Così sappiamo, per esempio, come su incarico di Al-Hakam II, il vescovo di Gerona, Gomar, II (939) redasse una cronaca dei re franchi che, tradotta in arabo e riassunta, venne introdotta nel *muruj ad-dahab* di al- Mas'ûdy, sappiamo anche che la *Historia adversus paganos* di Orosio fu tradotta in arabo dal qadi Qassim b. Asbag (m. 952) e dal giudice dei cristiani Walid b. Hayzuran, o che la redazione del *Calendario de Cortoba* si dovette alla collaborazione del medico Arib b. Sa'd e del vescovo Rabi b. Zayd<sup>14</sup>.

Per quanto riguarda la letteratura, ci sono alcuni studi che affermano la conoscenza degli arabi di certe opere letterarie greche,

---

<sup>12</sup> *Ivi.*, p. 8.

<sup>13</sup> AA.VV, *al ta'lif wal tarjama fy al hadarh al arabya al islamiya*, composizioni e traduzioni nella cultura araba islamica, cit., p. 43.

<sup>14</sup> E. Paltrinieri, cit., p. 18.

probabilmente per trasmissione orale, almeno nei primi secoli, giacché

[...] questo orientamento esclusivo verso le traduzioni di manoscritti scientifici greci fece sì che gli arabi non si preoccupassero delle traduzioni di testi letterari, per quanto ne fossero sicuramente a conoscenza perché nelle loro opere avevano incluso la leggenda del cavallo di Troia e l'episodio delle uova d'oro<sup>15</sup>.

Inoltre va ricordato che:

- A) Dalle *mille e una notte* traspaiano echi dell'*Odissea*;
- B) Al- Mutanabbi tradusse in versi proverbi greci, e
- C) Alcuni autori come Teofilo b. Tomas, Hunayn b. Ishaq e Istifan b. Basil tradussero frammenti di poemi omerici".<sup>16</sup>

Gli arabi non si fermarono alle traduzioni, ma si cimentarono a elaborare e sviluppare ciò che avevano tradotto dalle altre culture. Portarono avanti la cultura umana in modo che la scienza e i vari tipi di conoscenze potessero arrivare a livelli altissimi nell'epoca della fioritura arabo-islamica.

Si arriva così alla fine del VII secolo, periodo in cui i Musulmani, avendo ormai sincretizzato ed assimilato la cultura orientale e quella greca, incominciarono a lavorare per conto proprio rettificando e superando i Greci e gli Indiani, esaminando le Tavole di Tolomeo, perfezionando la loro geografia e creando una tecnica e una strumentistica di sperimentazione che incomparabilmente superiore a quella dei Greci<sup>17</sup>.

In un altro passo Paltrinieri, parlando del valore della cultura araba sostiene che "Essa, infatti, non è da considerarsi in opposizione alla cultura greca, ma piuttosto sua continuazione e suo brillante superamento"<sup>18</sup>.

Dopo il contributo greco e orientale alla cultura umana, il passo dunque è stato lasciato agli arabi, i quali hanno superato i loro

---

<sup>15</sup> *Ivi.*, pp. 8-9.

<sup>16</sup> *Ivi.*, p. 9.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> E. Paltrinieri, cit., p. 5

precedenti e hanno dato il loro buon contributo alla cultura umana. Dopo di che si arriva all'epoca moderna e alle varie culture, come quella europea che, dopo aver tradotto in latino e in varie lingue romanze il sapere arabo, hanno elaborato e sviluppato la conoscenza e hanno dato, e danno ancora insieme ad altre culture, il loro contributo alla cultura umana.

In questa piccola introduzione vorrei dire che, appunto, la cultura arabo-islamica, come tutte le altre culture, non è nata dal deserto, ma è stata espressione dell'evoluzione di altre culture già fiorite prima. La trasmissione del sapere dunque non è permessa ad un popolo e proibita ad un altro, ma è anzitutto un diritto umano, poi è un fatto spontaneo che non può essere controllato, e non lo deve essere.



## Introduzione

Il nostro lavoro si basa fundamentalmente su tre opere medievali: il *Decameron*, *Il Libro di Sindbad* e la *Disciplina Clericalis*. Il lavoro si divide in quattro capitoli, in ogni capitolo ci sono alcuni paragrafi.

1- Nel primo capitolo abbiamo trattato l'origine e la diffusione del Il libro di *Sindbad* e della *Disciplina Clericalis*. Abbiamo rilevato che il *Libro di Sindbad* è di indubbia origine orientale, tuttavia non esiste un'unica teoria che ne confermi la nazione nativa. Per tale motivo gli studiosi hanno sviluppato diverse teorie: indiana, la più diffusa, persiana, greca ed ebraica. Il libro contiene tracce dalle diverse culture, questo rese difficile l'identificazione della cultura che ha prodotto il libro. La cultura arabo-islamica aveva giocato un ruolo essenziale nella diffusione dell'opera. Nell'epoca medievale la cultura arabo-islamica fece da mediatrice tra le diverse culture: opere che venivano dall'India o dalla Persia, le prestigiose opere greche e anche latine, tutte queste opere venivano tradotte e elaborate dalla cultura araba e, successivamente, trasmesse alle altre culture, Occidentale soprattutto. Fu così che attraverso questa cultura il libro giunge in Occidente, e così nacque il ramo occidentale del *Sindbad*, con le sue tante versioni. La versione che ci interessa nella nostra ricerca è quella del *Libro dei Sette Savi di Roma*. La sorte di questa versione era simile alla sua fonte orientale, in quanto non si ha un archetipo e non si sa in quale terra europea avrebbe visto la luce. Alcune teorie suppongono che questa versione sia il risultato di una o più versioni esistenti già in Occidente, come il *Mishlé Sendebār* e il *Syntipas* greco. Altre vedono nella diffusione orale di questa

versione la soluzione migliore. È stato ipotizzato che fosse giunto prima in Italia, altri optano invece per la Francia. Le versioni italiane sono un ramo importante di questa versione del libro, e sono il centro intorno al quale si svolge il lavoro di ricerca. Gli studiosi affermano che almeno due delle versioni italiane erano diffuse in Italia, in Toscana soprattutto, nel Tredicesimo secolo, se non prima, vale a dire un secolo prima della stesura del *Decameron*.

L'altra opera interessante per il nostro la nostra ricerca è la *Disciplina Clericalis*, di Pietro Alfonsi, un ebreo convertitosi al cristianesimo nel 1106. Quest'opera ha avuto un'importanza fondamentale nella trasmissione della narrativa orientale in Occidente, ed è stata una sorgente da cui hanno attinto diversi scrittori medievali, nonché i predicatori. Il fatto che è stata scritta in latina aveva probabilmente facilitato la sua diffusione in tutta l'Europa. Tuttavia non mancano le traduzioni in volgare, appunto, come il frammento toscano. Non esita nemmeno l'autore dell'opera a scrivere chiaramente che la sua raccolta di racconti era ispirata alla cultura araba anzitutto, a quella ebraica e alla greco - latina. Tuttavia abbiamo rintracciato le citazioni, le poesie e soprattutto gli aneddoti di origine arabo-islamica, e infatti due dei tre aneddoti finiti del *Decameron* erano di matrice araba.

2- Nel secondo capitolo abbiamo svolto una attenta ricerca sulla visione boccacciana verso il mondo orientale, arabo-islamico in particolare. Boccaccio, a differenza dei suoi predecessori, Dante soprattutto, ha invertito certi usi e pregiudizi contro il mondo orientale. Anzitutto si nota che le Crociate, tema centrale del conflitto tra l'Occidente cristiano e l'Oriente islamico, avevano una presenza minima nel *Decameron*, si limitava soltanto a contestualizzare la novella, la trama invece prende una direzione del tutto diversa, e a volte tratta concetti, quali l'amicizia e la cortesia, come nella (X, 9). I vari indizi sparsi nel *Decameron* che abbiamo cercato di rilevare, rispecchiano la personalità del



Boccaccio: un letterato aperto alle altre culture, disposto al dialogo, basti pensare alla novella dei tre anelli. L'ambientazione di alcune sue novelle nell'Oriente esotico e magico trattano spesso i temi centrali della cultura: fortuna, ricchezza, ingegno e amore. Questo rispecchia l'immagine positiva che aveva Boccaccio sull'Oriente, e soprattutto sul mondo arabo-islamico. Infatti, si nota che l'opera è seminata di luoghi, immagini, nomi, e profumi orientali, mentre è del tutto assente di riferimenti offensivi o inimicizia nei confronti degli altri. Un altro tema molto importante che allaccia i ponti tra il *Decameron* e l'Oriente è il mito del Paradiso nell'introduzione della terza giornata. Questo Paradiso che aveva molte somiglianze soprattutto con il Paradiso islamico, di cui Boccaccio parla in un suo trattato contenuto nello *Zibaldone*. Questi e altri elementi dimostrano il fascino che esercitava l'Oriente sul Boccaccio, e allora perché non avrebbe dovuto usufruire dei suoi tesori. Perché non avrebbe usato i racconti di questa cultura, aggiungendoli ai racconti della sua cultura per crearne una cultura *umana* e *universale* trascritta nel *libro delle storie delle cose del mondo*.

3- Nel terzo capitolo abbiamo messo a confronto la struttura narrativa del *Sindbad* con quella del *Decameron*. La presenza del *Sindbad*, con il nuovo titolo *I Sette Savi di Roma*, in Italia un secolo prima di Boccaccio, oltre alle somiglianze tra le due strutture narrative, fanno presumere l'influenza del libro sull'opera di Boccaccio. Anzitutto sul sistema della cosiddetta cornice, che è considerata, nel *Sindbad*, una struttura perfetta. La maggior parte degli studiosi sostengono che il sistema della cornice è di matrice orientale. E se consideriamo che il *Sindbad* è una delle opere aventi cornice più diffuse in Occidente, e che arrivò persino in Toscana, ci rendiamo conto che è stato proprio questo libro a trasmettere questo sistema in Italia. Esistono elementi principali che accomunano le due strutture delle due opere, tra cui spicca l'intenzione di ritardare il tempo. Per cui abbiamo sostenuto che il raccontare nelle due opere ha come obiettivo principale il ritardare del tempo, e non la

diretta salvezza della morte. In effetti, la salvezza del principe nel *Sette Savi* è garantita dal suo silenzio, mentre le narrazioni dei savi hanno lo scopo di ritardare il tempo, ma non la salvezza definitiva del principe, che si realizza soltanto quando riprende a parlare. Allo stesso modo anche il raccontare nel *Decameron* aveva come obiettivo il ritardare del tempo, perché la salvezza dei giovani della brigata era garantito dal loro allontanamento della città, e quindi equivale al silenzio del principe. Si può concludere dicendo che tra la morte e la persona minacciata, in entrambe le opere, esiste il tempo, uno spazio usufruito per raccontare storie. Il secondo elemento di somiglianza tra le due opere è il rapporto di interdipendenza tra cornice e contenuto. Nel *Sette Savi* il rapporto di interdipendenza tra cornice e contenuto è diretto e chiaro, ed è un indizio della primitività della cornice dell'opera. Nel *Decameron* invece tale rapporto non è così ovvio e scontato. Il primo elemento che spiega l'interdipendenza nel *Decameron* è il lato psicologico dei giovani della brigata: raccontare serviva loro per allontanare le immagini orrende che avevano lasciato dietro di loro nella città, tant'è vero che Deoneo comunica agli altri di aver lasciato i suoi brutti pensieri dentro le mura della città, e che il suo desiderio è di divertirsi, ridere e cantare. Le attività che fanno i giovani dunque, e in primis il narrare, è una reazione contro quello che Boccaccio ci rivela all'inizio, e quindi nella cornice. Il secondo elemento dell'interdipendenza è la straordinarietà degli avvenimenti accaduti durante la peste e che hanno spinto a ritrovarsi e a passare del tempo insieme. Se non fosse per quel orrende spettacolo che Boccaccio descriveva all'inizio il ritrovamento dei ragazzi insieme non sarebbe stato possibile, e non ci sarebbero state dunque nemmeno le novelle. Il raccogliersi della brigata e l'esistenza delle novelle dunque dipendeva, o era giustificato, della presenza del racconto cornice della peste. Il terzo elemento dell'interdipendenza è il cambiamento che subiscono le giovani della brigata via via che si raccontano novelle. Il raccontare diventa una palestra per loro, dove all'inizio quando si raccontava

una novella licenziosa le giovani si limitavano ad arrossire, man mano però che si proseguono le novelle le giovani cominciano a ridere per poi iniziano addirittura a commentare. Il raccontare dunque influenzava direttamente sui personaggi della cornice, quindi rende il rapporto di interdipendenza ancora più chiaro.

Nella parte finale del capitolo abbiamo messo in discussione il termine con cui viene definita la struttura narrativa, cioè la cosiddetta cornice. Tutti gli studiosi sono d'accordo che tale termine non è adatta alla struttura narrativa. Per descrivere la struttura di un'opera come il *Decameron* o il *Sindbad* è stata usata la metafora della ruota a raggi. Tale ruota è costituita da cerchio, raggi e mozzo, rispettivamente rappresentano la cornice, le novelle e il progetto dell'autore intorno al quale ruota tutto. Dunque non è più cornice, ma è cerchio, la quale è una parola usata nel *Decameron* e ricorre ben cinque volte, una delle quali riferisce proprio alla posizione dei giovani nel mettersi in cerchio per narrare.

4- Nel quarto e ultimo capitolo abbiamo cercato di rintracciare le fonti di alcune novelle decameroniane. Le fonti si dividono in due parti: scritte e orali. Nella prima parte mette a confronto alcune novelle del *Decameron* con racconti della *Disciplina Clericalis* e del *Sette Savi*. Il primo è il racconto del pozzo, il quale è presente sia nella *Disciplina* sia nel *Sette Savi*. Questo racconto è la fonte della (VII, 4) del *Decameron*. Dall'analisi si nota che Boccaccio aveva attinto sia alla *Disciplina* sia al *Sette Savi*. Il secondo racconto è il "De integro amico", un racconto di origine araba, finito nella *Disciplina*, e da essa al *Decameron*, la (X, 8). Il racconto esiste anche nel frammento toscano volgarizzato della *Disciplina*, anche si probabilmente Boccaccio aveva attinto al testo latino. L'ultima novella della prima parte è quella della doppia beffa, la (VIII, 10) del *Decameron*. Il nucleo del racconto è di origine araba, attribuito a un giudice molto sagace e intelligente. Il racconto viene sviluppato per diventare il

racconto “de integro amico” per poi finisce per essere la famosa novella di “Tito e Gisippo”.

La seconda parte invece studia le fonti orali di altre novelle decameroniane le cui radici affondano nella tradizione orientale, arabo-islamica soprattutto. La prima novella è la (I, 5) della marchesana Monferrato. La fonte di questa novella è una delle versioni del libro di *Sindbad*. La novella rivela somiglianza con un racconto della versione spagnola del *Sindbad*, vale a dire *Il libro degli inganni delle donne*. Tuttavia ci sono le tracce di un racconto del *Sindbad* contenuto ne *Le mille e una notte*, dunque è molto probabile che la fonte sia orale. Mentre nella (V, 9) si trova un motivo che riguarda uno dei personaggi più famosi nel mondo arabo preislamico: Hatim al Tai. Un giorno l'imperatore romano sentì la generosità di Hatim, allora mandò un suo messaggero per mettere alla prova l'uomo generoso, chiedendogli il suo cavallo. Hatim, prima di sapere la richiesta, sgozza lo stesso cavallo per il suo ospite. Allo stesso modo l'innamorato Federigo degli Alberighi sgozza il suo falco per ospitare la sua donna amata prima di sapere la sua richiesta. L'altra novella è la (VIII, 2), che racconta di un prete che lascia in pegno un suo mantello da una donna dopo aver avuto un rapporto sessuale con lei. Il giorno dopo chiede in prestito il mortaio di pietra, per poi usare uno stratagemma per riprendere il suo mantello: si approfitta della presenza del marito di lei e rimanda indietro il mortaio chiedendo il suo mantello lasciato in pegno per il mortaio. Così riesce a riavere il suo mantello. Questo racconto è di origine araba, il cui nucleo aveva come protagonista al-Farazdaq, un poeta arabo molto famoso e un grande donnaio. Viene poi sviluppata e ampliata dallo scrittore arabo Al-Nafzau.

L'ultima novella in questa parte è la (X, 3) ambientata in Cina, che racconta la storia di una rivalità tra due generosi, di cui il meno famoso cerca di eliminare l'altro. Questo racconto è di origine araba, e racconta di nuovo una storia sulla generosità di Hatim al Tai che era invidiato da un re che non riusciva a raggiungere la fama di Hatim, allora manda un uomo per ucciderlo.

## **Capitolo Primo**

### ***Il Sindbad e la Disciplina Clericalis*** **Tra Oriente e Occidente**

## 1.1- L'origine del libro di *Sindbad*

In questa tesi tratteremo principalmente due opere che riteniamo abbiano ispirato il Boccaccio durante la stesura del suo capolavoro il *Decameron*. Questi due libri, nelle loro varie versioni, sono il libro di *Sindbad*, di cui non si conosce l'autore, e *La Disciplina Clericalis* di Pietro Alfonsi. Inizieremo con il libro di *Sindbad* perché crediamo che abbia influenzato con la sua struttura quella del *Decameron*.

Il libro di *Sindbad*, il *Mishle Sendebār*, *I sette Visir*, *Sindbad-Nameh*, sono tutti, o quasi, lo stesso libro. Diciamo quasi perché, come solitamente accade nelle tradizioni medievali, un libro subisce varie elaborazioni, in cui viene aggiunto o tolto qualcosa, e tuttavia può essere riconosciuto senza troppe difficoltà. Questo libro si è diffuso in tutto l'Oriente e anche in Occidente, è stato adottato in varie culture, nelle loro diverse lingue, per l'originalità del suo sistema strutturale e per via del suo argomento, gli inganni delle donne, comune a tutti i popoli. Ma la sua diffusione non ha riguardato soltanto il libro: sono stati diffusi anche singolarmente i suoi racconti, che hanno arricchito diverse opere letterarie, tra cui il capolavoro boccacciano il *Decameron*.

Il caso della diffusione del *Libro di Sindbad* non è unico, c'è tutto un patrimonio letterario diffuso dall'Oriente verso Occidente, sia come libri - tra cui, ad esempio, il *Kalila e Dimna*, ecc. - sia come singoli racconti. Sulla diffusione di tale patrimonio ci sono stati vari studi, diverse teorie e tante dispute. Nell'Ottocento sono sorti degli studi riguardo le origini delle lingue europee, e la teoria

più diffusa è quella che riconduce tutte le lingue europee a un'unica lingua scomparsa, la lingua indeuropea. Con la soluzione del problema della lingua anche la novellistica trovò una sistemazione analoga, per cui le innumerevoli forme di fiabe e racconti che circolavano nel mondo moderno furono ricondotte con il metodo comparativo ad un unico tipo originario. E al pari delle lingue che risultavano una proprietà comune dei popoli indeuropei, così anche la novellistica fu considerata come remoto patrimonio comune degli stessi popoli che, emigrando da una regione all'altra, percorrevano le strade dall'Oriente verso l'Occidente, portando insieme ai linguaggi anche un corredo di folklore remotissimo come distintivo delle loro comuni origini, della loro vetusta saggezza<sup>19</sup>.

Non dopo molto tempo, nello stesso secolo, è sorta un'altra teoria sulla diffusione della novellistica in Occidente, che vede nell'Oriente la fonte di diverse opere letterarie diffuse nel Medioevo in Europa, e anche di diversi motivi letterari e vari racconti. La teoria "orientalista" ha segnato un primo orientamento storico rispetto alle teorie "antropologiche" e "mitiche". Queste ultime ricollegavano il mondo della novella a un passato remotissimo e arcaico, mentre gli "orientalisti" pongono il tema entro limiti storici più precisi: l'origine della novella è riconnessa all'India buddista, cioè a una determinata civiltà e a una particolare cultura, con fonti reali, scritte<sup>20</sup>. Questa teoria ha trattato i più importanti libri di matrice orientale, li ha esaminati e li ha ricollegati all'India, tramite passaggi, trasmissioni e traduzioni, fino a giungere in Europa. Uno tra questi è il nostro *Libro di Sindbad*, caso particolare, su cui sono sorte varie teorie. Infatti, gli studiosi ne hanno a lungo disputato senza giungere a una vera e propria conclusione o a un parere univoco, giacché non c'è un unico e conosciuto autore di questo libro né quantomeno un archetipo

---

<sup>19</sup> S. Battaglia, *Capitoli per una storia della novellistica italiana*, Napoli, Liguori Editore, 1993, p. 33.

<sup>20</sup> S. Battaglia, cit., pp. 35-36.

unico. Ci sono quattro teorie principali sulle origini del libro, che cercheremo di trattare almeno in maniera generale.

#### 1- teoria indianista delle origini.

È la teoria più diffusa e sostenuta dagli studiosi del libro. I sostenitori di questa teoria si basano su due fattori: la trasmissione dall'Oriente in Occidente del *Calila y Dimna* (libro anch'esso tradotto dall'arabo nel secolo XII in Spagna) e le migrazioni umane e culturali attraverso lo stesso cammino.

Altri aspetti a rafforzare la teoria indianista delle origini del *Sindbad* sono:

- a) il nome del savio che può essere di origini indiane;
- b) la cornice del romanzo, che ha un certo parallelismo sia con il racconto, inserito nel *Barlaam y Josaphat*, [...], sia con la forma del *Caluila y Dimna* che sicuramente è di origine indiana;
- c) il ritrovamento di antecedenti indiani di molti dei racconti di *Sindbad* (5, 9, 10, 12, 16, 17)<sup>21</sup>.

Il primo storico che conferisce al libro di *Sindbad* un'origine indiana è al- Mas'ûdy, il quale ci fornisce informazioni non solo sul libro, ma anche sullo stesso personaggio del Sindbad, una cosa rara nella tradizione di questo libro. Dopo il re Belhit, ci informa al- Mas'ûdy, ha regnato il re Kurush: “nel suo regno e nella sua epoca c'era il Sindbad, che gli ha *trascritto*<sup>22</sup> il libro dei sette visir, il

---

<sup>21</sup> E. Paltrinieri, cit., p. 96.

<sup>22</sup> Il verbo usato da al- Mas'ûdy è *dawan*, questa parola in arabo non significa soltanto “comporre, o scrivere” ma per lo più significa “trascrivere o raccogliere” qualcosa che c'era già, sia scritto sia orale. Il Sindbad citato da al-Mas'ûdy dunque può essere non il compositore di quest'opera, ma forse colui che ha messo quei racconti per scritto, il che vuol dire che tali racconti esistevano già in forma orale nelle zone dell'India.



maestro, il ragazzo, la donna e il re, ed è il libro tradotto come *Sindbad*<sup>23</sup>, [...].<sup>24</sup>

Un altro storico e scrittore arabo, chiamato Shahab al-Din an-Nwiri, della prima metà del Quattordicesimo secolo porta la stessa testimonianza di al-Mas'ûdy sull'origine indiana del libro, prendendo come fonte al-Mas'ûdy stesso<sup>25</sup>.

Il primo studioso a supporre un'origine indiana del *Sindbad* fu Gorres nel 1807, seguito da Keller nel 1836; ma colui che sviluppò maggiormente questa teoria «indianista» fu Loiseleur-Deslongchamps, che nel *Essai sur le fables indiennes et leur introduction in Europe* (1838), ci fornisce un'ampia documentazione a tale proposito. Loiseleur-Deslongchamps, nel suo paragone effettuato tra il *Syntipas* (versione greca del *Sindbad*), le *Parabole del Sendebâr* (versione ebraica), e il romanzo dei *Sette visir* (versione araba), ha rilevato numerosi racconti contenuti nel romanzo greco che si trovano in raccolte indiane.<sup>26</sup>

La teoria indianista viene poi presa da Noldek, e sviluppata da Clouston e Comparetti, che nel suo libro “*Ricerche intorno al libro di Sindbad*” sostiene:

---

<sup>23</sup> Al- Mas'ûdy intendeva tradotto come *Sindbad* cioè la sua traduzione nel mondo arabo.

<sup>24</sup> A. H. al- Mas'ûdy, *Muruj al Dhahab*, (praterie d'oro), vol. I, Beirut, al Maktaba al Asria, 2005, p. 65. (la traduzione dall'arabo è nostra).

<sup>25</sup> S. D. an-Nwiri, “Nihayat al irab fi funun al arab”, (*la meta dei desideri nelle arti arabe*), vol. 14, Beirut, Dar al kutub al ilmya, 2004, p. 252.

<sup>26</sup> “Ces contes, au nombre de neuf, sont *L'officier, son esclave et la femme* (che sarebbe di origine indiana perché uguale a quello della «Fattoressa e i suoi due amanti» dell'*Hitopadesa*)— *La femme et le marchand* (storia che si ritroverebbe nella raccolta indiana dei «Racconti di una pappagallo», *Çukasaptati*) —*Le fils du roi et le baigneur* (sarebbe una copia deturpata del racconto del «Giovane principe e la moglie del mercante» dell'*Hitopadesa*)— *La chienne* (si trova nella grande raccolta indiana intitolata *Vrigat-Katha*)— Lo scioglimento della stessa storia (è presente il tema della metempsicosi, tipicamente indiano)— *L'officier du roi et son chien* (si trova nel *Pañcatantra*)— *Les souhaits*— *Il secondo incidente dell'astuzia delle donne* (si trova nella raccolta intitolata *Bahardanish*, «Il giardino della scienza», scritto in persiano ma redatto sulla base di originale indiano) — *Les convives empisonnés* (si trova nella raccolta sanscrita intitolata *Vētālapañçavins'ati*, o «I venticinque racconti del genio cattivo»).cit. da: Loiseleur-Deslongchamps, *Essai sur les fables indiennes et sur leur introduction en Europe*, Paris, 1938, pp. 99-127.

Sono dunque le versioni occidentali rampolli secondari dell'antico libro indiano; appartengono bensì anch'esse a questa famiglia e hanno luogo nella sua storia, ma di questa esse rappresentano una fase più lontana e separata, quasi postuma<sup>27</sup>.

Nel 1859 appare la famosa introduzione di Benfey al *Pañcātāntra*, in cui si dimostra chiaramente la relazione esistente tra quel testo indiano e la cornice del *Sindbad*. Secondo Benfey, infatti, l'origine indiana del *Sindbad* sarebbe provata sia da al-Mas'udi, il quale fa risalire la redazione del libro all'epoca del re indiano Kurush e afferma che esso fu scritto in India, sia dallo stesso nome del re che, conservatosi con qualche variante in quasi tutte le versioni orientali, alluderebbe chiaramente a un'origine indiana dello stesso<sup>28</sup>. Inoltre Benfey è stato il primo a rilevare la somiglianza tra il *Sindbad* e l'introduzione del *Panchatantra*, "It was Benfey who first pointed to the similarity between the introduction to the *Panchatantra* and the framework of the *Book of Sindbad*"<sup>29</sup>.

In un articolo dedicato all'origine del libro di *Sindbad*, lo studioso Hari S. Upadhyaya paragona la cornice del libro a due antiche storie della tradizione indiane, simili per contenuto. Nella prima si racconta di un re Brahmano che lascia suo figlio a una delle sue mogli, la quale chiede al figliastro di andare al letto con lei. Il principe rifiuta, ma all'arrivo del re viene accusato di voler macchiare la castità della matrigna. Alcuni consiglieri della corte raccontano sette storie per difendere il principe, ma alla fine il padre lo condanna. Per punizione il principe viene gettato da uno scoglio, ma si salva, diventa un santo, e il padre lo incontra nella foresta, alla fine torna in città e la matrigna viene uccisa<sup>30</sup>. È

---

<sup>27</sup> D. Comparetti, *Ricerche intorno al libro di Sindbad*, Milano, Giuseppe Bernardoni, 1869, p. 2.

<sup>28</sup> E. Paltrinieri, cit., p. 99.

<sup>29</sup> M. Epstein, *tales of Sendebār*, Varda Books, 2002, p. 6.

<sup>30</sup> H. S. Upadhyaya, "Indic Background of the Book of Sindbad", in *Asian Folklore studies* Vol. 27, No. 1, Published by Nanzan University, 1968, pp. 109-110.

abbastanza chiara la somiglianza di questa storia con quella del *Sindbad*.

La seconda storia, invece, riguarda Tishyarakshita, la matrigna di Kunala e la moglie dell'imperatore Asoka, 274-237 a.C. La matrigna cade nell'amore per il figliastro Kunala che la rifiuta, e intanto viene mandato, per ordine del padre, a sedare una rivolta. L'imperatore assegna al figlio assente il trono, e Tishyarakshita, sapendo il pericolo che le deriva da questa decisione, prega l'imperatore di conferirle la gestione del potere, all'arrivo di Kunala, per sette giorni. Ottenuto il potere, la matrigna acceca immediatamente il figliastro, ma il cieco Kunala rientra in corte in veste di giocoliere e brucia la matrigna. Questa storia, anche secondo Benfey, è la fonte del *Sindbad*<sup>31</sup>. Questa è un'altra storia della tradizione indiana davvero molto simile a quella del nostro libro. Queste due storie, per Hari S. Upadhyaya, sono indizi che il *Sindbad* sia di origine indiana.

Un altro indizio dell'origine indiana del *Sindbad* ci verrebbe fornito dal simbolismo numerico presente nella versione ebraica: la permanenza del figlio del re con il saggio Sindbad, e cioè i dodici anni di apprendimento, i quali, afferma Benfey, ricordano quelli che, secondo la prefazione del *Pañcatantra*, sono necessari per l'apprendimento della grammatica oppure che, secondo la mentalità indiana, occorrono per gli studi elementari. Il numero dodici ritorna sempre nelle rappresentazioni indiane, (come i dodici anni di carestia ed altri), mentre nell'Ellenismo e nelle religioni mediorientali, da Pitagora in poi, prevale il calcolo settenario.<sup>32</sup>

Per Comparetti il libro è di probabile origine indiana dove, nella sua ricerca *Intorno al libro dei sette savi* suppone che:

La più antica versione che di esso si conosca, proviene probabilmente dall'originale indiano, trovasi nella traduzione persiana intitolata *Tuti-*

---

<sup>31</sup> H. S. Upadhyaya, cit., pp. 110-111.

<sup>32</sup> E. Paltrinieri, cit., p. 99.

*nameh*, fatta da Nachschebi, di un libro indiano intitolato *Çukasaptati*, [...] <sup>33</sup>.

Un altro filone che rintraccia Comparetti per dimostrare la sua tesi, seguendo le orme di Benefy, è la presenza dei racconti del libro di *Sindbad* in raccolte indiane posteriori, quei racconti che hanno come tema l'astuzia femminile che, secondo lo studioso, è tipico della cultura indiana:

Da queste raccolte provengono, secondo opinione Benefy, in gran parte le novelle di astuzia femminili che s'incontrano in altre collezioni posteriori, indiane o d'origine indiane. [...]. Infatti si può dimostrare, e s'intende anche facilmente, che la maggior parte di tali novelle nelle quali un brahmano è quegli a cui la moglie fa fare una brutta figura sono di origine buddistica <sup>34</sup>.

Campbell attribuisce il libro di *Sindbad* alla cultura indiana in quanto è universalmente accordato tale parere. "It is universally held to-day that the great collection of popular stories known in the West as the *Seven Sages of Rome*, in the East as the *Book of Sindbad*, is of Indian origin" <sup>35</sup>. Tuttavia sostiene che tale parere non è facile da confermare giacché un originale archetipo indiano non è stato ancora trovato.

Anche per Alessandro D'Ancona il libro è di origine indiana, anzi, sostiene che ormai i dotti sono d'accordo sull'originalità indiana di tale testo. Sulle dispute tra gli studiosi dell'argomento, D'Ancona pare essere convinto che le strutture e gli argomenti che porta il libro di *Sindbad* sono proprie dei più antichi testi della letteratura indiana. Lo studioso, per sostenere la sua tesi, porta l'esempio del poema di *Mahabarata* che ha questo speciale carattere. <sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> D. Comparetti, *Intorno al Libro dei sette savi di Roma*, Pisa, Nistri, 1865, p. 4.

<sup>34</sup> D. Comparetti, *Intorno al Libro dei sette savi di Roma* cit., pp.11-12.

<sup>35</sup> K. Campbell, *A study of the romance of the Seven Sages with special reference to the Middle english versions*, Volume XIV, p. 3. (consultabile in rete su: <http://archive.org/stream/jstor-456514/456514#page/n1/mode/2up>).

<sup>36</sup> *Il libro dei sette savi di Roma* a cura di A. D'Ancona, Pisa, Nistri, 1864, *Intr.* pp. X-XI.

Nel 1914, Bonilla y San Martin, nell'introduzione all'edizione del *Libro de los Enganos*, afferma che l'origine indiana della maggior parte di queste favole è fuori dubbio, ma non si azzarda a congetturarne un possibile originale, eccetto per due che si riscontrano anche nell'*Hitopadesa*<sup>37</sup>. Mentre per altri studiosi il libro è probabilmente di origine indiana, nonostante la supposizione di un'origine o persiana o ebraica: "the book of Sindbad originated most likely in india, although persia and jewish near east have also been advanced as possible birthplace"<sup>38</sup>. Maria Jesus Lacarra, seguendo il ragionamento di Benfey, asserisce che l'origine indiana del *Libro di Sindbad* viene approvata dal fatto che

Este planteamiento venia avalado poi la existencia de numerosas colecciones de cuentos hindúes de amplísima difusión, como el *Panchatantra* o el *Hitopadeza*, cuyo origen parece estar en la utilización religiosa por parte de los predicadores budistas de parábola, llamadas «jatakas», posteriormente fijadas por escrito<sup>39</sup>.

Questo per non parlare di altri indizi, come il nome, ad esempio, *Sindibad* che è riconducibile con ogni probabilità alla voce sanscrita *siddahpati*, ovvero 'signore dei puri' o 'dei perfetti', e che indica il nome con cui era conosciuto in Oriente il principale tra i saggi (o l'autore?) del racconto<sup>40</sup>.

Come vediamo la maggior parte delle testimonianze dunque riferiscono che il *Libro di Sindbad* è di origine indiana, tuttavia ci sono altri studiosi che hanno seguito altre vie, proponendo altre origini del libro, come la teoria persiana delle origini.

## 2- Teoria persiana delle origini.

---

<sup>37</sup> E. Paltrinieri, cit., pp. 96-99.

<sup>38</sup> H. R. Runte, J. K. Wikeley, A. J. Farrell, *The Seven Sages of Rome and the Book of Sindbad. An analytical bibliography*, New York & London, Garland Publishing, 1984, p. xiii.

<sup>39</sup> *Sendebār*, a cura di M. J. Lacarra, Madrid, Catedra, 1995, p. 15.

<sup>40</sup> *Libre dels Set Savis de Roma*, a cura di Andrea Giannetti, Bari, Adriatica Editore, 1996, p. 14.

Per spiegare tale ipotesi i propugnatori di questa teoria si basano sul fatto che nel testo mancano nomi sanscriti, e che, al contrario, quelli che compaiono sono persiani (come nel caso di «Cendubete» ← «Sendebar» ← «Sundbad» che in persiano è un nome proprio)<sup>41</sup>

In realtà il testo di base per tutti i testi del libro di *Sindbad*, e per entrambi i rami, occidentale e orientale, è quello dello scrittore persiano Musa. Lo scrittore persiano compose il suo *Sindbad* in arabo, da un mitografo persiano perduto. L'opera di Musa, anch'essa perduta ma prima copiata, ha dato alla luce la lunga tradizione del libro di *Sindbad*. Tale ipotesi la propone lo studioso Comparetti, pur credendo che il libro sia di origine indiana:

il più antico nome d'autore che ci offrano le versioni del *Sindbad*, è appunto il nome di un persiano. Inoltre questo persiano, Musa, è appunto l'autore del più antico testo che con queste versioni ci sia dato raggiungere, di quel testo cioè da cui direttamente per la intermediaria versione siriana deriva il testo greco del *Syntipas*, che è la più antica, e come risulta dai nostri confronti, la meno lontana dall'originale fra le versioni conosciute<sup>42</sup>.

Tuttavia Comparetti non negava l'origine indiana del libro né asseriva che l'originale fosse persiano, pur riconoscendo che il più antico testo fosse di un autore persiano, bensì tendeva ad analizzare i singoli racconti della famiglia del libro con la speranza che tale lavoro facilitasse la ricerca della versione originale.<sup>43</sup>

Il primo studioso a supporre un'origine persiana anziché indiana per *il libro di Sindbad* fu Burton, per il quale le opere letterarie avrebbero seguito un cammino inverso a quello fino ad allora ipotizzato, ossia sarebbero state trasmesse dalla Persia all'India.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> E. Paltrinieri, cit., p. 104.

<sup>42</sup> D. Comparetti, *Intorno al libro dei Sette Savi*, cit., p. 27.

<sup>43</sup> *Ivi.*, p. 5.

<sup>44</sup> R. F. Burton, recensione a Clouston, *The book of Sindbad Sindbad*, in «The Academy», 26, Londra, Luglio-Dicembre, 1884, pp. 175-76.

D'Ancona nota che anche per De Hammer l'origine del libro va cercata in Persia, "Quanto alla prima origine, non ebbero molta fortuna le intuizioni del De Hammer (in *Wiener Jahrbucher* XI. 67) e di Bohlen (*Das alte Indien* II. 396), secondo le quali il libro non sarebbe primitivamente indiano, ma persiano per l'uno, e per l'altro penetrato in India coll'islamismo"<sup>45</sup>.

La teoria di Burton viene presa e sviluppata, nel 1959, da Perry, che sostiene l'origine persiana del *Sindbad* sulla base dei seguenti motivi:

- 1) Per le più antiche versioni del libro che contrastano nella forma con il *Calila y Dimna* e il *Pañcatantra*;
- 2) per i nomi dei personaggi principali; e
- 3) per l'assenza di nomi indiani che sono invece presenti in gran numero nel *Calila y Dimna*.<sup>46</sup>

F. Rizzo Nervo, appoggiando la teoria di Perry, sostiene che

[...] la cosiddetta teoria persiana difesa da Perry appare comunque quella più verosimile in quanto ha il pregio di indicare dati certi attraverso i quali risalire ad una versione di Musa al-Kerasawi, un traduttore arabo di testi persiani morto nell'874<sup>47</sup>.

Mentre Maltese sostiene che Perry ha dimostrato l'inesistenza di una pista indiana per la fonte del *Sindibad*, e afferma la ricostruzione della tradizione del libro proposta da Perry non è stata messa in dubbio. Il punto fondamentale sarebbe che nella epica e nella letteratura sanscrita non esiste nessun'opera simile al *Sindbad*, risulta quindi che è proprio il *Sindbad* persiano ad essere il modello di quello sanscrito<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> *Il libro dei Sette Savidì Roma*, a cura di A. D'Ancona, cit., intr. p. IX.

<sup>46</sup> E. Paltrinieri, cit., p. 106.

<sup>47</sup> F. Rizzo Nervo, "Percorsi della cornice", in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*, A. Pioletti e F. Rizzo Nervo (a cura di), Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, p. 253.

<sup>48</sup> *Il Libro di Sindbad, Novelle persiane medievali*, a cura di E. V. Maltese, Torino, UTET, 1993, p. 8.

Un'altra teoria che propone Perry<sup>49</sup> è quella di cercare l'origine di tali testi nel Medio Oriente che è, dai tempi dagli Assiri, il luogo in cui le condizioni sociali, politiche e culturali furono più favorevoli alla crescita e proliferazione di tale genere di storie urbane che figurano nelle *Mille e una notte* e nel *Sindbad*: storie di intrighi di corte che coinvolgono i re con i loro ministri e le loro harem, storie sugli abili inganni delle donne, storie di adulteri, di imbrogli sulle piazze dei mercati e di mercanti che viaggiano in strane e lontane terre<sup>50</sup>.

Questa idea di Perry può essere anche giusta, ma complica davvero la questione. Se torniamo indietro nella storia non possiamo arrivare mai a capo di una vicenda poiché le culture sono state sempre inestricabilmente intrecciate tra di loro, ed è veramente assurdo credere che una cultura possa essere pura e priva di contaminazioni con elementi di altre culture. Può essere che il Vicino Oriente abbia influenzato la cultura indiana, ma gli elementi che appaiono nei racconti di *Sindbad* e nelle altre raccolte non a torto considerate indiane, hanno elementi indiani più forti di quelli delle altre culture orientali.

---

<sup>49</sup> Perry afferma che tale “estraniata” del *Pañčatantra* rispetto al *corpus* di libri indiani sopraccitati, verrebbe ulteriormente sottolineato dalla struttura del libro: *Pañčatantra* invece di presentare una sola storia-cornice come il *Sindebar* o molti altri libri occidentali (in cui il 99% delle storie si adagia sulla stessa cornice), presenta una serie di storie-cornice e di storie-cornice entro storie-cornice. Questo genere “Rahmenerzahlung”, sostiene Perry, che consiste nel motivare un legame di storie indipendenti tra di loro facendo raccontare da uno o più personaggi, è un classico modello formale che ha una lunga storia nel mondo greco-romano e nel vicino Oriente. Il *Pañčatantra* per Perry, al contrario di quanto asseriva Benfey, non rappresenta l'originale modello formale da cui è derivato il “Rahmenerzahlung” del *Sindebar* e delle *Mille e una notte*, ma solamente una sua perversione, e la saliente differenza tra il *Pañčatantra* e il *Sindebar* segnalerebbe l'origine medio-orientale del secondo. (E. Paltrinieri, cit., pp. 107-108)

<sup>50</sup> E. Paltrinieri, cit., p. 107.



Hamza<sup>51</sup>, afferma Perry, conosceva la storia persiana e venne spesso usato come fonte da al-Biruni e dall'autore di *Mugmal't-Tawarih* che, riguardo al *Sindbad*, afferma «Durante il regno degli Arsacidi furono composte settanta opere, tra le quali: il *Kitab Maruk*, il *Kitab Sindbad*, il *Kitab Yusufas* e il *Kitab Simas*»<sup>52</sup>

In effetti Hamza bin al Hasan al Isfahani nel suo libro *storia degli anni dei re della terra e dei profeti*, alludeva al libro di *Sindbad*, sostenendo che:

E quando morì Alessandro<sup>53</sup> e l'impero rimase in mani di diverse fazioni, sono iniziate guerre di indovinelli<sup>54</sup> tra di loro, e ha cominciato l'un di loro a sfidare l'altro nel porre questioni irrisolvibili, e sotto i loro regni furono composti i libri che ora sono tra le mani delle genti come il libro di *Mruk*, il libro di *Sindbad*, il libro di *shimas*, e libri del genere il cui numero quasi settanta[...]»<sup>55</sup>

Secondo questa testimonianza il libro di *Sindbad* dunque è di origine persiana, come gli altri libri che riporta Hamza. Come vediamo Hamza cita il *Sindbad* accanto al *Libro di Simas*. A proposito di questo Perry sostiene che tra il *Libro di Simas* e il libro di *Sindbad* ci sono delle affinità: sia strutturali sia di motivi

---

<sup>51</sup> Hamza è Abu Abdillah Hamza Bin al Hasan al- Asfahani (893 – 970), è uno storico e letterato di Isfahan. Viaggiò a Baghdad per studiare, e compose vari trattati di storia e letteratura.

<sup>52</sup> E. Paltrinieri, cit., p. 111.

<sup>53</sup> Hamza riportava la storia dell'invasione di Alessandro Magno dell'Oriente, in particolar modo dell'impero persiano, e dopo aver ucciso l'imperatore Dario assunse al governo dei regni dell'ex impero persiano diversi re, seguendo il consiglio del suo maestro Aristotele, per rendere debole l'impero. (cito da: H. I. H. al Isfahani, *Tariq muluq al ardh wel anbya*, (la storia dei re della terra e dei profeti), Lipsiae, Sumtibus Editoris, 1844, pp. 30-31.

<sup>54</sup> È una tradizione orientale in cui si facevano guerre consistenti nello stabilire i reciproci tributi fra sovrani in base a gare epistolari di enigmistica. (A quei tempi i sovrani avevano l'abitudine di riscuotere tributi l'uno dall'altro mediante una sorte di battaglia della virtù: non si scontravano né in guerra né in battaglie, ma proponevano per iscritto, tramite epistole, quesiti di filosofia, e chi non ne trovasse la soluzione doveva pagare tributo al mittente). Vedi: *Il romanzo di Esopo*, F. Ferrari(a cura), Milano, BUR, 1997, p. 217.

<sup>55</sup> H. I. H. al Isfahani, *Tariq muluq al ardh wel anbya*, (la storia dei re della terra e dei profeti), cit., pp. 31-32. (la traduzione è nostra)

letterari. E conclude che l'uno può aver influenzato l'altro<sup>56</sup>. Su tale ipotesi Stephen Belcher risponde:

one can construct arguments for each book. The Book of Simas might almost be a sequel to the Book of Sindbad, in which we see the prince's fortunes when he is left to govern alone; the story repeats the conflict of sage and concubine at a later stage in the prince's career<sup>57</sup>.

Dunque è il *Libro di Simas* ad essere senza dubbio influenzato del *Sindbad*, e non il contrario come voleva affermare Perry.

Il più antico testo persiano del *Sindbad* è quello di Muhammad bin Ali az-Zahiri as-Samarqandi che è una versione in prosa, scritta verso il 1160 e che probabilmente rappresenta la fonte dell'anonimo *Sindbad -Nameh*. All'inizio di questo libro as-Samarqandi afferma che fu composto da studiosi persiani, in pahlavi. Il primo che l'aveva tradotto, in nuovo persiano o Dari, come sostiene Perry, fu Hamid abul Fawaris Fanaruzi, ma la sua traduzione era noiosa e poco interessante. Al che as-Samarqandi lo tradusse per salvarlo dall'oblio.<sup>58</sup>

Perry sostiene che non deve sorprendere che uno studioso persiano del XII secolo non conoscesse la data di una traduzione araba o, quanto meno, si può intendere che fino ad allora il *Libro di Sindbad* non sia stato tradotto in persiano moderno o Dari.

Quest'ultima testimonianza adottata da Perry per confermare la sua tesi non sembra, come si vede, molto attendibile: come as-Samarqandi era ignaro di una versione araba anteriore al suo libro, così poteva esserlo anche delle origini del medesimo. Non è perciò lecito ritenere probante l'affermazione che il *Sindbad* sia stato composto da autori persiani.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Stephen Belcher, The diffusion of the book of Sindbad, in *Fabula*, vol. 28 (1), 1987, p. 45.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>58</sup> B. E. Perry, "The origin of the book of Sindibad", *Fabula*, III, 1959-1960, p. 36.

<sup>59</sup> E. Paltrinieri, *cit.*, p. 112.

Infatti già prima di Perry, Clouston aveva espresso i suoi dubbi sul fatto che il testo di as-Samarqandi fosse il primo testo di questo libro:

But even had we not good reason to believe that the work existed in Arabic long before the date of the Darî translation, it were almost incredible that it should remain in the Pahlavî till A.D. 949. Possibly, something has been omitted in the preface quoted by Morley—mention of the intermediate Arabic text may have been deliberately suppressed by some copyist, if not indeed by As-Samarqandî himself<sup>60</sup>.

In conclusione della sua tesi Perry sostiene che l'origine mediorientale, e non indiana, del libro è chiara:

The Near Eastern origin of the *Book of Sindbad* is clearly indicated by data of the following kinds, considered in their aggregate; by the identity of the story-books which shaped its framework or otherwise influenced its substance; by the previous history of some of its stories and certain of the author's idea; by its form-patterns in contrast with those of *Kalilah wa Dimnah* and the *Pancatantra* [...]; by the names of the principal characters in the oldest extant versions; and by the absence of an Indian names, of which there are in KD<sup>61</sup>.

### 3- Teoria «Pitagorica» delle origini.

Questa terza teoria fu adottata dallo stesso Perry, che sostiene che il silenzio in *Sindbad* è prova dell'influenza del *Libro del filosofo Secundus*, e quindi può essere che questo libro abbia un'origine greca.

Perry sostiene che nel *Sindbad* si potrebbero rilevare tracce delle quasi sconosciute storie della vita di Esopo appartenenti alla versione più antica, scritta nel I secolo. [...] Ma il libro che influenzò maggiormente la cornice del *Sindbad* sarebbe stato la storia greca della vita di *Secundus*, una biografia «romantica»

---

<sup>60</sup> W. A. Clouston, *The book of Sindibad*, University of Toronto, Privately Printed, 1884, p. 14.

<sup>61</sup> B. E. Perry, cit., p. 84.

scritta da un autore sconosciuto e concernente un filosofo vissuto ai tempi di Adriano (117- 138 d. C).<sup>62</sup>

I parallelismi tra la vita di *Secundus* e il *Sindbad* sono, per Perry, evidenti: dal primo testo (dove un filosofo si salva rispondendo a venti domande postegli dal re che lo aveva minacciato di morte) deriverebbe dal *Sindbad* originale, l'intera scena del re che chiede e riceve le risposte a venti domande da suo figlio-filosofo.<sup>63</sup>

Un'altra testimonianza per Perry è la denigrazione delle donne presente nelle due opere<sup>64</sup>:

One of the two books must have had a direct and decisive influence upon the invention of the other; and the older of the two, as well as the more original in its motivation of the silence and of the twenty questions, is the undeniably *Secundus*<sup>65</sup>.

Lo stesso Perry quando, successivamente, ha curato l'edizione di *Secundus*, si rese conto che le sue conclusioni non sono esatte:

[...] when he later edited *Secundus*, however, he admitted that the Arabic translation had been influenced by *Sindbad*, which would make the Greek *Secundus* at best an indirect source<sup>66</sup>.

Dunque se è vero che *Secundus* aveva influenzato la versione araba del *Sindbad*, questo vuol dire che il libro è di origine araba. Ma se tutti gli indizi affermano che il libro di *Sindbad* non è affatto di origine araba, bensì indiana, dunque tale ipotesi, a nostro avviso, risulta invalida.

---

<sup>62</sup> E. Paltrinieri, cit., p. 123.

<sup>63</sup> *Ibidem.*

<sup>64</sup> Un altro punto d'incontro tra i due testi sarebbe, secondo Perry, la denigrazione delle donne in generale: la drammatica dimostrazione che non esistono donne caste nel *Secundus* potrebbe aver lasciato una profonda traccia nella mente dei lettori arabi e persiani e perciò aver influenzato direttamente sia l'autore del *Sindbad* sia quello persino delle *Notti arabe (Hazar Afsaneh)* dove il re Shahriyar spiega la sua risoluzione di uccidere, dopo una notte, ogni donna che sposa dicendo: «Non è mai esistita, ne esiste, una donna casta sulla faccia della terra». (E. Paltrinieri, cit., p. 124)

<sup>65</sup> B. E. Perry, cit., p. 88.

<sup>66</sup> Stephen Belcher, *The diffusion of the book of Sindbad*, cit., p. 34.

L'origine greca del *Sindbad* verrebbe ulteriormente attestata dalla presenza di tre racconti che, come si è detto, risalgono all'antichità greco romana: a) la storia degli ospiti avvelenati, il cui tema centrale si ritrova in Aeliano e in Stesicoro; b) quella relativa ai tre uomini che depositarono i soldi, alla donna e al bambino di cinque anni, che si ritrova in *Facta et Dicta Memorabilia* di Valerio Massimo; c) la storia cui si è già accennato nella «teoria persiana delle origini», del mercante di sandalo che tenne fede al suo obbligo di bere il mare domandando che la sua controparte dovesse fermare i fiumi che vi si gettano, che si ritrova nella *Vita di Esopo*. Essa è riferita da Plutarco nel suo *Banchetto dei sette savi*, mentre non sarebbe riscontrabile nessun parallelo indiano<sup>67</sup>.

Tali ipotesi però possono essere confutate se si pensa che Esopo stesso è stato influenzato dalla cultura orientale, avendo egli passato lungo tempo in oriente. Basti vedere la parte che parla della sua esperienza con il re di Babilonia e la sua somiglianza con la storia di Ahiqar<sup>68</sup>. Quindi può essere che quei racconti che ci sono tra *Sindbad* e *Esopo* siano già di origine orientale, diffuse prima della stesura di entrambi i due libri.

Tuttavia questa teoria ebbe poco successo per tre motivi concomitanti: a) non è sicuro che la prova del silenzio sia di origine pitagorica e non piuttosto di carattere iniziatico-folcloristico; b) la morale dei racconti coincide anche con quella del mondo orientale; c) l'influenza del *Libro del Filosofo Secundus* poté passare attraverso Bisanzio, città che ebbe un gran ruolo nella creazione della scienza e letteratura araba nei primi secoli dell'Islam<sup>69</sup>.

#### 4- Teoria «Ebraica» delle origini

---

<sup>67</sup> E. Paltrinieri, cit., p. 124.

<sup>68</sup> *Il romanzo di Esopo*, a cura F. Ferrari, BUR, cit., pp. 217-227. Per la storia Ahiqar si veda lo stesso volume, p. 8, nota 6 a piè pagina.

<sup>69</sup> E. Paltrinieri, cit., p. 125.

È la teoria più moderna, e sostiene che nel VI secolo vi fu una versione ebraica del *Sindbad* dalla quale derivò la versione araba.

Per il motivo letterario sotteso alle versioni orientali (il “Libro di Sindbad” o semplicemente “Sindbad”) viene proposta un’origine orientale e una stesura in area e in lingua ebraica tradotta dopo il VI sec. in pehlevi e in arabo, forma quest’ultima con cui raggiunse l’Occidente<sup>70</sup>.

Da questa versione araba, che a sua volta deriva dalla versione ebraica, deriva il ben noto *Mishlè Sendabar* dei secoli XII e XIII. Il propugnatore di questa tesi è Epstein, il quale sostiene che l’antichità del testo ebraico può essere dimostrata se si prendono in considerazione i due manoscritti della Biblioteca Bodleiana di Oxford. Sulla loro datazione Epstein dice:

Of these tow MSS, one is dated in the thirteenth or possibly in the twelfth century, while the other was completed in 1325. It is apparent that the these two MSS, which I shall call the Oxford Group, derive from on common parent, while all the other MSS derive from another.<sup>71</sup>.

Per fare un vero paragone tra i rami del *Sindbad* secondo Epstein è necessario considerare questi due Mss. che offrono il numero trovato in tutte le edizioni del *Mishle Sendebar*. In tal modo verrà ritenuta invalida la comparazione fatta da Landau, Cassel, Comparetti, Hilka e Schmidt tra i rami del libro, avendo ignorato questi due testi.

L’antichità dell’opera per Epstein è confermata dalla citazione, nel 1295, da Abraham Bedersi e nel 1316 da Kalonymos ben Kalonymos<sup>72</sup>. Queste citazione, afferma Epstein, “[...] not tell us the ultimate date and source of *Mishle Sendebar*. Nor does it help to assume an Indian origin[...]<sup>73</sup>”.

---

<sup>70</sup> *Mișlê Sendebâr, novella medievali in veste ebraiche*, a cura di S. Isacco e M. Pratelli, Pisa, Plus – Pisa University Press, 2010, p. 17.

<sup>71</sup> M. Epstein, “Mishle Sendebâr, New light of the transmission of folklore from East to West”, in *Proceeding of the American Academy for Jewish Research*, XXVII, 1958, p. 9”.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

Soltanto che questi due Mass. di Oxford non sono del tutto di origine ebraica. Infatti

Il ms. Ox. I – il più antico – presenta ad esempio una sistematica “grecizzazione” e “latinizzazione” dei nomi rispetto al ms. Ox. II, ove si leggono invece maggiormente “semitizzanti”. Come se non bastasse, all’interno delle storie vi sono altri nomi propri di incontrovertibile provenienza araba (Alfaruq, forse Bibar e Beri’a) e numerosi nomi che non richiamano fonicamente modelli arabi certo non paiano nemmeno ebraici, ma piuttosto greci<sup>74</sup>.

L’altro punto è che nella versione ebraica del *Calila* il filosofo viene chiamato «Sindabar» mentre in quella araba è detto «Bidpai». Epstein conclude che “It is an almost inevitable conclusion that the translator of the Hebrew *Kalila* had *Mishle Sendebar* to refer to”<sup>75</sup>. Ciò perché il *Calila*, già citato nel X secolo, nella versione ebraica dà al filosofo il nome Sindabar, dunque, secondo lo studioso, è probabile che il traduttore del *Calila* ebraico abbia preso il nome «Sendebar» da un anteriore *Mishlè* ebraico.

Questa teoria non regge anzitutto perché il nome *Sendebar*, che è una variazione dello stesso *Sindbad*, non ha nessun significato nella lingua ebraica. Infatti, lo stesso Epstein quando parla del nome del saggio si riferisce a studiosi che avevano attribuito vari significati al nome, ma non dice nulla in merito al significato che potrebbe avere il nome in lingua ebraica.<sup>76</sup> Il traduttore ebraico del *Kalila*, Hai Gaon, a nostro avviso, potrebbe aver conosciuto semplicemente una versione del *Sindbad* araba o sanscrita. E infatti Stephen Belcher spiega che:

However, Hai Gaon was director of the Academy at Pumbedita (near Babylon) from 998 to 1038, and we may assume he knew the *Kalila wa-Dimna* in Arabic as well as (possibly) Hebrew [...] Hai Gaon is too late to be relevant to a book already mentioned in the mid 9<sup>th</sup> century<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> *Mishlè Sendebar, novella medievale in veste ebraiche*, a cura di S. Isacco e M. Pratelli, cit., p. 45.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>76</sup> M. Epstein, “Mishle Sendebar, New light of the transmission of folklore from East to West”, cit., p. 3.

<sup>77</sup> Stephen Belcher, *The diffusion of the book of Sindbad*, cit., p. 40.

L'altro motivo dell'antichità del *Mishlé* risiederebbe nel fatto che nel gruppo Oxford compaiono tre nuovi racconti i quali, secondo Epstein, fanno nascere tre ragionamenti: il primo è che queste storie avvicinano il *Mishlé* al gruppo orientale con l'introduzione del racconto (*Ingenia*), il quale non è mai presente nelle altre versioni del *Mishle*; il secondo è che questi racconti ci dimostrano il rapporto con la letteratura occidentale, quindi questi racconti sono un'ulteriore conferma dell'antichità del *Mishlé*.

Un'altra prova dell'origine ebraica del *Sindbad* poteva essere dedotta dal racconto *Jusjurandum*: questo racconto, afferma Epstein, risale alla letteratura talmudica. Tale racconto appare nelle versioni orientali, ma non nelle versioni ebraiche, eppure si trovano nel gruppo di Oxford. Questa storia è presente nel medioevo occidentale, sia in "*Tristano*", sia in "*La bocca della verità*". Secondo Epstein, a prima vista potrebbe perfino sembrare un tardivo racconto ebraico non appartenente al primitivo *Mishlé*, bensì mutato dall'Occidente<sup>78</sup>.

Secondo Epstein il *Sindbad* è di matrice ebraica, è stato tradotto in arabo e da questa lingua è stato diffuso e arrivato in Occidente, grazie ai "Radaniti", viaggiatori e mercanti ebrei del IX secolo. Il fatto è che, in realtà, non vi è alcuna chiarezza circa le figure dei Radaniti, e non si sa nemmeno se fossero realmente tutti ebrei o si trattasse invece di una sorte di cartello *ante litteram* riunito sotto questa denominazione. Non si hanno nemmeno dati incontrovertibili in merito all'origine etimologica del nome con cui sono designati<sup>79</sup>.

Ma quest'ipotesi, secondo Paltrinieri, è destinata a cadere perché:

- a) il racconto non compare in nessuna versione occidentale;

---

<sup>78</sup> M. Epstein, "Mishle Sendebār, New light of the transmission of folklore from East to West", cit., pp. 11-12.

<sup>79</sup> *Mišlê Sendebār, novella medievale in veste ebraiche*, a cura di S. Isacco e M. Pratelli, cit., p. 48.



b) il gruppo Oxford è troppo antico per poter essere stato influenzato dai «romanzi» occidentali né reca tracce di tale influenza in qualche altra sua storia;

c) è sicuro che la storia, nella sua essenza, fosse ben conosciuta nella letteratura ebraica;

d) è molto probabile che essa sia di origine orientale;

e) è possibile che il racconto sia apparso in altre versioni orientali perdute e abbia fatto la sua unica comparsa attestata nel *Mishlè*.<sup>80</sup>

Altre due supposizioni di Epstein sono lo stretto parallelismo tra il *Mishlè* e il *Libro di Esther*, e l'aforisma pronunciato da Sindbad alla fine del libro che per lo studioso è di innegabile origine ebraica.

«it is not only the wording of this double aphorism that is particularly Hebraic; its placement testifies to the appropriateness of the phrase in the Hebrew version»<sup>81</sup>.

Attraverso la supposizione dell'esistenza di una primitiva versione ebraica (secoli IV-II a. C) e i ragionamenti esposti, Epstein giunge così a postulare un'origine ebraica per il *Libro di Sindbad*, sostenendo: "I submit then, that the *Book of Sindbad* may be - in the form in which we have it - Hebraic in origin". Secondo il ragionamento di Epstein l'originale sarebbe stata la versione ebraica, che sarebbe stata assorbita dalla letteratura persiana, e apparsa in pahlevi nel VI o VII secolo d. C. poi sarebbe stata tradotta in arabo, e così gli incantati di questa storia l'avrebbero portata via dal mondo arabo, soprattutto, i Radaniti, che sono mercanti ebrei che trafficavano merci nel nono secolo tra la Francia e la Cina<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> E. Paltrinieri, cit., . p.127.

<sup>81</sup> M. Epstein, "Mishle Sendebār, New light of the transmission of folklore from East to West", cit., p. 15.

<sup>82</sup> M. Epstein, "Mishle Sendebār, New light of the transmission of folklore from East to West", cit., p. 17. Cfr. *Mišlê Sendebār, novella medievale in veste ebraiche*, a cura di S. Isacco e M. Pratelli, cit., p. 20.

Gli argomenti di Epstein sono un po' deboli; la sua dimostrazione della dipendenza delle versioni orientali da quella ebraica non risulta molto convincente, così come l'indubbia affinità tra le versioni ebraica e castigliana può essere dovuta semplicemente ad una comune origine araba e dell'intervento (certamente non raro) di un traduttore ebreo nella versione spagnola, che poté introdurre qualche modifica.<sup>83</sup>

Noi crediamo che il libro di *Sindbad* sia di origine indiana, ed è già risaputo che non soltanto questo libro ma tante altre raccolte hanno come patria originaria l'India. Stith Thompson riferisce alla conclusione degli studiosi che l'India è la grande patria della maggior parte delle storie popolari europee. Conclusione questa che ha cessato di apparire convincente nel suo complesso, ma non lascia dubbi, conclude lo studioso, sul fatto che al grande fondo comune delle storie mediorientali ed europee, l'India ha fornito più di quanto appaia a prima vista come la parte a lei competente<sup>84</sup>. Per cui noi crediamo che la teoria dell'origine indiana del libro sia quella più valida, e ciò lo attestano la maggior parte degli studiosi del libro<sup>85</sup>. Già tra al- Mas'ûdy<sup>86</sup>, uno studioso molto attento, affermava tale teoria, mentre Ibn an-Nadim, nel suo *Fihrist*, riporta i libri composti dalle varie culture, babilonese, greca, romana, persiana e indiana, con molta precisione; riporta inoltre i nomi degli scrittori di varie scienze con i loro libri che avevano composto, con attenzione e scrupolo. In questo mondo di opere e scrittori, in quel libro unico nel suo genere in quell'epoca lontana, e nella sezione "i nomi dei libri indiani di favole" spicca il libero di

---

<sup>83</sup> E. Paltrinieri, cit., . p. 130.

<sup>84</sup> S. Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, il Saggiatore, 1994, p. 34.

<sup>85</sup> Cassel, D. Paulus, *Mischle Sindbad, Secundus--Syntipas edi[e]rt, emendi[e]rt und erklärt: Einleitung und Deutung des Buches der Sieben weisen Meister*, Berlin, Richard Schaeffer, 1888, pp. 10 f-61 f, Cfr. Campbell, *The Seven Sages of Rome*, Boston, Ginny & Company, 1907, introdu. XI.

<sup>86</sup> A. H. al- Mas'ûdy, *Muruj al Dhahab*, (praterie d'oro), cit., p. 65.

*Sindbad*, nelle sue versioni, piccola e grande, insieme anche al *Kalila*. Anche se il libro era stato trasmesso alla cultura araba tramite il pahlavi, l'autore riconosceva lo stesso l'origine indiana del libro, e se fosse stato persiano l'avrebbe sicuramente inserito tra i vari libri persiani riportati nella sezione persiana. Ibn an-Nadim, nella sezione dei libri indiani, scrive:

E tra i loro libri *Il libro grande di Sindbad*, questo libro fu tradotto da al-Asbag bin Abd al-Aziz bin Salim as-Sigistani, in esso fu riconosciuto Aslam e Sindbad. E c'è anche *Il libro piccolo di Sindbad*, [...] <sup>87</sup>.

Nella sua ricerca anche Clouston sostiene che:

“The prototype of the Seven Sages was, no doubt, an ancient Indian work (though surely not “thousands of years old”) called the Book of Sindibād [...] <sup>88</sup>

Un'altra testimonianza dell'appartenenza di questo libro alla tradizione indiana è la somiglianza con la *Panciatantra*, che è di indubbia origine indiana, come lo accenna lo stesso Clouston:

The repeated failures to educate the prince, the father's grief and rage, and the sage finally undertaking to instruct the youth in six months, correspond exactly with the frame of the Pancha Tantra (Five Chapters), a celebrated collection of Hindû fables, in Sanskrit, as old at least as the 6th century; and the resemblance can hardly be merely fortuitous <sup>89</sup>.

Altri elementi molto interessanti sul tema si possono trovare nell'introduzione di Clouston <sup>90</sup>.

Dopo aver esposto le ricerche intorno all'origine del libro di *Sindbad*, cerchiamo ora di vedere com'è arrivato in Occidente, dove era diffuso e cosa è cambiato dei suoi racconti. Vediamo che ruolo ha avuto nelle varie culture, e sulle varie opere letterarie medievali.

---

<sup>87</sup> A. F. M. an-Nadim, *Kitab al Fihrist*, Londra, Muasasat al Furqan, , 2009, Vol. 2, p. 326.

<sup>88</sup> W. A. Clouston, *The book of Sindibad*, cit., p. I.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 2 ss.

## 1.2- Il viaggio del libro di *Sindbad* in Occidente

Il nostro libro aveva avuto in Oriente vari titoli nelle diverse lingue, tra cui: *Sindbad*, *Sindban*, *Mishlè Sandabar*, *Sette Visir*, *Sindbad - Nameh*, e altri. Ogni lingua e ogni cultura l'aveva adattato a suo modo, sia nel titolo sia nel contenuto. Allo stesso modo questo libro è stato diffuso in Occidente con diversi titoli e altrettanto diversi contenuti, nelle varie lingue: *Historia Septem Sapientum*, *I Sette Savi di Roma*, *Dolopathos*, *Syntipas*, *Roman des Sept Sages*, *Libro de los Enganos*, *Storia di una crudele Matrigna*, *Storia di Stefano*, ecc.. La filiazione del *Libro dei Sette Savi di Roma* con il *Libro di Sindbad*, attraverso la pratica della traduzione, è accertata dall'adattamento del ciclo narrativo al costume, alla cultura occidentale, complice, con ogni probabilità, la corrispondenza del genere didattico – morale latino e l'antica tradizione dei racconti sapienziali indiani, e poi greci e giudaici<sup>91</sup>.

Non c'è nessuna testimonianza precisa e palese che affermi il passaggio del libro da Oriente a Occidente. La differenza tra le stesse versioni del ramo occidentale, sia di contenuti sia di titoli, rese impossibile trovare l'archetipo del *Sindbad* occidentale, e quindi risulta difficile anche risalire al primo testo che passò da Oriente. Inoltre, nel suo viaggio da Oriente, via mare o via terra, il testo aveva perso tanti racconti, ma in compenso se ne sono aggiunti altri nuovi al suo arrivo in Europa. Questa grande differenza tra il ramo orientale e quello occidentale ha reso difficilissimo il compito degli studiosi di rintracciare l'archetipo del

---

<sup>91</sup> *Libre dels Set Savis de Roma*, a cura di Andrea Giannetti, cit., p. 12.

ramo occidentale in quello orientale, come ritengono gli studiosi del libro:

such complex textual evidence has made it extremely difficult to establish conclusively how the *book of Sindbad* reached the west, especially in view of the fact that the parent version of *the Seven Sages of Rome* has been lost<sup>92</sup>.

Per cui sono nate diverse teorie sulla relazione tra i due rami che andremo a trattare.

Il primo studioso che trattò la via tramite il quale il *Sindbad* arrivò in Europa, anche se in linee generali, fu Gaston Paris, ipotizzando che

l'histoire des Sept Sages, roman indien, où, pour perdre ou sauver un jeune prince injustement accusé par sa marâtre, on raconte pendant sept jours des histoires en sens contraire ; traduit en persan, puis en syriaque, en arabe et en grec, il reçut dans l'empire byzantin une forme toute nouvelle, qui s'est perdue, mais qui paraît avoir passé par L'italie et être la source des diverses versions occidentales<sup>93</sup>.

Questa teoria di Paris in realtà è molto generale e primitiva, ma anche se è stata rifiutata da alcuni studiosi non manca di importanza, infatti

l'opinione che la presenza dei Crociati in Oriente o a Bisanzio potesse rappresentare un momento di contatto fra la mondo islamico e mondo cristiano, rifiutata da Bédier e da molti altri al suo seguito, non è affatto peregrina [...]<sup>94</sup>.

D'Ancona che ha trattato la genealogia del libro, asserisce che il libro era venuto in Europa probabilmente con i Crociati<sup>95</sup>.

L'altra teoria di Paris vede che il *Sindbad*

[...] sarebbe passato attraverso l'Arabia e da qui, o in Terra Santa e in Europa occidentale per mezzo dei racconti orali dei Crociati, o in

---

<sup>92</sup> H. R. Runte, J. K. Wikeley, A. J. Farrell, *The Seven Sages of Rome and the Book of Sindbad. An analytical bibliography*, cit., p. xiii.

<sup>93</sup> G. B. P. Paris, *La littérature française au Moyen Age: XIe-XIVe siècle*, Hachette, 1888. p. 82.

<sup>94</sup> Ch. Lee, "Bédier aveva torto? I fabliaux e la narrativa orientale", in *Medioevo romanzo e orientale. Oralità, Scrittura, Modelli narrativi*, Messina, Rubbettino, 1995, p. 81.

<sup>95</sup> *Il libro dei Sette savi di Roma* a cura di A. D'Ancona, cit., pp. XVI-XVII.

Spagna in una forma scritta portata dagli ebrei<sup>96</sup>.

Questa teoria, afferma Paltrinieri "[...] è sicuramente errata perché sappiamo dell'esistenza di versioni anteriori alle Crociate"<sup>97</sup>. Tuttavia, a nostro avviso, non è comunque da scartare, perché in effetti la Spagna aveva svolto un ruolo molto importante nella trasmissione del sapere e nell'incontrarsi delle culture. Gli storici sostengono che la trasmissione della cultura arabo-islamica in Occidente veniva da centri principali in Oriente. Il processo si realizzava attraverso i viaggi degli eruditi andalusi che andavano alla ricerca del sapere nei centri urbani del Mediterraneo orientale e nell'Asia minore, i quali erano centri di irradiazione culturale, scientifica, economica e politica. Tra i luoghi frequentati da questi eruditi erano Qayrawan (nell'attuale Tunisia), Fustat (capitale dell'Egitto), Mecca, Medina, Damasco e Baghdad. Dopo aver acquisito la conoscenza e il sapere tornavano in Andalusia e si adoperavano a trasmettere ciò che avevano appreso. Durante il IX secolo l'acquisizione dei saperi arabo-islamici provenienti da Oriente fu una ininterrotta attività in Andalusia, e gli eruditi più rinomati cominciarono, a quel tempo, a mettere per iscritto ciò che avevano raccolto della tradizione orientale, fissando così la trasmissione orale della conoscenza<sup>98</sup>.

Non si deve ignorare, inoltre, che chi andava a fare la Guerra Santa non erano soltanto guerrieri o semplice gente analfabeta: sappiamo che al seguito dei Crociati viaggiavano tra l'altro diversi poeti e intellettuali [...].<sup>99</sup> ma non solo, infatti, coloro che avevano risposto all'appello di Papa Urbano II erano

[...] principi, come il fratello il marchese di Provenza signore di gran parte del sud della Francia, il duca di Normandia fratello del re d'Inghilterra, il fratello del re di Francia, il duca della Bassa Lorena e

---

<sup>96</sup> E. Paltrinieri, cit., p. 161.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> M. Marìn, storiografia e letteratura in al-Andalus, in B. S. Amoretti (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo, Le culture circostanti*, vol. II, *La cultura arabo-islamica*, Salerno Editore, Roma, 2003, pp. 349-350.

<sup>99</sup> Ch. Lee, cit., p. 81.

il conte di Fiandra [...] <sup>100</sup>.

Possiamo immaginare la corte che ha accompagnato tali personaggi, di consiglieri, poeti, scrittori, come queste persone si siano trovate e come abbiano agito all'interno di una realtà diversa della loro, mentre andavano dall'Europa verso Costantinopoli, e da lì in Asia, a Gerusalemme. Il regno dei franchi a Gerusalemme era iniziato dal 1099, e tutto sommato è durato quasi 188 anni, finché Saladino non riconquistò la Città Santa nell'ottobre del 1187: ciononostante il regno dei franchi continuò, più di un secolo ancora, anche dopo la riconquista, ma si spostò nella città di Acri. Durante questo periodo, cioè dal 1099 sino al 1187, sono fioriti scambi commerciali e culturali, e si è svolto un continuo pellegrinaggio europeo verso la Città Santa, verso questa città dove si parlava un groviglio di lingue che si intrecciavano tra di loro e dove si scambiavano diverse varietà del fiammingo, occitanico, catalano, francese e italiano, oltre, ovviamente, all'arabo e all'ebraico. <sup>101</sup> Tali rapporti e scambi non si possono considerare marginali quando si parla di trasmissione di materiali culturali e scientifici, da Oriente in Occidente e viceversa. Lo storico Cardini, in merito all'importanza di tale sponda per la trasmissione del sapere e della cultura, conclude dicendo che:

Tuttavia gli *scriptoria* di Gerusalemme, di Acri e di Tiro ebbero una loro decorosa attività, che solo in tempi recenti gli studiosi hanno

---

<sup>100</sup> F. Cardini, *Europa e Islam, storia di un malinteso*, Bari, Editori Laterza, 2007, p. 94.

<sup>101</sup> F. Cardini, cit., , pp. 94-97, Cfr. anche L. Minervini, "Tradizioni linguistiche negli Stati Latini d'Oriente", in *Medioevo romanzo e orientale. Oralità, scrittura, modelli narrativi*, cit., pp. 155-175. Nel suo articolo L. Minervini tratta gli stati latini in Oriente, le loro lingue in uso, e l'arrivo dei crociati e il loro ruolo nella trasmissione del sapere e nel campo della traduzione. Nota che i Crociati sono formati da contingenti appartenenti a comunità linguistiche diverse, anche se il francese era la lingua dominante, tuttavia c'erano varietà di lingue come il fiammingo, occitanico, catalano, francese e italiano. Nel ambiente dei commerci dominati dai marinai veneziani, pisani, genovesi, dominavano i volgari italiani. E ragiona su come questo groviglio di lingue e di culture potrebbe essere un motivo per gli scambi culturali, scientifici, filosofici, linguistici e letterari in un territorio anche se finora non gli è stato dato una grande importanza.

imperato a discernere e a valorizzare<sup>102</sup>.

Sull'origine bizantina del libro, oltre a Paris, opta anche Krappe

[...] il quale trova tracce di un'origine bizantina in alcune storie del «ramo occidentale» («Medicus», «Arbos», e «Canis») e localizza l'archetipo europeo nella Francia del Nord o nell'Inghilterra normanda facendolo risalire al 1150 circa [...] <sup>103</sup>.

Ma se consideriamo ciò che abbiamo detto poco prima sul regno di Francia a Gerusalemme, iniziato nel 1099, e se consideriamo, secondo gli studiosi, che la localizzazione dell'archetipo è in Francia, allora forse possiamo dire che il libro di *Sindbad* è stato trasmesso da Oriente tramite i francesi. Infatti l'influenza della letteratura orientale sui scrittori francesi del XII secolo non è assolutamente da sottovalutare. A tale proposito Harshe sostiene che:

Il convient de noter que cette version et d'autres des livres de récits indiens furent la source principale des productions les plus artistiques de ces deux siècles et il serait injuste de dire que les écrivains des XIIème et XIIIème siècle en France n'ont pas contracté une dette importante envers les pays orientaux – spécialement l'Inde. On peut admettre que le nombre de livres directement traduits du sanskrit a été très limité, mais les traductions avec leurs différentes recensions, leurs imitations, et les traductions des imitations et des adaptations en persan, en arabe, en grec, en hébreu, en syriaque et en latin ont été si nombreuses et si variées que la transplantation de la littérature romanesque dans la plupart des langues européennes modernes à leurs débuts n'a pas besoin de preuves supplémentaires pour montrer sa dette initiale essentielle envers l'Inde<sup>104</sup>.

Le versioni di matrice orientale che possono aver fornito la versione giunta in Occidente sono principalmente quattro: il *Dolopathos*, il cui compilatore, un trovatore della corte di Filippo Augusto, a nome Herbert, affermava di averlo tradotto dal testo latino di Johannes, monaco dell'abazia di Alta Selva, vissuto sullo

---

<sup>102</sup> F. Cardini, *Europa e Islam*, cit., p. 100.

<sup>103</sup> E. Paltrinieri, cit., p. 161.

<sup>104</sup> R. G. Harshe, *Traces de l'influence sanskrite sur la littérature française ancienne*, in *A volume of indological studies, Presentation Volume*, C. K. Raja, Madras, Adyar Library, 1946, Disponibile su: <http://www.utqueant.org/net/pdf/carsanscritmoyenage.pdf>.



scorcio del XII secolo<sup>105</sup>; il secondo è il *Libro de los Enganos*, commissionato dal principe Fadrique il fratello di Alfonso el Sabio nel 1253 in Siviglia<sup>106</sup>; il terzo libro è *Sindiban*, testo siriano che alcuni considerano la versione più antica fra quelle conservate e il quarto libro è *Syntipas*, considerato il testo più vicino alla forma del presunto originale indiano andato perduto<sup>107</sup>. Il *Dolopathos*, secondo Campbell, non può essere considerato la fonte delle versioni occidentali per la differenza che c'è tra esso e le altre versioni.<sup>108</sup>

Dopo essere escluso il *Dolopathos* come fonte delle versioni occidentali, rimangono le altre tre versioni. Alcuni studiosi hanno seguito una scia filologica basata sull'esclusione delle versioni che potrebbero avere dato vita alla versione occidentale. Dato che quattro storie del ramo orientale sono incluse nelle versioni occidentali, allora sono stati fatti dei paragoni per avvicinare i due rami. L'altra direzione è stata l'esclusione delle versioni posteriori a quelle occidentali. A questo proposito Campbell sostiene che

Negatively we may say that this version cannot have been any of the surviving Persian versions, for all of them are too late. For a similar reason it may be asserted that it was not the Old Spanish version. Nor can it have been the Arabic Seven Viziers, for, aside from the fact that this version is very late, it contains only one of the four stories which reappear in the Western type. The source of the traditions culminating in the oldest Western version may, then, so far as we know, have been the Greek, or the Syriac, or the Hebrew, or the lost Arabic version of Musa, or some other lost version of which nothing is known<sup>109</sup>.

Abbiamo dunque tre testi, *Syntipas* (versione greca), *Sindban* (versione siriana), *Mishle Sandabar* (versione ebraica), che sono considerati del ramo orientale e che potrebbero essere la fonte del ramo occidentale. Gli studiosi li hanno messi in paragone con le versioni occidentali e affermano che il testo ebraico pare essere il

---

<sup>105</sup> *Libre dels Set Savis de Roma*, a cura di Andrea Giannetti, cit., p. 25.

<sup>106</sup> *Sendebar il libro degli inganni delle donne*, a cura di P. Taravacci, Roma, Carocci Editore, 2003, p. 12.

<sup>107</sup> *Libre dels Set Savis de Roma*, a cura di Andrea Giannetti, cit., p. 16.

<sup>108</sup> K. Campbell, *A study of the romance of the Seven Sages with special reference to the Middle english versions*, cit., pp. 20-22.

<sup>109</sup> K. Campbell, *The Seven Sages of Rome*, cit., p. xvi.

più vicino al ramo occidentale, poiché ha molte caratteristiche che a questo lo accomunano, come ad esempio i nomi dei saggi, per cui Campbell suppone che:

Additional importance attaches to the Hebrew text from the fact that it probably bears a closer relation to the Western group than any other known eastern version<sup>110</sup>.

Dunque *Sindiban*, *Syntipas* e *il libro de los inganos* sono esclusi, e l'unica versione rimanente è quella ebraica, che dimostra molti punti in comune con il ramo occidentale. Anche nella comparazione dei quattro racconti in comune (canis, aper, avis, e senescalculus) tra i due rami troviamo che laddove il *Sandabar* differenza dal *Syntipas* e le altre versioni orientali, spicca la somiglianza con il ramo occidentale.

Secondo Maltese il testo ebraico, con i suoi possibili derivati, è tra le principali fonti della circolazione del *Sindbad* in Occidente, attraverso le traduzioni in latino e le lingue nazionali, e afferma che ne deriva certamente un ramo della *Historia Septem Sapientium*<sup>111</sup>. Ma nella conclusione del paragone, in merito alle quattro storie, tra il *Mishlè Sendebār* e le versioni occidentali risulta che

- 1- The seven sages are mentioned by name.
- 2- There is a rivalry between the sages in their efforts to secure the tutelage of the prince.
- 3- The sages, not the king's counselors, defend the prince.
- 4- In aper, the adventure happens not to an ape, but to a man.

---

<sup>110</sup> K. Campbell, *A study of the romance of the Seven Sages with special reference to the Middle english versions*, cit., p. 9.

La somiglianza secondo Campbell e gli altri studiosi, soprattutto Landou, sono i seguenti:

- (1) The seven sages are not referred to simply as such, but are mentioned by name.
- (2) They vie in their efforts to secure the office of instructor of the prince.
- (3) These sages, and not the vezirs or counsellors of the king as with the rest of the Eastern group, relate the stories which preserve the prince's life. (K. Campbell, *A study of the romance of the Seven Sages with special reference to the Middle english versions with special reference to the Middle english versions*, cit., p. 16).

<sup>111</sup> *Il Libro di Sindbad, Novelle persiane medievali*, a cura di E. V. Maltese, cit., 11.

5- In avis, (a) the deception is practiced on the bird through an opening in the house-top, and (b) the maid appears as an assistant of the faithless wife"<sup>112</sup>.

Anche Epstein si è basato su tali supposizioni e, rifiutando la trasmissione orale del libro, ritiene che è stato proprio il *Mishlè* ad essere la versione intermediaria tra Oriente e Occidente:

I submit that the intermediary was Hebrew translated into Latin, as was indeed the case with the great Bidpai cycle; and that the agents of transmission were the Radanites, those far wandering merchants of the ninth century; and finally, that the genesis of the Hebrew version extend back further than anyone has hitherto suspected<sup>113</sup>.

Ciononostante, tali prove, secondo Campbell, non costituiscono un rapporto diretto tra la versione Ebraica e qualsiasi altra versione occidentale, come ritengono Deslongchamps e Landau, e non sono nemmeno sufficienti a giustificare l'idea di un collegamento del ramo orientale e quello occidentale. Tuttavia sono servite a escludere la probabilità che il *Syntipas* e il *Sindban* possano essere i testi originali delle versioni occidentali. Dunque ci sono due tradizioni del libro in Occidente, la prima include la versione greca e quella francese, la seconda invece include il resto delle versioni occidentali. Negando qualsiasi probabilità di un testo intermedio tra i due rami, Campbell conclude che l'originale delle versioni occidentali deve essere stato persiano<sup>114</sup>.

Da parte sua Comparetti mette in dubbio l'esistenza di un originale delle versioni occidentali ritenendo che

Si ha un bel volere ravvicinare questi testi occidentali all'uno piuttosto che all'altro dei testi orientali, come han fatto Loiseleur ed altri; le profonde differenze non si spiegheranno mai colla supposizione di anelli intermedi andati perduti, quando questi si vogliono far consistere in versioni scritte. Non c'è che la tradizione orale che trasmuti il contenuto di un libro popolare a quella maniera, ed è essa certamente che sta di mezzo fra il gruppo orientale e l'occidentale<sup>115</sup>.

---

<sup>112</sup> K. Campbell, *A study of the romance of the Seven Sages with special reference to the Middle english versions*, cit., p.19.

<sup>113</sup> M. Epstein, "Mishlè Sendebār" cit., p. 7.

<sup>114</sup> K. Campbell, *A study of the romance of the Seven Sages with special reference to the Middle english versions*, cit., p.19

<sup>115</sup> D. Comparetti, *Ricerche intorno al libro di Sindibad*, cit., pp. 1-2.

Anche Campbell suppone che la trasmissione sia avvenuta tramite l'oralità, "in my judgment they demonstrate beyond any reasonable doubt that the Western parent version grew out of oral accounts"<sup>116</sup>. Ciononostante non è d'accordo con Comparetti sull'inesistenza di un archetipo della versione occidentale:

But this assumption should not carry with it (as with Comparetti apparently; 1. c., p. 2) the further assumption that, since the medium of transmission was oral, all possibility of ever determining the specific original of the Western group is thereby done away with<sup>117</sup>.

Hilka invece cercò di trovare l'archetipo della versione occidentale che era, secondo lei, il testo intermediario tra la versione ebraica e quelle occidentali, tuttavia sbagliò nel ritenere che fosse l'*Historia Septem Sapientum* (H) risalente al XIV secolo<sup>118</sup>.

La teoria di Paris, la quale sostiene che il *Sette Savi* sia passato tramite l'Italia, è stata in un certo senso sviluppata da Charmaine Lee. La studiosa vede nell'Italia meridionale, soprattutto Napoli e Sicilia, il ponte tramite il quale i racconti del *Sindbad* sarebbero giunti in Occidente. L'elemento fondamentale su cui si basala Lee è la presenza di Virgilio tra il Roman *des Sept Sages* e il *Dolopathos*. In sintesi, secondo Lee, tutte le leggende attribuite a Virgilio trovano le loro origine a Napoli, e da lì sono state diffuse sia nell'Italia settentrionale sia in Francia e in Inghilterra, tramite i viaggiatori che venivano dal nord Italia e dall'Inghilterra, che si affascinarono delle leggende che giravano nel sud Italia, a Napoli soprattutto, dove il poeta soggiornò a lungo e dove sarebbe stato sepolto. Napoli e Sicilia si propongono come crocevia durante il Medioevo grazie a quel crogiolo di culture che lì si era creato tra il IX e il X secolo. Lì, secondo la studiosa, sarebbe stato tradotto in latino il *Sette Savi*, ricevendone la sistemazione finale, compresa

---

<sup>116</sup> K. Campbell, *The Seven Sages of Rome*, cit., p. xvi.

<sup>117</sup> K. Campbell, *A study of the romance of the Seven Sages with special reference to the Middle english versions*, cit., p. 13.

<sup>118</sup> E. Paltrinieri, cit., p. 161.

l'aggiunta di Virgilio, e da lì sarebbe stato diffuso in Occidente<sup>119</sup>.

Tuttavia la maggior parte degli studiosi optano per la trasmissione orale del libro. Stephen Belcher, dopo una lunga ricerca, conclude spiegando che:

I share with Comparetti the belief that no book was the linke between the Eastern and Western branches of the tradition; I believe, as he did, that oral tradition linked them, and I differ from him only in my definition of the breadth of that tradition. it seems conceivable, after all, that a teller of tales would know more than one story, and even more conceivable that, knowing the Seven Sages, he would also be aware of a possible sequel with to satisfy popular demand<sup>120</sup>.

È davvero importante a questo punto riflettere un po' sul concetto di oralità e sulle trasmissioni orali nel Medioevo. Dunque, noi ci troviamo davanti a un testo, cioè il ramo occidentale del *Sindbad*, che è molto diverso dal "genitore", se così si può dire, orientale. I punti d'incontro sono quattro novelle e la struttura, la famosa cornice. La trasmissione del libro può essere stata o scritta o orale. Se ipotizziamo che la trasmissione sia stata scritta, allora il problema sembra facilmente risolvibile: qualcuno ha copiato non il libro ma quel che voleva di esso, e la storia si conclude lì. Ma siccome l'indagine sulle fasi della trasmissione scritta non porta ad una facile soluzione del problema, si tende a semplificare quest'ultimo spostandosi su una soluzione da ricercarsi nella trasmissione orale, finendo col complicare ulteriormente la questione.

Ora cosa vogliamo dire con "oralità"?

È molto significativo, a nostro avviso, il discorso che tenne Varvaro durante un seminario su tale tema. Lui nota che quando si

---

<sup>119</sup> Ch. Lee, Percorsi mediterranei del *Libro di Sindbad*, in R. Morosini, Ch. Lee (a cura), *Sindbad Mediterraneo, per una topografia della memoria, da Oriente a Occidente*, Lecce, Pensa Multimedia, 20013, pp. 139-156.

<sup>120</sup> Stephen Belcher, The diffusion of the book of Sindbad, cit., p. 58.  
Cfr. Willem P. Gerritsen, Anthony G. Van Melle, *A dictionary of Medieval heroes*, Woodbridge, Suffolk: Boydell and Brewer, 1998, p. 245.

parla di oralità si può parlare di svariate cose: una cosa è parlare di composizione orale di un testo, tutt'altro discorso è parlare di trasmissione orale di un testo. Inoltre c'è anche la differenza del concetto di scrittura, tra com'era inteso nel medioevo e come lo intendiamo noi oggi. I testi venivano scritti per essere recitati, cioè non per una lettura individuale e silenziosa. Tale testo serviva come punto di riferimento per il giullare, che poi divulgava il testo oralmente. Altri argomenti importanti che tratta Varvaro sono la professione del copista e soprattutto del giullare. L'oralità, dice, non è una cosa che stia nel vuoto, ma risiede nella bocca di professionisti o qualche volta anche di un certo tipo di non professionisti, che però sono specialisti di oralità: il giullare, per un verso, o i professionisti della recitazione, oppure i professionisti del racconto, che sono professionisti privati<sup>121</sup>.

Ricordiamoci anzitutto che stiamo parlando non di un racconto o di una storia, ma di un libro, formato da una struttura precisa e da diverse storie. Se si trattasse soltanto di una storia sarebbe credibile ritenere che qualcuno l'avesse sentita raccontare, diciamo, in Siria, o a Gerusalemme ecc., poi al suo ritorno in Occidente l'avesse portata con sé. Anche in questo caso in realtà il racconto non cambierebbe totalmente, ciò che cambierebbe sarebbero lievi dettagli. A tale idea si riferisce anche Stith Thompson che scrive a proposito delle trasmissioni delle narrazioni

Ad ogni passaggio, infatti, a seconda che cada nelle mani di narratori abili o malaccorti, il racconto può diventare migliore o peggiore. Ma sia esso scritto bene oppure male, tende comunque a rispettare e conservare la tradizione, a presentarsi come un racconto antico, che attinge interesse e importanza dall'autorità dei tempi passati<sup>122</sup>.

Ma noi, appunto, stiamo parlando di un testo scritto in una lingua orientale, qualunque essa sia, trasmesso da essa in latino o nelle lingue romanze, e questa trasmissione ha in comune con il

---

<sup>121</sup> A. Varvaro, Tavola rotonda. "Problemi di ecdotica di testi medievali". In *Medioevo romanzo e orientale. Oralità, scrittura, modelli narrative*, A. Pioletti e F. Rizzo Nervo (a cura di), Soveria Mannelli, Rubbettino, 1995, p. 112.

<sup>122</sup> S. Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, cit., p. 19.

testo della lingua originale quattro novelle e la struttura. È impossibile parlare di trasmissione prima di parlare di traduzione. Il testo non è stato trasmesso semplicemente da un paese ad un altro dove si parla la stessa lingua, ma è stato anzitutto tradotto da una lingua ad un'altra, e la traduzione richiede una copia sotto mano da tradurre. È ovvio che non si sappia quale versione orientale sia stata quella copia, ma comunque ci deve essere stata. In un contesto che non tutela i diritti d'autore, è normale che il copista possa elaborare il testo, lo modifichi come gli pare, scelga le storie che lo ispirano omettendone altre, aggiungendo altre storie probabilmente più adatte al suo contesto culturale, adattando così la nuova versione alla sua cultura. Tant'è vero che D'Ancona, in merito al libro *I Sette Savi di Roma* sostiene, dopo aver fatto un paragone accurato, che tale testo non sia derivato né dalla versione greca del *Syntipas* né da quella ebraica del *Mishlé*, ma sia piuttosto un'elaborazione e una scelta dall'uno e dell'altro, con novelle che non si ritrovano in nessuna delle due versioni<sup>123</sup>.

È importante anche considerare che il cantastorie non era una persona semplice o poco istruita, infatti sapeva leggere e scrivere in un tempo in cui la grande maggioranza delle persone era analfabeta; inoltre sapeva manipolare le storie. Ma in che modo il cantastorie imparava e narrava le storie? È molto significativo riportare qui un aneddoto che riguarda il poeta laureato Francesco Petrarca e la novella di Griselda di Boccaccio.

Inviando all'amico Giovanni Boccaccio una lettera (la *Senile* XVII 3), in cui aveva copiato la sua traduzione latina della novella di Griselda [...], Francesco Petrarca spiegava che ne era talmente avvinto da aver deciso di impararla a memoria per poterla ripetere a suo piacimento tra sé e sé [...] e poterla ri-raccontare agli amici riuniti a cena [...].<sup>124</sup>

Petrarca dunque si fa un cantastorie, ovviamente privato e intimo, e quindi decide di imparare a memoria la novella. Magari

---

<sup>123</sup> *Il libro dei Sette Savi di Roma* a cura di A. D'Ancona, cit., pp. XVII-XXIII.

<sup>124</sup> Giancarlo Alfonso, *Introduzione alla lettura del Decameron di Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, , 2014, p. 21.

non l'avrà ripetuta proprio parola per parola, ma in ogni caso non avrebbe mai cambiato nulla dell'assetto narrativo della novella e dei suoi concetti principali. Probabilmente è in questo modo che il cantastorie impara le storie, poi le mette per iscritto per raccontarle alla gente. O forse le mette per iscritto poi le impara a memoria e le racconta. In ogni caso gli elementi essenziali della storia sono conservati, le differenze con l'originale sono davvero minime, e non influiscono sulla sostanza della storia.

Forse così sono nate le versioni occidentali, in questo contesto. Ma non si deve immaginare che sia nato da un'oralità sospesa in aria, un'oralità che modifichi la storia da farle perdere la propria identità, un'oralità che non abbia a che fare con testi scritti.



### 1.3- Il libro di *Sindbad* in Italia

Il libro di *Sindbad*, comunemente chiamato in Europa *I Sette Savi di Roma*, è diffuso in tutte le lingue europee possibili, si trova in centinaia di manoscritti, si presume che sia arrivato in Europa verso il 1150, se non prima, e che le più antiche versioni siano quelle francesi<sup>125</sup>; per Krappe venne scritto nella Francia del Nord o in Inghilterra non dopo il 1135<sup>126</sup>. Da lì a poco fu diffuso in tutta l'Europa, e arrivò anche in Italia, nel XIII secolo.

La versione dei *Sette Savi di Roma*, nella sua diffusione in varie lingue europee, è stata divisa in cinque gruppi:

- 1- S. *Scala Coeli*.
- 2- K. La versione pubblicata da Keller.
- 3- H. il grande gruppo di cui *Historia* è il prototipo.
- 4- I. la versio italiana.
- 5- La versione francese prosaica che include i sotto gruppi: A, L, D, (V) e M.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> K. Campbell, *A study of the romance of the Seven Sages with special reference to the Middle english versions*, cit., p. 24.

<sup>126</sup> E. Paltrinieri, cit., p.165.

<sup>127</sup> K. Campbell, *A study of the romance of the Seven Sages with special reference to the Middle english versions*, cit., p. 25.

1- *Scala Coeli*: è una composizione latina del quattordicesimo secolo fatta dal domenicano Johannes Junio

2- K. È l'antica versione francese, *Li Romans des Sept Sages*, di cui esiste un solo manoscritto datato nel tardo XIII secolo.

3- H. questa versione è prevalentemente in latina, è stata considerata a lungo la fonte di tutte le versioni dei *Sette Savi*. È stata tradotta in varie lingue europee, e il più antico manoscritto è datato verso il 1342.

Nell'ambito della nostra ricerca interessano le versioni in lingua italiana, che sono due: la prima è la versione (I), cioè la *versio italica*, la seconda è la (A), che è la versione italianizzata del gruppo delle versioni francesi.

Questo romanzo fa parte della storia letteraria italiana, sia antica sia moderna. Infatti quando è uscito, nel 1862, il libro *Storia d'una crudele matrigna* sono scoppiate delle polemiche tra i più grandi linguisti dell'epoca, per la sua importanza in Italia sia nel panorama della lingua italiana delle origini, sia in quello letterario. I linguisti più importanti dell'Ottocento hanno discusso a lungo sulla sua appartenenza al cosiddetto “buon secolo della lingua italiana”.

[...] nel maggio del '63 Giuseppe Bustelli, insegnante in un liceo di Bologna, pubblicò sul periodico «Il Borghini» una lettera al direttore dove avanzava, seppur cautamente, l'ipotesi che il testo della *Crudele matrigna* fosse un falso moderno<sup>128</sup>.

Fanfani, che era il direttore del “Borghini”, sosteneva che il testo non fosse un falso, tuttavia non fosse del Trecento, bensì un rifacimento successivo, forse anche nell'Ottocento. Carducci non tardò a rispondere, e lo fece in una recensione alla *Crudele Matrigna* dove rispondeva al primo e al secondo. Per Carducci, come per Alessandro d'Ancona, *La crudele matrigna* era del Trecento. L'insistenza di Fanfani nell'affermare ancora che il testo che non fosse del Trecento, ricevette un duro colpo dall'uscita del libro dei *Sette Savi di Roma* nel 1865 a cura di Antonio Cappelli, in cui Cappelli sosteneva che si trattava di un manoscritto, quello modenese, risalente al Trecento<sup>129</sup>. L'importanza di questo libro per

---

4- I. è la cosiddetta versione italica, e esiste in vari sotto gruppi, che tratteremo in seguito nella nostra tesi.

5- La versione francese prosaica, che è divisa in vari sotto gruppi, e di cui tratteremo in seguito le versioni italiane. (Cfr. K. Campbell, *A study of the romance of the Seven Sages with special reference to the Middle english versions*, cit., pp. 24-34.

<sup>128</sup> M. Colombo, “Carducci, Fanfani e i «Sette Savi»”, in *Carducci filologo e la filologia su Carducci*, Milano, Mucchi Editore, 2009, p. 59.

<sup>129</sup> M. Colombo, cit., pp. 61-62, Cfr. A. Cesari, *Il romanzo dei Sette Savi in Italia. Studio*, Bologna, Alfonso Garagnani, 1896, p. 86. Per un ampio

i linguisti dell'Ottocento italiano risiedeva nel fatto di porre l'Italia davanti alle origini e diramazioni della propria lingua nazionale, tema di rilevanza nel secolo dell'unificazione dell'Italia. A tale proposito disse il Capelli:

ben doveva aspettarsi, ripeto, che un tal libro maggiormente diffuso in Italia colla riproduzione bolognese, richiamasse l'attenzione de' nostri letterati (come avvertiva il prof. A. Musaffia) per studiarne l'origine, le trasformazioni diverse, il dettato<sup>130</sup>.

### **La versio italica**

La *versio italica* è rappresentata dalle redazioni che procedono da un testo latino scritto manifestamente da un italiano, e da rifacimenti o compilazioni di testi volgari non aventi relazione immediata con redazioni francesi; e sono:

- 1- Il testo latino scoperto dal Mussafia in un codice viennese e pubblicato nel 1868. (*l*)
- 2- La novella antica pubblicata in rifacimento dall'Arciprete Della Lucia a Venezia nel 1832; ripubblicata corretta, come dice l'editore Romagnoli, a Bologna nel 1862, sotto il titolo *Storia d'una crudel matrigna*, ma in realtà senza la scorta del codice che era servito al Della Lucia, che si credeva perduto, e che fu ritrovato e pubblicato dal Roediger, sotto il titolo *Libro dei Sette Savi di Roma*, a Firenze nel 1886, in dialetto veneziano, (*m*);
- 3-Il *Libro dei Sette Savi di Roma*, pubblicato nel 1865 a Bologna dal Cappelli, (*c*);

---

panorama sulle discussioni avvenute tra Fanfani e Carducci si vede il saggio di M. Colombo sopracitato, per approfondire di più si vede: G. Carducci, *Tre leggende profane del secolo XIV e un frammento*, «Rivista italiana», 20.7.1863 (*OEN* VI 65-88), e P. Fanfani, *Breve risposta alla precedente*, «Il Borghini», I, Maggio 1863, pp. 305-7

<sup>130</sup> *Il libro dei Sette Savi di Roma* a cura di A. Capelli, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1865, p. VII.

- 4- La versione rimata, *La storia di Stefano*, pubblicata nel 1880 dal Rajna, (r) ;
- 5- *L' Amabile di Continentia*, ora per la prima volta pubblicato, (e1);
- 6- *compassionevoli avvenimenti d'Erasto*, la notissima redazione stampata la prima volta nel 1542 (e2);
- 7- Il poema *Erasto* di Mario Teluccini.

Questa versione è chiamata *Versio Italica* perché si è diffusa in Italia, particolarmente nell'Italia settentrionale: “Sua patria, secondo ogni verosimiglianza, è la regione veneta”<sup>131</sup>.

L'origine della *Versio Italica* sarebbe, secondo Rajna, l'archetipo latino (*I*), scoperto dal Mussafia nella biblioteca di Vienna, ed è, secondo Rajna, una traduzione o dal francese o dal dialetto veneto:

*I*, secondo me, è esso stesso una traduzione. L'originale primo me lo figuro volgare: non toscano, peraltro; bensì scritto e se ne intenderanno or ora le ragioni o in lingua d'oïl, o in dialetto veneto<sup>132</sup>.

Infatti anche Cesari manifesta questo fatto dicendo che il testo è molto brutto, in un latino impossibile dove manca pure la sintassi regolare. La storia è romanzata, anzi italianizzata, e soltanto la veste esteriore è latina. Il compilatore doveva essere un italiano, e svela la sua patria, anche secondo il Mussafia<sup>133</sup>. Il Rajna invece sostiene che “Pertanto si può con animo tranquillo assegnare al territorio veneto, o almeno alla regione padana, pur l'originale latino”<sup>134</sup>

Questa versione si divide in vari sottogruppi, e ogni sottogruppo ha dei rapporti stretti che lo distinguono più o meno dagli altri.

---

<sup>131</sup> A. Cesari, *Il romanzo dei Sette Savi in Italia. Studio*, cit., p. 129. Cfr. P. Rajna, *Una versione in ottava rima del libro dei Sette Savi*, in *Romania* VII, 1878, p. 400.

<sup>132</sup> P. Rajna, *Una versione in ottava rima del libro dei Sette Savi*, cit., p. 399.

<sup>133</sup> A. Cesari, *Il romanzo dei Sette Savi*, cit., p. 84.

<sup>134</sup> P. Rajna, *Una versione in ottava rima del libro dei Sette Savi*, cit., p. 400.

Un primo sottogruppo abbraccia il testo latino ritrovato dal Mussafia (*l*), con il testo del Cappelli (*e*) e il testo del Roediger, già pubblicato con il titolo di *Storia d'una crudel matrigna* (*m*). Fra questi due testi c'è somiglianza nella materia, e anche corrispondenza quasi continua dei periodi e delle parole. Indipendente da questo sottogruppo ma sempre affine è la versione rimata edita dal Rajna (*r*). Ma la versione più antica di questo sottogruppo che ha sede nell'alta Italia è, secondo il Mussafia, la versione latina da lui scoperta, che ostituisce l'archetipo delle altre versioni, e che risale al (1332)<sup>135</sup>.

Il testo latino (*l*) pare essere l'originale delle versioni (*m*) e (*c*). Questo l'aveva già proposto il Mussafia, e lo conferma il Rajna che fa un confronto tra le versioni.

Convien dunque esaminare più addentro il problema, ossia fare un raffronto minuto di (*c*) ed (*m*) con (*l*). Ben presto si riconoscerà che, supposto (*l*) originale comune, i rapporti si spiegano colla massima naturalezza, presenterebbero invece mille difficoltà, data un'altra ipotesi<sup>136</sup>.

Il testo del Cappelli, come dice egli stesso

[...] è tratta dal codice membr. e misceli, della Palatina di Modena, n. 95, appartenente al secolo XIV, ov'io lo scopersi mancante della prima carta e però non determinata in precedenza: che mi sembra traduzione da porsi innanzi alle altre per ragione di tempo e per lo stile semplice e puro<sup>137</sup>.

Questa versione è la più antica delle composizioni in volgare italiano derivante dal latino: Cesari presume che sia stata composta su un altro testo, sul quale si è espresso dicendo:

---

<sup>135</sup> A. Cesari, *Il romanzo dei Sette Savi*, cit., p. 82. Cfr. P. Rajna, cit., p. 373. In seguito dice Rajna che le versioni (*m*) e (*c*) non sono proprio identiche, ma "che le due redazioni italiane *m* e *c* non s'identificano già in modo assoluto. Chi pensasse di non aver dinanzi nell'una, se non l'altra, alterata o corretta dal capriccio dei copisti, od anche dall'arbitrio di un editore, s'ingannerebbe a partito. Non si tratta qui di esemplari diversi di una medesima scrittura; bensì di due forme distinte". (P. Rajna, cit., p. 373).

<sup>136</sup> P. Rajna, cit., p. 374

<sup>137</sup> *Il libro dei Sette Savi di Roma* a cura di A. Capelli, cit., p. X.

Mi pare di poter assegnare il tempo della sua composizione al primo Trecento, se bene l'editore ritenga di poterla porre innanzi a tutte l'altre versioni<sup>138</sup>.

Anche la *Storia d'una crudele matrigna*, secondo gli studiosi, appartiene al Trecento, e a tale proposito Comparetti afferma “[...] l'altra, pochissimo conosciuta e portante il titolo *storia della crudel Matrigna*, appartiene, quantunque qualcuno abbia voluto dubitare, al Trecento”<sup>139</sup>

La versione rimata, invece, è pubblicata dal Rajna e contiene 24 racconti, in cui ognuno dei savi ne racconta due, come nelle versioni orientali. La scrittura può assegnarsi, a un dipresso, alla metà del secolo xv. Lo studioso pone come termini estremi, il 1440 e il 1480. Dopo le sue ricerche linguistiche, o forse meglio dire dialettali, il Rajna esclude il fatto che il rimatore sia un toscano, e sostiene che sia invece veneto<sup>140</sup>.

I secondi racconti però non esistono né nelle versioni orientali né in quelle occidentali.

Sottratti i secondi racconti dei Savi, e insieme con essi quelli, pure superflui, che la matrigna narra nell'ultima notte, quand'ella, secondo la nostra versione, ben sa che tra poche ore nulla più impedirà al principe di parlare, ci rimane un testo che esattamente combacia con un tipo già noto, e precisamente con quello, col quale, anche a priori, sarebbero stati da supporre i rapporti più immediati. Intendo parlare del gruppo, a cui il Mussafia ha dato il nome di *Versio Italica*<sup>141</sup>.

Sull'origine di questa versione rimata il Rajna paragona le versioni e arriva al risultato che ci siano due possibilità, la prima è che *l* ed *r* non scaturiscano da una fonte comune, l'altra che uno di essi derivi dall'altro<sup>142</sup>. Subito dopo lo studioso esclude in modo assoluto il fatto che (*l*) derivi da (*r*) perché il primo è più antico del

---

<sup>138</sup> A. Cesari, *Il romanzo dei Sette Savi*, cit., p. 85.

<sup>139</sup> D. Comparetti, *Intorno al libro dei Sette Savi di Roma*, cit., p. 6.

<sup>140</sup> P. Rajna, cit., p. 23.

<sup>141</sup> P. Rajna, cit., p. 371.

<sup>142</sup> *Ivi.*, p. 385.

secondo. È intanto difficile supporre che (*r*) derivi da (*l*) perché il primo ha delle caratteristiche diverse dal secondo e dalle sue derivazioni, che invece le accomunano alle versioni francesi. A questo punto lo studioso propone due ipotesi per la versione rimata. Nella prima suggerisce un ipotetico testo chiamato (*y*), intermedio tra il testo ipotetico chiamato (*l<sup>x</sup>*), e la versione (*r*). L'ipotetico (*l<sup>x</sup>*), secondo il Rajna, sarebbe l'originale anche di (*l*). Nella seconda ipotesi ritiene che la versione (*r*) sia derivata da una contaminazione del gruppo (A) e della versione (*c*).<sup>143</sup>

Il secondo sottogruppo di questa versione è quello degli *Erasti*, inclusa anche L'*Amabile de Contenentia* “[...] così strettamente uniti che non si è pensato di distinguerli, [...]”<sup>144</sup>. Mentre L'*Erasto* di Mario Teluccini, uscito la prima volta nel 1566, non è altro che una redazione in rima del testo *I Compassionevoli Avvenimenti di Erasto*.

---

<sup>143</sup> *Ivi.*, pp. 385- 400.

<sup>144</sup> *Ivi.*, p. 372.

Gli *Erasti* sono due versioni, una in un manoscritto e l'altra è a stampa. Il Carducci nel 1863 ha dato notizia di un codice incompiuto e guasto; che secondo lui, doveva appartenere al quindicesimo secolo, e pur di quel secolo parve al Carducci anche il dettato; e poiché mancava di quindici carte all'inizio e di altre in mezzo e in fine, allora non è riuscito a istituire un confronto continuato fra la versione contenutavi e la *Crudel matrigna* e *I Compassionevoli avvenimenti d' Erasto* a stampa.

«Questo tuttavia si può affermare, che la redazione del secolo decimoquinto, tanto assomiglia all'*Erasto* non solo nell'ordine e negli argomenti delle novelle e nei nomi dei personaggi, ma e nel colorito e nell'andar de' periodi e sin nelle formole, nelle frasi e nei tropi, che per grandissima parte son le stesse e negli stessi luoghi adoperate in ambedue le opere, da tener per fermo che *I'Erasto* (a stampa) sia un' amplificazione del racconto del '400 maestrevolmente fatta da alcun cinquecentista che conosceva assai l' eleganza del novellatore ed avea larga vena di lingua e di stile». Più abbondanti notizie di questa redazione aveva dato il Cappelli, il quale aveva esaminato un codice di certo sig. Boni di Modena. Il ms. era ben conservato, e si intitolava *Amabel de Contenentia*: ne diede in un saggio il principio e il fine; e ne trasse la tavola delle novelle con osservazioni sufficientemente diligenti, a confronto della lezione dell' *Erasto* a stampa. Riscontrando la novella Roma si convinse che il suo doveva essere esattamente conforme al testo conosciuto dal Carducci. Ha dato anche un'altra notizia; che nella biblioteca di Parma era un codice dell' *Amabel*, trascritto dallo stesso frate Jeronimo Broylo che aveva esemplato il codice Boni. Afferma Cesari “Io esaminando il cod. parmense son venuto facilmente nella persuasione che il testo del Carducci, quello del Cappelli e questo, sono identici tra loro”. (A. Cesari, *Il romanzo dei Sette Savi in Italia. Studio*, cit., p. 96 ss.).

[...] ma si può dire che di quello, l'*Erasto* del Bernia non sia altro che un rifacimento, una riduzione pedestre in versi e qualche volta semplice versione. Nel fatto, son conservate quasi le stesse parole de *I Compassionevoli avvenimenti* in molti luoghi della rima<sup>145</sup>.

### ***La versione francese italica***

La *versione francese italica* è costituita dalle redazioni provenienti per via di traduzioni dal francese. E sono:

- 1- Il *Libro dei Sette Savi di Roma*, pubblicato dal D'Ancona a Pisa nel 1804, (a) ;
- 2- Una *versione in prosa dei Sette Savi* ( *Eine Italianischen Prosaversion der Sieben Weisen*) di un codice di Londra pubblicata da Hermann Varnhagen a Berlino nel 1881,(v);
- 3- *Storia favolosa di Stefano*, testo dialettale veneto inedito, conservato nel cod. mise. 255, 1, della Biblioteca Comunale di Padova, del quale si dà ora per la prima volta notizia, (s)<sup>146</sup>.

Il testo più importante di questo gruppo è l'edizione curata dal D'Ancona sul manoscritto Laurenziano, con qualche correzione presa dal manoscritto Palatino, che contiene la stessa lezione. Il D'Ancona sostiene senza scrupoli che il *Libro dei sette Savi di Roma*, è del buon secolo della lingua italiana<sup>147</sup>, cioè del duecento. Tale opinione la dichiara palesemente nel suo libro "*Studi di critica e storia letteraria*" quando dice "E anche il *Libro dei Sette Savj* è da porsi alla fine del duecento [...]"<sup>148</sup>. Anche Cesari è di quella opinione, quando, commentando ciò che asseriva il D'Ancona, dice:

---

<sup>145</sup> A. Cesari, *Il romanzo dei Sette Savi*, cit., p. 121.

<sup>146</sup> *ivi.*, pp. 41-41.

<sup>147</sup> *Il libro dei Sette savi di Roma* a cura di A. D'Ancona, cit., p. VII.

<sup>148</sup> A. D'Ancona, *Studi di critica e storia letteraria*, 2° Ed., Bologna, Nicola Zanichelli, 1912, p. 60.



E quello invero il tempo in cui in Italia, poi che s'era letto l'antico ojtanico, se neolgevano in volgare le produzioni più curiose e piacenti; e considerazioni lessicali e sintattiche potrebbero confermare nell'opinione che il testo è di quell'età<sup>149</sup>.

In merito alle traduzioni e le elaborazioni delle novelle nell'età medievale Augusto Cesari suppone che “[...] dei volgarizzamenti, che tanto nel Trecento conferirono, a dirozzare la favella e scaltrirla agli stili diversi, i più sono opere di toscani”<sup>150</sup>, e afferma che, in merito al testo del D’Ancona, “Certo il volgarizzatore appare toscano”<sup>151</sup>.

Il D’Ancona afferma che questo testo è indubbiamente una traduzione dal francese, e

ciò si desuma dalla esclusione di una novella contenuta nell’*Historia Septem Sapientum* ma non nei testi francesi; dalla divisione in due di un’altra, amalgamata nel latino in un solo racconto ma già divisa in due nei testi francesi; e più che altro dal dettato che è pretta traduzione dall’antico ojtanico<sup>152</sup>.

Il libro pubblicato dal tedesco Varnhagen risale, secondo il D’Ancona, alla fine del XIII secolo o ai primi del XIV secolo<sup>153</sup>, mentre Cesari afferma che questa redazione sia tradotta dal francese, come proverebbero certi equivoci in cui è caduto il volgarizzatore, che sia traduzione compendiosa di una versione del gruppo A, e che tale versione sia indubbiamente toscana, risalente alla fine del Tredicesimo secolo<sup>154</sup>.

Il terzo testo delle versioni tradotte dal francese, *Storia Favolosa di Stefano*, un codice della Biblioteca di Padova, appartenente alla metà del XV secolo, come afferma Cesari:

---

<sup>149</sup> A. Cesari, *Il romanzo dei Sette Savi*, cit., p. 46. Pure Comparetti è di tale opinione, laddove afferma “La versione che or pone alla luce il prof. D’Ancona, è certamente del buon secolo della lingua [...]. (D. Comparetti, *Intorno al libro dei Sette Savi di Roma*, cit., p. 7).

<sup>150</sup> *Amabile di Continentia* a cura di A. Cesari, Bologna, Romagnoli, 1896, p. XLIII.

<sup>151</sup> A. Cesari, *Il romanzo dei Sette Savi*, cit., p. 48.

<sup>152</sup> *Il libro dei Sette savi di Roma* a cura di A. D’Ancona, cit., p. XXVII.

<sup>153</sup> *ivi.*, p. XXVIII.

<sup>154</sup> A. Cesari, *Il romanzo dei Sette Savi*, cit., pp. 51-53.

Il cod. della Biblioteca comunale di Padova, è così descritto dal Dott. Rambaldi : — C. R. M. Busta mise. 255, 1. Descritto nel catalogo: Veturi Andrea, *Storia favolosa di Stefano figlio di un imperator di Roma istruito da sette sapienti, perseguitato dalla matrigna e liberato fingendosi muto* - Scritta nel castello di Nuovo Grad, 13 di Zugno 1460<sup>155</sup>.

Dopo questo breve riassunto dei testi italiani del libro dei *Sette Savi*, vediamo chiaramente come tale libro fosse già presente e circolasse in Toscana nel Duecento e nel Trecento. Ora non abbiamo i dati sicuri che ci affermano che Boccaccio abbia avuto sotto mano questo testo, intanto però non c'è nulla che ci impedisca di credere che Boccaccio possa aver letto direttamente quest'opera. Vedremo nel capitolo successivo come Boccaccio avesse una curiosità sconfinata: proprio la curiosità di quest'uomo di cultura, anzi di culture, e la sua passione per l'arte del novellare fanno ritenere impossibile che lui non avesse letto questo libro. Se il libro non fosse stato in Toscana, e addirittura a Firenze, già prima che nascesse il grande novellatore, si sarebbe potuto allora optare per una influenza orale, ma con la presenza effettiva del libro tale ipotesi risulta improbabile, a nostro avviso.

---

<sup>155</sup> *Ivi.*, p. 54. Per i dettagli su questa versione del codice padovano si vede A. Cesari, *Il romanzo dei Sette Savi*, cit., p. 55 ss.

#### **1.4- La *Disciplina Clericalis* di Pietro Alfonsi**

Lo sviluppo della cultura araba nei primi secoli dell' Islam non coinvolse soltanto Baghdad, la capitale del califfato islamico, ma anche centri più lontani, soprattutto nella penisola iberica. Lo sviluppo della

La penisola iberica ha visto le sue epoche d'oro, a livello culturale e scientifico, a partire dell'ottavo secolo: dall'inizio del dominio arabo, a dopo la liberazione del territorio dagli arabi, fino all'avvento dei regni spagnoli, come quello aragonese, castigliano ecc. Durante il califfato di Abd al-Rahman III (912-61) e suo figlio al-Hakam II (961-76), protettori della scienza e della cultura, a Cordoba si produce uno straordinario incremento degli studi, specie scientifici. Al-Hakam II continua la stessa politica del padre e riesce a riunire a Cordoba una biblioteca di 400.000 codici, raccolti in un catalogo di 44 volumi di 50 pagine ciascuno. Cordoba però non era l'unico centro culturale della penisola: anche Saragozza, Toledo, Badajoz e Siviglia, erano centri di attività scientifica. Dopo la morte di al-Hakam II, con il suo figlio debole Hixam (976-1109), si arriva alla disintegrazione del califfato di Cordoba, poi la sua definitiva scomparsa nel 1031. Si creano così i *reinos de taifas*, e diventano centri scientifici e culturali, e buona parte della biblioteca di Cordoba viene trasferita a Toledo. L'instabilità di al-Andalus spinge molti studiosi, ebrei, cristiani e musulmani eterodossi, a cercare rifugio in altre regioni, e al tempo stesso parecchie opere percorrono lo stesso itinerario verso zone più tranquille o monasteri distanti: Saragozza, la Marca Superiore (la

Valle dell'Ebro) e la Marca Hispanica (dall'Ebro ai Pirenei) diventano centri di attrazione e diffusione della cultura araba ed ebraica<sup>156</sup>. Toledo è la prima grande città dell'Andalus a cadere in mani cristiane (1085) :dispone di buone biblioteche e di una collettività giudaica assai colta e a partire dal secolo XII comincia ad attirare studiosi occidentali che attingono alla dottrina teologica, filosofica e scientifica sia araba che ebraica, che a loro volta risalgono in parte alla cultura ellenica<sup>157</sup>. Da queste biblioteche cariche di libri scientifici, filosofici e letterari è iniziato il processo di traduzione dall'arabo o dall'ebraico al latino. Gli ebrei, che prima hanno avuto già un ruolo fondamentale nella traduzione soprattutto dal greco all'arabo sotto il dominio degli arabi, hanno giocato anche questa volta un tale ruolo anche in questo processo. Gli ebrei, infatti, non sono stati mai monolingui: parlavano e scrivevano in arabo, aramaico e ebraico, ma anche in greco e latino<sup>158</sup>.

Gli ebrei resero grandi servigi agli arabi, in tutti i campi; e l'arabo finì col diventare per essi una seconda lingua vernacola. Alcuni conoscevano il greco, molti il latino, e come traduttori dei libri classici e interpreti delle idee del mondo occidentale furono molto utili, allo stesso modo in cui, più tardi, lo furono per gli cristiani, quando tradussero in latino e in castigliano originali arabi<sup>159</sup>.

Senza contare che gli ebrei d'Oriente che erano perseguitati dal califfo Abdalla Kaim Ben Marilla (1036) si sono rifugiati in Spagna, dopo che furono chiuse le loro scuole. Le accademie rabbiniche sono state riaperte a Siviglia, a Cordova e a Lucena, con uno splendore intellettuale non più eguagliato né da quella di Persia né da quelle d'Egitto.

---

<sup>156</sup>C. Alvar, J.-C. Mainer, R. Navarro, *Medioevo e l'età d'oro*, Torino, Einaudi, 2000, p. 63.

<sup>157</sup>C. Samonà e A. Varvaro, *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici*, Firenze, Sansoni, 1972, p. 56.

<sup>158</sup>C. Sirat, *Lo spazio letterario ebreo del medioevo: la creazione dei testi*, vol. 1, In *Lo spazio letterario del medioevo*, Roma, Salerno Editrice, 1993, p. 273. Cfr. Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. XVIII.

<sup>159</sup>D. Puccini, *Storia della letteratura spagnola, dalle origini ai giorni nostri*, Bari, Laterza, 1972, p. 12.

In questo ambiente culturale nasce Pietro Alfonsi, un ebreo convertitosi al cristianesimo e che aveva prima il nome (Mose Sefardi). Uomo di scienza, maestro di astronomia, medico di corte, autorevole polemista ma soprattutto letterato, uno dei padri della narrativa breve medievale, non si sa di preciso dove sia nato e quando, come ci riferisce Tolan

we know neither when nor where Alfonsi was born, whether he was a refugee from southern al-Andalus or a native of northern city such as Saragossa or Huesca. From his writings it is clear that he received an Andalusian education like that of Ibn Hasdai<sup>160</sup>.

Si sa di preciso che nel 1106 “Fu battezzato nella capitale del regno aragonese Huesca”<sup>161</sup>, il re Alfonso I d’Aragonagli ha fatto da padrino, come diceva egli stesso nel *Dialogus contra Iudaeos*:

“Alfonso, glorioso re di Spagna, mi fece da padrino, traendomi dal fonte battesimale. È per questo che apposi il suo nome accanto al primo, assumendo in fine il nome Pietro Alfonsi”<sup>162</sup>.

Questo ci fa capire che Pietro Alfonsi, anche prima di convertirsi, era un personaggio di spicco della città, una personalità importante e conosciuta nella capitale aragonese, forse per questo il re Alfonso I gli ha fatto da padrino.

In addition to providing the date and the place of his baptism, this passage tells us of a special relationship between Petrus Alfonsi and his godfather, Alfonso the Battler<sup>163</sup>.

Pietro Alfonsi conosceva molto bene l’arabo, e tradusse diverse opere scientifiche dall’arabo in latino. Insegnò anche astronomica, tradusse una serie delle *Tabulae astronomicae* di al-Khawarizmi dall’arabo al latino<sup>164</sup>, che successivamente inserì in

---

<sup>160</sup>J. Tolan, *Petrus Alfonsi and his readers*, University Press of Florida, Gainesville, 1993, p. 9.

<sup>161</sup>Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. XVII.

<sup>162</sup> Pietro Alfonsi, *Dialogus contra Iudaeos*, intr. di J. Tolan, trad. di E. Ducay, coord. M. Lacarra, Huesca, Instituto de Estudio Altoaragonese, 1996, p. 6. Cit. da Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. XVI.

<sup>163</sup>J. Tolan, *Petrus Alfonsi and his readers*, cit., p. 10.

<sup>164</sup>*Ibidem*.

una lettera, l'*Epistola ad Perpateticos*, che inviò agli scienziati francesi come segno del suo sapere. Pietro Alfonsi fu uno dei primi traduttori dall'arabo, e probabilmente mandò il suo saggio in Francia perché a loro, forse, non era ancora arrivata la scienza sviluppata degli arabi. Infatti, dopo essere stato il medico di corte,

“dopo qualche anno, però, Pietro decise di partire, forse per l'accrescersi della tensione con la comunità ebraica, o per assecondare il proprio desiderio di trasferire il suo sapere altrove, magari in paesi in cui la scienza araba non era ancora diffusa e in cui la complessa personalità sarebbe stata maggiormente apprezzata e valorizzata”<sup>165</sup>.

Anche Tolan sostiene la superiorità della società spagnola dell'epoca rispetto a quella nord europea, e la differenza tra i livelli scientifici tra queste due realtà:

while his scientific learning was unexceptional by Andalusian standards, it outshone that of his northern european contemporaries. Alfonso bore knowledge from an urbane, educated society to a young society still hammering out the basic structure of its new educational institutions and curricula<sup>166</sup>.

È dunque in Spagna che Alfonso si forma e comincia a lavorare sulle sue opere. Gli scritti di Pietro Alfonsi sono tanti, ma una delle sue opere più importanti è la *Disciplina Clericalis*, che è il nostro campo di ricerca. Per scrivere tale opera l'autore ha attinto al patrimonio scientifico-letterario iberico, allora permeato da elementi provenienti non solo dalla tradizione latina, ma anche dalle culture ellenistiche, semitiche e indo-persiane. Il libro è composto in gran parte su fonti arabe, e costituisce il primo e principale tramite fra la novellistica orientale e quella occidentale<sup>167</sup>. Delle fonti della DC ci parla chiaramente lo stesso Alfonsi, dicendo che il libro che stava per comporre e tradurre in latino è una raccolta di detti di filosofi, e di insegnamenti, versi e favole degli arabi:

---

<sup>165</sup>Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, cit., p. XVIII.

<sup>166</sup>J. Tolan, *cit.*, p. 3.

<sup>167</sup>C. Segre e M. Marti (a cura di), *La prosa del Duecento*, Milano-Napoli, Riccardo Riccardi Editore, 1959, p. 255.

perciò ho composto il mio libretto, in parte raccogliendo detti e insegnamenti di filosofi, in parte con detti e insegnamenti degli arabi, favole e versi, in parte con esempi di animali e di uccelli<sup>168</sup>.

È chiaro il riferimento alle fonti arabe, giacché Alfonsi parlava molto bene la lingua araba, e aveva a disposizione migliaia di libri in arabo. Di Francia asserisce che:

I critici riconoscono che l'autore della *Disciplina Clericalis*, derivò le sue narrazioni in parte da fonti orali, mentre la maggior parte dal *Calila*, dal *Barlaam*, dalle favole arabe di Lokman, che viene citato esplicitamente, da un libro di astuzie femminili analogo a quello dei *Sette Savi*<sup>169</sup>.

Mentre D'angelo sostiene che:

il prologo si struttura in due parti di cui la prima (*proemium*) prende la forma di un'elaborazione a Dio, simile a quelle che si trovano nella letteratura araba, più che in quella latina; la seconda parte è un'introduzione all'opera<sup>170</sup>.

Poi torna D'angelo a notare che, nel complesso, la componente ebraica, nonostante la presenza di occasionale di richiami alla tradizione talmudica, è più debole di quella araba, e forse anche di quella indo-persiana<sup>171</sup>. Infatti, nella DC ci sono tanti detti, versi, consigli e racconti che iniziano con: “un arabo disse a suo figlio” o “un arabo ammonì suo figlio” oppure “un arabo chiamò suo figlio” ecc. Oltre a ciò quando Alfonsi parla di Enoch riferisce al fatto che questo personaggio corrisponde a Idris, un profeta e uno dei personaggi citati nel Corano “Ricorda Idris, nel Libro. In verità era veridico, un profeta. Lo elevammo in alto luogo” (Corano, XIX;56-57)<sup>172</sup>. Questo indica che Alfonsi aveva un'alta conoscenza della tradizione araba, e ciò lo si nota di più con il personaggio Balaam.

---

<sup>168</sup> Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di E. D'Angelo, Pisa, Pacini Editore, 2009, p. 5.

<sup>169</sup> L. Di Francia, *Dalle origini al Bandello*, Milano, Francesco Vallardi, 1824, p. 9.

<sup>170</sup> Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di E. D'Angelo, cit., p. 13.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>172</sup> Tutte le citazioni del Corano sono tratti da *Il Corano*, a cura di H. R. Piccardo, prefazione di F. Cardini, Roma, Newton Editori, 2006.

Alfonsi cita:“Balaam, che in arabo è chiamato Lucman, disse a suo figlio[...]”. Questo personaggio è anzitutto citato nel Corano, e ha addirittura una Sura che porta il suo nome, appunto la XXXI Sura chiamata “Lucman”, in cui si recita:

Certamente fummo Noi a dare la saggezza a Luqmân: “Sii riconoscente ad Allah: chi è riconoscente lo è per se stesso. Quanto a colui che è ingrato, in verità Allah è Colui Che basta a Se Stesso, il Degno di lode”.E [ricorda] quando Luqmân disse a suo figlio: “Figlio mio, non attribuire ad Allah associati. Attribuirgli associati è un'enorme ingiustizia”. (Corano, XXXI; 12-13).

Nei versetti successivi in questa Sura, Lucman continua a dare consigli a suo figlio rivolgendosi a lui con l'appellativo “figlio”, proprio come fa ibn Fatik nel suo libro e come fa similmente Alfonsi. Nel Corano non viene portata la biografia di Lucman, ma il più famoso storico della letteratura araba al-Mas'ûdy, non ha mancato al suo dovere, e in effetti ha ricostruito la sua biografia. L'interesse che ha dato il Corano al personaggio ha fatto di lui uno dei saggi di eccellenza, ed è stata riportata su di lui una grande quantità di sentenze e di storie.

With the Koran's stamp of approval, Luqman's popularity grew, and many later collections of proverbs, pious utterances, and fables were attributed to him. The tradition identifying him with Balaam, while not as common as that linking Enoch and Idris, is attested in several earlier Arabic sources<sup>173</sup>.

Infatti, c'è addirittura una raccolta di proverbi in un libro chiamato *Amthal Lucman* (I proverbi di Lucman), oltre a ciò c'è una sezione dedicata alle sentenze di Lucman nel libro di al-Mubashir ibn Fatik *Mukhtar al-hikam* (Sentenze selezionate), e per ultimo sono attribuite diverse sentenze a Lucman nel libro di Hunayn ibn Ishaq *Kitabadab al-falasifa* (Il libro delle istruzioni dei filosofi). È già risaputo che la cultura araba medievale aveva ereditato la cultura greca e l'aveva elaborata e sviluppata, quindi è normale che la cultura araba sia stata usata come fonte per la

---

<sup>173</sup>J. Tolan, cit. , p. 78.



trasmissione del sapere dei filosofi greci. Ecco perché il libro di Hunayn ibn Ishaq è probabilmente anche una delle fonti dei proverbi dei filosofi Socrate e Platone, citati nella DC, come sostiene Tolan:

The proverbs attributed to Socrates and Plato are no less problematic. They come from the various medieval legends surrounding these philosophers, rather than from their own works; one possible source for them is *Kitâb al-Adâb al-Falâsifa* (The book of the wisdom of the philosophers), by Hunayn ibn Ishaq<sup>174</sup>.

Hunayn ibn Ishaq nasce nel Hira, a sud dell'Iraq, visse e operò nell'Ottavo secolo a Baghdad, la capitale del califfato islamico. Ha tradotto tanti libri dal greco all'arabo, soprattutto libri di scienza, e i trattati dei più famosi medici greci<sup>175</sup>. Ma ha tradotto anche dei libri di saggezza e di sentenze, appunto, come *Il libro delle istruzioni dei filosofi*. Questo libro è molto importante perché metteva insieme sentenze, proverbi e racconti di molti filosofi e saggi di diverse culture, ed è stato diffuso nel mondo arabo e utilizzato da diversi scrittori medievali. Ma la diffusione di questo libro non si era limitata al mondo arabo, e in effetti, nel Tredicesimo secolo è stato tradotto in ebraico e anche in spagnolo. Infatti, *Il libro de los buenos proverbios* non è altro che la trascrizione del libro di Hunayn ibn Ishaq, con poche differenze<sup>176</sup>. Questa affermazione ci interessa per dimostrare che il libro di Hunayn era già in Spagna, in lingua araba, per cui è molto probabile, come affermano gli studiosi, che Pietro Alfonsi abbia utilizzato questo libro per scrivere la sua *Disciplina*.

Sul segreto, ad esempio, Alfonsi cita:

un altro: «non rivelare il tuo segreto a tutti, infatti colui che trattiene nel suo cuore un suo segreto, può poi scegliere meglio»

---

<sup>174</sup>J. Tolan, cit., p. 78.

<sup>175</sup>A. N. Kaadan e N. Mahruseh, *Hunayn ibn Ishaq*, pp. 9-16, su: <http://www.ishim.net/ankaadan6/hanin.doc>.

<sup>176</sup>Hunayn ibn Ishaq, *Adab al-falasifah*, (le istruzioni dei filosofi), a cura di A. Badawi, Kuwait, Ma'had al makhtutat al arabyah, 1985, pp. 10-14.

un altro: «il segreto tenuto nascosto è come se fosse chiuso nella tua prigione, ma, rivelato, tiene te imprigionato nella sua prigione»<sup>177</sup>.

Il libro di Hunayn ibn Ishaq è ricco di citazioni sull'argomento di mantenere il segreto, come, ad esempio, nella sezione dedicate a Socrate. Infatti ad un certo punto Hunayn riporta i detti di Socrate su questo argomento:

E dice: mantenere il segreto è un dovere per il saggio, e chi diffonde un segreto è uno stolto.

E dice: chi trattiene il suo segreto arriva a ciò che vuole. trattenerne il tuo segreto è il motivo della tua salvezza, mentre trattenerne il segreto dell'altro è un tuo dovere<sup>178</sup>.

Un altro esempio dell'influenza del libro di Hunayn è il consiglio di Platone al suo discepolo. Nella DC il discepolo chiede al maestro come può comportarsi per essere considerato saggio, o tra i sapienti. Il maestro spiega al suo discepolo come fare ciò, portando come esempi i detti dei filosofi. Uno di questi è:

"Un altro: «non gloriarti delle tue sapienti parole, perché, come dice il saggio: 'colui che si gloria delle sue sapienti parole dimostra di essere stolto'»<sup>179</sup>.

Nella parte dedicata a Platone troviamo una situazione molto simile a questa, in cui, al pari della situazione nella DC, il discepolo di Platone gli chiede come può fare a riconoscere il saggio, Platone gli risponde:

Non si gloria quando dice la cosa giusta, non finge la sapienza, non gli scuote la rabbia quando viene criticato e non diventa orgoglioso quando viene lodato.

Un ultimo esempio che portiamo è il consiglio di Aristotele ad Alessandro Magno. Nella DC Pietro Alfonsi lo riporta così:

---

<sup>177</sup> Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. 19.

<sup>178</sup> Hunayn ibn Ishaq, *Adab al-falasifah*, (le istruzioni dei filosofi), a cura di A. Badawi, cit., p. 70. (la traduzione è nostra).

<sup>179</sup> Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. 25.

Aristotele con queste parole ammonì il re Alessandro in una sua lettera: «è meglio governare i tuoi in pace con pochi uomini che reggere una grande milizia»<sup>180</sup>. Una lettera simile è riportata anche nel libro di Hunayn, in cui Aristotele dà consigli al re Alessandro su come governare:

Sei diventato re su gente che ha origini nobili, perciò sei diventato ancora più nobile di loro. Ciò che rende il tuo regno migliore e più nobile è migliorare la gente, così sarai re di gente lodata e non di malvagi biasimati[...] e governare i fratelli e i buoni meglio di reggere gli schiavi anche se sono tanti<sup>181</sup>.

L'altro libro le cui tracce sparse nella DC è libro di al-Mubashir ibn Fatik *Mukhtar al-hikam* (Sentenze selezionate), che è praticamente un rifacimento molto allargato del libro di Hunayn ibn Ishaq. Il libro di ibn Fatik ha avuto una larga diffusione ed è stato tradotto e elaborato. Una delle sue versioni è senza dubbio *Los Bocados de Oro* tradotto al tempo di Alfonso el Sabio, nel XIII secolo. Poi è stato anche tradotto e elaborato in latino<sup>182</sup>. Il che significa che questo libro è già presente nelle biblioteche arabe in Spagna, quindi non c'è dubbio che Pietro Alfonsi lo aveva sotto mano in lingua originale. Da questo libro troviamo diverse sentenze, consigli e detti di filosofi presenti nella DC. Riportiamo dunque alcuni esempi.

Nella sezione dedicata a Socrate nel libro di ibn Fatik troviamo la storia di Socrate con un certo re. Ibn Fatik narra che i re greci portavano con loro i filosofi quando andavano in qualche viaggio. Quel re aveva portato con sé Socrate in un suo viaggio, ma Socrate aveva fatto di una mezza botte la sua abitazione, e quando usciva il

---

<sup>180</sup>Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. 101.

<sup>181</sup>Hunayn ibn Ishaq, *Adab al-falasifah*, (le istruzioni dei filosofi), cit., pp. 83-84. (La traduzione è nostra). Il testo originale è:  
انك اصبحت ملكا على ذوي الاحساب, واوتيت فضيلة الرئاسة نبلا عليهم. فمما يشرف رياستك  
ويزيدها نبلا ان تستصلح العامة لتكون راسل لخيار محمودين لا لشرار مذمومين. [...] والرياسة  
على الاخوان والافاضل خير من التسلط على العبيد وان كثروا.

<sup>182</sup>al-Mubashir ibn Fatik, *Mukhtar al-hikam*, (sentenze selezionate), a cura di A. Badawi, Beirut, al Mu'assasa al Arabia, 1980, pp. 22-37. (La traduzione è nostra).

sole allora lui si metteva al sole. Un giorno passa il re con la sua corte e si ferma a chiacchierare con lui, chiedendogli perché non si faceva vedere e perché preferiva isolarsi da solo. Alla fine chiede a Socrate se ha bisogno di qualcosa, gli risponde Socrate chiedendogli di allontanare il suo cavallo e la sua corte che impediscono al sole di arrivare a lui<sup>183</sup>. Tale storia è riportata da Pietro Alfonsi nella DC, nel XXVIII racconto<sup>184</sup>, con alcune modifiche. Tuttavia si scorge la somiglianza tra le due narrazioni. Nella DC Socrate si rifugiava in un bosco per evitare i tumulti del mondo, simile al Socrate di ibn Fatik che, anche se portato dal re in viaggio, si isola da solo lontano dalla corte. In entrambi i racconti Socrate faceva di una mezza botte una sua abitazione, da cui usciva per prendere il sole. Si ripete anche la scena della corte che impediva al sole di arrivare a Socrate, anche se nel racconto della DC non è il re e la sua corte ad essere i protagonisti ma soltanto la corte del re. Socrate dice a loro “non crediate di portarmi via ciò che non mi date”, riferendosi ai raggi del sole. Dopo una calda discussione Socrate dice a loro “il vostro signore non è il mio. Piuttosto è servo del mio servo”. Questa frase non è riportata all’interno del racconto di ibn Fatik, tuttavia non è affatto estranea al libro, proprio perché nella stessa sezione dedicata a Socrate ibn Fatik scrive che è stato detto a Socrate: tu non porti rispetto al re della tua città. Disse lui: io sono padrone del mio desiderio e della mia rabbia, mentre i quali sono padroni del re, lui dunque è il servo del mio servo”<sup>185</sup>. Pietro Alfonsi poi continua la sua narrazione con altre massime e spiegazioni di ciò che aveva detto prima Socrate. La cosa importante da notare è che questo racconto è un famoso aneddoto che girava nel Medioevo, e si presume, come asserisce Di

---

<sup>183</sup> al-Mubashir ibn Fatik, *Mukhtar al-hikam*, (sentenze selezionate), cit., pp. 83-84. (la traduzione è nostra).

<sup>184</sup> Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. 117-120.

<sup>185</sup> al-Mubashir ibn Fatik, cit., p. 102. (la traduzione è nostra)

Francia<sup>186</sup>, che sia accaduto tra il filosofo Diogene e Alessandro Magno: eppure Pietro Alfonsi lo attribuisce a Socrate, proprio come fa ibn Fatik. E nonostante che il libro di ibn Fatik, come abbiamo detto prima, sia una allargata versione del libro di Hunayn ibn ishaq, tale narrazione non si trova nel libro di Hunayn. È dunque presa senza dubbio dalla raccolta di ibn Fatik.

In un altro luogo nella DC Alfonsi scrive: «la sapienza è lo splendore dell'anima; la ricchezza è lo splendore del corpo»<sup>187</sup>. Nel suo libro ibn Fatik scrive, nella sezione dedicata a Platone: «[...] e applicatevi per chiedere la sapienza, perché essa è lo splendore dell'anima [...]»<sup>188</sup>. Un altro esempio è la raccomandazione che fa Lucman (Balaam) a suo figlio nella DC: “Figlio, non sia più vigile di te il gallo, che al mattino vigile mentre tu dormi”<sup>189</sup>. Nel libro di ibn Fatik, nella sessione dedicata a Lucman, troviamo una raccomandazione molto simile fatta al figlio: “O figlio, non sia più vigile di te il gallo, che all'alba comincia a sbattere le ali e a glorificare Iddio”<sup>190</sup>.

Un altro esempio molto importante delle fonti arabe della DC è il racconto XV, (Il racconto dei dieci forzieri) che poi è finito nel *Novellino*, la LXXIV novella borghiniana, come vedremo più avanti, e anche nel *Decameron*, 10;VIII. Il racconto, narrato in diversi libri arabi medievali, è una delle gesta del dotto giudice e intellettuale arabo musulmano Eyas bin Mu'auia. L'analisi del racconto di Eyas bin Mu'auia e il confronto con quello della DC sarà eseguito nel prossimo capitolo della nostra tesi.

---

<sup>186</sup>A. D'Ancona, “Del Novellino e delle sue fonti”, in *Studi di critica e storia letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1912, p. 126.

<sup>187</sup>Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. 23.

<sup>188</sup>al-Mubashir ibn Fatik, cit., p. 130. (La traduzione è nostra). Il testo originale: *وعليكم بالحكمة، فلنبا ضياء النفس*

<sup>189</sup>Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. 11.

<sup>190</sup>al-Mubashir ibn Fatik, cit., pp. 265-266. (La traduzione è nostra). Testo originale:  
*يا بني! لا يكن الديك اكيس منك: اذا تقضى الليل خفق بجناحيه وصرخ الى الله بالتسبيح.*

Un ultimo esempio dei racconti di origine araba nella DC è il XXIV aneddoto, “il racconto del ladro e del raggio di luna”. Questo aneddoto nei libri arabi è attribuito a “Giuha”, un personaggio di grande fama. Non si sa precisamente se era un personaggio reale oppure un'invenzione letteraria, tuttavia gli storici arabi riportano in varie occasioni questo personaggio. Ibn al Giawzi, vissuto nel Dodicesimo secolo<sup>191</sup>, ricorda nel suo libro “*Akbar al hamqa wal mugaffalin*” (La notizia dei sciocchi e degli ingenui) un personaggio di nome Giuha, chiamato anche Abu al Gusn, e che era un uomo intelligente e savio, ma alcuni suoi nemici hanno creato questi racconti. Mentre un'altra opinione sostiene che Giuha era un uomo simpatico e intelligente, e che quel che si dice di lui sono tutte invenzioni. Aveva dei vicini che scherzavano con lui, e lui con loro, e così hanno inventato sul suo conto diverse racconti<sup>192</sup>. Nel libro di Ibn an-Nadim, che muore nel 1047, cita, nel suo *Fihris*, un libro del titolo “*gli aneddoti di Giuha*”<sup>193</sup>. Non si sa dunque chi era effettivamente il personaggio, ma cosa certa, secondo gli studiosi, che dietro tutti questi aneddoti c'erano più di un personaggio<sup>194</sup>, intorno ai quali sono stati tramati tutti questi aneddoti. Poi questo personaggio misterioso, questo personaggio prediletto per ogni sorta di idiozia<sup>195</sup>, passò alle diverse culture, tra cui quella italiana, soprattutto nell'isola di Sicilia, dominata a lungo tempo dagli arabi che hanno trasmesso il personaggio e i suoi aneddoti, che ha mantenuto quasi anche il nome: “Giufà” in italiano al posto di Giuha l'arabo. A tale proposito Calvino sostiene:

---

<sup>191</sup> Ibn al-Jawzi, *Akhbar al adhkiya* (La notizia degli intelligenti), a cura di B. A. al-Jabi, Beirut, Dar Ibn Hazm, 2003, pp. 5-6.

<sup>192</sup> Ibn al-Jawzi, *Akbar al Hamqa wl Mughaffalin*, (La notizia dei sciocchi e gli ingenui), a cura di A. A. Muhanna, Beirut, Dar al Fikr al lubnani, 1990, p. 46.

<sup>193</sup> A. F. M. an-Nadim, *Kitab al Fihrist*, vol. 2, cit., p. 344.

<sup>194</sup> A. M. al-Aqad, *Giuha al dahik al mudhik*, (Giuha il simpatico che fa ridere), il Cairo, Mu'assasat Hindawi, 2013, p. 83.

<sup>195</sup> M. Martelli, *Il libro dello sciocco, i racconti di Giufà nella tradizione popolare*, Pesaro, Metauro, 2011, p. 12.

il gran ciclo dello sciocco, anche se non è fiaba, è troppo importante nella narrativa popolare italiana perché lo si lasci fuori. Viene dal mondo arabo ed è giusto che scelga a rappresentare la Sicilia, che dagli arabi direttamente deve averlo appreso. L'origine araba è anche nel nome di dialetto del suo personaggio: giufà (talora Giuca, anche nei luoghi del dialetto albanese), lo sciocco a cui tutte finiscono per andare bene<sup>196</sup>.

Se volessimo fare confronti tra alcuni aneddoti del Giuha arabo con quello italiano troveremmo elementi di somiglianza a non finire, non è però il nostro campo di ricerca. Tuttavia non è da escludere che alcuni di questi aneddoti siano giunti all'orecchio di Boccaccio, perché come vedremo nell'ultimo capitolo, c'è una novella boccacciana identica presa da uno degli aneddoti di Giuha, ma già prima del *Decameron*, uno degli aneddoti è finito anche nella DC, appunto, il XXIV racconto. La sintesi della storia di Giuha, che si intitola "abbracciare i raggi della luna" è la seguente:

Giuha era addormentato con la moglie, sente un ladro sopra la casa, lo dice alla moglie, poi le chiede di chiedergli della sua fortuna, lui risponde dicendo che quando era giovane andava a rubare le case, e per scendere in casa si appendeva ai raggi di luna e diceva sette volte "Shulem", così scendeva e saliva sui raggi della luna. Il ladro si accontenta perché oltre al rubare impara quella formula magica. E quando il ladro vede il raggio della luna, lo abbraccia e dice sette volte "Shulem". Cade nel cortile della casa e si rompe tutte le ossa<sup>197</sup>.

È evidente la somiglianza con il racconto di Petro Alfonsi, questo aneddoto di Giuha è di certo la fonte del racconto di Alfonsi. La trama è quasi identica, il trucco è lo stesso, e persino la formula magica e il numero con cui si ripete. Nella DC la formula è "Sulem" mentre nel racconto arabo è "Shulem", si vede che è davvero simile, oltre al numero della ripetizione, sette in entrambi i racconti.

Per quanto riguarda i versi di poesia, Noi crediamo che la maggior parte dei versi di poesia che Alfonsi cita nella sua opera

---

<sup>196</sup> I. Calvino, *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori, 1993-2002, p. 13.

<sup>197</sup> A. A. Farraj (a cura di), *Akhbar Giuha* (Le notizie di Giuha), Cairo, Dar Misr, 1998, p. 97.

sia di provenienza araba, e la cosa che ci convince è il fatto che questi versi sono chiaramente tradotti da un'altra lingua. Si aggiunge a ciò il fatto che l'arte d'eccellenza nel mondo arabo è stata sempre la poesia; con la poesia gli arabi raccontano le loro gesta, le loro storie, il loro vissuto, la saggezza, i proverbi ecc. mentre nelle altre culture, soprattutto greca e latina, ci sono altri mezzi per esprimere tutto ciò, come la pittura, la scultura, il teatro e la narrazione prosaica. Alfonsi, che ha una grande conoscenza della cultura araba, si è servito certamente, e com'è chiaro dei suoi riferimenti, della poesia araba. Gli studiosi ammettono di trovare delle difficoltà a rintracciare tali versi, perché Alfonsi non cita i nomi dei poeti si limita a dire semplicemente “un arabo disse in un suo verso” o cosa simili, ma di certo una ricerca attenta può giungere a buoni risultati. Infatti, dopo una nostra ricerca abbiamo riscontrato che il primo riferimento che fa Alfonsi a “un arabo che disse in un suo verso [...]”<sup>198</sup>, l'abbiamo ritrovato nella collezione di poesie dell'Imam al-Shafi'y<sup>199</sup>: nessun studioso lo aveva notato. L'Imam al-Shafi'y, oltre ad essere un poeta, era uno dei personaggi più importanti della storia dell'Islam, un maestoso dotto islamico e il terzo dei quattro imam che, tra l'Ottavo e il Nono secolo, hanno fondato delle scuole che oggi sono il punto di riferimento di tutto il mondo islamico sunnita<sup>200</sup>. La somiglianza tra i versi di Alfonsi e di quelli dell'Imam al-Shafi'y sono più che evidenti. Il verso che riporta Alfonsi recita:

Disubbidisci a Dio, ma fingi di amarlo: non è credibile; se infatti lo amassi veramente, gli obbediresti. Infatti chi ama obbedisce<sup>201</sup>.

Anche se Alfonsi riferisce a un solo verso, in realtà sono due i versi presi dai tre versi che disse l'Imam al-Shafi'y, che recitano:

---

<sup>198</sup>Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. 9.

<sup>199</sup> Abu abd Allah Muhammed al-Shafi'y (767-820), era un giurista islamico, fondò la scuola giuridica shafeita, ed è uno dei quattro principali fondatori della giurisprudenza islamica sunnita.

<sup>200</sup> Y. B. I. as-Salmasi, *Manazil al-a'emma al arba'a*, (il valore dei Quattro Imam), Arabia Saudita, Maktabat al malik Fahad, 2002, pp. 196-202.

<sup>201</sup>Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. 9.



disubbidisci a Dio ma fingi di amarlo, questa è un'equazione impossibile e non è credibile/ Infatti, se lo amassi con sincerità gli avresti obbedito, poiché chi ama obbedisce all'amato/ Perché Dio ogni giorno rinnova la sua grazia per te, mentre tu perdi l'occasione di ringraziarlo<sup>202</sup>.

Effettivamente è chiaro che "l'arabo" a cui riferisce Alfonsi è l'Imam al-Shafi'y, anche se, a quanto pare, Alfonsi non lo conosce. Sul come può essere arrivata la poesia dell'Imam al-Shafi'y ad Alfonsi in Spagna non penso sia una cosa difficile dare risposta. Infatti, come dicevamo prima, l'Imam Shafi'y non è un semplice poeta arabo, ma è un giurista e un Imam che ha fondato una scuola giurista che aveva i suoi seguaci dappertutto nel mondo islamico. I suoi insegnamenti e le sue poesie, spesso simili a prediche, o perle di saggezza, erano diffusi con la diffusione dei suoi seguaci, e non solo. Ed è più che normale pensare che, dopo secoli della fondazione della sua scuola, gli insegnamenti e le poesie dell'Imam Shafi'y siano portati dai musulmani in Spagna.

Un altro esempio di un verso che probabilmente viene dall'arabo è la citazione che fa Alfonsi: "disse un poeta: «una delle peggiori avversità che possano capitare in questa vita a un uomo libero è che, per necessità, sia spinto a cercare un nemico che lo aiuti»<sup>203</sup>. Questo verso, a nostro avviso, è un rifacimento del verso scritto dal grande e famoso poeta saggio al Mutanabbī, vissuto nel Decimo secolo, e che ha lasciato una quantità immensa di poesia. In un suo verso al Mutanabbī recita: «una delle peggiori avversità nella vita, che possa capitare a un uomo libero, è l'essere costretto a fare amicizia con un nemico»<sup>204</sup>. Chiaramente ci sono alcune

---

<sup>202</sup>M. I. Salym (a cura di), *Il canzoniere dell'Imam al-Shafi'y*, Cairo, Maktabat Ibn Sina, p. 96. (la traduzione è nostra).

I versi così recitano in arabo:

تَعْصِي الإلهِ وَأَنْتَ تُظْهِرُ حُبَّهُ	هَذَا مُحَالٌ فِي الْقِيَاسِ بَدِيْعٌ
لَوْ كَانَ حُبُّكَ صَادِقًا لِأَطْعَمْتَهُ	إِنَّ الْمُحِبَّ لِمَنْ يُحِبُّ مُطْبِعٌ
فِي كُلِّ يَوْمٍ بِيَدَيْكَ بِنِعْمَةٍ	مِنْهُ وَأَنْتَ لِشُكْرِ ذَاكَ مُضْيِعٌ

<sup>203</sup>Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. 21.

<sup>204</sup>*Diwan al Mutanabbi*, (Il Canzoniere di al Mutanabbi), Beirut, Dar Beirut, 1983, p. 198. (La traduzione è nostra). Il testo originale:  
ومن نكد الدنيا على الحر ان يرى

modifiche, ma il senso è lo stesso. Questo verso contenuto in una lunga strofa, è riportato da solo in un libro che, a nostro avviso, non può essere sfuggito ad Alfonsi; il libro è *al Sadaqah wal Sadiq* (l'amicizia e l'amico)<sup>205</sup> di abu Hayyan al Tawhidi, un filosofo e letterato molto famoso, visse a Baghdad, e morì nel 1023<sup>206</sup>. In questo libro ci sono molti elementi che possono aver influenzato la scrittura di Alfonsi, come vedremo, nel prossimo capitolo, anche nel racconto “*De integro amico*”

Un'altra delle fonti di Alfonsi è il *Libro di Sindbad*, come asserisce Tolan: “Another source and model for Alfonsi was the *Book of Sindibad* (or *Sindbad*). [...] from here Alfonsi took his four stories of wives who cuckold their husbands (fables 10, 11, 13, and 14)<sup>207</sup>. Per questo, quando analizzeremo le novelle, troveremo che ci sono delle novelle comune tra il *Sindbad* e la DC.

La DC dunque, come l'hanno descritta gli studiosi, funge da ponte tra la cultura occidentale e quella orientale, giacché, in effetti, l'opera è una collezione di racconti che Alfonsi tradurrà in latino, costituendo il patrimonio più ricco di narrazioni brevi di origine orientale. Ma l'opera contiene anche esemplari di collezioni arabe di massime e proverbi di filosofi e personaggi celebri<sup>208</sup>, come abbiamo visto, per questo è considerata una delle opere più importanti dell'Occidente medievale: proprio perché “[...] rivela al mondo europeo i tesori della novellistica orientale ed ebbe un grande successo<sup>209</sup>”. Per questo inconsueto materiale narrativo che

---

عدوا له ما من صداقته بد

<sup>205</sup> Abu Hayyan al Tawhidi, *al Sadaqah wal Sadiq* (l'amicizia e l'amico), Beirut, Dar al Fikr al Muaser, 1998, p. 258.

<sup>206</sup> Yaqut al Hamawi, *Mujam al Udaba'* (dizionario dei letterati) vol. 15, Beirut, Dar al Garb al Islami, 1993, pp. 5-15.

<sup>207</sup> J. Tolan, cit., pp. 79-80. Cfr. Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. XXXV, dove si riferisce alle fonti della DC: “Tra questi risaltano il *Kalila e Dimna*, il *Libro di Sindbad*, il *Barlaam e Josaphat*, che hanno viaggiato in Occidente attraverso traduzioni latine e volgarizzamenti”.

<sup>208</sup> C. Alvar, J-C. Mainer, R. Navarro, *Medioevo e l'età d'oro*, cit., p. 66.

<sup>209</sup> C. Samonà e A. Varvaro, *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici*, cit., p. 58.

metteva in circolazione, la DC è stata oggetto di varie riscritture, a volte molto lontane dall'originale, il quale resta, in ogni caso, un testo centrale nello spazio letterario dell'Occidente medievale, come sostiene Tolan:

This uniqueness made the *Disciplina* a tremendous success. It enjoyed a popularity commensurate with that of Alfonsi's *Dialogi contra Iudaeos*: it survives in seventy-six medieval manuscripts. Very few of these manuscripts reproduce exactly the same text: the *Disciplina* was reworked, expanded, and reedited by many anonymous medieval scribes<sup>210</sup>.

La presenza più forte della DC è in particolare nella letteratura francese: questo forse perché “la grande maggioranza dei manoscritti latini delle opere di Pietro proviene infatti dalla Francia settentrionale e dall’Inghilterra<sup>211</sup>”. Anche se per la DC è stata pensata una stesura in Inghilterra, perché la dislocazione geografica dei manoscritti, coi molti nomi di origine inglese, ha fatto pensare a una stesura (come anche del *Dialogus*) nel periodo del soggiorno inglese, tuttavia sembrano più che attendibili le argomentazioni a sfavore di tale ipotesi<sup>212</sup>. Un esempio tangibile dei manoscritti francesi della DC è il manoscritto Paris, Bnf, lat. 5080, risalente agli inizi del XII secolo e proveniente dall’abbazia di Fécamp, un’abbazia benedettina nell’Alta Normandia<sup>213</sup>. Tale presenza forse ci spiega perché i racconti della DC sono molto diffusi nella letteratura francese medievale. Oltre a ciò, secondo Tolan, nella Francia del Tredicesimo secolo la letteratura esotica e meravigliosa era molto diffusa, perciò:

it is no surprise that the *Disciplina* was translated into French several times in the thirteenth and fourteenth centuries; there are two prose versions (surviving in a total of three manuscripts) and two verse translations (with a total of fourteen manuscripts)<sup>214</sup>.

---

<sup>210</sup>J. Tolan, cit., p. 74.

<sup>211</sup>Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. XXIV.

<sup>212</sup>Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di E. D’Angelo, cit., p. 11.

<sup>213</sup>Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. XXVI.

<sup>214</sup>J. Tolan, cit., p. 135.

Inoltre, asserisce Tolan, i diversi racconti della DC sono stati diffusi come singoli racconti nelle diverse opere francesi, come *Donnei desamants* e *Lai de l'oiselet*<sup>215</sup>. Per questo ci apparirà normale, quando analizzeremo il racconto del mezzo amico, che è un racconto comune tra la DC e il *Decameron*, trovare che Boccaccio si è servito sia della DC sia di un'altra opera francese in cui si trova lo stesso racconto della DC, ma più ampliato.

L'influenza della DC non si limita soltanto alla letteratura francese, bensì, la popolarità dell'opera ha fatto sì che fosse scritta e riscritta, copiata sia tutta sia in parte, e tradotta nelle diverse lingue europee medievali:

This popularity is seen in numerous vernacular translations: during the Middle Ages, parts of the *Disciplina* were translated into Italian, English, Hebrew, and perhaps Icelandic; the whole book was translated into French on at least three different occasions<sup>216</sup>.

Per Salvatore Battaglia la DC ebbe numerose traduzioni e adattamenti, più volte in francese ma anche in spagnolo. Tuttavia la sua grande fortuna fu assicurata dall'essere assunta come una delle tante fonti rielaborate e rifeuse di alcune opere del tardo Medioevo, che furono destinate a un enorme successo e che costituiscono alcuni dei repertori enciclopedici più noti alle persone di scuola e di cultura media dei secoli XII-XIII-XIV, a partire dai *Gesta*

---

Tolan sostiene anche che: Some time at the end of the thirteenth century, an anonymous northern Frenchman (probably a Picard) produced the *Disciplines de clergies*, a French prose translation of the *Disciplina*. Seven manuscripts of this translation survive; neither of the two known to Hilka and Södethjelm (one in Picard dialect, the other in Francian) was the original. From this translation a Gascon prose version was derived sometime in the fourteenth or fifteenth century. These texts traveled in the same company as the Latin original: two manuscripts contain French translations of Seneca, another historical and pseudo-historical chronicles that focus on the French Crusaders. Despite these small differences, the *Disciplines de clergies* is a very close, accurate translation of the *Disciplina*. (J. Tolan, cit., p. 137).

<sup>215</sup>J. Tolan, cit., p. 137.

<sup>216</sup>*Ivi*, p. 132.

*Romanorum*, lo *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais, la maggior enciclopedia dell'epoca<sup>217</sup>.

Una delle opere italiane in cui si trovano tracce della DC è il *Novellino*, una delle raccolte di racconti più importanti della prosa italiana degli inizi. Dimostrare che la DC sia presente nel *Novellino* serve a dimostrare che la Dc era già in toscana prima della composizione del *Decameron*, in volgare italiano o più probabilmente in latino. Quello che abbiamo di sicuro della DC in Toscana è un frammento che riporta il racconto del mezzo amico. Questo racconto è riportato in un frammento della *Disciplina Clericalis* diffuso e presente in diversi manoscritti. I primi tre manoscritti individuati sono P, M, R. Il manoscritto R risale al XV (1451), mentre i manoscritti P e M risalgono alla prima metà del XIV secolo<sup>218</sup>. Recentemente è stato scoperto un altro manoscritto, B, il quale viene collocato presso P, oltre ad altri testi nuovi che sono N e A<sup>219</sup>. Paolo Divizia nota che il volgarizzamento della *Disciplina Clericalis* solitamente è accompagnato dal volgarizzamento della *Formula vitae honestae*, un volgarizzamento del quale, secondo Divizia, si era servito Brunetto Latini, per cui lo studioso ipotizza che il manoscritto A della *Formula vitae honestae* non può essere posteriore al 1275, e quindi anche la *Disciplina Clericalis* riportata in quel manoscritto non può essere posteriore a questa data<sup>220</sup>. Il racconto del mezzo amico, come poi vedremo, è entrato a far parte del *Decameron*.

Per il *Novellino*, invece, si ipotizza che sia stato scritto alla fine del XIII, non prima del 1280. La raccolta di “aneddoti” è costituita secondo il tipo delle opere medievali o che nel Medioevo ebbero

---

<sup>217</sup>S. Battaglia, *Capitoli per una storia della novellistica italiana*, cit., p. 52.

<sup>218</sup>A. Schiaffini, *Nuova redazione d'un frammento in volgare della “Disciplina Clericalis”*, Firenze, G. Carnesechi, 1924, p. 5.

<sup>219</sup>P. Divizia, *Novità per il volgarizzamento della “Disciplina Clericalis”*, Milano, Edizioni Uicolpi, 2007, p. 7.

<sup>220</sup>P. Divizia, *Novità per il volgarizzamento della “Disciplina Clericalis”*, cit., p. 27.

fortuna (da Valerio Massimo alla *Disciplina Clericalis*)<sup>221</sup>. Il D'Ancona, in riferimento alle fonti del *Novellino*, dimostra come gli studiosi sostengono che molte delle novelle provengono dal francese, soprattutto dal provenzale, familiare e diffuso in Italia durante il XIII secolo, poi il asserisce che

La maggior quantità deriva certamente da raccolte latine: delle quali sopravvive soltanto piccola parte, ma di cui ci è dato studiare la forma e l'indole nei *Gesta* e nella *Disciplina*<sup>222</sup>.

Infatti, per D'Ancona i racconti del *Novellino* provengono dalla lingua latina anziché dai dialetti come il provenzale. Un latino non classico e letterario ma volgare, di uso diffuso nel Medioevo. Afferma D'Ancona che se

Si compari qualche narrazione delle *Gesta* o della *Disciplina*, con un racconto del *Novellino*, e ciò basterà a persuadere ch quest'ultimo confronta assai più col dettato di quelle, che non con una prosa contemporanea provenzale o francese: e si dovrà per lo meno concludere, che le manifeste somiglianze fra le tre prose hanno la loro ragione nella rispettiva somiglianza col latino volgare dell'età media<sup>223</sup>.

Anche secondo Tolan l'anonimo autore del *Novellino* ha usato racconti della DC

Well before the scribe of W2 adapted Alfonsi's fables, vernacular authors had begun to use them in their story collections. The anonymous thirteenth-century compiler of *Novellino* (a collection of tales in Italian) translated, in unadulterated versions as brief as Alfonsi's original, Fables 6 and 12a from the *Disciplina*<sup>224</sup>.

Un altro studioso che sostiene la presenza della DC in latino è Cesare Segre, che, in merito al frammento che contiene il racconto del mezzo amico, asserisce che

---

<sup>221</sup>S. Battaglia, cit., p. 104.

<sup>222</sup>A. D'Ancona, "Del *Novellino* e delle sue fonti", cit., p. 45.

<sup>223</sup>*Ivi*, p. 46.

<sup>224</sup>J. Tolan, cit., p. 157.

Non è senza significato che una delle novelle di questo frammento sia entrata nel *Decameron* (X, 8) anche se il Boccaccio mostra di essersi servito del testo latino, al quale si ispirò pure per VII, 4 e VIII, 10.<sup>225</sup>

Dunque non solo l'anonimo autore del *Novellino* ma anche Boccaccio probabilmente si è servito di un testo latino della DC. Oltre a tutto ciò, se prendiamo in considerazione i racconti della DC che sono entrati a far parte del *Novellino*, e quelli che fanno parte del *Decameron*, in più l'importanza dell'opera e la sua grande diffusione in tutta l'Europa, ci rendiamo conto che la DC, probabilmente in versione latina, era diffusa anche in Toscana, e che sia l'anonimo compositore del *Novellino* sia Boccaccio l'avranno avuta sotto mano.

Mostriamo rapidamente le novelle delle DC usate nel *Novellino*, sicuramente modificate, a seconda del genio dell'autore ma anche del gusto e dei costumi della sua società. Sono tre novelle, due nel testo Gualteruzzi e una nel testo Borghini. La prima di queste, che è nel testo Gualteruzzi, è la XXXI novella del *Novellino*, in cui si racconta di Messere Azzolino e il suo novellatore. Azzolino era abituato a sentire le novelle del novellatore ogni sera, ma venne una sera in cui il novellatore aveva voglia di dormire, ma non potendo disobbedire al suo signoresi mise a raccontare la storia del contadino che comprò una grande quantità di pecore: per farle passare il fiume bisognava usare una piccola barchetta che poteva traghettare soltanto una pecora alla volta. Il novellatore si ferma e quando il signore gli chiede di continuare risponde: lasciate passare le pecore poi vi racconto il resto, ci vuole almeno un anno per far passare tutte le pecore. Con questa scusa il novellatore poteva dormire tranquillamente<sup>226</sup>. Chiaramente questa novella è una riproduzione del XII racconto della DC, con lievi modifiche. Lo stesso trucco usa anche il novellatore del re per riuscire a

---

<sup>225</sup>C. Segre e M. Marti (a cura di), *La prosa del Duecento*, cit., p. 255

<sup>226</sup>*Il Novellino*, a cura di A. Conte, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 58-59.

soddisfare la voglia del suo signore di ascoltare racconti e di poter dormire<sup>227</sup>. Il D'Ancona afferma che tale novella si trova già prima nella DC di Pietro Alfonsi e anche nel *Chastoiement d'unpère à son fils*<sup>228</sup>. Ma probabilmente anche quest'ultima opera aveva preso il racconto della stessa DC<sup>229</sup>.

La seconda novella è la LIII del *Novellino*, in cui si racconta di un imperatore che concede a un suo barone una grazia, secondo il quale qualunque uomo passasse per la sua terra dovesse pagare un denaro per ogni magagna evidente che ha. Il barone mette un suo uomo a raccogliere tale tributo. Un giorno viene uno a cui manca un piede e rifiuta di pagare il tributo: l'uomo del barone litiga con lui e scopre che ha altre tre magagne e gli fa pagare ben quattro denari invece che uno<sup>230</sup>. Questo racconto, sostiene Salvatore Battaglia, è “indubbiamente derivato dalla sesta narrazione della *Disciplina Clericalis* di Pietro Alfonsi<sup>231</sup>”, quella del “poeta e del gobbo”, che è, secondo Di Francia, una delle fonti della narrazione del *Novellino*<sup>232</sup>. Le modifiche che ha eseguito l'autore del *Novellino* in questo racconto, ma probabilmente anche nelle altre, sono motivate, come spiega Battaglia, soltanto per ottenere la massima brevità. Infatti, nel *Novellino*, il dono dell'imperatore non viene nemmeno motivato, poiché ai fini del racconto risulta superfluo. Pare che i dettagli non interessassero all'anonimo autore, ciò che conta per l'anonimo è il nucleo dell'esempio, al quale egli mira e per il quale sacrifica ogni altro dettaglio che non sia strettamente indispensabile. Per cui, ribadisce Battaglia, nella narrazione del *Novellino*, rispetto al suo modello, la *Disciplina Clericalis* di Pietro Alfonsi, che è da considerare come uno dei più esemplari capisaldi di siffatto stile medievale a tipo sentenzioso ed icastico, il

---

<sup>227</sup>Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. 49.

<sup>228</sup>A. D'Ancona, “Del *Novellino* e delle sue fonti”, cit., p. 110.

<sup>229</sup>Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. 152.

<sup>230</sup>*Il Novellino*, a cura di A. Conte, cit., pp. 86-87.

<sup>231</sup>S. Battaglia, cit., p. 129.

<sup>232</sup>A. D'Ancona, “Del *Novellino* e delle sue fonti”, cit., p. 118.



volgarizzamento ha tutti i caratteri della rielaborazione personale<sup>233</sup>.

La novella che si trova nel testo Borghini invece è la LXXIV, dove nell'ultima parte si racconta dell'uomo che riesce a riavere un suo deposito fatto a un falso amico. Nel racconto una vecchia consiglia all'uomo di mandare un suo amico con un deposito di più grande valore. L'amico falso, temendo perdere questo nuovo deposito di maggior valore, restituisce il primo deposito all'uomo e riceve l'ultimo deposito, che non era altro se non scrigni vuoti. Il D'Ancona afferma che tale novella è di origine orientale<sup>234</sup>. La novella è un rifacimento del racconto XV della DC, che narra la storia del pellegrino che veniva dalla Spagna diretto verso la Mecca. Il pellegrino affida le sue robe a un uomo fidato, prima di dirigersi verso la Mecca. Cade nella stessa situazione dell'uomo nel *Novellino*, e alla fine viene salvato da una vecchia, usando lo stesso trucco usato dall'anonimo autore per la sua novella<sup>235</sup>. Il racconto è stato usato in varie novelle, come asserisce Cristiano Leone, tra cui, appunto, la novella aggiunta da Borghini al *Novellino*<sup>236</sup>.

Da questi diversi indizi si può notare che la diffusione della DC non aveva limiti: è stata tramandata dagli scrittori, dai giullari, dai predicatori ecc. Certamente la sua diffusione non attiene soltanto alla forma orale ma anche a quella scritta, e come abbiamo visto i manoscritti dell'opera si trovano quasi dappertutto nei paesi europei. Perché dunque non può essere arrivata in Toscana, dove l'arte del novellare nell'Italia medievale era al suo apice, e dove sono uscite le opere novellistiche più importanti e i più grandi novellatori dell'epoca, come Boccaccio e Sercambi.

---

<sup>233</sup>S. Battaglia, cit., pp. 131-133.

<sup>234</sup>A. D'Ancona, "Del Novellino e delle sue fonti", cit., pp. 149-150.

<sup>235</sup>Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., pp. 61-65.

<sup>236</sup>*Ivi*, p. 156.



## **Capitolo Secondo**

### **Boccaccio e il mondo arabo-islamico**

## **2.1- Pace, amore, fortuna e ricchezza nell'Oriente decameroniano.**

Nell'ultimo anno dell'XI secolo iniziò la prima Crociata, in risposta all'appello di papa Urbano II, aprendo così il XII secolo con nuovi conflitti sanguinosi tra musulmani e cristiani. Tali guerre non avevano soltanto il lato negativo ma anche quello positivo; come lo scambio e la trasmissione del sapere. Infatti, lo storico Cardini sostiene che:

E' senza dubbio vero che i centri tramite del sapere arabo verso l'Occidente furono principalmente quelli iberici, [...]. Tuttavia gli *scriptoria* di Gerusalemme, di Arci e di Tiro ebbero una loro decorosa attività, che solo in tempi recenti gli studiosi hanno imparato a discernere e a valorizzare<sup>237</sup>.

Quegli scontri sono stati anche un motivo per arricchire la cultura letteraria, soprattutto occidentale. Le guerre sante erano un misto di sacrifici e avventura, quell'*aventure* che è un *topos* di grande valore suggestivo, in grado di mettere in moto di lì a poco il complesso meccanismo del romanzo cavalleresco che avrebbe sublimato e idealizzato le autentiche e non sempre troppo dignitose forme concrete dell'*aventure*: il servizio mercenario e la Crociata<sup>238</sup>.

Un'importante analisi storico-letteraria eseguita da Picone è di grande importanza al fine del nostro discorso. Questa analisi ci aiuta a capire il cambiamento di mentalità tra due epoche molto interessanti nella storia d'Italia, quella prima del Trecento, con i

---

<sup>237</sup> F. Cardini, *Europa e Islam*, cit., p. 100.

<sup>238</sup> *Ivi*, p. 94.

suoi ideali di sacrificio e di guerre sante ereditate dai secoli precedenti, e quella del dopo Trecento, soprattutto il Quattrocento dell'Umanesimo. L'analisi tratta dell'ostilità-scambio tra il mondo orientale e quello occidentale nel Medioevo, rispecchiati nelle opere letterarie da Dante a Boccaccio. Picone, attingendo alle fonti storiche, articola la differenza tra queste due epoche in due punti: il primo è lo scontro politico-religioso tra il mondo musulmano e quello cristiano, trattato in opere letterarie come *la Chanson de Roland*, e anche nella *Divina Commedia* di Dante Alighieri; il secondo invece è lo scambio culturale, e non più bellico, tra questi due mondi, i cui temi trovano riscontro nella centuria di Boccaccio. Si può annotare che l'opera letteraria rispecchia lo spirito del suo tempo, rivela il rapporto dell'autore con la sua società, le sue tradizioni e i suoi costumi, ma anche la relazione della sua società o la sua cultura con le alte società e culture. Da questo punto di vista si può vedere come

"la '*Chanson de Roland*', ad esempio, offre una visione rigorosamente integralista della realtà storica, facendosi portavoce dello spirito di rivalse del mondo cristiano davanti all'espansionismo del mondo musulmano in Europa"<sup>239</sup>.

Infatti, l'opera racconta la storia di questo paladino di Carlo Magno, l'Orlando, e le sue imprese nel difendere la sua terra e la sua religione fino all'ultimo respiro contro il nemico infedele, cioè i musulmani. La tolleranza a grado zero supposeva che una parte incarnasse la Verità, mentre l'altra parte era quella avversa, dunque nemica. Questo spirito e questa impresa cantata dall'anonimo autore della *Chanson* sono il prototipo della cultura occidentale di quel tempo. Lo stesso spirito è ancora vivo e presente nell'anima di Dante. Dante, ereditando di quello spirito, rimpiange il tempo della fioritura della cultura cristiana, ne elogia i suoi membri, elogia gli eroi delle Crociate, biasimando, invece, senza esitazione chi ha

---

<sup>239</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella*, Ravenna, Longo Editori Ravenna, 2008, p. 67.

rallentato l'andamento della gloria cristiana, anche se era il capo spirituale della chiesa.

Alla fine del canto IX l'esaltazione di Raab, l'eroina biblica che consentì a Giosuè di conquistare la Terra Promessa, prelude alla severa condanna del papa in carica, Bonifacio VIII, che invece di ripetere l'impresa eroica di Giosuè, invece di riconquistare i luoghi sacri in mano agli infedeli, pensa solo ad arricchirsi. L'anatema contro la giuria romana, schiava del «maledetto fiore » (cioè del fiorino), viene pertanto lanciato dal nuovo profeta Dante che si fa portavoce dell'Evangelio. e dei «dottor magni», dell'insegnamento tradizionale della Chiesa, evangelico e patristico<sup>240</sup>.

Questo giudizio rigido espresso da Dante, per lingua del suo eroe cristiano incontrato nel Paradiso, nei confronti dei musulmani che “usurpavano” la Terra Santa, a causa del disinteresse del papa, è un segno chiaro dell'ostilità contro questa cultura. Questa ostilità e rivalità trova una definitiva conferma nei canti centrali del *Paradiso*, quelli dominati da Cacciaguida, il trisavolo di Dante, che aveva seguito l'imperatore Corrado III di Svevia, ed era morto combattendo contro gli infedeli:

«poi seguitai lo'mperador currado;  
ed el mi cinse de la sua milizia,  
tanto per bene ovrar li venni in grado.  
Dietro li andai incontro a la nequizia  
di quella legge il cui popolo usurpa,  
per colpa d' i pastor, vostra giustizia.  
Quivi fu' io da quella gente turpa  
disvilppato dal mondo fallace,  
lo cui amor molt'anime deturpa;  
e venni al martiro a questa pace».

(*Divina Commedia*, Paradiso, XV canto, vv.139-148 ).

---

<sup>240</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., p. 68.

Cacciaguida, presentato com'è da Dante, sembra essere il cristiano ideale, il cristiano pronto a sacrificare la sua vita per la sua fede e la sua terra. A prestare un po' d'attenzione al personaggio che ha disegnato l'autore della *Chanson*, ci si accorge che questo personaggio dantesco è l'esatta riproduzione del *Roland* della *Chanson*, e si può riconoscere anche l'imperatore Corrado nel personaggio dell'imperatore Carlo Magno. Cacciaguida, similmente a Rolando, rappresenta l'idea dell'integralismo religioso e dell'avversione cristiana contro i musulmani a quell'epoca, mentre l'imperatore Corrado è l'esatta immagine del salvatore delle terre cristiane contro i musulmani, come l'imperatore Carlo Magno.

Quando passiamo dalla *Divina Commedia* al *Decameron* notiamo, invece, un cambiamento radicale a livello ideologico e culturale nei punti di vista tra i due autori. Janet L. Smarr asserisce che

[...] la maggior parte delle rappresentazioni e delle terre non-cristiane nel *Decameron* sono notevolmente positive, specialmente se, al contrario, ci ricordiamo come Dante utilizza l'architettura musulmana come modello per la città infernale<sup>241</sup>.

La città musulmana è rappresentata dal Boccaccio in modo totalmente diverso: essa diventa il luogo della prosperità, dell'amore e della fortuna, come vedremo più avanti. Ora cerchiamo di trattare la prima differenza tra gli due autori, cioè il modo di concepire le Crociate, tema sacro per Dante, mentre per Boccaccio serve solo per una contestualizzazione storica della sua novella, e come uno sfondo sfumato, decorazione dei racconti.

Boccaccio tratta il tema delle Crociate in due novelle della prima giornata: nella quinta novella, che narra un avvenimento accaduto al tempo della terza Crociata («Era il marchese Di Monteferrato, uomo d'alto valore, gonfaloniere della Chiesa, oltremare passato in un generale passaggio da' cristiani con armata

---

<sup>241</sup> J. L. Smarr, "Altre razze ed altri spazi nel Decameron", in R. Morosini (a cura di), *Boccaccio geografo*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2010, pp. 146-147.

mano», (*Dec.* I;5)<sup>242</sup>, e nella nona novella, che riferisce un fatto avvenuto a conclusione della prima gloriosa Crociata («Dico dunque che ne' tempi del primo re di Cipri, dopo il conquisto fatto della Terra Santa da Gottifré di Buglione [...]» (*Dec.* I;5). In ambedue le novelle il coinvolgimento della Crociata assume una funzione di pura contestualizzazione storica, e non proietta nessun valore ideologico rilevante nell'intreccio della narrazione<sup>243</sup>.

Le guerre, gli eroi dalle pesanti armature, le questioni cavalleresche e feudali, i conflitti fra chiesa e Impero, [...], le lotte tra signori e liberi Comuni, non offrono quasi mai nel *Decameron* materia o almeno sfondi animati alle narrazioni. Sono presenti al massimo, come le crociate e le apparizioni di imperatori o di re o di sultani, quali decorazione preziosa quali ricordi sfumati[...]. Non sono però elementi decisivi nell'azione o nello svolgimento dell'intreccio<sup>244</sup>.

Infatti nelle due novelle che trattano le crociate non v'è alcun riferimento ai "saraceni" in quanto nemici, anzi nelle due novelle non appare affatto questa parola. Tale parola, con i suoi derivanti, si ripete in tutto il *Decameron* undici volte: tutte occasioni in cui questa parola si riferisce agli arabi o, generalmente, ai musulmani, senza nessuna connotazione di ostilità culturale o religiosa.

Le undici volte in cui si ripete la parola "saracini" sono nelle seguenti novelle: I; 3, due volte:

Il Saladino, il valore del qual fu tanto che non solamente di piccolo uomo il fe' di Babilonia soldano, ma ancora molte vittorie sopra li re *saracini* e cristiani gli fece avere [...].

- Valente uomo, io ho da più persone inteso che tu se' savissimo e nelle cose di Dio senti molto avanti; e per ciò io saprei volentieri da te quale delle tre leggi tu reputi la verace, o la giudaica o la *saracina* o la cristiana.

Mentre nella II; 9, una volta:

---

<sup>242</sup> L'edizione del *Decameron* di Boccaccio che usiamo nella nostra tesi è quella curata da V. Branca, Mondadori, Milano, 2009. Qualsiasi riferimento all'opera sarà tratto da questa edizione.

<sup>243</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione*, cit., pp. 69-70.

<sup>244</sup> *Decameron*, a cura di V. Branca, Einaudi, 1992, p. X-XI.



Per che in processo di tempo avvenne che, dovendosi in un certo tempo dell'anno, a guisa d'una fiera, fare una gran ragunanza di mercatanti e cristiani e *saracini* in Acri, la quale sotto la signoria del soldano era.

Nella IV; 4, tre volte:

I *saracini*, certificati chi erano e che domandassero, dissero sé essere contro alla fede lor data dal re da loro assaliti[...].

Il che veggendo i *saracini* e conoscendo sé di necessità o doversi arrendere o morire[...].

[...] con una spada in mano or questo or quel tagliando de' *saracini* crudelmente molti n'uccise Gerbino[...].

Nella V; 2, tre volte:

Ma, non bastandogli d'essere egli è suoi compagni in breve tempo divenuti ricchissimi, mentre che di trasricchire cercavano, avvenne che da certi di legni saracini, dopo lunga difesa, co' suoi compagni fu preso e rubato, e di loro la maggior parte dà saracini mazzerati e isfondolato il legno[...].

- Gostanza, io ti menerò in casa d'una bonissima donna *saracina*, alla quale io fo molto spesso servigio di sue bisogne, ed ella è donna antica e misericordiosa[...].

Nella X; 9, due volte:

E questo fatto, comandò che a messer Torello, il quale era già forte, fosse messa in dosso una roba alla guisa *saracinesca*, la più ricca e la più bella cosa che mai fosse stata veduta per alcuno[...].

Venuta dunque l'ora del mangiare, messer Torello, in quello abito che era, con lo abate se n'andò alla casa del novello sposo, con maraviglia guatato da chiunque il vedeva, ma riconosciuto da nullo; e l'abate a tutti diceva lui essere un *saracino* mandato dal soldano al re di Francia ambasciadore.

La parola “saracini”, a quanto risulta, non è nemmeno una parola dispregiativa, tant'è vero che lo stesso sultano, il Saladino, la usa nella terza novella della prima giornata, quando chiede al “giudeo” delle religioni dicendo: “quale delle tre leggi tu reputi la verace, o la giudaica o la saracina o la cristiana”. Quella parola indicava

semplicemente gli arabi, o in generale i musulmani, nell'epoca di Boccaccio.

Ci sono due novelle in cui tale parola si associa alla guerra, una guerra combattuta contro i cristiani, la prima è IV; 4 , mentre la seconda è V; 2. Nella IV; 4 si narra la storia d'amore tra Garbino, il nipote del re Guglielmo, e la figlia del re di Tunisi. La figlia viene data in moglie al re di Granata, il re di Tunisi prende le garanzie dal re Guglielmo per la sicurezza del passaggio della nave che avrebbe portato sua figlia al re di Granata. Garbino, informato dalla sua stessa amata, tende un agguato alla nave che la portava. La donna viene uccisa e, tornato in Sicilia, Garbino viene decapitato dallo stesso re Guglielmo, per aver violato il suo accordo con il re di Tunisi "volendo avanti senza nepote rimanere che esser tenuto re senza fede".

Un combattimento per amore, dunque, e non per conflitti religiosi o culturali, anzi, non figura nessun sostantivo che potrebbe indicare delle differenze culturali. Se non fosse per "saracini" non sarebbe stato possibile identificare le identità dei protagonisti. Una delle parole chiavi della novella era "fede", che però non è legata per niente alla fede religiosa ma a quella politica, un accordo tra due re. L'altra novella è, appunto, V; 2 che narra la storia d'amore di Costanza e Martuccio. Per arricchirsi Martuccio comincia ad assalire navi con i suoi compagni, ma poi cade nella prigionia dopo aver assalito una nave "saracina". Dopo di che Martuccio trova la vera fortuna in Tunisi, e trova anche l'amore, quando si incontra con Costanza. Evidentemente non c'è nessun riferimento ostile contro i "saracini", e Martuccio combatte con la nave saracina per arricchirsi, non per altro.

Nelle due novelle, ed è una cosa di grande importanza, non vi è traccia del termine "infedeli" o "pagani" che di solito venivano attribuiti ai musulmani da parte dei cristiani medievali. Ma non solo: dopo una lunga e minuziosa ricerca, tali parole, cioè "infedeli" o "infedele", "pagani" o "pagano", "eretico" o "eretici", con nostra grande sorpresa non le abbiamo trovate menzionate in

tutto il *Decameron*. Sarà un caso? Non crediamo. Al contrario troviamo il *Decameron* pieno di critiche verso la società trecentesca, soprattutto fiorentina, una critica diretta al clero, ai giudici e ai mercanti. È molto significativa la descrizione critica e negativa della sede centrale della fede cristiana nella (I;2), dove l'ebreo trova corrotta la chiesa del Vaticano. Il Boccaccio, che aveva già studiato il diritto canonico, conosceva bene quel mondo; gli usi e i costumi dei giudici, la loro frequente pochezza spirituale e intellettuale, le loro miserie materiali, la loro tendenza stessa a riscattarsene con prevaricazioni e ricatti di vario tipo. L'atteggiamento critico verso i vari ceti dirigenti (politici, ecclesiastici, finanziari, intellettuali), programmaticamente oggettivato e rappresentato nella prima giornata, insiste e si spiega in toni accusatori o negativi verso i giudici e in generale verso il modo di amministrare la giustizia<sup>245</sup>. Sarebbe interessante fare uno studio solo sulle critiche, o autocritiche, che Boccaccio ha sparso in tutto il suo capolavoro contro la sua stessa società<sup>246</sup>, e questa cosa conferma il suo desiderio di cambiare la propria società, e l'autocriticarsi e individuare i propri sbagli, sono il primo passo.

Torniamo alle due novelle che trattano i tempi della Crociata, cioè I; 5 e I; 9. Al di là delle Crociate, infatti, le due novelle vengono sviluppate in un contesto del tutto lontano da tale tema. Non troviamo quindi nessuna esaltazione del valore e dell'importanza della partecipazione alle Crociate, al contrario di come abbiamo visto in Dante.

---

<sup>245</sup> *Decameron* a cura di V. Branca, cit., p. XXVII.

<sup>246</sup> In merito a questo Branca annota "Naturalmente sarebbe agevole estendere la ricerca al linguaggio di altre categorie sociali: per esempio, come è già accennato nelle note, a quello dei re e dei capi politici (I 3 e 5; II 8 e 9; IV 1 e 4; X 1 e 6 e 7 e 9), dei medici (I 10; III 9; IV 10; VIII 9; IX 3; X 2), degli ecclesiastici e dei religiosi di vari ordini (I 4 e 6; III 1, 3, 4, 8, 10; IV 2; VII 3 e 5; VIII 2 e 4; X 2) e così via. Anzi, riferendoci in qualche modo all'ultima categoria, esiti particolarmente significativi potrebbero dare le analisi del linguaggio devoto, o meglio beghinesco, da baciapile si direbbe oggi, col quale il Boccaccio ambienta certe novelle (per esempio I 1 e 4; II 2; III 3 e 4 e 8; VII 1 e 3 e 10; IX 2).

Anzi, lo sviluppo narrativo della storia rinnega lo spirito di Crociata che sembrava animarla all'inizio. Da una parte Filippo il Borno, uno dei capi dell'esercito cristiano, si macchia di una colpa che lo rende indegno della missione affidatagli (approfittando dell'assenza del marito, partito per la Crociata anche lui, il re di Francia cerca di conquistare i favori sessuali della marchesa di Monferrato), dall'altra parte il re di Cipro si dimostra così pusillanime nel governo del suo stato da non saper vendicare l'offesa subita dalla nobildonna di Guascogna mentre si trovava a passare sul suo regno<sup>247</sup>.

Tutto questo ci porta a pensare al fascino che esercita la cultura orientale sul Boccaccio, alla sua apertura verso il diverso, ma soprattutto verso la cultura che è stata per secoli considerata nemica alla propria, cioè quella araba. In un suo studio recente Roberta Morosini analizza un trattato di Boccaccio intitolata *De Mahumeth propheta saracenorum*, contenuta nello *Zibaldone Magliabechiana*. In quel trattato Boccaccio riporta la vita del Profeta dell'Islam come un racconto, una novella meravigliosa. Da tale opera si può anche notare l'attrazione della cultura orientale, in particolar modo quella arabo-islamica, che affascinava Boccaccio, e fa scaturire la sua curiosità verso questo mondo così vasto e diverso dal suo. Boccaccio trascrive quest'opera da un manoscritto di Paolo Veneto, ma rielabora la storia, come ha fatto sempre con le varie novelle, rendendola più scorrevole e vivace<sup>248</sup>. I dettagli che riprende l'autore certaldese in questa storia sono veramente impressionanti, dettagli che, ancora oggi, sono sicuramente ignoti per la maggior parte del mondo occidentale. Infatti, nella VII *particula* Boccaccio descrive le prime leggi dell'Islam: la preghiera in direzione alla Mecca, il digiuno fino a quando non si distingue un filo bianco dal nero, il pellegrinaggio una volta all'anno alla Mecca e la consuetudine di avvolgersi di panno leggero senza cuciture, così come il lancio delle pietre per allontanare il diavolo, le norme su matrimonio e sull'adulterio, la descrizione del paradiso e dell'inferno. Proprio in questa descrizione della VII *particula* che si

---

<sup>247</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione*, cit., p. 70.

<sup>248</sup> R. Morosini, "De Mahumeth Propheta", in *Studi sul Boccaccio*, vol. 40, Firenze, 2012. pp. 273-306.

evinces la novità dell'operazione compiuta da Boccaccio<sup>249</sup>. Quelle elaborazioni rispecchiano un'attenzione altissima e una scrupolosa ricerca su questa cultura esotica e lontana. Chissà quante altre conoscenze avrà avuto Boccaccio. Davanti a quest'opera non possiamo fare altro che stupirci degli orizzonti lontani che aveva raggiunto il grande novellatore, e possiamo aspettarci veramente di tutto da una persona così attenta e curiosa. Perché dunque ci stupisce se troviamo l'elaborazione boccacesca di racconti arabi inseriti nella sua opera? Picone sostiene che:

La letteratura orientale, in particolare la tradizione narrativa, diventano un punto di riferimento importante e un termine di confronto decisivo per il processo di rinnovamento letterario che Boccaccio intende portare avanti con la propria centuria di novelle. Può essere interessante osservare a questo proposito come tanto all'inizio quanto alla fine del *Decameron* – e quindi in posizione strutturalmente rilevante- si trovino novelle che sono ambientate in Oriente, o che mettono in scena personaggi rappresentativi della cultura orientale<sup>250</sup>.

Nella terza novella della prima giornata troviamo un personaggio emblematico della cultura islamica, il Saladino, famoso già prima, tant'è vero che era stato citato anche nella *Divina Commedia* di Dante. Infatti il Saladino viene collocato in disparte, solitario, ma comunque tra gli spiriti magni:

Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino,  
Lucrezia, Julia, Marzia e Corniglia;  
e solo, in parte, vidi 'l Saladino.

(*Divina Commedia*, Inferno, IV canto, vv.27-29 ).

Il Saladino, conosciuto dall'Occidente come uomo valoroso e nobile, è presente in due novelle ben posizionate nel *Decameron*. “La figura mitica del Saladino, oltre che in una delle novelle iniziali, è presente anche nella penultima novella del *Decameron*: ciò che fa di lui una sorta di personaggio-cornice della raccolta

---

<sup>249</sup> R. Morosini, “De Mahumeth Propheta”, cit., p. 287.

<sup>250</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione*, cit., p. 71.

stessa<sup>251</sup>”. Ma non solo, infatti, il Saladino gode di una particolarità all’interno della raccolta, perché è “[...] uno dei personaggi preferiti del *Decameron*, protagonista di due novelle, caso unico in quest’opera per un personaggio storico”<sup>252</sup>.

È importante notare che il Saladino, oltre ad essere “personaggio-cornice”, acquista una presenza molto interessante che, in un certo senso, rappresenta l’idea dell’autore del *Decameron* su un mondo aperto e senza confini, un mondo che va oltre i conflitti culturali e religiosi, offrendo una convivenza pacifica basata sulla conoscenza reciproca e sulla comprensione. Il Saladino che, storicamente, è il leader delle troppe musulmane contro la terza Crociata cristiana, diventa, guarda caso, il protagonista della terza novella della prima giornata: qui Boccaccio affronta il tema della tolleranza religiosa, rivelandosi aperto e moderato, considerata l’epoca a cui appartiene. La famosa favola dei tre anelli, infatti, va assolutamente contro gli schemi dell’epoca di Boccaccio, portando alla luce una cultura in cui la verità è patrimonio comune, e non di un’unica parte. Ma l’intenzione di Boccaccio in questa novella è anche di liberare la produzione intellettuale e artistica dagli schemi culturali prestabiliti:

La novella di Boccaccio pertanto non in uno scetticismo agnostico (tutt’e tre le religioni possono essere al tempo stesso vere e non vere), e nemmeno in una dichiarazione di tolleranza (tutt’e tre le religioni sono ugualmente valide), essa vuol bensì affermare l’indipendenza e l’autonomia dell’esperienza artistica dalle altre manifestazioni spirituali dell’uomo. A questa conclusione, che definisce l’intero progetto letterario sottostante alla centuria novellistica, ci arriva non un personaggio cristiano, ma significativamente un personaggio ebreo sollecitato da uno musulmano<sup>253</sup>.

A questa conclusione, a nostro avviso, non sono arrivati solo i personaggi, ma anche lo stesso narratore, che esprime il suo pensiero tramite l’arte del narrare, e che si esplicita proprio nella scelta di rappresentare il triangolo delle tre religioni e di

---

<sup>251</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione*, cit., p. 75.

<sup>252</sup> A. Simon, *Le novelle e la storia*, Roma, Salerno Editrice, 1999, p. 167.

<sup>253</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione*, cit., p. 74.

completarlo aggiungendo a due personaggi significativi, un musulmano e un ebreo, se stesso, un cristiano. Questi due personaggi, dunque, guidati da Boccaccio, vorrebbero creare una mappa socio-culturale differente alla società occidentale, usando, appunto, la forza della parola, la parola salvifica, che sta al centro del suo progetto letterario. Non c'è dunque una cultura o religione nemica, ma tutte e tre le religioni monoteiste portano una parte di verità.

La penultima novella del *Decameron* invece è ancora più importante e significativa di quella sopraccitata, e ha sempre come protagonista il Saladino. La novella racconta l'incontro tra due persone, "la conoscenza" fatta appunto, tra il Saladino e Messer Torello. Il tema centrale della novella, a nostro avviso, è "l'amicizia": lo sviluppo di un incontro che in un primo momento ha scopi non proprio amichevoli, finisce per creare un'amicizia tra due potenziali nemici, banalizzando così l'inimicizia tra le due culture. Il Saladino conosce Messer Torello, possibile nemico, nella terra nemica. La generosità del cristiano stupisce il grande condottiero e ricchissimo imperatore musulmano, allorché si ripromette di ricompensare tale generosità se gli venisse offerta la possibilità. La terza Crociata, quella guerra feroce e sanguinosa, viene riassunta in pochissime righe che non hanno nessun valore storico, ma servono soltanto come uno sfondo per contestualizzare la novella. Nessuna descrizione di una guerra vera e propria, nessun combattimento, e niente sangue, appunto, come ha sempre fatto Boccaccio parlando di Crociate:

Nel quale (cioè nell'esercito) quasi a mano a man cominciò una grandissima infermeria e mortalità; la qual durante, qual che si fosse l'arte o la fortuna del Saladino, quasi tutto il rimaso degli scampati cristiani da lui a man salva fur presi, e per molte città divisi e imprigionati; fra'quali presi messer Torello fu uno, e in Alessandria menato in prigione. (*Dec. IX; X*).

Neppure il Saladino ci viene presentato in quanto guerriero, nemico della cristianità, ma, piuttosto, come sultano gentile e generoso:

A partire da quel formidabile emblema di X 9: con il Saladino che nulla ha di feroce ed è anzi campione supremo di liberalità verso il «gentil uomo» Torello, a sua volta e per primo magnificamente liberale, in una spontanea gara di conformità culturale che non ha nulla a che vedere, e neppure ne minimamente turbata, con il fatto che proprio in quel momento è in corso la Crociata, e che i due sono nemici, e mica normalmente, se Torello si ritrova prigioniero del Saladino<sup>254</sup>.

Il resto della novella invece si concentra sul “riconoscere” e ricompensare Messer Torello, chiamato non a caso “il cristiano”.

La contrapposizione pertanto fra le due culture, occidentale e orientale, si risolve in una reciproca piena comprensione e totale ammirazione. Le virtù di Messer Torello, tipica del mondo cristiano, si ritrovano moltiplicate nel Saladino, emblema del mondo musulmano<sup>255</sup>.

La concentrazione di Boccaccio sul tema della conoscenza e dell'amicizia rispetto a quello delle Crociate, emblema del conflitto e della contraddizione tra Oriente e Occidente, rispecchia, appunto, l'apertura mentale e intellettuale dell'autore, e la sua predisposizione ad apprendere dalle altre culture, dando un significato positivo alla diversità culturale.

L'incontro tra il Saladino e Torello è la probante dimostrazione di un concetto, [...], che è centrale nella prospettiva mentale del Boccaccio: il comportamento è rivelatore della qualità umana degli individui e la più alta qualità umana appartiene a chi impronta il proprio comportamento sulle virtù cortesi<sup>256</sup>.

Le qualità virtuose dei due gentiluomini fanno sparire la differenza di classe tra di loro, spiana le appartenenze culturali e

---

<sup>254</sup> *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Milano, BUR, 2013, p. 36.

<sup>255</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione*, op .cit., p. 75.

<sup>256</sup> L. Surdich, *Cornice di amore*, Pisa, ETS Editrice, 1987, p. 266.



religiose e li mette entrambi sullo stesso piano, uniti nelle qualità umane e virtuose.

L'opportunità presentatasi a Saladino di ricambiare le cortesie stravaganti ricevute in precedenza, riporta i due uomini sullo stesso piano rendendoli uguali; addirittura il sultano estense un improbabile invito a governare insieme «parimenti signori» (X 9, 73). Di conseguenza le distinzioni di classe sono state superate insieme alle distinzioni di razze e religioni<sup>257</sup>.

L'uguaglianza di costumi virtuosi tra i due gentiluomini mette in crisi anche le loro appartenenze culturali, soprattutto dopo l'idea geniale di Boccaccio di invertire i loro costumi tradizionali; quando il Saladino si traveste da cristiano e Messer Torello, sulla strada del ritorno a Pavia, si traveste come un arabo, ed è ugualmente irricognoscibile. Sembra che i due possano, con un semplice scambio di vestiti, cambiare le loro reciproca identità. È una lezione di vita, dove i costumi umani sono al di sopra di qualsiasi cultura e appartenenza, e, infatti, tra questi due uomini buoni rimane un legame d'affetto che lega loro al di là delle differenze religiose e di *razza*<sup>258</sup>.

Nel *Decameron*, dunque, si confondono le identità culturali e vengono diminuiti, o forse eliminati, i conflitti e le differenze culturali e religiosi tra mondo islamico e mondo cristiano, anzi, sembra che Boccaccio se ne prenda gioco, come abbiamo visto nelle novelle della prima giornata (I; 5, e 9), mettendo i personaggi principali di quella impresa in una posizione imbarazzante.

“La distruzione del grande mito della Crociata è il sintomo più evidente del mutato atteggiamento assunto dall'autore del *Decameron* nei riguardi dell'Oriente<sup>259</sup>”.

Infatti, leggendo la nona novella della decima giornata, ci pare di passare, con i personaggi, dall'Oriente all'Occidente senza

---

<sup>257</sup> J. L. Smarr, “Altre razze ed altri spazi nel Decameron”, cit., p. 136.

<sup>258</sup> *Ivi*, pp. 136-137.

<sup>259</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione*, cit., p. 70.

alcuna difficoltà o impedimenti, e troviamo che la ricerca del Saladino delle preparazioni belliche cristiane si tramuta in una ricerca dell'animo gentile e nobile di Messer Torello. Al ritorno da Oriente verso Occidente, invece, ci troviamo magicamente con Messer Torello su quel materasso volante a passare i confini con la massima leggerezza e sicurezza.

Non c'è qui nessuna contrapposizione religiosa o culturale tra Oriente e Occidente, fra i valori e i disvalori dell'una o dell'altra parte; troviamo bensì l'esaltazione di una nuova civiltà, né occidentale né orientale, ma una *tout court*. [...] La civiltà quindi della parola salvifica, che estende il suo raggio d'azione ad ogni aspetto della vita terrena, senza barriere di tipo socio-culturale o morale-religioso<sup>260</sup>.

L'altra novella da analizzare all'interno di questo tema è la seconda novella della quinta giornata. Una novella posizionata a metà del libro, come se fosse la colonna portante dell'elaborato, insieme alle altre due novelle sopraccitate. La novella racconta la storia d'amore tra Martuccio e Gostanza, una storia inizialmente fallita a causa delle tradizioni sociali e differenza di classi. Martuccio parte per fare fortuna ma finisce nelle prigioni saracene. Lo mettono in prigione non perché fosse cristiano o per inimicizia, bensì per il semplice motivo che era un corsaro e aveva attaccato una nave saracena. Gostanza, invece, pensando che l'amante fosse morto, scappa dalla sua città e vaga per il mare. Fortuna la porta alla città di Susa. Scopre successivamente che il suo uomo è ancora vivo e lo va a trovare nella città di Tunisi. L'uomo, avendo avuto la fortuna d'essere un favorito del re, diventa ricco, e torna con l'amata alla loro terra di origine. (*Dec. II; V*).

Martuccio, il protagonista della novella, era diventato favorito del re perché gli aveva dato il consiglio che lo aveva fatto vincere, e così era diventato uno dei suoi fidati. È importante anche notare che il luogo scelto da Boccaccio è proprio Tunisi, una città araba musulmana, in cui si svolgono le scene più importanti della novella. L'altra sponda del Mediterraneo, dove si espandeva la

---

<sup>260</sup> *Ibidem*.

cultura islamica, diventa il luogo dell'incontro degli amanti, che trovano il loro rifugio in Oriente: luogo che offre Ricchezza, Fortuna e Amore, temi centrali nella centuria boccacciana<sup>261</sup>. Si badi che Martuccio non è l'unico ad essere favorito del re, lo è stato anche Messer Torello con il Saladino, e anche Sicurano, che non era altro se non la Zinevra. Tale tradizione era abbastanza diffusa sia in Oriente sia in Occidente, cioè che i re prendessero dei consiglieri appartenenti ad altre culture. L'altra novella da analizzare è la (II, 9), in cui Zinevra, moglie di Bernabò, viene condannata a morte da suo marito, che credeva l'avesse tradito, a causa dell'imbroglio fattogli da parte di Ambrogiuolo. Zinevra, dopo essersi salvata dalla morte, diventa Sicurano, si traveste da un uomo arabo, lavora per il sultano in Alessandria, e apprende molto bene la lingua del posto. Qui, per la seconda volta, si mette in crisi l'identità dell'altro, come nel caso di Saladino e Messer Torello, e l'appartenenza ad una cultura o all'altra diventa una questione di abbigliamento. Zinevra-Sicurano, goduta la fiducia del sultano, ha l'incarico di capitanare la sua guardia ad Acri, una delle città centrali delle Crociate, sfondo dello scontro islamico-cristiano in Palestina, che Boccaccio trasforma in un luogo di incontro tra musulmani e cristiani, mercanti soprattutto. Questa città offre a Zinevra anzitutto il rifugio, poi la vendetta contro il suo nemico, e diviene luogo di salvezza, di amore e di fortuna per Zinevra e Bernabò, come lo è stato prima anche Tunisi. Era solo un caso che Boccaccio ci tenesse così tanto a sottolineare il fatto che Acri appartenesse al mondo islamico (la quale sotto la signoria del soldano era), in questo racconto in cui, come al solito, "[...] sono i mercanti i principali protagonisti del rapporto con il Vicino Oriente"<sup>262</sup>. Gli stessi mercanti sono i primi lettori dell'opera, infatti, "i mercanti sono stati tra i principali artefici della diffusione,

---

<sup>261</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*, vol. I, a cura di V. Branca, Milano, Oscar Classici Mondadori, 1989, introduzione, p. XXXIV.

<sup>262</sup> A. Simon, *Le novelle e la storia*, cit., p. 18.

attraverso la committenza, la diretta stesura, e comunque la circolazione dei codici, del successo del genere”<sup>263</sup>.

È molto importante, a nostro avviso, notare che in tutti questi racconti, ma anche nel *Decameron* in generale, Boccaccio non tratta assolutamente il conflitto tra le due culture, né parla di vere e proprie guerre o di martiri e quant’altro. Anzi, “l’Oriente diventa quel generico spazio dell’«altro» [...] dove l’inversione della situazione vissuta in patria rende possibile un suo finale miglioramento”<sup>264</sup>. In effetti, notiamo chiaramente che i temi principali che collegano l’Oriente con l’Occidente sono i temi centrali del *Decameron*; come: a) fortuna, una parola che viene citata centocinque volte nel *Decameron*, di cui ben venti volte con la lettera maiuscola, trattata da Boccaccio come una dea; b) amore, riportata duecentosettantun volte, di cui ventotto volte con la lettera maiuscola; c) amicizia, con la sua variante “amistà” è ripetuta per trentaquattro volte; d) pace, riportata ben quaranta volte; e) ricchezza, riportata dodici volte. Le novelle ambientate in Oriente, o tra Oriente e Occidente, sono ricche di questi temi, come ad esempio accade nelle novelle (II,9) e (V, 2) ambientate in gran parte nel mondo islamico, o nella (X;9). Questo discorso ci rivela come Boccaccio si interessava a questo mondo, e da che punto di vista lo vedeva, ci rivela la profonda conoscenza che aveva il novelliere del mondo Orientale, che appare così esotico ma anche reale e storico nelle sue novelle. Quella conoscenza che gli permise di allacciare ponti di contatto ma anche gli ispirò parte della sua produzione letteraria.

---

<sup>263</sup> *ivi.*, p. 16.

<sup>264</sup> J. L. Smarr, “Altre razze ed altri spazi nel *Decameron*”, cit., pp. 144-45.

## 2.2- Luoghi, odori e miti orientali nel *Decameron*

Abbiamo visto che Boccaccio aveva ambientato alcune sue novelle in diverse parti dell'Oriente; soprattutto in Asia e in Africa, dove dominaVA una maggioranza di musulmani e ebrei, oltre ai cristiani d'Oriente. E, in effetti, le due culture presenti nel *Decameron*, oltre a quella cristiana, sono per la maggior parte la cultura ebraica e quella musulmana<sup>265</sup>. La conoscenza geografica di Boccaccio non si limita soltanto a ciò che apprendeva dai mercanti e dai viaggiatori, ma anche dai libri di geografia dell'epoca. Infatti, a quel tempo non mancava i documenti che illustravano la mappa del mondo, e Boccaccio non li conosceva soltanto, ma le ha persino copiate, ed è

Significativo a questo proposito è la scelta dei testi ricopiati dallo stesso Boccaccio nel famoso *Zibaldone Magliabechiano*: luoghi estratti dalla *Chronologia magna* di Paolino minorita, dove si parla della divisione del mondo, dell'Europa, dell'Africa, dell'Egitto, della Siria, di Gerusalemme, il compendio del *Flos historiarum terre orientis* dell'Armeno Aitone, che tratta del Catai, del Turkestan, della Persia, dell'Armenia e della Georgia, e ancora l'Epistola di *De Canaria et insulis reliquis ultra ispaniam in Oceano norite repertis*<sup>266</sup>.

Sembra che l'interesse di Boccaccio si rivolgesse anche alle nuove scoperte geografiche, perché l'Epistola di *De Canaria et insulis reliquis ultra ispaniam in Oceano norite repertis* è un documento in latino che trascrive le notizie relative alla spedizione alle isole atlantiche condotta nel 1341 dal genovese Niccoloso da

---

<sup>265</sup> J. L. Smarr, "Altre razze ed altri spazzi nel Decameron", cit., p. 133.

<sup>266</sup> C. Creppi, "Il dizionario geografico di Boccaccio", in R. Morosini (a cura di), *Boccaccio geografo. Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e il «mondo» di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 90.

Recco per conto degli spagnoli <sup>267</sup>. Boccaccio però non si interessava soltanto alle nuove scoperte geografiche, ma anche alle imprese e agli itinerari dei viaggiatori francescani nello spazio dell'Asia, della via mongolica, come si può notare dall'analisi del *De Montibus*, a cui aveva dedicato diversi anni di studio <sup>268</sup>. La conoscenza geografia di Boccaccio dunque è davvero magnifica, e non dobbiamo stupirci se troviamo qualsiasi riferimento geografico.

Oltre ad alcune novelle ambientate in Oriente, come abbiamo già detto, ci sono diversi riferimenti a questo mondo lontano ed esotico, nomi di personaggi, riferimenti a prodotti, profumi e odori orientali, e nomi di luoghi estratti dal bagaglio di conoscenza geografica del certaldese, che erano il teatro delle sue novelle. Abbiamo pensato di cercare nel testo del *Decameron* la presenza di questi riferimenti, o almeno una parte di essi.

Troviamo, ad esempio, che la stessa parola "Oriente" si ripete nel *Decameron* sei volte, mentre il termine "Occidente" viene citato solo tre volte. In tre volte il termine "Oriente" riferisce alla direzione est <sup>269</sup>, mentre le altre tre riferiscono all'Oriente in quanto mondo orientale. La prima volta la parola si ripete nell'introduzione del libro, quando Boccaccio faceva paragone tra gli effetti della peste in Oriente e in Occidente:

E non come in Oriente aveva fatto, dove a chiunque usciva il sangue del naso era manifesto segno di inevitabile morte: ma nascevano nel cominciamento d'essa a' maschi e alle femine parimente o nella

---

<sup>267</sup> *Ivi*, pp. 90-91.

<sup>268</sup> C. Creppi, cit., p. 91.

<sup>269</sup> Una volta la troviamo nell'introduzione della quinta giornata: "Era già l'oriente tutto bianco e li surgenti raggi per tutto il nostro emisferio avevan fatto chiaro, [...]".

La seconda la si trova nell'introduzione della settima giornata: "Ogni stella era già delle parti d'oriente fuggita, se non quella sola, la qual noi chiamiamo Lucifero, che ancor luceva nella biancheggiante aurora [...]".

La terza e l'ultima volta nell'introduzione della decima giornata: "Ancora eran vermigli certi nuvoletti nell'occidente, essendo già quegli dello oriente nelle loro estremità simili ad oro lucentissimi divenuti [...]".

anguinaia o sotto le ditella certe enfiature, delle quali alcune crescevano come una comunal mela [...]. (*Dec. Indto.*)

La seconda volta la parola si ripresenta nell'introduzione alla terza giornata. Boccaccio descriveva le strade che percorrevano i giovani della brigata, e i suoi profumi simili a quelli delle spezie orientali:

[...] e tutte allora fiorite sì grande odore per lo giardin rendevano, che, mescolato insieme con quello di molte altre cose che per lo giardino olivano, pareva loro essere tra tutta la spezieria che mai nacque in oriente; le latora delle quali vie tutte di rosai bianchi e vermigli e di gelsomini erano quasi chiuse[...]. (*Dec. III*)

La terza volta si ripete nella (VI; 10): “e alquanti de'raggi della stella che apparve à tre Magi in oriente, e un ampolla del sudore di san Michele quando combatté col diavole, e la mascella della Morte di san Lazzaro e altre”. (*Dec. VI;10*). Il termine “Occidente”, come dicevamo, si ripete tre volte; due volte in riferimento alla direzione Ovest<sup>270</sup>, e una volta in riferimento al mondo occidentale, quando spiegava che la peste:

la quale, per operazion de' corpi superiori o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali, alquanti anni davanti nelle parti orientali incominciata, quelle d'numerabile quantità de' viventi avendo private, senza ristare d'un luogo in uno altro continuandosi, verso l'Occidente miserabilmente s'era ampliata.

Troviamo, invece, il termine “Egitto” ripetuto tre volte; la prima nella (II; 7)<sup>271</sup>, la seconda nella (VI; 10), di cui è importante riportare il passo in cui viene menzionato l'Egitto:

---

<sup>270</sup> 1- “La reina adunque con lento passo, accompagnata e seguita dalle sue donne e dai tre giovani, alla guida del canto di forse venti usignuoli e altri uccelli, per una vietta non troppo usata, ma piena di verdi erbe e di fiori, li quali per lo sopravvegnete sole tutti s'incominciavano ad aprire, prese il cammino verso l'occidente[...].” (*Dec. III; Intro.*)

2- “Ancora eran vermigli certi nuvoletti nell'occidente, essendo già quegli dello oriente nelle loro estremità simili ad oro lucentissimi divenuti, per li solari raggi che molto loro avvicinandosi li ferieno”. (*Dec. X; Intro.*)

<sup>271</sup> “La qual cosa da Antigono fatta, egli reverentemente la domandò come e quando e donde quivi venuta fosse, con ciò fosse cosa che per tutta terra d'Egitto s'avesse per certo lei in mare, già eran più anni passati, essere annegata”. (*Dec. II;7*).

“E certo egli il poteva a quei tempi leggiermente far credere, per ciò che ancora non erano le morbidezze d'Egitto, se non in piccola quantità, trapassate in Toscana, come poi in grandissima copia con disfacimento di tutta Italia son trapassate”.

Notiamo il riferimento dello scambio mercantile tra l'Egitto e la Toscana, come riferiva l'autore, dove le merci dell'Egitto erano diffuse in tutta l'Italia. La terza volta in cui viene citato l'Egitto è nella (X; 9)<sup>272</sup>. Mentre il termine “Babilonia” ricorre nel testo quattro volte; due volte nella (II; 7)<sup>273</sup> una nella rubrica e l'altra nella novella, e due volte nella (X; 9)<sup>274</sup>. Il nome di “Saladino” si ripete quarantasette volte, tra la (I; 3), otto volte, e la (X; 9) trentanove. Il termine “India” invece, con la variante “indiani”, anch'esso si ripete per quattro volte nel testo; due volte nella (VI; 10), un'altra nella (VIII; 6) e l'ultima nella (VIII; 7). La parola “Tunisi” si ripete diciassette volte; nove volte nella (IV;4), e otto volte nella (V;2). Il nome “Melchisedech” vien citate tre volte nella (I;3). La città di “Alessandria” viene menzionata dodici volte; una nella (I;3), una nella (II;6), tre volte nella (II;7), quattro volte nella (II;9), una volta nella (VII;2), e le ultime tre volte nella (X;9). La città di “Acri”, un posto di ritrovo tra le varie culture, ricorre tre volte. Il termine “arabi” vien citato una sola volta nella (II;7). Il

---

<sup>272</sup> E ordinato in Egitto ogni suo fatto, sembante facendo d'andare in pellegrinaggio, con due de'suoi maggiori e più savi uomini e con tre famigliari solamente, in forma di mercatante si mise in cammino

<sup>273</sup> 1- “Già è buon tempo passato che di Babilonia fu un soldano, il quale ebbe nome Beminedab, al quale ne'suoi di assai cose secondo il suo piacere avvennero”.

2- *Il soldano di Babilonia ne manda una sua figliuola a marito al re del Garbo [...]*.

<sup>274</sup> 1- “La qual cosa il Saladino, valentissimo signore e allora soldano di Babilonia, alquanto dinanzi sentendo, seco propose di volere personalmente vedere gli apparecchiamenti de'signori cristiani a quel passaggio, per meglio poter provvedersi”.

2- “[...] e se li re cristiani son così fatti re verso di sé chente costui è cavaliere, al soldano di Babilonia non ha luogo d'aspettare pure un, non che tanti, quanti, per addosso andargliene, veggiam che s'apparecchiano -; ma sappiendo che il rinunziargli non avrebbe luogo, assai cortesemente ringraziandolne, montarono a cavallo”.



termine “soldano” si ripete trentacinque volta<sup>275</sup>.

Il termine “Terra Santa”, nonostante sia un luogo comunque orientale, ma lo troviamo citato soltanto due volte. La motivazione di ciò, a nostro avviso, è l’allontanamento del Boccaccio da qualsiasi cosa che si riferisce da vicino o da lontano ai conflitti religiosi e culturali tra Oriente e Occidente. E in effetti non abbiamo trovato mai menzionato il termine di “Guerra Santa” in tutto il *Decameron*, anche se i riferimenti a tale guerra non sono del tutto assenti, ma sono davvero dei riferimenti superficiali. Mentre il termine “guerra” è ripetuto diciotto volte in tutto il *Decameron*. Una volta nella (II;2) in cui il termine riferisce a una guerra interna che non ha niente a che fare con “guerra santa”, una volta nella (II;3) che riferisce a una guerra tra il re di Inghilterra e suo figlio, sei volte nella (II;7), la famosa novella di Ataliel, di cui quattro volte riferiscono a una guerra scoppiata per vendetta tra il fratello del principe di Morea e il duca di Atene che l’aveva ucciso, una guerra, quindi, interna. Mentre le altre due volte riferiscono alla guerra tra i turchi e l’imperatore, una guerra continua ma che viene sminuita sarcasticamente da Boccaccio, perché sarà proprio la donna, Ataliel, a fare scoppiare la guerra e causare la sconfitta di Osbech, re dei turchi. Il conflitto finisce qui, mentre la storia riprende concentrandosi sulla protagonista della novella. Mentre il termine si ripete cinque volte nella novella seguente, cioè la (II;8), in tutte e cinque si riferisce a una guerra all’interno del mondo occidentale, e non ha niente a che fare con la guerra santa.

Un altro tema molto importante che allaccia i ponti tra il *Decameron* e l’Oriente è il mito del Paradiso nell’introduzione della terza giornata. In questa giornata i giovani della brigata vanno da un palazzo all’altro, la cui meraviglia colpisce i ragazzi, ma più del palazzo è il giardino che rapisce le menti dei giovani.

---

<sup>275</sup> Il termine “soldano” si ripete una volta nella (I;3), nove volte nella (II;7), sedici volte nella (II;9), una volta nella (VIII;2), una volta nella (VIII;3), una volta nella (VIII;9), e infine sei volte nella (X;9).

Appresso la qual cosa, fattosi aprire un giardino che di costa era al palagio, in quello, che tutto era dattorno murato, se n'entrarono; e parendo loro nella prima entrata di maravigliosa bellezza tutto insieme, più attentamente le parti di quello cominciarono a riguardare. (*Dec. III, intro.*)

Un giardino di mille fiori diversi, di canti di uccelli, di mille specie di animali ecc. Finché i giovani pensano che

se Paradiso si potesse in terra fare, non sapevano conoscere che altra forma che quella di quel giardino gli si potesse dare, né pensare, oltre a questo, qual bellezza gli si potesse aggiungere. (*Dec. III, intro.*).

Quel Paradiso descritto da Boccaccio ha un rapporto diretto con l'Oriente

e tutte allora fiorite sì grande odore per lo giardin rendevano, che, mescolato insieme con quello di molte altre cose che per lo giardino olivano, pareva loro essere tra tutta la spezieria che mai nacque in oriente. (*Dec. III, intro.*).

Questo giardino in realtà ha molto di Paradiso, un paradiso che ha radici molto lontane, evoluto tramite le religioni e le credenze fino ad avere una sua descrizione, dei colori e odori che qui Boccaccio ci fa immaginare. Il giardino-Paradiso di Boccaccio in realtà ha due legami con l'Oriente; il primo è che il Paradiso a cui si è ispirato Boccaccio, secondo la credenza medievale, è situato in Oriente. Il secondo legame è che la descrizione dello stesso giardino-Paradiso ha molto di orientale, e non soltanto il diretto riferimento che fa Boccaccio all'Oriente. Che il Paradiso sia situato in Oriente questo lo dice la stessa *Genesi*: “Poi il Signore Dio piantò un giardino in Eden, a oriente, e vi collocò l'uomo che aveva plasmato”. (*Genesi, II;8*). Arturo Graf commenta questo passo dicendo:

Dice la *Genesi* che Dio piantò il mirabile giardino nella parte orientale di una regione chiamata Eden; e questo cenno fece prevaler la credenza ch'esso fosse stato, e fosse tuttavia, nella parte orientale della terra, o, a dirittura, nell'estremo Oriente<sup>276</sup>.

---

<sup>276</sup> A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni nel Medioevo*, vol. I, Torino, Ermanno Loescher, 1892, , p. 1.

Ma nello stesso racconto biblico ci potrebbe essere una zona precisa in cui si trova il Paradiso; cioè la Mesopotamia, perché, appunto, c'è il riferimento ai due fiumi di quella terra; il Tigri e l'Eufrate, tale credenza, anche se non era la più diffusa, è stata comunque accolta e difesa<sup>277</sup>. In ogni caso, la *Genesi* si riferisce all'Oriente come luogo del Paradiso terrestre, ma non solo, gli scritti antichi e medievali che riferiscono a questa teoria sono innumerevoli<sup>278</sup>, così anche Boccaccio fa riferimento a questo luogo lontano.

Il riferimento al Paradiso orientale comunque non è soltanto quello delle radici lontane del Paradiso. A nostro avviso, Boccaccio mette il frutto della sua vasta conoscenza e riproduce un modello di giardino-Paradiso che unisce Oriente e Occidente.

Il giardino così descritto riproduce il giardino paradisiaco come lo hanno trasmesso le più antiche cosmogonie: il mito edenico unisce Occidente e Oriente nel richiamo al *Genesi* ma anche ai testi dell'antica Mesopotamia (i giardini babilonesi) e dell'antico Egitto fino al Corano nel quale i viridari (ricordati da Ruggero Bacone) avrebbero allietato le anime dei giusti; un Eden indubbiamente perduto quale miti delle origini, un'Età dell'oro quale sogno di un eterno ritorno, le Isole Fortunate quali meta di improbabili navigazioni ... Il giardino paradisiaco viene celebrato come luogo di delizie, di appagamento sensuale e spirituale [...] <sup>279</sup>.

Nella *Genesi*, quando il Signore pose l'uomo in questo paradiso, ma quando ha visto che non è bene che l'uomo rimanga da solo, e prima di creare Eva, il Signore crea tutti gli animali e tutti gli uccelli. Secondo la *Genesi*, dunque, il Paradiso terrestre è rappresentato come un giardino rigoglioso abitato da animali e uccelli, dove sgorgano i quattro fiumi dell'Eden. Un Eden in cui i

---

<sup>277</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>278</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>279</sup> C. C. Bérard, Il giardino di Fiammetta. Una quète amorosa sulle sponde del Mediterraneo, in R. Morosini, *Boccaccio geografo. Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e il «mondo» di Giovanni Boccaccio. Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e il «mondo» di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 56.

beati si riposano sognando all'ombra dell'arbori immortali sorte nelle prime aurore della creazione, di aspirare il profumo dei fiori non più veduti dai figli del peccato, di porgere l'orecchio al molle sussurro della fonte incomparabile che per quattro rivi si spandeva ad alimentare d'acqua la terra, e al canto degli uccelli<sup>280</sup>. Vediamo che il giardino di Boccaccio pieno di fiori, di uccelli e di animali, in cui ci sono "forse mille varietà di fiori" e "venti maniere di canti d'uccelli" e "forse cento varietà di belli animali" sembra una riproduzione del paradiso descritto della *Genesi*.

Ma nel medioevo l'immagine del Paradiso era vista anche come una città o un castello, come asserisce Arturo Graf:

Molto sovente il Paradiso fu immaginato, nel medioevo, non più come un giardino propriamente, ma come una città, o come un castello, cinto di buone mura, fornito di torri e provveduto di porte; e così si vede rappresentato in molti manoscritti e in parecchie carte<sup>281</sup>.

La stessa descrizione, infatti, la troviamo riprodotta nel giardino di Boccaccio, appunto come la descrive lui:

Appresso la qual cosa, fattosi aprire un giardino che di costa era al palagio, in quello, che tutto era dattorno murato, se n'entrarono; e parendo loro nella prima entrata di maravigliosa bellezza tutto insieme, più attentamente le parti di quello cominciarono a riguardare. (*Dec. III, intro.*)

Per quanto riguarda l'influenza del giardino orientale, e soprattutto il giardino nell'Islam, gli studiosi sostengono che era proprio l'Islam a ispirare all'Occidente la tradizione dei giardini mistici, come asserisce Roberta Morosini:

[...] è soprattutto l'Islam a mantenere e a trasmettere attraverso la Spagna una pratica e una tradizione dell'arte dei giardini mistici e curativi interrottasi in Occidente con il crollo dell'Impero romano<sup>282</sup>

Mentre Bruno Basile nota che:

---

<sup>280</sup> A. Graf, *La leggenda del Paradiso Terrestre*, Torino, Ermanno Loescher, 1878, p. 13.

<sup>281</sup> A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni nel Medioevo*, cit., p. 19.

<sup>282</sup> C. C. Bérard, *Il giardino di Fiammetta. Una quète amorosa sulle sponde del Mediterraneo*, cit., p. 56.

L'ordine classico e il *pardes* d'oriente si erano già uniti in età medievale, quando l'*hortus* romano aveva assunto i caratteri del chiostro di meditazione metafisica[...]<sup>283</sup>.

Basile fa risalire questa forma di giardino alle culture persiane antiche, che lo ha trasmesso agli arabi che lo hanno saputo apprezzare:

Con ogni probabilità questo modello di giardino, mistico e curativo a un tempo, ha radici islamiche che la critica non ha ancora acclarato. Già nell'antichità i paradisi erano legati ai re Persiani e i *Midae roseta* venivano posti da Tertulliano in un Oriente favoloso, sede di una sensualità celebrata. E si tratta di strutture trasferite, in età sassanide, e attraverso la conquista araba, alla cultura dell'Islam, che seppe apprezzare, anche in poesia, i giardini di seduzione intonati da Nizami e da Omar Khayyam. Il *giardino dell'architetto* arabo (il *Generalife* degli Omayyadi di Granada) realizzato a Siviglia e a Cordova, ma originario di Damasco, riprende, infatti, sia il modello fiorito della "primavera di Cosroe" [...], sia la ricerca di una scrittura mistica che consegna ad Allah la contemplazione del fedele, capace di scorgere in quelle forme la perfezione analogica del creato<sup>284</sup>.

La cosa notevole è che in effetti, quando abbiamo cercato l'etimologia del termine "Paradiso" abbiamo trovato che tale termine risale al persiano, al termine *pairi-daeza*, infatti il dizionario italiano il De Mauro, alla voce paradiso, etimologia, riporta questa nota:

Etimo: dal lat. *Paradīsu* (*m*), dal gr. *paràdeisos*, propriamente "giardino", dal persiano antico *parideza*, cfr. avestico *pairi-daēza*.

Il Paradiso islamico, in realtà, è noto a Boccaccio, anzi lo conosce proprio da vicino. nello *Zabdone Magliabechiano*, nella parte in cui tratta la vita di Maometto e la sua nuova legge, Boccaccio descrive il Paradiso islamico come lo descrive il Corano. Scrive Boccaccio:

a quelli che osservano la legge promette il paradiso, cioè il giardino delle delizie, irrigato dai fiumi che gli scorrono vicini, di godere di

---

<sup>283</sup> B. Basile, *l'Elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 23.

<sup>284</sup> B. Basile, *l'Elisio effimero. Scrittori in giardino*, cit., p. 26.

ogni tipo di albero, di avere a portata di mano tutto ciò che desiderano, di vestirsi di seta di tutti i colori, di accoppiarsi a bellissime vergini. Immersi nei piaceri verranno serviti dagli angeli con latte in coppe d'oro e vino in coppe d'argento, e gli angeli diranno loro: «Mangiate e bevete in letizia»<sup>285</sup>.

In effetti, il Paradiso è descritto nel Corano alla stessa maniera in cui Boccaccio lo descrive:

“circoleranno tra loro vassoi d'oro e calici, e colà ci sarà quel che desiderano le anime e la delizia degli occhi - e vi rimarrete in perpetuo”. (*Corano*, XLIII; 71)

“[Ecco] la descrizione del Giardino che è stata promessa ai timorati [di Allah]: ci saranno ruscelli di un'acqua che mai sarà malsana e ruscelli di latte dal gusto inalterabile e ruscelli di un vino delizioso a bersi, e ruscelli di miele purificato. E ci saranno, per loro, ogni sorta di frutta e il perdono del loro Signore (*Corano*, XLVII; 15).

Vero è che non ci sono gli angeli a dire ai giovani della brigata “mangiate e bevete in letizia”, ma la descrizione del Paradiso, ciò che contiene e ciò che offre è assai simile al giardino di Boccaccio. E come nel Paradiso islamico c'è dell'ottimo vino anche nel giardino boccacesco ci sono “le volte piene d'ottimi vini e la freddissima acqua e in gran copia che quivi surgea”. E come la delizia e il piacere che trovano i temerari di Allah, tale piacere lo trovano anche i giovani della brigata. Il Corano è abbondante delle descrizioni del Paradiso islamico:

“E i compagni della destra; chi sono i compagni della destra? [Saranno] tra i loti senza spine, e banani dai caschi ben colmi, tra ombra costante, e acqua corrente, e frutti abbondanti, inesauribili e non proibiti”. (*Corano*, LVI; 27-33).

“E annuncia a coloro che credono e compiono il bene, che avranno i Giardini in cui scorrono i ruscelli. Ogni volta che sarà loro dato un frutto diranno: “Già ci era stato concesso!”. Ma è qualcosa di simile che verrà loro dato”. (*Corano*, II; 25).

“li compenserà del loro perseverare con il Giardino e la seta. Adagiati su alti divani, non dovranno subire né il sole, né il freddo pungente. Le sue ombre li copriranno e i suoi frutti penderanno a portata di mano.

---

<sup>285</sup> R. Morosini, *De Mohmeth Profeta*, cit., p. 312.

Verranno serviti da un vassoio d'argento e coppe di cristallo, di cristallo e d'argento, convenientemente riempite. E berranno colà, da una coppa contenente una mistura di zenzero, [attinta] da una fonte di quel luogo chiamata Salsabîl". (*Corano*, LXXVI; 12-18).

Dunque, anzitutto troviamo che "Salsabîl" è il nome d'una fonte del Paradiso islamico, secondo alcuni studiosi questo appellativo significa "che scorre gradevolmente", e le acque di questa fonte scorre tra le strade del Paradiso e tra le case, e questo per la sua scorrevolezza e la sua velocità<sup>286</sup>. Questa fonte con il "dilettevole suono" che "intorniava" tutto il giardino la troviamo anche nel giardino boccaccesco:

Nel mezzo del qual prato era una fonte di marmo bianchissimo e con maravigliosi intagli. Iv'entro, non so se da natural vena o da artificiosa, per una figura la quale sopra una colonna che nel mezzo di quella diritta era, gittava tanta acqua e sì alta verso il cielo, che poi non senza dilettevol suono nella fonte chiarissima ricadea, che di meno avria macinato un mulino. La qual poi (quella dico che soprabbondava al pieno della fonte) per occulta via del pratello usciva e, per canaletti assai belli e artificiosamente fatti, fuori di quello divenuta palese, tutto lo 'ntorniava; e quindi per canaletti simili quasi per ogni parte del giardin discorrea[...]. (*Dec.* III; intro.)

E come nel Paradiso islamico ci sono tanti alberi e frutta, le cui ombre proteggono chi vi sta dentro senza che il sole lo punge, tale è anche il giardino di Boccaccio che:

le latora delle quali vie tutte di rosai bianchi e vermigli e di gelsomini erano quasi chiuse; per le quali cose, non che la mattina, ma qualora il sole era più alto, sotto odorifera e dilettevole ombra, senza esser tocco da quello, vi si poteva per tutto andare. (*Dec.* III; intro.)

Poi ci sono i ruscelli che scorrono nei giardini del Paradiso islamico, e che non mancano nemmeno in quello boccacciano:

Il veder questo giardino, il suo bello ordine, le piante la e la fontana co'ruscelletti procedenti da quella, tanto piacque a ciascuna donna e a'tre giovani che tutti cominciarono ad affermare che, se Paradiso si

---

<sup>286</sup> I. Q. al Jawzia, *Hadi al arwah ila bilad al afrah*, (La guida delle anime al paese della felicità), vol. I, Mecca – al Azizia, Dar Alam al Fawaed, , 2007, p. 406.

potesse in terra fare, non sapevano conoscere che altra forma che quella di quel giardino gli si potesse dare.

Boccaccio riferisce palesemente al “Paradiso”, perché tale descrizioni, lo sa bene Boccaccio, non figurano se non nel Paradiso, come lo hanno descritto i libri sacri e le religioni. Ma la descrizione di “Paradiso” è diversa tra la cultura cristiana e quella islamica, infatti nell’enciclopedia Treccani, alla voce Paradiso, si riporta questo passo:

Con riferimento ad altre religioni, s’intende genericamente per Paradiso la sede dei buoni dopo la morte, l’oltretomba felice, variamente localizzato e concepito. Fra gli altri, quello più spesso ricordato è il Paradiso di Maometto, soprattutto perché, a differenza del Paradiso cristiano, è inteso come un giardino di delizie anche materiali<sup>287</sup>.

Infatti, il Paradiso islamico è pieno di delizie materiali riservati ai temerari di Allah; cibi, frutta, bevande, e persino donne. Ma anche i giovani della brigata, e dopo aver osservato dilettevolmente il giardino, i suoi fiori, le sue piante e i suoi animali, si danno ad altri piaceri non molto diversi da quelli del Paradiso islamico:

Ma poi che assai, or questa cosa or quella veggendo, andati furono, fatto dintorno alla bella fonte metter le tavole, e quivi prima sei canzonette cantate e alquanti balli fatti, come alla reina piacque, andarono a mangiare, e con grandissimo e bello e riposato ordine serviti, e di buone e delicate vivande, divenuti più lieti su si levarono, e a'suoni e a'canti e a'balli da capo si dieron[...]. (Dec. III; intro.)

Dopo aver finito di mangiare, la maggior parte dei giovani, che di solito vanno a riposarsi, questa volta hanno cambiato idea, vinti dalla bellezza del luogo non volevano proprio andare via, ma si mettono a divertirsi leggendo, giocando o anche dormendo proprio lì. Pare che i giovani volessero restare in eterno in quel giardino, proprio come i temerari di Allah resteranno in eterno nel Paradiso :

E coloro che avranno temuto il loro Signore saranno condotti in

---

<sup>287</sup> La voce Paradiso nell’enciclopedia Treccani, su:  
<http://www.treccani.it/enciclopedia/paradiso/>.



gruppi al Paradiso. Quando vi giungeranno, saranno aperte le sue porte e i suoi guardiani diranno [loro]: “Pace su di voi! Siete stati buoni; entrate qui per rimanervi in perpetuo”

Il Decameron, dunque, è seminato di riferimenti all’Oriente, alle sue città, ai suoi luoghi, ai suoi odori e colori e ai suoi miti e le sue leggende. È l’ennesima testimonianza dell’accoglienza di Boccaccio della cultura orientale, in particolar modo la cultura arabo-islamica, far muovere i suoi personaggi in quei luoghi lontani senza barriere di alcun tipo. Ci sono ancora altre testimonianze di questo genere presenti nella centuria boccacciana, ma per cercare tutte le testimonianze ci vorrebbe fare una tesi a parte, per cui ci soffermiamo qui.

L’Oriente affascinante, che avanza vestito di ricchezza, fortuna e amore, questi elementi centrali nel *Decameron*, sono rispecchiati nell’opera di Boccaccio. Ma quel mondo “orientale” è in verità abbastanza circoscritto, in quanto la mappa di Boccaccio si limita ai paesi cosiddetti mediterranei. Boccaccio, come si può notare nel libro, non si azzardava a buttarsi in posti a lui sconosciuti, ma ambientava le sue novelle in città che considerava largamente noti, anche se non le conosceva di prima persona, ma erano dei luoghi in cui sarebbe potuto anche esserci stato. Luoghi usati per l’ambientazione delle novelle gli erano noti grazie alle conoscenze di mercanti che frequentavano questi posti dove si andava a fare commercio.

Sono i mercanti i protagonisti della novellistica, non soltanto in quanto personaggi in moltissime novelle, ma anche in quanto portatori della visione del mondo che le caratterizza: lo spazio in cui sono ambientate queste storie è lo spazio proprio dei traffici mercantili, così i problemi, i temi e il modo in cui vengono affrontati e vengono contemporaneizzati spunti, argomenti e costanti derivanti da altre fonti<sup>288</sup>.

---

<sup>288</sup> A. Simon, *Le novelle e la storia*, cit., p. 17.

È superfluo pensare che Boccaccio usi i luoghi per una pura ambientazione geografica, ma c'è sicuramente un grande significato dietro tutto ciò. Boccaccio tende ad usare il Mediterraneo, quello spazio di scontri e di guerre, come ponte per riallacciare i rapporti tra questi due mondi, spesso in conflitto tra di loro.

Il Boccaccio affascinato del mondo Orientale, dei suoi tesori e delle sue terre, perché non avrebbe dovuto usufruire dei suoi tesori? Perché non avrebbe usato i racconti di questa cultura, aggiungendoli ai racconti della sua cultura per crearne una cultura *umana e universale* trascritta nel *libro delle storie delle cose del mondo*? Forse il *Decameron* necessita ancora tanti di studi antropologici e sociali per scoprire infinite e profonde cose ancora nascoste tra le righe e le parole di queste *novelle, o favole, o parabole, o istorie*.

## **Capitolo Terzo**

*Decameron e Sindbad*

**strutture a confronto**

### 3.1- La “cornice” tra il Sette Savi e il Decameron

La nostra ricerca verte sul libro orientale del *Sindbad* e sul suo confronto con il *Decameron*, nella convinzione che la teoria dell'influenza di *Le mille e una notte* sull'opera del Boccaccio, in particolare, a nostro parere, sia debole rispetto all'influenza che, invece, vi abbia esercitato il *Sindbad*.

Se ora il libro di *Sindbad* viene incluso nella raccolta di racconti di *Le mille e una notte* questo non vuol dire affatto che lo sia stato da sempre. Al Mas'ûdy<sup>289</sup>, come abbiamo già visto, parla di un libro indipendente, e della stessa cosa ne parla anche Ibn an-Nadim, nel *Fihrist*<sup>290</sup>. Questo libro aveva avuto una tradizione tutta sua, come abbiamo già visto, passando dall'Oriente in Occidente, e in varie versioni.

Affermare l'indipendenza di questo libro ci serve, all'interno dei nostri studi, per confermare che l'influenza della cornice e dei testi orientali presenti nel *Decameron* provengano dal libro di *Sindbad* e non da *Le mille e una notte*, la quale è un'opera indipendente che ha avuto il suo percorso.

Mentre il libro di *Sindbad* veniva diffuso nel mondo arabo, e entrava a far parte della più grande raccolta di racconti, cioè *Le Mille e una notte*, lo stesso libro era già arrivato in Europa nelle varie tradizioni e con vari titoli.

---

<sup>289</sup> A. H. al- Mas'ûdi, cit., p. 65.

<sup>290</sup> A. F. M. an-Nadim, cit., p. 326.

Lo studioso Picone fa un confronto tra il *Decameron* e *Le mille e una notte*, in cui cerca di trovare i punti di contatto tra le due opere, soprattutto per quanto riguarda il racconto di cornice. Il punto centrale di questo confronto eseguito da Picone è il “narrare” in presenza di un pericolo di morte. Tuttavia lo studioso sottolinea che:

Si tratta chiaramente di una questione quanto mai rischiosa, data la mancanza di sicuri elementi documentari che accertino la conoscenza dell’opera orientale da parte dell’autore italiano<sup>291</sup>.

Dobbiamo dire, in effetti, che non mancano solo gli elementi che accertino la conoscenza di Boccaccio dell’opera orientale, ma manca qualsiasi riferimento che confermi la circolazione di *Le mille e una notte* nel mondo Occidentale in quell’epoca, ma, soprattutto, in Italia. L’opera è arrivata in Europa solo nel Settecento, con la traduzione di Galland, in Francia: “La prima traduzione invece delle *Mille e una notte* in lingua europea, sarà effettuata solo agli inizi del Settecento, alla corte di Luigi XIV, ad opera dell’orientalista Antoine Galland<sup>292</sup>”. Anche gli studiosi arabi pare siano della stessa idea, infatti, uno studioso arabo afferma che

Antoine Galland (1646 – 1715) fu il primo a trasmettere “*Le mille e una notte*” in Europa. [...] e prima di lui quest’opera non si conosceva in Europa, se non, per quanto sostengono alcuni, tramite alcuni mercanti italiani che tornavano da Oriente, nel Medioevo, con qualche racconto di quest’opera. Il motivo di tale teoria è la presenza della tecnica artistica della “cornice”, [...] in qualche opera italiana, ed è la tecnica de “*Le mille e una notte*”<sup>293</sup>.

Picone, però, sostiene che non sia da escludere che il libro circolasse già nel Medioevo, e come affermazione di ciò riporta l’esempio dell’elaborazione che ha eseguito il lucchese Sercambi della cornice delle *Mille e una notte* nella sua raccolta di racconti. Picone asserisce che la fonte di Sercambi non provenisse da un resoconto orale, ma da una fonte sicuramente scritta. Nel secolo

---

<sup>291</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione*, cit., p. 76.

<sup>292</sup> *ivi.*, p.79.

<sup>293</sup> A. Darwish, *Nadaryyat al adab al muqarin*, (la teoria della letteratura comparata), il Cairo, Dar Garib, 2002, pp. 182-183.

successivo, anche Ariosto elaborò la stessa novella, ma da una fonte scritta diversamente da quella usata da Sercambi<sup>294</sup>. In questa sede non verrà discusso ciò, possiamo però affermare soltanto che, facendo una lettura attenta della novella di Sercambi, il più vicino al Boccaccio, si nota subito che si tratta di una fonte orale e non scritta. A nostro avviso, i confronti eseguiti dallo studioso tra *le Mille e una notte* e il *Decameron* saranno più adatti da eseguire tra il *Decameron*. e il *Sindbad*, cioè il *sette Savi*, perché questo libro era diffuso nel Medioevo, non solo in Italia, come si è già visto, ma persino in Toscana. Tale notizia invece non si può dire per quanto riguarda *Le Mille e una notte*.

La struttura del *Decameron* è considerata un'innovazione nel modello narrativo medievale, soprattutto per quanto riguarda l'organizzazione dei racconti all'interno di una cornice. Questa struttura, pare abbia suscitato l'interesse e la curiosità dei contemporanei del Boccaccio.

Non è forse senza ragione che il più antico codice del *Decameron* che noi possediamo – scritto, quale che si sia la data precisa, ancora vivente il Boccaccio – non sia che ‘una specie di estratto della cornice’. il cosiddetto frammento magliabechiano ci conferma l'interesse che i contemporanei del novelliere prendevano all'architettura dell'opera, e quindi indirettamente ci mostra qual conto ne dovesse fare il Boccaccio stesso<sup>295</sup>.

Vediamo dunque da dove veniva quella struttura che ha provocato la curiosità dei lettori per la sua originalità presentata da parte di uno scrittore europeo, e se la differenza tra Boccaccio e i suoi predecessori riguarda soltanto la cornice.

Picone sostiene che:

---

<sup>294</sup> *Ibidem*.

<sup>295</sup> U. Bosco, *Il Decameron: Saggi*, Catanzaro, Tipo-Editrice Bruzia, 1929, p. 11.

Ciò che distingue il *Decameron* dalle numerose collezioni mediolatine e romanze di racconti (di *exempla*, di vite dei santi, di *miracula*, di *fabliaux*, di *lais*, ect.) è precisamente la presenza/assenza di una cornice narrativa; il fatto che Boccaccio organizza i suoi racconti non secondo criteri tassonomici o enciclopedici (tipici delle collezioni di *exempla* ect.), bensì secondo principi omogenei e organici all'opera e all'autore, secondo cioè degli schemi narrativi che egli poteva solo ricavare dall'imitazioni dei grandi libri di racconti orientali organizzati in cornice, tipo, appunto *Le mille e una notte*, il *Panchatantra*, il *libro di Sindbad*, o *dei sette savi*, il *Katha sarit sagara* di Somadeva (o *Oceano di tutti i fiumi dei racconti*), e molti altri.<sup>296</sup>

Boccaccio dunque è innovativo non solo a livello strutturale ma anche nella materia narrata e nella selezione e distribuzione di quella materia.

È il sistematico confronto con le più rilevanti forme del racconto breve (fabliau e nova, vida e *exemplum*, leggenda e miracolo e lai) a definire l'originalità della novella decameroniana, che nasce da quelle radici narrative, ma le rinnova manifestandone le potenzialità estetiche<sup>297</sup>.

Questo allontanamento di Boccaccio dai suoi predecessori medievali potrebbe essere lo spirito ribelle e innovativo dell'autore, il quale avendo un'ottima conoscenza della tradizione precedente avrebbe potuto trarne una ampia materia di narrazione, e invece ne usufruisce in modo parziale e cerca, proprio nel *Decameron*, di rinnovare l'arte della scrittura.

Mentre la *chanson de geste* e il *roman* rispondevano infatti alle esigenze di una società che voleva perpetuare il ricordo delle sue lontane origini, e dei mitici eroi che l'avevano fondata, il *narratif bref* cerca invece di rievocare una realtà più vicina, presente o presentificabile, i cui protagonisti sono persone che si propongono allo stesso livello degli ascoltatori/lettori; e non tanto dal punto di vista

---

<sup>296</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione*, cit., p.77. Cfr. C. Di Girolamo e Ch. Lee, Fonti, in R. Bargantini e P. M. Forini (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p.157.

<sup>297</sup> C. Del Corno, *Exemplum e letteratura*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 12.

storico e sociologico, quanto soprattutto quello psicologico, dell'immedesimazione simpatetica<sup>298</sup>.

Anche Branca sostiene che, per quanto la materia del *Decameron* sia varia e complessa, il mondo classico è poco meno che assente. E le poche novelle che hanno ambientazioni o materia antica, vengono sempre elaborate e contaminate da visioni popolari e tradizioni medievali. Boccaccio sembra voler deliberatamente sfuggire alle tradizioni antiche, per rivolgersi ad ammirati testi medievali, tra cui anche quelli orientali<sup>299</sup>. Inoltre, rispetto al *Novellino*, la realtà sociale presente nel *Decameron*

[...] si rivela più evoluta, tende a riflettere su se stessa: si fa allora più netto, rispetto a un presente cittadino consapevole di sé, il senso della storia, delle epoche. Una prova già offerta che nel *Decameron* il mondo biblico e il mondo classico sfumano quasi ai margini<sup>300</sup>.

L'interesse che aveva mostrato Boccaccio nei confronti delle realtà sociali della sua epoca, il medioevo appunto, come sosteneva Branca, e il cercare di trattarlo in maniera esaustiva, invece di affondare gli argomenti delle sue novelle in un passato troppo distante dalla sensibilità sociale contemporanea<sup>301</sup>, è l'altro punto di differenza, oltre alla presenza/assenza di cornice a cui riferiva Picone; tra questo genere, la novella, e gli altri generi di *legenda e exempla*, ecc. i quali usavano la narrazione per predicare concetti religiosi e spirituali, tramite il *sensus* della storia narrata. Tali generi però sono evoluti e trasformati generando un nuovo genere narrativo, la novella:

Gradualmente però questo *sensus* da spirituale e metastorica si trasforma in mondano e artistico: si finisce per ricercare solo la bella parola, o il bel motto; ciò comporta un processo di letterarizzazione

---

<sup>298</sup> M. Picone, "Introduzione", in *Il racconto*, a cura di M. Picone, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 10.

<sup>299</sup> V. Branca, *Boccaccio Medievale*, Firenze, Sansoni, 1986, pp. 10-14.

<sup>300</sup> M. Baratto, *Realtà e stile nel "Decameron"*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 24.

<sup>301</sup> R. Montana, Appunti sul Decameron, in *Saggi di cultura umanistica*, Napoli, Quaderni di Delta, 1962, pp. 40-42.



dell'*exemplum*, e la sua rapida evoluzione verso una forma narrativa nuova, la novella appunto<sup>302</sup>.

Non sfuggivano a Boccaccio, nella sua ricerca della realtà del suo tempo, altre realtà più lontane, appunto orientali, come abbiamo esposto nel secondo capitolo (Boccaccio e il mondo arabo-islamico). E non solo a livello tematico ma anche strutturale; pure rinnovando e adattando tali realtà alla sua cultura. Troviamo, effettivamente, che la maggior parte degli studiosi sostengono che il sistema della cornice nel *Decameron* è di matrice orientale. Altri, però, vedono nella cornice una struttura già presente nelle opere classiche e che Boccaccio sia influenzato da tali opere.

Alcuni studiosi hanno ipotizzato che non sono soltanto le opere orientali a influire su Boccaccio e sugli altri autori, come Juan Manuel e Chaucer, ma che:

già in opere dell'antichità greco-latine, come le *Metamorfosi* di Ovidio, l'*Asino d'oro* di Apuleio o il *Satiricon* di Petronio o alcuni testi di Platone, si sono utilizzate tecniche analoghe. L'*Asino d'oro* di Apuleio, fonte di molte novelle di Boccaccio, combina due procedimenti: l'infilzamento e l'incorniciamento<sup>303</sup>.

Se consideriamo che l'*Asino d'oro* di Apuleio è fonte di alcune novelle di Boccaccio, e che nell'opera è stato usato anche il sistema della cornice, allora sembra che l'ipotesi più credibile sia quella che sostiene la possibilità dell'influenza di tale opera sulla struttura, sul *Decameron*.

Cerchiamo dunque di analizzare le strutture narrative del *Decameron*, dell'*Asino d'oro* e del libro di *Sindbad* e vediamo come si rapportano questi testi.

1- *Decameron*: lo spazio della cornice è definito e stabile, ed è definito anche il tempo. *Asino d'oro*: lo spazio della cornice è indefinito e in movimento, e anche il tempo è indefinito.

---

<sup>302</sup> M. Picone, "Introduzione", in *Il racconto*, cit., pp. 20-21.

<sup>303</sup> M.J. Lacarra, "Strutture e tecniche nella narrativa castigliana", in M. Picone (a cura di), *Il racconto*, cit., p. 208.

A leggere il *Decameron* in effetti ci troviamo in un posto delimitato. Dopo un brevissimo viaggio da Firenze i protagonisti si stabiliscono in campagna, in un palazzo di proprietà di uno di loro, e successivamente, dopo la terza giornata, si trasferiscono ad un altro palazzo. Dentro questi spazi circoscritti si svolge la loro vita, ma soprattutto l'atto del narrare, lo si vede avvenire in un preciso posto, il giardino, dove i narratori sono seduti in cerchio, in un orario preciso e stabile, e questo si ripete per dieci giorni. La cornice del *Decameron* dunque è limitata nel tempo e nello spazio. Nell'*Asino d'oro* incontriamo uno spazio della (cornice) vasto e illimitato, e il personaggio principale della cornice è in continuo movimento, si sposta da un posto all'altro e con lui viaggiano anche le sue novelle narrate, che sono le sue avventure o avventure raccontate in sua presenza.

Contrariamente all'*Asino d'oro* e similmente al *Decameron* la cornice del libro dei *Sindbad* è limitata nello spazio e nel tempo in cui si svolgono i racconti. Dove il raccontare si svolge nel palazzo del re, precisamente nella corte, in un orario del giorno stabilito, e che si ripete per sette giorni. Anche qui ci troviamo seduti accanto ai savi ad ascoltare i bei racconti.

2- *Decameron*: Le novelle si muovono dentro la cornice. *Asino d'oro*: Le novelle accompagnano la cornice<sup>304</sup>.

---

<sup>304</sup> Questa è una differenza importante tra il *Decameron* e l'*Asino d'oro*, perché l'opera di Apuleio è effettivamente una storia di viaggio e per il viaggio, e il suo obiettivo è, appunto alleviare le fatiche del viaggio, come propone la stessa opera, "Così, piacevoli e divertenti, i racconti levigheranno un po' l'elevarsi qui del colle, contro cui frattanto ci leviamo" (*L'asino d'oro*, a cura di A. Fo, Torino, Einaudi, 2010, p. 5) o come dice in un'altro passaggio "Ma, quanto a lui, sia ci credo - Ercole! - , sia mi trovo a riconoscergli la più grata gratitudine, perché ci ha catturato con la piacevolezza della sua bella storia, tanto che sono venuto a capo di una via lunga e aspra senza ne fatica ne tedio. Beneficio di cui credo si allieti anche questo mio veicolatore, visto che senza sua fatica sono stato trasportato, ecco, fino alla porta della città non dal suo dorso ma dalle mie orecchie" *L'asino d'oro*, a cura di A. Fo, cit., p. 33). A differenza di ciò il *Decameron*, che può anche essere benissimo anche un libro di viaggio e per viaggio, ma è un'opera con un obiettivo del tutto diverso da quello dell'*Asino d'oro*. Anzitutto la cornice l'*Asino d'oro* è

Nel *Decameron* le novelle raccontate dalla brigata sono situate all'interno della cornice e non al di fuori di essa o accompagnandola. La cornice ci appare come un contenitore in cui vengono raccolte le novelle; i giovani, con il loro sedere in cerchio, circoscrivono le novelle in quel cerchio. La cornice è già stabilita, soprattutto il cerchio della brigata, e quando andiamo avanti nella lettura del *Decameron* non ci aspettiamo un cambiamento nell'ordine, ma tutto è già stabilito dalla prima giornata. Inoltre la cornice dà un ordinamento a una materia eterogenea, funge da giunzione e da separazione tra novella e novella<sup>305</sup>. Mentre *nell'Asino d'oro*, come dicevamo, le novelle accompagnano e viaggiano con la cornice viaggiatrice. Le novelle non sono più dentro la cornice contenitore, non esiste una cornice stabile, ma piuttosto in continua metamorfosi, e le novelle accompagnano questi continui cambiamenti della cornice. Lucio, nel suo viaggio quasi lineare, ogni tanto esce fuori dal suo "sentiero" e ci narra, o fa narrare, una storia che sempre un ramo del suo "sentiero" o del suo viaggio. Nel *Sindbad*, invece, similmente al *Decameron*, i racconti sono inclusi dentro la cornice. I tempi e gli spazi sono già stabiliti; la cornice diventa un contenitore in cui si raccolgono i racconti.

3- *Decameron*: Rapporto intrinseco e forte tra la cornice e le novelle. *Asino d'oro*: Rapporto esile tra cornice e le novelle.

Il rapporto tra novelle e cornice è molto forte nel *Decameron*, e se, ad esempio, viene meno una novella, oltre al chiarissimo sconvolgimento della simmetria, si crea una lacuna nell'opera, nel suo senso generale. I racconti subordinati "sono fatti che il narratore visse, ascoltò, lesse o a cui fu presente, e il cui

---

basata principalmente sul meraviglioso, mentre quella del *Decameron* è basata su fatti storici realmente esistiti. E l'interazione tra le novelle subordinate e la cornice nel *Decameron* è fondamentale: l'obiettivo è quello di rinnovare il sistema sociale o riedificarlo tramite la cultura, l'intelletto e la parola.

<sup>305</sup> M. Picone, Autore/narratore, in R. Bargantini e P. M. Forini (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, 36.

svolgimento tematico risulta condizionato dalla storia-cornice"<sup>306</sup>. Nonostante la varietà del materiale nel *Decameron*, la cornice gioca da filo che lega tutto il libro:

Eppure il robusto filo della cornice non vuol solo legare le novelle in raggruppamenti talora un pò estrinseci, ma risponde a un'esigenza più profonda, ed essenziale, dell'arte del Boccaccio: questi cerca il massimo della varietà per la sua raccolta, e dell'altra parte contempera il molteplice con la ricerca dell'unità, vuole condurre a un centro novelle che si disperdono in tante direzioni<sup>307</sup>.

Nell'*Asino d'oro*, invece, vediamo che i racconti di Apuleio sono spesso indipendenti dalla storia-cornice, e la loro tematica non è condizionata da essa, anche se sono affini alla storia principale, ma sono quasi una ramificazione di essa. Certe storie invece, come il racconto di Amore e Psiche, sembrano essere dei racconti indipendenti, e a toglierli dall'opera non si sente nessuna lacuna, soprattutto perché non c'è nessuna simmetria narrativa.

Similmente al *Decameron*, il libro di *Sindbad* è caratterizzato fortemente e direttamente da questa dipendenza dei racconti subordinati dalla storia principale, la cornice, e viceversa.

4- *Decameron*: la simmetria dei narratori ben sistemata e il ritorno alla cornice è armonico. *Asino d'oro*: asimmetria dei narratori, e ritorno disarmonico alla cornice.

È evidentissima la simmetria dei narratori e delle narrazioni nel *Decameron*. Tale sistema però è del tutto estraneo all'*Asino d'oro*. I racconti di Apuleio non sono disposti in un modo regolare e non seguono nessun sistema, e il ritorno alla cornice è saltuario e asimmetrico, a differenza del ritorno simmetrico nel *Decameron*. Questa disposizione simmetrica decameroniana che rende chiara la cornice è estranea all'*Asino d'oro*, ma è assolutamente simile alla simmetria del libro di *Sindbad*, anche se qui abbiamo un numero di narratori diverso da quello decameroniano.

---

<sup>306</sup> M. J. Lacarra, cit., p. 210.

<sup>307</sup> F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, cit., pp. 237-238.

Uno schema di comparazione come quello che abbiamo eseguito può essere applicato, più o meno, tra il *Decameron* e tutte le altre opere greco - latine.

Ma a tale punto si potrebbe anche obiettare e dire che Boccaccio aveva sviluppato la struttura della cornice a base della struttura che aveva usato Apuleio. Effettivamente se ignoriamo per un attimo la presenza del libro dei *Sette Savi*, o se pensiamo che non ci fosse proprio, l'ipotesi che Boccaccio avesse preso la tecnica della cornice dall'opera di tali autori, soprattutto Apuleio, sarebbe stata probabilmente l'unica. Ma il fatto che tale tecnica fosse stata ignorata per tutti i secoli precedenti, e che la sua diffusione sia avvenuta proprio nel medioevo, mentre, guarda caso, venivano diffuse e ben accolte le opere orientali, mostra evidentemente la forza della presenza di quelle opere e la loro influenza non solo su Boccaccio, ma anche su autori antecedenti, come Pietro Alfonsi, o contemporanei a lui, come, ad esempio, Juan Manuel. Infatti, come abbiamo visto e come vedremo più chiaramente avanti, la struttura del libro di *Sindbad* è simile, o quasi, a quella di Boccaccio, anche se più opportuno dire il contrario. Se aggiungiamo che il libro dei *Sette Savi* è stato anche una delle fonti di Boccaccio, come vedremo dopo, e che tale libro, come abbiamo visto, era presente addirittura in Toscana nel Duecento, allora emerge più chiara l'influenza di quest'opera sul *Decameron*, e diventa molto più facile ipotizzare l'importante influenza di quel libro sul grande novellatore.

La cornice del *Decameron*, dunque, trova i suoi modelli nella narrativa orientale, soprattutto nei libri che circolavano all'epoca di Boccaccio.

Tra gli aspetti formali che ottengono maggiore fortuna e si diffondono in tutto l'Occidente, evolvendosi, vi è l'assunzione della cornice

narrativa, all'interno della quale è incastonata una serie più o meno nutrita di racconti<sup>308</sup>.

Vero è che il grande novellatore ha elaborato in modo geniale la cornice, ciononostante, non è affatto difficile individuare gli elementi principali delle strutture a cornice delle opere orientali, in particolar modo il *Sette Savi* (da ora in avanti il *Sette Savi* sostituisce il *Sindbad*). Ci sono, infatti, tre elementi che accomunano le due opere: il primo è l'uso del narrare per *ritardare* il tempo; il secondo è *l'interdipendenza* tra la cornice e il contenuto, ed è individuabile su vari livelli; mentre il terzo è *l'insegnamento* nelle due opere.

Il primo elemento che si può osservare tra la cornice dei *Sette Savi* e quella del *Decameron* è l'intenzione di ritardare il tempo per giungere alla salvezza. Si sostiene che i tipi di cornice siano tre, tra i quali il più diffuso è quello che tende a ritardare il compimento di un'azione<sup>309</sup>. Questo elemento è molto importante, perché riferisce al *ritardare* il compimento di un'azione, ma la cosa più importante è: ritardare quale azione?

Nella cornice dei *Sette Savi*, il pericolo di morte minaccia il principe. È importante notare che la salvezza del principe è garantita anzitutto dal suo silenzio, che somiglia all'allontanamento dei dieci ragazzi della brigata dalla città. La strategia messa in atto dai sette savi di prendere tempo raccontando storie, a nostro avviso, non è finalizzata a salvare il principe definitivamente e in modo diretto, quanto a ritardare la sua condanna affinché lui salvi se stesso. Il silenzio del principe è un silenzio di conoscenza e di saggezza, ed è salvifico, come è, anche ,salvifica la parola dei

---

<sup>308</sup> *Sendebâr, il libro degli inganni delle donne*, a cura di V. Orazi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, p. 9. Cfr. M. Picone, *Boccaccio e la codificazione*, cit., p.77; M. Picone, "Tre tipi di cornice: modelli orientali e tradizione narrativa medievale", in *Filologia e Critica*, XIII, (1988), pp. 12-17.; L. B. Ricci, *Boccaccio*, Roma, Salerno Editori, 2000, p. 154; V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, Bari, De Donato 1966, pp. 91-92.

<sup>309</sup> V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, cit., p. 91.

consiglieri. In effetti, dopo aver scoperto il pericolo che incombe sul principe, i savi insieme a lui cercano di trovare una soluzione. A questa soluzione ci arriverà il principe<sup>310</sup>:

Per mia fè, disse il giovane, io vi consiglio bene; e' mi conviene tenere di parlare, e voi siete sette; poco avrà catuno di senno e di discrezione in sé; s'egli non puote fare passare un giorno di questi sette. Certo, disse Baucilas, io ti passerò molto bene il mio dì, e così catuno de' Savj disse di passare il suo dì<sup>311</sup>.

È dunque il silenzio, il garante della salvezza, finché non sarà riuscito a riprendere la parola. Se il principe avesse parlato di fronte al padre per difendersi dell'accusa, sarebbe riuscito subito a discolparsi, ma parlare è la vera minaccia di morte. La sua chiara richiesta ai sette savi era di *far passare* ognuno il suo dì, e quindi ritardare il tempo dell'azione, cioè della condanna, ma non la salvezza definitiva.

Allo stesso modo il raccontare nella cornice del *Decameron* ha il ruolo di ritardare il tempo. L'atto del *ritardare* nella cornice della centuria è analogo all'atto del *ritardare* nella cornice dei *Sette Savi*. Noi riteniamo che l'allontanamento, che bastava per salvare la brigata, è analogo al silenzio del principe che gli garantiva la salvezza. Questo far passare il tempo nel *Decameron* non è il motivo della salvezza dalla morte ma dalle sue immagini orrende, come vedremo più avanti. Dunque possiamo dire che tra la morte e la persona minacciata, in entrambe le opere, esista *il tempo*, uno spazio tempo usufruito per raccontare le storie

Si può chiedere, dunque, se il raccontare dei savi non è il motivo della salvezza del principe, come si sarebbe salvato

---

<sup>310</sup> Su questo argomento ci sono diverse tradizioni, come sono diverse le versioni del libro. Tuttavia il fatto di far passare i sette giorni, in tutte le versioni, è il compito dei savi, e la salvezza del principe è garantita anzitutto dal suo silenzio, dacché l'oroscopo aveva annunciato la pericolosa minaccia. Si cita da: A. D'Ancona (a cura di), *Il libro dei Sette Savi di Roma*, cit.

<sup>311</sup> *Il libro dei Sette Savi di Roma*, a cura di A. D'Ancona, cit., p. 6. Tutte le citazioni del libro *Dei Sette Savi* sono tratte da *Il libro dei sette savi di Roma* a cura di A. D'Ancona, Pisa, Nistri, 1864.

altrimenti? In realtà, il principe quando si rese conto del pericolo che incombeva su di lui, aveva compreso che tale pericolo era nella corte di suo padre, altrimenti come avrebbe fatto a chiedere ai savi di salvarlo quando sarebbe arrivato lì? In quel momento, però, il principe era lontano dalla corte del padre, e l'alternativa di salvezza poteva anche consistere nel non rientrare ci mai più alla corte, come viene espresso nell'edizione dei *Sette Savi* curato da Cappelli, ad esempio:

Se voi avete animo di salvarmi per sette dì, menatemi da mio padre, altramente no. E così tutti promisero di salvarlo. Sicché venuta la domenica, cominciarono a cavalcare verso la terra<sup>312</sup>.

È chiaro che il rientro alla corte del padre e il compito dei savi, o la promessa, di salvare il principe siano uno stratagemma ideato dall'autore per usare lo spazio del silenzio del principe e concretizzare il suo progetto narrativo. L'autore, per narrare, crea motivi che giustifichino l'atto di narrare. Se il principe fosse fuggito, forse, non ci sarebbe stata la difesa dei savi e non sarebbero esistiti i racconti. La stessa cosa vale anche per il *Decameron*. La brigata, dopo essere fuggita dalla città, si trova in campagna, avendo a disposizione vari svaghi, come è ricordato nell'opera, tra cui il gioco degli scacchi, il canto, il ballo ecc. Ma l'intento del Boccaccio non è soltanto far passare i giorni per la brigata, anzi, il suo intento principale è la narrazione, alla quale è riservata la maggior parte dello spazio nell'opera. Non solo, ma gli stessi protagonisti, soprattutto la prima regina Pampinea, credono e credono nel potere della narrazione come uno svago efficace per la mente:

Ma se in questo il mio parer si seguisse, non giucando, nel quale l'animo dell'una delle parti convien che si turbi senza troppo piacere dell'altra o di chi sta a vedere, ma novellando (il che può porgere, dicendo uno, a tutta la compagnia che ascolta diletto) questa calda parte del giorno trapasseremo. (*Dec. Intro*).

---

<sup>312</sup> *I Sette Savi di Roma*, a cura di A. Cappelli, cit., p. 4.



Il secondo elemento di somiglianza tra le due opere è il rapporto di interdipendenza tra cornice e contenuto. Vero è che tale rapporto d'interdipendenza nella cornice dei *Sette Savi* è diretto e chiaro, a differenza dell'interdipendenza nel *Decameron*, come giustamente osserva Ricci:

[...], nel *Libro dei Sette Savi*, il motivo del novellare per dimostrare concretamente la correttezza della tesi che volta per volta il novellatore sostiene e provoca così nel pubblico prescelto azioni determinante<sup>313</sup>.

Questa interdipendenza esprime la primitività della cornice del libro, così privo di complicazioni psicologiche e retoriche. In effetti, non vi è spazio alcuno per le sfumature o per il tratteggio emotivo, e nessuno dei protagonisti riesce ad acquistare complessità, individualità e spessore<sup>314</sup>. anche se non del tutto, ma rispetto alla complessità della cornice del *Decameron* sembra dimostrarsi molto povero e, appunto, primitivo. La cornice dei *Sette Savi* è spesso considerata il sistema perfetto di questo espediente, tant'è vero che Lacarra sostiene che "l'equilibrio nel *Sindbad* tra la storia-cornice e quelle subordinate non si trova in altri testi"<sup>315</sup>. Noi crediamo che, in effetti, tale perfezione sia data dalla semplicità del sistema a cornice nei *Sette Savi* rispetto a quello del *Decameron*, il che è un indizio dell'originalità di questo sistema; , in altre parole si può dire che il *Sette Savi* sia, forse, la prima opera che abbia dato vita e origine a questo sistema. È molto significativo anche il fatto che questo libro fosse il più diffuso e imitato in Oriente come in Occidente. Infatti, Benfey nota l'influenza del *Sette Savi* sul *Pantchatarntra* piuttosto che il contrario:

Benfey first pointed out the analogy between the introduction to the *Pantchatantra* and the framework of the *Sindbad*, but he very justly concluded that the Pantchatantra was indebted to the Sindbad ther than

---

<sup>313</sup> L. B. Ricci, *Ragionare nel giardino*, Roma, Salerno Editrice, 1987, p. 39.

<sup>314</sup> *Mišlê Sendebār, novella medievali in veste ebraiche*, a cura di S. Isacco e M. Pratelli, cit., p.32.

<sup>315</sup> M. J. Lacarra, cit., p. 210.

the *Sindbad to the Pantchatamtra*<sup>316</sup>.

Questo ci fa sostenere che il *Sette Savi* sia probabilmente il testo a cornice primitivo e più antico di tutti gli altri testi a cornice.

Il principe dunque è in pericolo di morte, i sette savi agiscono contro questo pericolo per rimandare la condanna. Il rapporto è esplicito e diretto. Ciononostante, anche in questa semplice cornice non manca l'elemento psicologico. Il narrare dei savi, infatti, influenza lo stato psicologico del re, lo mette in crisi e gli fa cambiare decisione ogni volta che ascolta un racconto. Mentre dall'altra parte il re affronta la stessa situazione dalla moglie. In questo stato psicologico instabile e oscillante del re, la questione si trascina per sette giorni, senza poter prendere una decisione definitiva. Tuttavia il processo psicologico nel libro è diverso da quello nel *Decameron*. Se si considera, però, la distanza temporale tra il *Sette Savi* e il *Decameron* essa consiste di ben sette secoli almeno, se non molto di più. E in un'epoca come quella di Boccaccio, in cui l'oratoria è l'arte d'eccellenza e la retorica è fortemente presente, tale schema semplice e povero non poteva non essere sviluppato per rispondere all'esigenza del tempo. Inoltre, se osserviamo la cornice del *Decameron* ci rendiamo conto che l'interdipendenza è assimilabile a quella del *Sette Savi*, e in primo luogo, come dicevamo, a livello psicologico.

Infatti, a prima vista, il lettore della centuria potrebbe percepire un rapporto poco consistente tra la cornice e il resto del libro. In realtà, non è affatto così. Il rapporto antitetico tra l'argomento trattato nella cornice del *Decameron* e le novelle, costituisce un atto psicologico che sprofonda nella psiche umana. Il lettore del *Decameron*, leggendo l'introduzione della prima giornata, si trova spiazzato dalle immagini di morte descritte dall'autore: la morte si aggira per le strade a mietere uomini e animali insieme. Boccaccio tratteggia un inferno privo di tutti gli

---

<sup>316</sup> K. Campbell, *A study of the romance of the Seven Sages with special reference to the Middle english versions*, cit., p. 3.

aspetti umani, non ci dice che il tasso d'amore e di umanità è arrivato a zero, ma ce lo lascia immaginare. La disumanizzazione delle persone si manifesta negli abbandoni: i servi che abbandonano i loro padroni, e la moglie che abbandona il marito, il fratello che ignora il fratello e così via.

la peste è l'occasione del trionfo di tutto ciò che è contro natura: contro natura è l'identità tra uomini e bestie, contro natura è l'empietà di fronte alla morte, contro natura è l'attacco alla proprietà privata<sup>317</sup>.

Sembra un' immagine dell'inferno dantesco, dove ognuno pensa a sé stesso e ai suoi dolori, o ai suoi piaceri, e alle sue sofferenze. Boccaccio, scrive Auerbach, sottolinea ripetutamente l'anarchia, il caos determinato dall'orribile disperazione e dell'ancor più terribile delirio che domina fra i sopravvissuti, crimini selvaggi e selvaggia sete di piaceri<sup>318</sup>. Un lettore che legge il *Decameron* per la prima volta, non avendone mai sentito parlare prima, e che non si accorge della frase che giustifica questo "orrido cominciamento", incontrando queste descrizioni apocalittiche immagina che entrerà, nelle pagine seguenti, nel mondo degli inferi, o forse leggerà una commedia infernale che ha come teatro il mondo terreno. Ma una volta passati questi confini, questo *orrido cominciamento*, si trova in una dimensione inaspettata; un Eden terrestre ma reale, disegnato da Boccaccio. A mano a mano che va avanti nel libro, il lettore trova una materia di diletto e di passatempo che gli fa dimenticare totalmente il proemio infernale.

Avviene così che l'impressione delle pagine iniziali s'attenua e dilegua procedendo nella lettura, ne bastano di ravvivarla gli accenni all'eccezionalità delle congiunture, messi in bocca a questo o a quello dei novellatori. Questi accenni tutt'al presto servono a giustificare teoricamente, in linea puramente polemica, l'audacia di taluni racconti, ma non hanno il potere di suscitare in noi l'orrore di prima e

---

<sup>317</sup> L. Surdich, *La cornice d'amore. Studi sul Boccaccio*, cit., p. 230.

<sup>318</sup> E. Auerbach, *La tecnica di composizione della novella*, Roma, Edizioni Theoria, 1984, p. 25.

avvicinarci per tal via all'anima di quei novellatori ansiosi di serenità<sup>319</sup>.

Ed è proprio questo l'intento di Boccaccio: giocare sul lato psicologico della persona. Lo stesso lettore rimarrebbe imprigionato nell'inferno del proemio, se non fosse per l'aria della campagna che respira con i dieci giovani, e comincia ad immaginare il palazzo ove alloggiano, e la natura viva che li circonda, comincia egli stesso a cacciare, con la forza delle novelle, le immagini orrende precedenti. Se tale effetto può valere per il lettore, si può ipotizzare che valga il doppio per i personaggi del *Decameron*. Quella natura viva che circonda i giovani della brigata e il *raccontare* sono quindi collegati in maniera antitetica con il terrore della peste nella cornice:

Il Boccaccio avrebbe fatto a meno di narrare quegli avvenimenti luttuosi, ma non ha potuto. E non ha potuto, perché si trattava di un avvenimento, "storico", si badi, troppo grosso e urgente per poter essere obliterato, e soprattutto per esso fornisce la prospettiva a tutto il comportamento della brigata narrante<sup>320</sup>.

Il lato psicologico dell'opera, a nostro avviso, non è assolutamente da sottovalutare. Boccaccio è un maestro nella psicologia della narrazione, tant'è vero che la sua opera *l'Elegia di Madonna Fiammetta*, secondo Branca, è il primo romanzo psicologico moderno<sup>321</sup>, mentre Auerbach asserisce che "Boccaccio è certo un psicologo geniale"<sup>322</sup>. Franco Cardini, trattando la peste del 1348, sostiene che alla scoperta di un morbo nel medioevo, quando la gente si rendeva conto della sua diffusione, "nascono infinite forme di psicosi<sup>323</sup>". Quindi psicosi e panico avevano dominato le menti della gente, e le reazioni erano varie da un gruppo all'altro. Secondo gli psicologi la morte come esperienza

---

<sup>319</sup> U. Bosco, cit., p. 14.

<sup>320</sup> M. Petrini, *Nel giardino di Boccaccio*, Udine, Del Bianco Editore, 1986, p. 24

<sup>321</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, cit., p. XLIV.

<sup>322</sup> E. Auerbach, *La tecnica di composizione della novella*, cit., p. 56.

<sup>323</sup> F. Cardini, *Le cento novelle contro la morte*, Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 25.

[...] scatena nel singolo individuo emozione e fantasmi difficilmente tollerabili che paralizzano la coscienza e trasformano la paura in uno stato morboso carico di minacce mortali non soltanto per il singolo individuo ma anche per la collettività. La società quindi per salvaguardare la propria continuità ha messo in atto strategie che sviano e distolgono l'attenzione da questa forza disgregatrice e ristabiliscono una rapida ripresa di contatto con la vita ogniqualvolta un evento luttuoso ne interrompe il flusso<sup>324</sup>.

A livello di catastrofi naturali, invece, la collettività spesso si impegna in riti e azioni assurde per escogitare la morte e affrontarla:

Quanto più sono ostili e imprevedibili le forze della natura, tanto più le società si impegnano in riti e superstizioni, in interpretazioni e rappresentazioni della morte fantastiche e apparentemente assurde. Si tratta di modalità di aggiramento con cui si affrontano e si moderano gli effetti distruttivi delle forze naturali che agirebbero negativamente sulla vita collettiva<sup>325</sup>.

Tali diverse strategie sono descritte in modo generale anche dal Boccaccio: nel *Decameron* ci sono quattro tipi di reazioni psicologiche e sociali alla peste da parte dei fiorentini.

“Erano alcuni, li quali avvisavano che il viver moderatamente e il guardarsi da ogni superfluità avesse molto a così fatto accidente resistere; e fatta brigata, da ogni altro separati viveano, e in quelle case ricogliendosi e racchiudendosi, dove niuno infermo fosse e da viver meglio, d'elicatissimi cibi e ottimi vini temperatissimamente usando e ogni lussuria fuggendo, senza lasciarsi parlare a alcuno o volere di fuori di morte o d'infermi alcuna novella sentire, con suoni e con quegli piaceri che aver poteano si dimovano” (*Dec. Intro*)

Questa è la prima strategia che è stata adottata da una certa categoria di persone. Un'altra categoria, invece, aveva escogitato una modalità diversa :

“Altri, in contraria opinion tratti, affermavano il bere assai e il godere e l'andar cantando attorno e sollazzando e il sodisfare d'ogni cosa all'appetito che si potesse e di ciò che avveniva ridersi e beffarsi esser medicina certissima a tanto male; e così come il dicevano

---

<sup>324</sup> A. O. Ferraris, *Psicologia della paura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 138.

<sup>325</sup> A. O. Ferraris, *Psicologia della paura*, cit., p. 139.

mettevano in opera a lor potere, il giorno e la notte ora a quella taverna ora a quella altra andando, bevendo senza modo e senza misura” (*Dec. Intro*).

Altri ancora presentano un'altra modalità nell'affrontare il problema

“Molti altri servavano, tra questi due di sopra detti, una mezzana via, non strignendosi nelle vivande quanto i primi né nel bere e nell'altre dissoluzioni allargandosi quanto i secondi, ma a sufficienza secondo gli appetiti le cose usavano e senza rinchiudersi andavano a torno, portando nelle mani chi fiori, chi erbe odorifere e chi diverse maniere di spezierie, quelle al naso ponendosi spesso, estimando essere ottima cosa il cerebro con cotali odori confortare” (*Dec. Intro*).

Un'ultima categoria erano coloro di crudele sentimento:

“Alcuni erano di più crudel sentimento, come che per avventura più fosse sicuro, dicendo niuna altra medicina essere contro alle pestilenze migliore né così buona come il fuggir loro davanti; e da questo argomento mossi, non curando d'alcuna cosa se non di sé, assai e uomini e donne abbandonarono la propria città, le proprie case, i lor luoghi e i lor parenti e le lor cose, e cercarono l'altrui o almeno il lor contado” (*Dec. Intro*).

Quelle categorie nella centuria sono descritte in modo generale, senza entrare nei dettagli dei singoli eventi o singoli comportamenti per farci capire più a fondo lo stato psicologico delle persone nei loro vari momenti.

La descrizione della situazione generale della peste, orrenda e orribile, ci aiuta a immaginare e capire lo stato psicologico dei giovani della brigata. Oltre a ciò abbiamo anche alcune descrizioni personali dei giovani che rivelano le loro paure, il loro turbamento e l'influenza che hanno avuto le scene orrende su di loro, come nel caso di Pampinea, come vedremo più avanti.

La stessa strategia dei dieci giovani della brigata, ad esempio, la si trova nel racconto di Edgar Allan Poe, “*La maschera della morte rossa*”<sup>326</sup> che può essere, probabilmente, influenzato da Boccaccio. Una peste colpisce la contrada nella quale vive il principe

---

<sup>326</sup> E. A. Poe, *racconti del terrore*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 195-202.

Prospero, costui che riunisce i suoi amici e, insieme si rifugiano in una delle sue abbazie remote. Vivono una vita piena di piaceri e delizia, impedendo qualsiasi contatto con il mondo esterno, considerando che “sarebbe stata follia affliggersi o solo darsene pensiero” a quello che succede fuori. Alla fine, la morte rossa li colpisce comunque e nessuno sopravvive. Ma comunque la modalità e la reazione psicologica del principe Prospero è la stessa dei giovani, e più in generale della quarta categoria di personaggi descrittaci da Boccaccio.

I giovani della brigata, uscendo dal teatro di morte, Firenze, portano dentro di sé le paure e le angosce, per rifugiarsi in campagna. Psicologicamente la paura va affrontata, e uno dei punti cardini per affrontarla è l'aggregazione sociale.

Senza questo soccorso collettivo l'individuo, solo di fronte alle sue paure, si confronta in un faccia a faccia con la propria finitezza e le angosce che ne derivano: un confronto solitario che è spesso intollerabile<sup>327</sup>.

Così i giovani si trovano insieme ad affrontare il pericolo che li minacciava, cercando di stare per lo più insieme anche nei giochi, nelle danze e nel raccontare. Il fatto di stare in solitudine minaccia sicuramente la stabilità psicologica della persona, perché la solitudine obbliga la persona, in assenza di interlocutori, a ripercorrere il proprio passato e la difficile esperienza che ha vissuto.

L'isolamento e la solitudine che conseguono a una perdita significativa aumentano il livello personale di rischio, cosicché il pericolo più grave non consiste soltanto nel dolore che deriva da una carenza specifica, ma anche nel rischio, fattosi più elevato, di perdere il proprio Io. Un capovolgimento radicale delle abitudini, delle aspettative e dei progetti può infatti portare a crisi di identità non sempre superabili<sup>328</sup>.

---

<sup>327</sup> A. O. Ferraris, cit., p. 9.

<sup>328</sup> A. O. Ferraris, cit., p. 137.

Allora ci si può chiedere come faranno ora i dieci giovani a mangiare, a ridere, a divertirsi e anche a cantare e a ballare, mentre a Firenze i loro parenti, le loro famiglie e la loro gente stanno morendo divorati da quel mostro orrendo chiamato peste?

Ecco, a nostro avviso, si fa chiaro il fatto che lo stare insieme e il narrare non siano soltanto un modo per far passare il tempo, ma anche per allontanare le immagini brutali della peste in città, oltre al fatto, già citato, cioè di istruire i ragazzi della brigata. Altrimenti, per salvarsi dalla morte, sarebbe bastato semplicemente fuggire dalla città, non sarebbe occorso mettersi a narrare. Il narrare è una risposta psicologica, un atto, accanto al canto e al ballo, che serve ad allontanare le orrende e terribili immagini causate dalla morte e a far scorrere il tempo che devono passare in campagna. Quelle immagini infernali che descriveva l'autore all'inizio della sua opera sono l'elemento psichico e, a nostro avviso, uno dei principali collegamenti tra la cornice e le novelle. Non a caso Dioneo dice ai compagni:

[...] io non so quello che de' vostri pensieri voi v'intendete di fare, li miei lasciai io dentro dalla porta della città e per ciò, o voi a sollazzare e a ridere e a cantare con meco insieme vi disponete (tanto, dico, quanto alla vostra dignità s'appartiene), o voi mi licenziate che io per li miei pensieri mi ritorni e steami nella città tribolata. (*Dec. Introd.*)

Hanno deciso dunque di lasciare quel che hanno visto là dove era, e di crearsi una vita quasi parallela, una specie di sospensione del tempo, in cui trascorrere una nuova vita e un nuovo ambiente che non ha niente a che fare con la peste e l'incubo che incombe sulla città di Firenze. Quell'incubo giustifica la reazione della brigata che cerca di allontanarsi il più possibile da quelle immagini orrende, una reazione umana naturalissima come osserva Umberto Bosco:

Ma tenete presenti quelle pagine iniziali; ripensate all'incubo della morte e del dolore a cui quei novellatori si son finalmente sottratti: allora ogni scherzo più audace vi paleserà come l'umana reazione di



spiriti compressi troppo a lungo sotto una minaccia oscura e inesorabile; la loro frivolezza scomparirà o si attenuerà<sup>329</sup>.

La sensibilità soprattutto di Pampinea, l'ideatrice della fuga della brigata, non le permetteva di sopportare quelle immagini che la accompagnavano nella città:

E se alle nostre case torniamo, non so se a voi così come a me avviene: io, di molta famiglia, niuna altra persona in quella se non la mia fante trovando, impaurisco e quasi tutti i capelli adosso mi sento arricciare, e parmi, dovunque io vado o dimoro per quella, l'ombre di coloro che sono trapassati vedere, e non con quegli visi che io soleva, ma con una vista orribile non so donde in loro nuovamente venuta spaventarmi. (*Dec. Introd.*)

Freud nota che di fronte alla morte le energie psichiche, dapprima convergenti sul rimpianto, tendono poi gradualmente a «uccidere la morte», e l'Io, che anela a vivere, tronca il suo rapporto con l'oggetto scomparso. Una volta portata a termine dell'elaborazione del lutto, l'Io diventa libero e disinibito<sup>330</sup>. Questo avviene chiaramente da parte della brigata, come abbiamo visto prima, e cioè di troncamento il loro rapporto con la città. Tant'è vero che quando Dioneo dichiara di aver lasciato i suoi pensieri dentro la città Pampinea risponde:

- Dioneo, ottimamente parli: festevolmente viver si vuole, né altra cagione dalle tristizie ci ha fatto fuggire. Ma, per ciò che le cose che sono senza modo non possono lungamente durare, io, che cominciata fui de' ragionamenti da' quali questa così bella compagnia è stata fatta pensando al continuare della nostra letizia, estimo che di necessità sia convenire esser tra noi alcuno principale, il quale noi e onoriamo e ubbidiamo come maggiore, nel quale ogni pensiero stea di doverci a lietamente viver disporre. (*Dec. Intro*)

Qual è, dunque, il modo migliore per vivere lietamente se non il narrare storie. Questo modo lo propone la regina Pampinea e tutti si ritrovano d'accordo nell'abbracciarlo:

Qui è bello e fresco stare, e hacci, come voi vedete, e tavolieri e

---

<sup>329</sup> U. Bosco, cit., p. 13.

<sup>330</sup> A. O. Ferraris, cit., p. 138.

scacchieri, e puote ciascuno, secondo che all'animo gli è più di piacere, diletto pigliare. Ma se in questo il mio parer si seguisse, non giucando, nel quale l'animo dell'una delle parti convien che si turbi senza troppo piacere dell'altra o di chi sta a vedere, ma novellando (il che può porgere, dicendo uno, a tutta la compagnia che ascolta diletto) questa calda parte del giorno trapasseremo. (*Dec. Intro*).

Il narrare è il modo migliore per passare il tempo, perché anzitutto procura diletto a tutti, ma la cosa più importante è creare quel momento sociale e collettivo che nega la solitudine e le sue conseguenze negative. Allontana la paura, ma, soprattutto, occupa la mente con la narrazione e l'ascolto dei racconti e cancella lo spazio delle immagini orrende. Ecco dunque il narrare si rivela come migliore antidoto al fantasma della peste. Potremmo osare ipotizzare che forse il Boccaccio stesso, che aveva vissuto di persona il trauma della peste, poteva aver usato la lettura, la scrittura e la rielaborazione di questi racconti durante la peste, e quindi forse anche per lui sono serviti come antidoto, o come occupazione della mente per allontanare l'incubo giornaliero della peste.

Il narrare dunque è una reazione contro tutto ciò che hanno visto e vissuto i giovani a causa della peste<sup>331</sup>. Come ben si sa, ad ogni azione c'è una reazione, ed è questo il rapporto tra storia principale, cioè la cornice, e le novelle subordinate. Vediamo che nel caso del *Sette Savi* c'è l'azione dell'uccisione del principe, la reazione è da una parte il silenzio e dall'altra i racconti dei consiglieri per sospendere il giudizio. Nel *Decameron* c'è da una parte la scena orribile della peste, azione, la cui reazione è la narrazione per allontanare le immagini del terrore. Dall'altra parte, a livello metaforico, nella città c'è il disordine sociale e il disfacimento dei costumi, la morte, l'anarchia degli uomini e l'assenza di atti necessari alla vita associata, azione, che viene

---

<sup>331</sup> V. Skloviskji, *Lettura del 'Decameron'. Dal romanzo d'avventura al romanzo di carattere*, Bologna, il Mulino, 1969, 195-197. Cfr. G. B. Squarotti, *Il potere della parola. Studi sul Decameron*, Napoli, Federico & Ardia, 1983, p. 5 ss..

simboleggiata dalla peste e dalle sue conseguenze. Mentre nella campagna dove ci sono i giovani c'è una vita sublimata, un ordine e una gerarchia, un ordine d'esistenza di animali e piante ordinate dall'uomo, insomma un contrasto netto<sup>332</sup>. La reazione dei giovani della brigata al disordine in città sta proprio in queste regole, nell'ordine e nella gerarchia. Con questo rivelano la loro intenzione di creare un ordine sociale e morale, tramite il loro sistema di vita, i loro ragionamenti e il loro novellare.

Da questo punto di vista il narrare ci appare come un ponte invisibile, ma molto solido, che lega la cornice alle novelle così da far dipendere le novelle dalla cornice.

L'altro punto interessante sulla dipendenza del contenuto, cioè delle novelle, dalla cornice è la straordinarietà degli avvenimenti accaduti durante la peste, e dunque quel che hanno fatto i ragazzi non sarebbe fattibile in una situazione normale, come affermava lo stesso Boccaccio sul tempo in cui è avvenuto tutto ciò: “[...], in tempo nel quale andar con le brache in capo per iscampo di sé era alli più onesti non disdicevole, dette sono” (*Dec. Conclus.*). Quindi è la presenza della peste che giustifica tutto ciò, in quanto motivo di fuga, ma anche motivo di un meccanismo di adeguato funzionamento delle novelle.

Fate che in tempi serenamente normali, quando tutto fosse andato per la sua china, in una Firenze preoccupata solo dei suoi commerci e delle sue competenze politiche, quelle sette donne e quei tre uomini si fossero adunati a godere la dolce compagna toscana in blandi divertimenti e a raccontarsi a vicenda novelle per la maggior parte grassocce e leggere: certo quel che avrebbe fatto e detto avrebbe rivelato in essi una costituzionale superficialità, un'irrimediabile leggerezza<sup>333</sup>.

---

<sup>332</sup> G. B. Squarotti, *Il potere della parola. Studi sul «Decameron»*, cit., p. 19.

<sup>333</sup> U. Bosco, cit., p. 13.

La peste dunque serviva anche come pretesto narrativo, come copertura sotto la quale si sono raggruppati le giovani donne e i giovani uomini, altrimenti sarebbe stato difficile mettere insieme questi giovani senza un motivo valido. Boccaccio non avrebbe pubblicato le sue novelle senza il racconto dei dieci giovani, non perché:

[...] egli non si sarebbe assunta, senza la finzioni dei novellatori, la responsabilità, di fronte ai lettori e a sé stesso, della loro tenuità e della loro troppo spregiudicata giocondità, ma soprattutto perché esse sarebbero sembrate a lui stesso ingiustificate del punto di vista artistico, e allora davvero frivole e vane<sup>334</sup>.

Quindi, l'esistenza della narrazione dipende dalla presenza del racconto della peste, dunque le novelle che hanno narrato i giovani sono dipendenti da quel racconto della cornice.

Ecco che la peste ci appare come la premessa artistica, oltre che logica, non solo della costituzione della brigata e del suo novellare, ma di tutta l'opera. Di tutta l'opera, s'intende, considerata nel suo insieme, nel suo organismo complessivo; così come il Boccaccio voleva che fosse considerata<sup>335</sup>.

La premessa artistica della peste è quindi un altro ponte, un altro legame che tiene solido il rapporto tra la cornice e le novelle, come sostiene anche Singleton:

La cornice contribuisce alla istituzione e alla spiegazione di un tono e di un contenuto delle singole storie. Fornisce le ragioni di uno stato d'animo. La minaccia di una terribile epidemia mette insieme una brigata di giovani e giustifica la loro fuga. Mi sento di dire che ogni lettore, incapace di capire che la "minaccia" e "la fuga dalla minaccia" corrispondono a una strategia artistica nell'Introduzione, non è pronto a leggere quest'opera come un'opera d'arte<sup>336</sup>

In effetti le novelle sono inserite secondo una struttura organica, precisa e organizzata:

---

<sup>334</sup> *ivi.*, p. 17.

<sup>335</sup> *ivi.*, p. 14.

<sup>336</sup> Ch. Singleton, *On Meaning in the "Decameron"*, in *"Italica"*, vol. XXI, (1944), p. 117.

L'insieme delle cento novelle, a loro volta ripartite nei sottoinsiemi delle dieci giornate, è un edificio che solo osservato dall'esterno ha la solida compattezza di un'architettura rispettosa dei canoni prescritti delle istruzioni armonizzanti della disciplina retorica<sup>337</sup>.

Dal vastissimo patrimonio novellistico che Boccaccio aveva a disposizione, aveva scelto proprio quelle novelle, le aveva modificate dando loro una nuova valenza all'interno del suo progetto. La scelta delle novelle dunque non è casuale, ma corrisponde al progetto che l'autore aveva in mente.

Ci possiamo anche chiedere perché Boccaccio racconti una storia così complicata della Firenze appestata, dei ragazzi e del loro incontro e tutte queste complicazioni. Avrebbe potuto, invece, fare una cosa molto più semplice per raccontare le sue novelle: dieci giovani si incontrano, magari amici o vicini o parenti, e si raccontano semplicemente queste novelle. Persone che si trovano in un dato posto, un posto qualunque, e si raccontano le novelle, senza avere nessuna storia dietro, tanto la letteratura è finzione. Poteva farlo anche sulla lingua degli animali. Perché Boccaccio cerca di dare questa credibilità ai personaggi, li fa personaggi reali, e racconta una storia reale che fa da cornice a tutte le altre. Ciò sicuramente è indizio che quel racconto, così completo da essere un racconto a parte, ha una sua funzione, anzi è proprio il centro della centuria boccacciana. La cornice che prende la sua valenza dalla peste, la quale "[...] non solo offre una rappresentazione dettagliata del morbo e dei suoi effetti sugli esseri umani, ma ne fa il presupposto dell'opera, il suo nucleo centrale"<sup>338</sup>. E in effetti sono i giovani della brigata ad essere il centro della raccolta, "La brigata è un modello di vita comunitaria: un modello di comportamento, di rapporti, di valori"<sup>339</sup>. Per cui è palese che tutto il progetto boccacciano stia in questo racconto, nei suoi personaggi. Poteva essere, invece, molto più semplice, come la *Disciplina Clericalis*,

---

<sup>337</sup> L. Surdich, *La cornice d'amore. Studi sul Boccaccio*, cit., p. 272.

<sup>338</sup> G. Alfano, *Introduzione alla lettura del Decameron*, cit., p. 6.

<sup>339</sup> L. Surdich, *La cornice d'amore. Studi sul Boccaccio*, cit., p. 233

ad esempio, una specie di dialogo tra maestro e discepolo, o padre e figlio, ma Boccaccio aveva in mente un progetto complesso che andava oltre al semplice fatto di raccontare novelle per diletto.

Di fronte al ribaltamento della realtà provocato dalla peste, il Boccaccio si colloca con l'intenzione di ribaltare il ribaltamento, di risistemare le cose nella loro norma: impegno fortemente imbevuto di ideologia, le cui forme e i cui contenuti si specificano con l'apparire sulla scena dei tre giovani e delle sette donne<sup>340</sup>.

Se osserviamo la struttura del libro, troviamo, da una prospettiva narrativa, che il *Decameron* si divide in tre livelli narrativi: una testimonianza diretta e oculare "ho visto":

Maravigliosa cosa è da udire quello che io debbo dire: il che, se dagli occhi di molti e da' miei non fosse stato veduto, appena che io ardisi di crederlo, non che di scriverlo, quantunque da fededegna udito l'avessi". (*Dec. Introd*)

Boccaccio ci conferma in modo assoluto la realtà da lui vista, una realtà alla quale lui stesso non avrebbe creduto, anche se l'avesse udita da una persona "fededegna". Si aspetta, dunque, che noi gli crediamo, e descrive la situazione in modo dettagliato per trasmetterci la realtà dei fatti e farci prestare fede alle sue rappresentazioni. Può anche darsi che Boccaccio non fosse a Firenze durante la pesta ma :

di fronte a una simile dichiarazione, chiedersi se Boccaccio stia o meno dicendo la verità e mettere in dubbio, come alcuni hanno fatto, la sua effettiva presenza a Firenze non ha alcun senso: significa mettersi in una prospettiva diversa e, in ogni caso, extra - testuale<sup>341</sup>.

Rimane comunque un'esperienza diretta e in prima persona, e il lettore la prende come tale.

Una testimonianza indiretta, per sentito dire "ho sentito". In questo piano narrativo si passa al livello uditivo, Boccaccio non

---

<sup>340</sup> *Ivi.*, p. 231

<sup>341</sup> M. Lavagetto, "La letteratura e la peste", in F. Bertoni e M. Versari (a cura di), *La cornice. Strutture e funzione nel testo letterario*, Bologna, CLUEB, 2006, p. 101.

vede in prima persona i personaggi trovarsi nella chiesa, ma ciò gli veniva riferito da una persona "degnà di fede": "[...] stando in questi termini la nostra città, d'abitatori quasi vota, addivenne, sì come io poi da persona degna di fede sentii [...]" (*Dec. Introd.*)

Il terzo livello è, in un certo senso, la finzione letteraria, che possiamo categorizzare come "si è detto". È la finzione dentro la finzione, anche se ad un certo punto Boccaccio riferisce che una delle donne gli aveva raccontato, di quando "le donne vanno alla valle delle donne", ma in realtà non si sa se colui che racconta a Boccaccio, cioè la persona di degna fede, è una terza persona, o è una delle stesse donna che avesse raccontato direttamente al Boccaccio. Si intuisce però che quel "secondo che alcuna di loro poi mi ridisse" che quel "mi" si riferisca al narratore, che non sarebbe altro se non l'invenzione di Boccaccio. Ma potrebbe essere anche uno, o una, dei dieci giovani che aveva riferito tutto ciò a Boccaccio,

Ma se, viceversa, volessimo tentare a tutti i costi di identificare quel fantasma, che si aggira nel testo e che - a prima vista- sembra svaporare definitivamente dopo che si è conclusa l'introduzione, se volessimo costringerlo ad assumere l'identità di uno dei dieci giovani [...], credo che alla fine saremmo costretti, [...] ad arrenderci<sup>342</sup>.

È una specie di climax, in cui Boccaccio ci porta dal reale della cornice, dove la descrizione della peste è vista e vissuta in prima persona, alla realtà offuscata, quando uno, o una, gli racconta di aver visto incontrarsi i giovani nella chiesa di Santa Maria Novella, alla finzione: dove i ragazzi della brigata continuano la loro fuga, la loro permanenza in campagna e il loro raccontarsi storie.

Come si spiega questo sistema complesso che aveva adottato il Boccaccio se non per rendere compatto il suo libro. Questa struttura complessa, in cui si fonda il reale con la finzione, che è il raccontare il quale influisce sul reale, che sono i personaggi della

---

<sup>342</sup> M. Lavagetto, "La letteratura e la peste", cit., p.104.

cornice<sup>343</sup>, e presumibilmente sul pubblico esterno. Quale ruolo ha la letteratura se non questo, e il Boccaccio ne era consapevole. Infatti, durante la peste circolava un'ipotesi tra i dotti secondo la quale la peste poteva essere spiegata dal l'influsso negativo degli astri. Checco di Meletto de Rossi,<sup>344</sup> inviò dei sonetti a vari intellettuali, tra cui gli amici Petrarca e Boccaccio, dove li invitava a riflettere su tale pensiero.

Proprio per questo colpisce constatare che tanto il proponente quanto i suoi destinatari interpretarono il problema in un modo del tutto differente, cogliendo cioè l'occasione dello scambio di sonetti per una riflessione incentrata sul libero arbitrio e sulla responsabilità dell'essere umano rispetto alle proprie azioni<sup>345</sup>.

Il nostro autore, dunque, si rendeva conto dell'importanza del ruolo degli intellettuali nella società. Ed era proprio quello di cui tennero conto sia Boccaccio sia Petrarca.

[...] il punto centrale diventava il senso che ciascuno doveva trarre da quella terribile esperienza: occorreva un ripensamento complessivo della vita, individuale e collettiva. Un fatto eminentemente naturale finiva con l'acquistare un profondo significato: sia morale, [...] sia politica. Furono queste le due strade su cui s'incamminarono,

---

<sup>343</sup> Il Boccaccio quando descrive l'impressionante numero di morti "centomila creature umane" pareva che non si sentisse coinvolto quanto lo è stato quando descrive la distruzione di un mondo fatto di "valori umani", "belle donne", "leggiadri giovani", un mondo di "gran palagi", "belle case", "nobili abituri" e "mirabili schiatte". in ciò il Boccaccio accusa il colpo di un collasso di una civiltà, ma soprattutto avverte il pericolo della scomparsa definitiva di un'élite sociale. Nell'élite Boccaccio individua un ruolo egemonico nella società, e quindi la salvezza della società consiste nella salvezza di un'élite. La brigata dei dieci ragazzi, l'élite scelto dal Boccaccio, ha intanto le stesse caratteristiche che aveva l'élite compianta nell'introduzione: sono giovani e, si può dire, leggiadri, quanto lo erano i "leggiadri giovani", sono "savia ciascuna e di sangue nobile e bella di forma e ornata di costumi e di leggiadra onestà" appartengono dunque alle "memorabili schiatte" e sono anche, cioè i dieci giovani, abitanti di "gran palagi" e "belle case" anche se non lo si dice chiaramente ma dai loro possedimenti in campagna, in cui vanno a passare le due settimane. dunque Boccaccio ricostruiva l'élite che aveva visto scomparire durante le varie crisi, in particolare durante la peste. (L. Surdich, *La cornice d'amore. Studi sul Boccaccio*, cit., p. 236).

<sup>344</sup> Letterato amico di Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, e all'epoca della peste segretario del signore di Forlì Francesco Ordella.

<sup>345</sup> G. Alfano, cit., p. 5



rispettivamente, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio<sup>346</sup>.

Sordich percorre molto brevemente le diverse crisi che colpirono Firenze tra il 1340 e il 1348, culminate con la peste, e sostiene che:

E' in questa cornice storica, composta dall'intreccio di crisi finanziaria, crisi economica, lotte sociali, sciagure naturali, che s'inquadra la cornice del Decameron boccacciano<sup>347</sup>

Ma anche dopo queste crisi, e dopo la peste, la gente felice d'essere sopravvissuta al flagello della morte nera, scrive Matteo Villani, "dimenticando le cose passate come se state non fossono, si dierono a.ppiù sconcia e disonesta vita che prima non avieno usata"<sup>348</sup>. È una specie di trauma post peste, un residuo delle corruzioni sociali avvenute durante la peste. Può essere che l'opera di Boccaccio sia una reazione morale e sociale contro quei costumi, sia prima della peste sia dopo, che via via venivano costituiti. Da questa realtà, probabilmente, è nata la sua intenzione di ri-costruire una società sulle rovine della società appestata.

I protagonisti del progetto boccacciano, come si è detto, sono i giovani della brigata, ma il rapporto intrinseco tra la cornice e le novelle e la dipendenza reciproca, è essenziale per il funzionamento di questo progetto, quel loro rapporto che costituisce l'unicità e l'organicità del libro:

Il rapporto cornice-novelle è, [...] rapporto tra unità organica (la brigata) e la varietà del reale (le novelle): la pluralità delle occasioni e delle forme della vita è proiettata sull'unità di misura costituita dall'ideologia della brigata, che riorganizza il mondo giudicandolo e sistemandolo secondo gli schemi mentali che le appartengono. [...] Il Boccaccio, insomma, non fa della cornice e delle novelle distinti modelli in concorrenza. La funzione modellizzante è affidata esclusivamente alla brigata dei dieci giovani, la gestione ideologica

---

<sup>346</sup> *ivi.*, p. 6

<sup>347</sup> L. Surdich, *La cornice d'amore. Studi sul Boccaccio*, cit., p. 227.

<sup>348</sup> Matteo Villani, *Cronica*, con la continuazione di Filippo Villani, 2 voll., a cura di G. Porta, Parma, Ugo Guanda Editore, 1995, vol. I, p. 7.

del *Decameron* spetta a loro<sup>349</sup>.

La conseguenza del punto precedente ci porta ad un altro nesso tra la cornice e le novelle, che è ancora più diretto, e cioè l'influenza delle novelle in modo diretto, sui personaggi della cornice, in particolar modo sulle giovani donne della brigata.

Lacarra sostiene che:

All'origine di questo espediente (cioè la cornice) si pone una grande fiducia nel potere persuasivo della parola, giacché le narrazioni inserite possono modificare la condotta dei personaggi che le ascoltano. Perché questo accada, dovrà esistere un parallelismo tra la storia principale e quelle subordinate<sup>350</sup>.

In effetti vediamo che, mano a mano che procede la narrazione, le donne della brigata cambiano atteggiamento, reazione e persino azione, l'azione della parola, quando toccherà a loro raccontare.

Troviamo, ad esempio, che all'inizio della quinta novella nella prima giornata la reazione delle donne alla novella licenziosa di Dioneo, poco prima raccontata, era un leggero rossore nel viso e un riso contenuto:

La novella da Dioneo raccontata, prima con un poco di vergogna punse i cuori delle donne ascoltanti e con onesto rossore né loro visi apparito ne diedon segno; e poi quella, l'una l'altra guardando, appena del ridere potendosi astenere, sogghignando ascoltarono. (*Dec.* I; 5).

Subito dopo la fine della novella, la regina ordina a Fiammetta di iniziare la sua novella, come per dare segno agli altri che "[...] simili novelle non fosser tra donne da raccontare" (*Dec.* I; 5). Nella terza giornata, invece, la reazione delle donne è un po' cambiata. Infatti, come reazione alla prima novella della terza giornata raccontata da Filostrato, le donne non solo arrossiscono ma anche ridono:

---

<sup>349</sup> L. Surdich, *La cornice d'amore. Studi sul Boccaccio*, cit., p. 244.

<sup>350</sup> M.J. Lacarra, "Strutture e tecniche della narrazione castigliana", in *Il racconto*, cit., p. 210.

Essendo la fine venuta della novella di Filostrato, della quale erano alcuna volta un poco le donne arrossate e alcun'altra se ne avevan riso, piacque alla reina che Pampinea novellando seguisse. (*Dec.* III ;2)

La quarta novella della stessa giornata, quella raccontata da Panfilo, parla esplicitamente delle risate delle donne senza altro commento:

Aveva Panfilo, non senza risa delle donne, finita la novella di frate Puccio, quando donnescamente la reina ad Elissa impose che seguisse. (*Dec.* III;4).

Mentre nella decima novella della stessa giornata, la licenziosa novella di Dioneo ha fatto tanto ridere le oneste donne che sembra sia addirittura normale raccontare tali novelle in presenza di donne: “Mille fiatae o più la novella di Dioneo a ridere messe l'oneste donne, tali e sì fatte lor pareva le sue parole; [...]”. (*Dec.* III; 10).

La stessa cosa si ripete anche con la quarta novella della quinta giornata<sup>351</sup>. Nelle giornate seguenti, soprattutto dalla settima in avanti, le donne cominciano a loro volta a raccontare novelle che non avrebbero raccontato le prime giornate. Come la terza novella della settima giornata, raccontata da Elissa, o la quinta novella della stessa giornata raccontata da Fiammetta, oppure la prima novella dell'ottava giornata narrata da Neifile.

Nella cornice le donne che ascoltano (e che prefigurano palesemente le future ascoltatrici di Boccaccio) vengono progressivamente "educate": da prima arrossiscono ascoltando le narrazioni licenziose di Dioneo e di Filostrato e di Panfilo, poi sorridono, poi ridono apertamente; nel frattempo si fanno a loro volta narratrici di storie che non sarebbe lecito dire in base alle leggi e ai costumi correnti; utilizzando - senza inibizione - la metaforica sessuale, riconoscono - senza remore e a più riprese - la legittimità del desiderio e i diritti del

---

<sup>351</sup> Le risate delle donne, dopo che Filostrato aveva finto di raccontare le sua novella, sono durate anche se Filostrato aveva taciuto: “Aveva ciascuna donna, la novella dell'usignolo ascoltando, tanto riso, che ancora, quantunque Filostrato ristato fosse di novellare, non per ciò esse di ridere si potevan tenere” (*Dec* V; 4).

corpo (del loro corpo)<sup>352</sup>.

Così dunque, come il narrare dei consiglieri nel *Sette Savi*, muta l'atteggiamento del re e i suoi giudizi, similmente il raccontare dei ragazzi cambia l'atteggiamento delle donne e il loro giudizio sul mondo e sulle sue regole.

Rimane l'ultimo punto di somiglianza da trattare tra le due opere: l'insegnamento. Il libro dei *Sette Savi* può essere considerato un libro di intrattenimento ma è indiscutibilmente un libro di istruzioni. L'educazione nel *Sette Savi* è rivolta a una sola persona; il principe, a differenza del processo d'educazione decameroniano che coinvolge ben dieci persone. Nel *Sette Savi* il principe è il personaggio più importante del regno, e quindi deve ricevere la massima istruzione, al fine di sapere governare bene. La sapienza fa la differenza, e per quanto non si tratti dell'unico requisito necessario a una vita piena e positiva, ne costituisce l'irrinunciabile completamento. La sapienza è insegnata e insieme fonte di apprendimento, ma si tratta di un bene assimilabile alla ricchezza, perciò connessa al prestigio sociale e al potere, un'ossessione dei regnanti e di chi sta a corte, più che un punto fermo nella vita della gente comune<sup>353</sup>. Nel *Sette Savi*, dunque, l'insegnamento è rivolto soltanto al principe per formare “[...] la figura ideale del re e l'educazione del principe al *saber* — un sapere che è conoscenza

---

<sup>352</sup> M. Lavagetto, “La letteratura e la peste”, cit., pp. 95-96. Tra l'altro Boccaccio nella sua descrizione alla peste aggiunge un dettaglio, che “nella realtà un'affermazione carica di conseguenze, che ci dice che proprio l'emergenza ha modificato gli statuti della censura, spostato i confini tra il dicibile e l'indicibile, tra ciò che può essere o non essere raccontato, essere o non essere ascoltato da una donna”. Questo è un dettaglio molto importante, di cui “[...] non c'è traccia nei cronisti né in Tucidide o in Lucrezio[...]”, che come se fosse la licenza per le donne di entrare in un mondo a cui non le è permesso entrare..(M. Lavagetto, cit., pp. 94-95).

<sup>353</sup> *Mišlé Sendebār, novella medievali in veste ebraiche* a cura di S. Isacco e M. Pratelli, cit., p. 33.

del mondo, senso della *misura* e della *giustizia* [...]”<sup>354</sup>. Nel *Decameron* l’istruzione deve essere riservata a un gruppo, a un ceto che possa poi fondare una specie di repubblica. La storia della cornice nel *Decameron* non è una storia a se stante e indipendente, ma è piuttosto legata fortemente al resto dell’opera, è il centro da cui parte il progetto di Boccaccio e a cui poi ritorna, e questo centro è costituito dai dieci giovani che sono, a definizione di Auerbach, una forma sociale:

La cornice del *Decameron* può essere compresa nel modo più semplice proprio a partire dal concetto di forma sociale. Così diventa anche evidente perché Boccaccio lasci in penombra le caratteristiche dei narratori e le loro reciproche relazioni. Se queste fossero chiare, non più di cornice si tratterebbe, ma di un racconto a sé stante [...]<sup>355</sup>.

Ciononostante l’insegnamento, come processo formativo, è comune tra le due opere. Nelle opere sapienziali in generale, ma soprattutto nel *Sette Savi*, la conoscenza è l’elemento centrale intorno al quale ruotano gli esempi, le novelle e gli insegnamenti.

la figura del re-infante, la sua trasformazione, l’apprendistato, che ne delineano le identità e le caratteristiche inalienabili; l’importanza del consiglio, il cui valore non è di semplice monito ma di insegnamento, teso a comunicare e a trasferire il bagaglio dell’esperienza; la rilevanza del sapere, elemento catalizzatore attorno al quale ruota la concezione stessa del genere e la sua ragion d’essere<sup>356</sup>.

Il principe nel *Sette Savi* viene affidato ai maestri che lo portano lontano dalla regge del padre, in un posto isolato per l’insegnamento. L’isolamento dell’infante con il suo maestro, lontano dal mondo, è simile all’isolamento dei giovani della brigata in campagna per riflettere sul mondo, sull’efficacia della parola, su come comportarsi e come agire e quant’altro. Vero è che i giovani del *Decameron* sono autodidatti, ma il processo di istruzione o

---

<sup>354</sup> P. Caraffi, “Saber e arte degli inganni nel *Sendebar*”, in *Rivista di Studi Indo-Mediterranei*, Anno IV, 2014, p. 1.  
<http://dl.dropboxusercontent.com/u/38899479/Copia%20di%20II%20re%20rivista%20e%20aggiornata.pdf>.

<sup>355</sup> E. Auerbach, *La tecnica di composizione della novella*, cit., p. 27.

<sup>356</sup> *Sendebar, il libro degli inganni delle donne*, a cura di V. Orazi, cit., p. 9.

autoistruzione è, tuttavia, ciò che porta al perfezionamento interiore, al quale tendeva lo stesso infante. André Jolles, riferendosi all'importanza del *Sette Savi* e delle sue lezioni di morale e di saggezza, sostiene:

Abbiamo definito questo libro popolare come il racconto a cornice meglio costruito, e davvero morale e saggezza di vita non risultano in nessun'altra raccolta tanto convincenti, attraverso esempi e contro esempi, poiché qui sono conservati i tratti più antichi e originali del genere<sup>357</sup>.

Non solo nel *Decameron*, ma anche nel *Sette Savi* abbiamo la presenza del pubblico ascoltatore, cioè il re, i consiglieri e la corte, tramite il quale gli insegnamenti si rivolgono al pubblico esterno. I racconti devono essere comunque decodificati per trarre l'insegnamento che va considerato come un processo formativo per l'individuo. Il fulcro concettuale e la funzione del prologo, che servirà a comprendere in modo adeguato l'intera raccolta, è identificabile con la ricerca del sapere da parte del principe.

Questo personaggio emblematico rappresenta il tramite che consente di portare a compimento il processo sapienziale, sia per quanto concerne la dimensione interiore (il perfezionamento individuale), che la dimensione socio-politica (la corte), riflesso di una realtà oggettiva, sulla quale si proietta l'influsso indottrinante del genere<sup>358</sup>.

In realtà il primo problema che il principe affronta non è la morte, ma è piuttosto l'ignoranza che causa la morte interiore dell'individuo. È dunque la conoscenza il vero nucleo attorno al quale gira l'intero libro, e tale conoscenza è anche il fulcro intorno al quale ruota il *Decameron*.

Il principe è stato affidato ai sette consiglieri che hanno il compito di renderlo edotto in tutte le arti,

---

<sup>357</sup> André Jolles, *I travestimenti della letteratura*, Milano, Mondadori, 2003, p. 62.

<sup>358</sup> *Sendebâr, il libro degli inganni delle donne*, a cura di V. Orazi, cit., pp. 13-14.

E quando l'uno il lasciava e l'altro il pigliava e gli insegnava il meglio che sapeva, e così il tennero tre anni, sicché egli si sapea ben conoscere delle Sette Arti<sup>359</sup>.

Una volta finito l'apprendistato del principe si decide allora di riportarlo dal padre. Al suo arrivo affronta un pericolo di morte che pare essere simbolo della corruzione della corte, ormai tra le mani della donna ingannatrice. Il padre vecchio sembra aver

[...] perso il senso della giustizia e la saggezza, poiché si è lasciato trascinare dall'ira, ed è disposto a farsi ingannare dalle parole di una donna; ciò gli impedisce di ascoltare i suoi consiglieri, che di conseguenza lo temono come un tiranno<sup>360</sup>.

È dunque ruolo del principe quello di ristabilire l'ordine all'interno della corte, l'ordine della giustizia e dello stato. Egli usa perciò la sua conoscenza anzitutto per scoprire il pericolo, e come evitarlo tramite il silenzio. Quando gli verrà restituita la parola allora difende se stesso, e rivela la verità tramite l'uso della conoscenza, della parola narrata, tramite le novelle. Prima di tutto individua il torto del padre re: "Messer mio padre, per dio mercie, che vo' siete a gran torto crucciato contro a me", più avanti, dopo aver raccontato la sua storia sul padre che tentò alla vita di suo figlio, il principe ribadisce ancora

E così, bello Signore, disse il figliuolo dello 'nperadore allo 'nperadore, avete voi voluto fare di me, e m' avete voluto far morire senza giudicamento<sup>361</sup>.

Il principe dunque affronta il pericolo, vince con la sua saggezza e ristabilisce l'ordine. La sua corona dunque è la saggezza, che lo rende adatto al suo compito di re. Con un re giusto e saggio viene ristabilito l'ordine sociale, morale e politico.

Ora troviamo gli stessi elementi anche nel *Decameron*. Da un punto di vista allegorico si potrebbe ipotizzare che Boccaccio

---

<sup>359</sup> *I Sette Savi di Roma*, a cura di A. D'Ancona, cit., p. 4.

<sup>360</sup> P. Caraffi, cit., p. 4.

<sup>361</sup> *I Sette Savi di Roma*, a cura di A. D'Ancona, cit., p. 93.

intenda usare la peste come un simbolo della corruzione sociale e politica.

Il *Decameron* ha il suo *orrido cominciamento* nella peste. Qui la società intera si è macchiata di un peccato: ha smarrito la ragione. La peste non è altro che la punizione divina. Nella visione cristiana il male morale determina il male fisico<sup>362</sup>

È dunque possibile che la peste morale stia dietro l'obiettivo boccacciano di creare non la città perfetta, ma un ordine sociale e una società che sappia usare la ragione. Questa è, appunto, il pretesto formale per l'abbandono della città da parte della brigata, ma l'obiettivo principale sarebbe "[...] non per "sopravvivere", bensì per "rifondare" l'ordine sconvolto dal contagio e dalla polverizzazione delle istituzioni e dei costumi<sup>363</sup>". Il Boccaccio non poteva prescindere dalla peste, e dall'immagine di quell'evento, immagine di un mondo in distruzione, che potrà per dialettica oppositiva introdurre la brigata, immagine di un mondo che si salva<sup>364</sup>. Il novellare di Boccaccio è una specie di scuola, un'istituzione in cui si imparano i buoni costumi sociali e morali per la convivenza.

Quella gran scuola sperimentale della novella ha, all'interno, motivazioni ideali ed esistenziali (sempre ideologiche) tali da rappresentarsi come esemplare *status* antropologico: quella decameroniana è una proposta di convivenza civile illuminata dall'intelligenza<sup>365</sup>.

Ritroviamo l'atto politico e sociale del Boccaccio ripreso a pieno, ma in un senso contrario, da Pier Paolo Pasolini. In effetti Pier Paolo Pasolini aveva colto perfettamente l'obiettivo che stava

---

<sup>362</sup> M. Aiello, "Le ragioni della cornice", Intervento tenuto nel corso dell'incontro organizzato dall'ADI su "*Il Decameron: Giovanni Boccaccio e la fondazione della novella*", Catania – 25 febbraio 2010, p. 3, su:

<http://www.liceomascalucia.it/200910/le%20ragioni%20deIla%20cornice.pdf>.

<sup>363</sup> F. Cardini, *Le cento novelle contro la morte*, cit., p. 72.

<sup>364</sup> L. Surdich, *La cornice d'amore. Studi sul Boccaccio*, cit., p. 227

<sup>365</sup> M. Bevilacqua, *Il Giardino del Piacere*, Roma, Semar Editore, 1995, pp. 50-51.



dietro il capolavoro boccacciano, e ne ha fatto uso, a modo suo, e ha costruito in modo antitetico il suo film “Salò o le centoventi giornate di Sodoma”. La scelta della villa nel film pasoliniano è significativa, in quanto è la stessa scelta di Boccaccio, ma lo svolgimento degli eventi è del tutto diverso. Infatti, se lo spazio libero del ragionare nel *Decameron* sta specificamente all'interno del giardino, troviamo che nel film l'ultimo momento di libertà, se così si può dire, dei personaggi pasoliniani si vede nel giardino, tra l'altro cinto proprio come quello del *Decameron*, prima d'essere schiavizzati e disumanizzati. L'atto di schiavizzazione e di disumanizzazione dei ragazzi si svolge, non a caso, all'interno dell'edificio e non nel giardino. È davvero superfluo parlare delle somiglianze tra questo film e il *Decameron*, perché sono veramente evidenti le somiglianze tra l'ambiente boccacciano e quello pasoliniano, a partire dalla villa, dal giardino cinto, dai bicchieri di cristallo luccicanti, dalla musica, dal vino ecc. ma se la scuola di Boccaccio è senza alcun dubbio di matrice costruttiva, quella denunciata da Pasolini è, invece, chiaramente distruttiva, se l'intenzione di Boccaccio nel suo capolavoro, come abbiamo detto, è cercare costruire una società giusta e sana sulla rovina di quella appestata, Pasolini, invece, denuncia la politica sociale del regime fascista, avvertendo che la società sarebbe diventata appestata moralmente proprio come quella alla quale si ribellava Boccaccio.

Il raccontare dunque, sia nel *Decameron* sia nel *Sette Savi*, è una specie di apprendistato, una palestra per l'uso della parola in cui fiorisce l'evoluzione dell'individuo, tramite il quale si rivolge al pubblico esterno. Dopo l'esperienza di insegnamento e la prova che aveva superato con la sua saggezza, il principe sarà incoronato non come re quanto come sapiente, e così si conclude il suo apprendistato. Simile cosa tocca anche ai giovani della brigata, che, alle fine, verranno tutti incoronati di sapienza. Nelle dieci giornate in cui i giovani novellano, il re della giornata porta una corona d'alloro, che simboleggia la cultura e la sapienza che dovrebbero

accompagnare il potere. Ma alla fine, tutti i giovani hanno il capo ornato con una corona di fronde di quercia, simbolo della *sapientia* e della *fortitudo*: nel raffreddamento delle passioni operato dalla ragione e nella parola che le narra e le sublima, viene indicata insomma l'unica salvezza possibile.<sup>366</sup>

Essi eran tutti di frondi di quercia inghirlandati, con le man piene o d'erbe odorifere o di fiori ; e chi scontrati gli avesse, niuna cosa avrebbe potuto dire se non: O costor non saranno dalla morte vinti o ella gli ucciderà lieti. (*Dec. IX ; 1*).

Infatti, se i ragazzi sono tornati a una Firenze ancora appestata, che senso ha il loro allontanamento per queste due settimane? Il loro allontanamento è simile all'allontanamento del principe, è una specie di iniziazione al ruolo che poi spetterà loro nella società.

La quercia è, nella simbologia, rappresentativa di forza e saggezza, [...]. Sembrano assumersi tutti questi significati nell'immagine dei dieci giovani incoronati di fronde di quercia e paiano dunque essere gratificati del possesso della forza e della saggezza, [...], aver riconoscimento nel loro ruolo di "salvatori" e rifondatori di civiltà, essere promossi al livello di umanità superiore<sup>367</sup>.

Al loro ritorno e l'inserimento in una società appestata moralmente e socialmente, ma soprattutto, a livello metaforico, appestata umanamente, ci lascia immaginare l'inizio del loro ruolo nel modificare le tradizioni e i costumi corrotti della società,

[...], di inventare la realtà, nella sua varietà e nelle sue articolazioni e di misurarla sul metro di un codice fisso e unitario che funzioni contemporaneamente come strumento di giudizio e come archetipo esemplare<sup>368</sup>.

per rifondare una società umanamente corretta e giusta. Non è forse un caso che la prima parola del *Decameron*, nel proemio, sia "umana".

---

<sup>366</sup> Marta Aiello, cit., p. 5.

<sup>367</sup> L. Surdich, *La cornice d'amore. Studi sul Boccaccio*, cit., p. 274

<sup>368</sup> *ivi.*, p. 243

C'è infine da notare che se nel *Sette Savi* è evidente la formula “se farai questo, ti capiterà quel che capitò a tale in tale situazione”, poi viene raccontata la novella, questa formula è presente anche nel *Decameron*. Tale formula non si ripete nel *Decameron* con ogni novella, ma viene ripetuta alcune volte. Anzitutto la troviamo nel proemio, altrimenti come si potrebbero spiegare le seguenti parole del Boccaccio:

Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare [...]. (*Dec. Proemio*).

È evidente che l'autore presenta nella sua opera esempi da seguire, consigli da prendere e cose da cui fuggire. In altre parti del libro i consigli sono fatti dai dieci protagonisti, come ad esempio nella decima novella della prima giornata, raccontata dalla regina della giornata, Pampinea. Prima di iniziare il racconto Pampinea raccomanda alle donne di saper usare i “motti”, o saper parlare, e consiglia loro “per che, acciò voi vi sappiate guardare, [...], voglio ve ne renda ammaestrate” (*Dec. I; 10*). Alla fine della novella Pampinea ripete di nuovo il suo consiglio: “di che voi, se sarete savie, ottimamente vi guardate”. (*Dec. I; 10*). In fine, nella decima novella della decima giornata, Dioneo consiglia i suoi amici di non seguire l'esempio del marchese di Saluzzo:

vo'ragionar d'un marchese, non cosa magnifica, ma una matta bestialità, come che bene ne gli seguisse alla fine. La quale io non consiglio alcun che segua, per ciò che gran peccato fu che a costui ben n'avvenisse. (*Dec. X; 10*)

Cos'è, dunque, la formula nel libro di *Sette Savi* sopraccitata se non un consiglio o un esempio da “seguitare” o da cui fuggire?

### 3.2- È corretto parlare di “cornice”?

Alla luce delle analisi che abbiamo fatto nel paragrafo precedente (2-2. La cornice tra i *Sette Savi* e il *Decameron*) si rivela chiaramente che, sia il *Decameron* sia i *Sette Savi*, abbiano una struttura solida, formata da diverse parti collegate strettamente tra di loro. Le parti sono generalmente: la cosiddetta cornice, il contenuto (i racconti) e l'obiettivo o il progetto morale boccacciano che sta dietro l'opera<sup>369</sup>. Nessuna di queste tre parti è superflua, ma tutte sono essenziali, giacché il funzionamento dell'opera nella sua totalità dipende da tutte e tre le parti ugualmente. In questo paragrafo vogliamo prendere in esame la cornice che, a nostro avviso, è definita con un termine inappropriato per descrivere il racconto principale, nel quale vengono poi inseriti gli altri racconti. Tale termine, con il suo significato, rende superfluo questo racconto, e rischia di minacciare l'unicità dell'opera<sup>370</sup>.

Il termine “cornice” è un termine preso in prestito dalla pittura, per essere poi usato metaforicamente in letteratura. Nella pittura, però, la cornice separa l'immagine da tutto ciò che è non-immagine. La cornice non è immagine e non è più un semplice oggetto dello spazio circostante; fa parte dell'esistenza ma non ha ragione d'esistere se non in rapporto all'immagine<sup>371</sup>. Quindi è un oggetto quasi insignificante il cui ruolo è isolare il quadro

---

<sup>369</sup> K. Flasch, *Poesia dopo la peste. Saggi sul Decameron*, Bari, Laterza, 1995, p. 17 ss.

<sup>370</sup> La cornice che prenderemo in esame in questo paragrafo è quella del *Decameron*, il che però non significa che il sistema da noi proposto non possa essere applicato anche sul *Sindbad*, o anche su altre opere che hanno una struttura simile.

<sup>371</sup> V. I. Stoichita, “Margini”, in *L'instauration du tableau*, trd. It. *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998, p. 41.

dall'esterno per aiutare lo spettatore a concentrarsi sul dipinto e a comprendere il significato del contenuto.

Simmel considera l'opera d'arte come una totalità indipendente, e sostiene che:

Essenza dell'opera d'arte è d'essere, invece, una totalità per sé, che non ha bisogno di alcun rapporto con l'esterno, ma riconduce ognuno dei fili della sua trama al proprio punto centrale. Essendo l'opera d'arte ciò che altrimenti possono essere soltanto il mondo come totalità o l'anima: un'*unità* di elementi particolari, essa si separa, come un mondo per sé, da tutto l'esterno<sup>372</sup>.

L'opera d'arte dunque deve essere chiusa e difesa con confini che la separano dal mondo esterno. Da questo punto di vista si rivela l'importanza della cornice, come confine del quadro che separa il dipinto stesso dal mondo esterno, soltanto così, secondo Simmel, l'opera d'arte è fruibile. Il ruolo della cornice, dunque, è distaccare il quadro da tutto ciò che gli sta intorno e dargli questa sua indipendenza e totalità; per questo, secondo Simmel, i lati della cornice devono essere più alti rispetto all'interno dell'opera, perché lo sguardo procede più facilmente dall'alto verso il basso. La cornice, dunque, non deve far parte del quadro, perché in questo modo la cornice perde il suo ruolo.

[...] quando il contenuto del quadro continua nella cornice; un'aberrazione rara, per fortuna, che nega l'essere per sé dell'opera d'arte e, proprio in questo modo, smentisce completamente il senso della cornice<sup>373</sup>.

È chiaro quindi che la cornice deve essere diversa e lontana totalmente dal contenuto del quadro, e al tempo stesso diversa dal mondo esterno. La cornice dunque è un confine, ma è diverso dai confini delle cose naturali:

Analogamente, i suoi confini [cioè il quadro] significano qualcosa di

---

<sup>372</sup> G. Simmel, "Der Bildrahmen. Ein *asthetischer Versuch*, (1902); trad. it. "La cornice", in L. Perucchi (a cura di), *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 101.

<sup>373</sup> G. Simmil, cit., p. 101.

completamente diverso da ciò che si definisce confine di una cosa naturale. In quest'ultima, i confini sono solo il luogo di una continua esosmosi ed endosmosi con l'esterno, ma nell'opera sono assoluta chiusura, che nello stesso atto si manifesta come indifferenza, ma anche come difesa nei confronti dell'esterno e come sintesi unificante nei confronti dell'interno<sup>374</sup>.

La cornice non è un confine che fa da mediatore tra l'opera e il mondo esterno, ma ha la sola funzione di separare il quadro dall'esterno. A tal ragione, appunto, Simmel, alla fine del suo saggio, conferisce alla cornice anche la funzione del mediatore tra l'opera d'arte e l'ambiente o il mondo esterno, quando dice:

È evidente quale delicatissima ponderazione di accenti e sfumature, di energie e di ostacoli, sia necessaria per la cornice, se vuol svolgere nell'ambito del visibile la funzione di mediare tra l'opera e il *milieu*, separando e congiungendo [...]<sup>375</sup>.

Non è difficile evincere da tutto ciò che abbiamo visto prima che: la cornice deve creare uno spazio che scollega il quadro dal mondo esterno, fare sì che il quadro sia concentrato in se medesimo. La cornice è dunque come un vuoto che fa sì che l'occhio si concentri soltanto sul quadro, come se non esistesse nulla fuori, e come se non esistesse nemmeno la cornice stessa. E come dice prima Simmel, quando il contenuto del quadro continua nella cornice, questi perde il suo senso di esistere. La cornice, dunque, svolge il suo lavoro nella sua insignificanza e nel considerarla inesistente. Soltanto in questo caso la cornice fa da mediatrice tra il quadro e lo spettatore.

Ma se vogliamo applicare tali funzioni al testo narrativo ci sono delle difficoltà nel farlo. Anzitutto il testo non è un quadro, e la cornice del testo fa effettivamente anche da mediatrice tra il testo e il lettore, in modo del tutto diverso dalla cornice del quadro, in quanto il lettore si identifica nei personaggi e nelle situazioni della cornice. L'altra differenza è che la storia-cornice non è aggiuntiva

---

<sup>374</sup> G. Simmel, cit., p.101.

<sup>375</sup> *ivi*, p. 108.

alle novelle in cui sono contenute, ma è proprio il motivo della loro esistenza, mentre la cornice del quadro è un elemento esterno aggiunto a posteriori. Questo ci porta a concludere che il rapporto, all'interno dell'opera d'arte, tra cornice e quadro sembra essere poco consistente, e la cornice non è proprio un elemento essenziale nel quadro, mentre la storia-cornice è un elemento fondamentale e importante per le novelle, e tra essi c'è una relazione intrinseca in cui agisce e influenza l'una sulle altre. Nel *Decameron* ad esempio:

La cornice contribuisce all'istituzione e alla spiegazione di un tono e di un contenuto delle singole storie. Fornisce le ragioni di uno stato d'animo. La minaccia di una terribile epidemia mette insieme una brigata di giovani e giustifica la loro fuga. Mi sento di dire che ogni lettore, incapace di capire che la "minaccia" e "la fuga dalla minaccia" corrispondono a una strategia artistica nell'Introduzione, non è pronto a leggere quest'opera come un'opera d'arte<sup>376</sup>.

A conclusione di ciò riteniamo che usare il termine “cornice” non sia appropriato, anche “perché le novelle non sono *quadri*, e tanto meno il *Decameron* può essere scambiato per un polittico dalle cento sezioni, o per un affresco di Giotto nei suoi molteplici quadri”<sup>377</sup>. Picone esprime i suoi dubbi in merito all'uso metaforico della cornice con il testo:

Sono le note resistenze che la stessa metafora di “cornice” ha incontrato: l'opposizione cornice/quadro mette infatti in evidenza l'estraneità e la scarsa rilevanza del primo termine rispetto al secondo: la cornice è un abbellimento estrinseco alla pittura che essa racchiude: la cosa importante sta dentro non fuori al quadro<sup>378</sup>.

Per questo motivo gli studiosi hanno cercato di trovare un termine adatto e più appropriato di *cornice*, per cui sono usciti fuori termini con definizioni quali: “storia portante”, “racconto-

---

<sup>376</sup> Ch. Singleton, cit., p. 117.

<sup>377</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, cit., p. 56.

<sup>378</sup> M. Picone, “Tre tipi di cornice”, cit., pp. 3-4.

cornice”<sup>379</sup>, “racconto fondamentale”, “novella centuno”ecc.<sup>380</sup>. Tuttavia il termine *cornice* è rimasto quello dominante nonostante le molteplici critiche.

Nei secoli sulla cornice, [...], ha agito un pregiudizio di secondarietà. Proviamo però ad immaginare il *Decameron* come una centuria di novelle, proviamo per un istante cioè ad eliminare idealmente la cornice. Non è possibile non avvertire che sacrificherebbero tutt’altro che una struttura o un elemento decorativo<sup>381</sup>.

A nostro avviso, né il termine “cornice” né gli altri rispecchiano in modo adeguato l’importanza del racconto che costituisce questa struttura, e se consideriamo questo racconto soltanto come “cornice”, allora non si può parlare più di un progetto sociale, morale e umano del *Decameron*. Anzi, tutta l’opera di Giovanni Boccaccio perde il suo senso, e non si può parlare di un’opera intera o semplicemente di un libro, ma soltanto di novelle raccolte a caso e messe all’interno di una cornice. Ciò annichilirebbe il senso di questo capolavoro e va, senza dubbio, contro l’intenzione di Boccaccio nel considerare il *Decameron* come un libro unito a tutti gli effetti, anche a livello materiale<sup>382</sup>. In effetti, la realizzazione del libro materiale del *Decameron* ha un suo significato. Il Boccaccio non l’aveva composto in quanto libro leggero, da portare in viaggio, o da dilettersi nei momenti di noia o di svago.

Realizzare un libro «da banco», cioè da studiare sul leggio significava, di conseguenza, selezionare il tipo di lettore: non la dama cortese, non il mercante che si distrae per qualche ora dagli affari, ma l’intellettuale che legge e ragiona, che si impegna in un processo interpretazione e

---

<sup>379</sup> M. Plaisance, Funzioni e tipologia della cornice, in *La novella italiana*. Atti del convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Tomo I, Roma, Salerno Editore, 1989, p. 103.

<sup>380</sup> M. Picone, “Tre tipi di cornice”, cit., p. 4.

<sup>381</sup> M. Aiello, cit., p. 6.

<sup>382</sup> L. B. Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio, autore, lettore editore*, Ravenna, Longo Editore, 2013, p. 27 ss. Cfr. M. Corsi, *Il 'Decameron': scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007, pp. 39-45 e 161-164.



dialogo con il testo<sup>383</sup>.

Altri studiosi dell'opera vedono nella "cornice" un elemento essenziale, "[...] senza di essa non avremmo un libro, ma una semplice collezione di cento racconti<sup>384</sup>". E allora se la centuria di Boccaccio non può essere segmentata, se :

[...], profila e perimetra uno spazio-tempo uniforme e continuo, e più ancora la trama relazionale di tutti i suoi segmenti, se la "cornice" non è una "cornice", perché chiamarla ancora così? Solo per pigra abitudine o per lasciare le cose come stanno?<sup>385</sup>.

Il *Decameron*, nonostante sia divisa in giornate e in novelle, tuttavia è un'opera unica, un libro unito a tutti gli effetti<sup>386</sup>. Amedeo Quondam, il curatore d'una edizione del *Decameron*, propone di chiamarla "architettura" o "corpo" del *Decameron*<sup>387</sup>, ma a chiamarla così è davvero sufficiente? Quondam finisce per auspicare che questa struttura sia battezzata alla celebrazione del settimo centenario di Giovanni Boccaccio.

A noi pare che, sia i *Sette savi* sia il *Decameron*, possano essere assimilati, strutturalmente, a una ruota a raggi. La ruota che simboleggia la Dea Fortuna, o per meglio dire è l'oggetto simbolico che l'accompagna, e la Fortuna è uno dei temi principali del *Decameron*. Questa ruota è formata essenzialmente da tre elementi: un *cerchio*, legato al *mozzo* con dei *raggi*. Pensiamo dunque che il *Decameron*, ad esempio, abbia la stessa struttura, ed è costruito da tre elementi. Troviamo che il cerchio rappresenta

---

<sup>383</sup> G. Alfano, cit., p. 38.

<sup>384</sup> M. Picone, "Preistoria della cornice del Decameron", in P. Cherchi e M. Picone (a cura di), *Studi di Italianistica*, Ravenna, Longo Editore, 1988, p. 93.

<sup>385</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, cit., p. 56.

<sup>386</sup> M. Forni, *Forme complesse nel Decameron*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 17-26. Cfr. V. Cian, *L'organismo del 'Decameron'*, in V. Cian, *Scritti minori*, 2voll., Torino, Gambino, 1936, pp. 129-141.

<sup>387</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, cit., intr. p. 56.

metaforicamente il racconto dei dieci novellatori, cioè sostituisce la cosiddetta “cornice”, mentre i raggi raffigurano le novelle, e il mozzo non è altro che il progetto boccacciano, o possiamo dire anche i dieci personaggi-novellatori, giacché sono il fulcro intorno al quale ruota il tutto. Il progetto di Boccaccio è quello di costruire una *elite*, un modello da seguire per gli altri, un nucleo per una nuova società, diversa da quella appestata moralmente. Infatti:

Non alle novelle è affidato il messaggio finale dell’opera ma alla cornice, in un ribaltamento di prospettive che ristabilisce il senso dell’opera tutta<sup>388</sup>.

I dieci novellatori sono al centro dell’attenzione di Boccaccio, “i novellatori non sono cariatidi che decorino l’edificio, ma, agli occhi del Boccaccio, i pilastri che lo sostengono<sup>389</sup>”.

È evidente che il cerchio della ruota è molto diverso da una semplice cornice con la quale :

Non si riesce a cogliere la funzione di tale organismo letterario: che sarebbe poi quella di offrirci il racconto della vita del (o dei) novellatore (-i), di spiegarci quindi il contesto storico-ideologico all’interno del quale sono pronunciati i racconti<sup>390</sup>.

La sostituzione della “cornice” con il “cerchio” fa scomparire l’elemento decorativo e si ha invece un elemento che *inquadra* ma al tempo stesso è assolutamente essenziale, quant’è essenziale il racconto dei dieci personaggi per tutto il resto dell’opera. È evidente la similitudine tra la struttura della ruota e quella dell’opera; i tre elementi nella ruota (cerchio, raggi e mozzo) sono essenziali alla sua struttura e al suo funzionamento, e se manca uno di questi elementi essa cessa di funzionare. Allo stesso modo anche nel *Decameron*, ad esempio, se si sottovaluta uno dei suoi tre elementi (cerchio, novelle e il progetto boccacciano), viene meno il suo funzionamento.

---

<sup>388</sup> Marta Aiello, cit., p. 6.

<sup>389</sup> U. Bosco, cit., p. 14.

<sup>390</sup> M. Picone, “Tre tipi di cornice”, cit., p. 4.

Questo termine, tra l'altro, non è una nostra invenzione, affatto, ma è frutto dell'ingegno boccacciano, anzi, sembra che per Boccaccio questo termine abbia un'importanza rilevante. Il termine "cerchio" ricorre nel *Decameron*, come parola, ben cinque volte. E diciamo come parola perché, in realtà, essa ricorrerà altre volte senza essere esplicitamente nominata.

La prima volta che il termine viene citato è nell'introduzione alla prima giornata, quando le sette giovani si incontrano in chiesa:

Le quali, non già da alcuno proponimento tirate ma per caso in una delle parti della chiesa adunatesi, quasi in cerchio a seder postesi, dopo più sospiri lasciato stare il dir de' paternostri, seco delle qualità del tempo molte e varie cose cominciarono a ragionare. (*Dec. Intro.*).

È evidente l'importanza del "cerchio" che, prima che venissero i giovani, non era proprio completato. Infatti, come leggiamo, le donne "quasi in cerchio a seder postesi", ci fa capire che questo "quasi" indica la mancanza dei tre ragazzi. Mentre, successivamente, quando "tutti sopra la verde erba si puosero in cerchio a sedere", il "quasi" scompare e troviamo un "cerchio" completo. La chiusura del cerchio con l'arrivo dei tre ragazzi è un'associazione numerica molto significativa. Infatti:

Neanche il numero dei novellatori, 3 + 7 possiamo dire che sia casuale, se si pensa ad un pubblico medioevale e a quale tipo di associazioni teologico-simboliche esso poteva trovarvi<sup>391</sup>.

Il mettersi in cerchio, una scelta non per nulla casuale, per "ragionare", o "novellare", dimostra che questa posizione, per Boccaccio, è la migliore per ragionare. Ragionare, commentare, novellare, come hanno fatto i giovani, richiede una libertà di parola, quindi mettersi in cerchio, forse un riferimento alla famosa tavola rotonda in cui il re e i membri dell'assemblea sono uguali, rende i dieci personaggi, incluso il re o la regina della giornata, di

---

<sup>391</sup> K. G. Jensen, "Aspetti cortesi ed utopistici nei personaggi della cornice del Decameron di Giovanni Boccaccio", in *Revue Romane*, Bind 22 (1987) 1, p. 64. Su: [https://tidsskrift.dk/index.php/revue\\_romane/article/view/11870/22580](https://tidsskrift.dk/index.php/revue_romane/article/view/11870/22580).

pari diritti e doveri. Il cerchio è un simbolo di parità, e :

[...], va sottolineato che la posizione è conservata dai giovani anche dopo aver deciso l'elezione della regina, diventando così l'emblema, ossia la realizzazione precisa di un simbolo: il cerchio raffigura infatti la parità dei giovani<sup>392</sup>.

Quella posizione dunque sarà quella abituale in tutti i giorni in cui i giovani si mettono a raccontarsi delle storie o, detta con il Boccaccio, a “ragionare”. Per cui il “cerchio”, a nostro avviso, è considerato da Boccaccio come una posizione di elevata importanza, altrimenti non l'avrebbe scelta come tale. La posizione dei giovani della brigata in cerchio, in effetti, è anche presente negli stessi disegni delle prime copie del *Decameron*, come nel manoscritto P (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Italiano 482, c. 4v), una copia autorizzata dall'autore, come asseriscono gli studiosi, in cui appare la posizione dei giovani<sup>393</sup>. Questi disegni del libro sono datati tra il 1355-60<sup>394</sup>, quindi mentre Boccaccio era ancora in vita.

Perché, allora, non considerare il racconto della vita dei dieci personaggi “cerchio”, come la loro posizione preferita scelta dall'autore, piuttosto che “cornice”?

La seconda volta in cui la parola viene usata è nell'introduzione alla prima giornata, poco prima di cominciare a narrare:

e così se n'andarono in uno pratello, nel quale l'erba era verde e grande né vi poteva d'alcuna parte il sole; e quivi sentendo un soave venticello venire, sì come volle la lor reina, tutti sopra la verde erba si puosero in cerchio a sedere, a' quali ella disse così: [...]. (*Dec. Intro.*).

Questa posizione, come abbiamo detto, rimarrà la stessa in tutte le giornate, come si può intuire, e tale atto, dunque, si ripete

---

<sup>392</sup> G. Alfano, cit., p. 58.

<sup>393</sup> L. B. Ricci, *Scrivere un libro di novelle*, cit., p. 64

<sup>394</sup> Ciardi Duprè Dal Poggetto, *Corpus dei disegni*, in Ciardi Duprè Dal Poggetto - V. Branca, *Boccaccio «visualizzato» dal Boccaccio*, «*Studi sul Decameron*», VIII, 1974, pp. 79-126.

ogni giorno in cui i giovani si prestano a narrare storie, cioè dieci volte, anche se non viene specificato ogni volta, ma ogni tanto ce lo ricorda l'autore, come nell'introduzione della terza giornata:

Ma, poi che, passata la nona, ciascuno levato si fu, e il viso colla fresca acqua rinfrescato s'ebbero, nel prato, sì come alla reina piacque, vicini alla fontana venutine, e in quello secondo il modo usato postisi a sedere, ad aspettar cominciarono di dover novellare sopra la materia dalla reina proposta (*Dec.* III, intro).

Ma non solo nell'atto di sedersi i ragazzi si mettono in cerchio, in realtà anche l'atto del raccontare segue un ordine a modo di cerchio, e quando finisce uno/a inizia l'altro/a che gli/le sta accanto nel cerchio. Tant'è vero che, dopo tre novelle nella prima giornata, quando è il turno di Dioneo, egli comincia a raccontare senza aspettare l'ordine della regina, come se l'ordine del narrare fosse già stabilito:

Già si tacea Filomena, dalla sua novella espedita, quando Dioneo, che appresso di lei sedeva, senza aspettare dalla reina altro comandamento, conoscendo già, per l'ordine cominciato, che a lui toccava il dover dire, in cotal guisa cominciò a parlare. (*Dec.* I; 4).

Questa sequenza a maniera di cerchio che adottano i ragazzi, o che fa adottare a loro l'autore, ci conferma un'altra volta l'importanza di quella figura nell'architettura del *Decameron*.

La terza volta in cui si ripresenta il termine è nella conclusione della sesta giornata, quando le donne vanno alla Valle delle donne e trovano una valle circondata da "montagnette":

Le piaggie delle quali montagnette così digradando giù verso 'l piano discendevano, come né teatri veggiamo dalla lor sommità i gradi infino all'infimo venire successivamente ordinati, sempre ristrigendo il cerchio loro. (*Dec.* VI; conclusione).

La quarta volta la parola viene usata nell'introduzione dell'ottava giornata:

Ma, avendo il sol già passato il cerchio di meriggio, come alla reina piacque, al novellare usato tutti appresso la bella fontana a seder posti,

per comandamento della reina così Neifile cominciò. (*Dec.* VIII, intro).

La quinta e l'ultima volta in cui il termine ricorre è nella sesta novella dell'ottava giornata:

Ragunata adunque una buona brigata tra di giovani fiorentini, che per la villa erano, e di lavoratori, la mattina vegnente, dinanzi alla chiesa intorno all'olmo, Bruno e Buffalmacco vennono con una scatola di galle e col fiasco del vino, e fatti stare costoro in cerchio, disse Bruno: [...]. (*Dec.* VIII; 6).

Non perché possa essere una prova di grande importanza, ma solo per curiosità statistica ricordiamo che se il termine “cerchio” ricorre cinque volte, di cui quattro sono o nelle introduzioni o nelle conclusioni e quindi nello stesso corpo che abbiamo battezzato “cerchio”, il termine “cornice” non ricorre nemmeno una volta in tutto il *Decameron*.

Non è poco importante ricordare che, geograficamente, lo stesso racconto dei dieci protagonisti, il cerchio, prende vita nella chiesa di Santa Maria Novella e finisce nella stessa chiesa, come se fosse un cerchio che finisce nello stesso punto dove comincia.

Boris Tomasevskij, Parlando delle cornici del *Kalila e Dimna*, *Le Mille e una notte*, il *Decameron*, sostiene che :

in tutti e tre i casi abbiamo un semplicissimo procedimento di raccordo fra le novelle, per mezzo della *cornice*, ossia di una novella (in genere poco sviluppata, poiché non ha funzione autonoma ma è introdotta solo per incorniciare il ciclo) fra i cui motivi figura quello della narrazione<sup>395</sup>.

Mentre Viktor Sklovskij in “*Teoria della prosa*”, divide “la cornice” in tre tipi, o sistemi di inserimento di una novella in un'altra:

---

<sup>395</sup> B. Tomasevskij, *teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 249.

1- il più usato è quello di raccontare «novelle-fiabe» per ritardare il compimento di un'azione, per esempio “*I Sette Savi*”;

2- Una seconda maniera di introdurre una novella in un'altra, può essere la discussione con l'aiuto delle favole, cioè quando le fiabe vengono riportate a riprova di una certa idea, per cui la favola serve da obiezione alla precedente;

3- L'incorniciamento con la motivazione del raccontare per l'amore di raccontare, esempio il *Decameron*<sup>396</sup>.

Per quanto questa sia una divisione molto interessante non pare che Sklovskij stia ancora dall'idea desanctisiana che vede che :

[...] la cornice è un semplice abbellimento esterno dell'opera: un omaggio di Boccaccio, uomo già del Rinascimento, alla sua cultura medievale; un ricordo dello svagato mondo tardo-gotico, cui si contrapporrebbe il realismo già masacesco delle novelle<sup>397</sup>.

Ma stando alla nostra nuova definizione della struttura dell'opera in quanto ruota a raggi, arriviamo a conclusioni diverse da quelle adottate da Sklovskij:

Se sostituiamo la struttura del quadro con la struttura della ruota a raggi allora non si può parlare più di tipi di “cornice”, o meglio dire cerchio, giacché il cerchio è sempre lo stesso, inseparabile dall'opera. Caso mai si può parlare della materia di cui è fatto il cerchio. Il cerchio può essere fatto di legno o di plastica o di ferro, ma rimane sempre un cerchio. Nel caso dell'uso metaforico del cerchio la cui materia, nella letteratura, è l'argomento della novella, vediamo che tale argomento cambia differenza da un racconto ad un altro, ma non la struttura stessa. Per cui non ci sono tipi di cerchi, bensì ci sono cerchi e “non cerchi”, cioè un'opera o ha un cerchio o non lo ha. A questo punto possiamo dire che il primo punto e il terzo della teoria di Sklovskij sono struttura a cerchio, ma il secondo non lo è. In effetti, lo stesso

---

<sup>396</sup> V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, cit., pp. 91-92.

<sup>397</sup> M. Picone, “Preistoria della cornice del *Decameron*”, cit., p. 93.

Picone che sviluppa in modo straordinario questa teoria dei tre tipi di “cornice”, non era della stessa idea di Sklovskij. La sua tesi di fondo, che si era proposto, era di dimostrare che i grandi capolavori del XIV secolo sono costruiti secondo uno, o tutti e tre gli schemi. Il *Decameron*, secondo Picone, apparteneva allo stesso schema del libro dei *Sette Savi*<sup>398</sup>. Mentre per Sklovskij, come abbiamo visto, queste due opere appartenevano a due schemi diversi.

In conclusione noi riteniamo che ci siano opere che hanno *cerchio* e altre no, e ciò dipende dalla struttura dell’opera. Nel caso del *Sette Savi*, *Le Mille e una notte* e il *Decameron*, riteniamo che siano opere aventi *cerchio*. Ma non possiamo dire la stessa cosa per la *Disciplina Clericalis*, ad esempio. Vediamo che in quest’opera ci sono il maestro e l’allievo, con i loro discorsi, fungono da inquadratura alle novelle, ma non abbiamo personaggi veri e propri. I personaggi della *Disciplina Clericalis* non hanno caratteristiche precise, e non hanno una loro vita, non hanno uno stato psicologico complesso e non hanno un’identità né una storia loro che lega il contenuto dei loro discorsi alla loro stessa vita:

la *Disciplina Clericalis* non utilizza che una cornice in senso proprio, ma piuttosto è percorsa da un filo conduttore, un dialogo tra un padre e un figlio, che consente l’inserimento delle sentenze e dei racconti<sup>399</sup>.

In questo caso, forse, si può parlare di cornice, anche se tale termine rimane estraneo alla letteratura in quanto i testi non sono quadri, ma come uso allegorico, per l'appunto, si intende una inquadratura. Infatti, i personaggi di quest’opera e i loro discorsi hanno la sola funzione di inquadrare il discorso. Ma quando i personaggi principali di un’opera hanno una loro vita, una loro storia, un contesto sociale in cui ci vivono, e che il contenuto delle loro storie influenza sulla loro vita, risulta difficile parlare di una sola inquadratura, di una cornice, ma si parla di un qualcosa di più complesso. In questo caso possiamo parlare di *cerchio*.

---

<sup>398</sup> M. Picone, “Tre tipi di cornice”, cit., pp. 12-17.

<sup>399</sup> Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, cit., p. XXVI.



## **Capitolo Quarto**

### **Racconti a confronto**

**Paragoni tra alcuni racconti di:**

***il Sette Savi, la Disciplina Clericalis e il Decameron***

## 4.1- Fonti scritte

### A- Il racconto del pozzo

Boccaccio in tutti i suoi scritti era interessato in modo particolare alla donna e al mondo femminile, basti sapere che il suo capolavoro, il *Decameron*, è dedicato alle donne. Quasi tutti i suoi lavori, a partire da quelli giovanile fino a quelli della maturità, la donna ha avuto sempre un ruolo essenziale e notevole nelle sue opere. La sua scrittura è legata intimamente alle donne e alla donna amata in particolare. Boccaccio copiava, nello Zibaldone Laurenziano XXIX, otto pagine d'indubbio carattere misogino e in generale d'invettiva contro il mondo femminile<sup>400</sup>. Quei racconti e quelle idee che trattano argomenti femminili erano già diffusi in tutta l'Europa, sia opere orientali sia occidentali, a cui Boccaccio si è attinto. Ciò, però, non vuol dire che lui abbracciasse tali idee, ma comunque una persona ambiziosa e letterato, qual era il Boccaccio, chiaramente se ne interessava. E come abbiamo visto i nostri libri in questione, *I Sette Savi* e *la Disciplina Clericalis*, sono dei libri centrali e più importanti e anche più diffusi che tratta questi argomenti, per cui ci pare sia inevitabile che Boccaccio non abbia preso in considerazione questi libri. Come vedremo in questo

---

<sup>400</sup> G. Alfano, cit., pp. 11-12. "L'attività letteraria di è rappresentata come diretta emanazione della condizione amorosa, sia poemetto allegorico in terzina della *Caccia di Diana* (1334), sia nel *Filocolo* [...], sia nel *Filostrato* [...]. In tutti questi casi, come nel successivo *Teseide* [...], e ancora nella *Elegia di madonna Fiammetta* [...], la scrittura è intimamente legata alle donne e alla donna amata in particolare, che prende il nome di *Filomena* o, più spesso, di *Fiammetta*. (G. Alfano, cit., p. 11)

capitolo, la maggior parte dei racconti da cui Boccaccio è attratto sono i racconti che trattano il mondo femminile.

Nel medioevo, più che in un'altra epoca, gli scambi, soprattutto culturali, hanno avuto una loro epoca d'oro. E non è un caso che Elena Massi asserisca che "Una delle merci più preziose che siano arrivate dall'Oriente è la cornice letteraria. La sua storia in Europa si può far iniziare dal medioevo"<sup>401</sup>. In effetti sono stati spesso i mercanti a trasmettere le varie narrazioni che hanno avuto una vasta diffusione in quell'epoca. Sanguineti sostiene che

Alle proprie spalle, come intorno a se, nel momento in cui mette mano al *Decameron*, il Boccaccio non ha, a ragione, novelle: egli dispone al massimo, nel proprio orizzonte culturale, di "novelle in potenza", se così possiamo indicarle, per noi riconoscibili a posteriori, e si assume l'ufficio di "attualizzarle", determinatamente<sup>402</sup>.

Ci sono dunque tanti spunti di cui Boccaccio si è servito per costruire il suo libro, e a volte troviamo in una novella spunti tratti da diversi testi. Lo dichiara lo stesso Boccaccio che queste novelle non è stato lui a raccontarle "Ma se pur presupporre si volesse che io fossi stato di quelle e lo 'nventore e lo scrittore (che non fui), dico che io non mi vergognerei che tutte belle non fossero[...]". Dal vasto patrimonio di *exempla*, *fabliau*, *gesta*, *leggende religiosa*, *fiaba*, e tanto altro, Boccaccio traei suoi spunti o addirittura seleziona le sue novelle, che prima forse non sapeva nemmeno come categorizzare precisamente:

A sua disposizione, in modi indiscriminati, egli possiede, e lo dichiara, "novelle o favole o parabole o istorie": e l'indeterminazione del vocabolo è qui l'indeterminazione della cosa stessa e ne evidenzia la precaria concettualizzazione<sup>403</sup>.

---

<sup>401</sup> Elena Massi, *Merci esotiche che viaggiano per l'Occidente: la cornice e la figura del narratore popolare a partire dal Cunto de li cunti*, *Between*, I.2 (2011), <http://www.Between-journal.it>.

<sup>402</sup> Edoardo Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 44.

<sup>403</sup> Edoardo Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, cit., p. 44.

Da questi vari generi, di varie provenienze culturali, Boccaccio ha costruito la sua opera. Il nostro obiettivo qui è rintracciare i fili delle narrazioni venute in Occidente dal lontano Oriente, e che circolavano in abbondanza nella cultura europea. I due libri principali che mettiamo a confronto con il *Decameron*, come abbiamo già detto, sono il *Libro dei Sette Savi di Roma*, e la *Disciplina Clericalis* di Pietro Alfonsi.

Il primo racconto che vorremmo prendere in esame è il racconto del “pozzo”, che nel *Decameron* è la quarta novella della settima giornata. Questo racconto gode di un’importanza eccezionale nel nostro studio perché è l’unico racconto nel *Decameron* che si trova sia nella *Disciplina Clericalis*, “aneddoto 14”, sia nel *Sette Savi*, “il racconto del quarto savio”. È probabile che il *Sette Savi* aveva imitato il racconto della DC. Rimane chiedersi da dove avrebbe preso Alfonsi questo suo aneddoto.

Abbiamo già illustrato l’importanza del personaggio “Giufa” e gli aneddoti diffusi sul suo conto, e, infatti, il racconto del pozzo è uno degli aneddoti attribuiti a Giuha. la sintesi del racconto è la seguente:

La moglie di Giuha usciva di notte per frequentare il suo amante, e quando Giuha si rende conto del tradimento, chiude la moglie fuori. Quando torna si mette a supplicarlo per aprire la porta ma lui rifiuta. Allora lei lo minaccia di gettarsi nel pozzo se non apre la porta. Prende una pietra e la getta nel fiume. Lui esce subito, lei entra e chiude la porta. Comincia poi lui a supplicarla per aprire la porta ma lei rifiuta e si mette a dire: ecco quello che fai tutte le notti, vai dalle tue donne e mi lasci da sola. Cosa l’ha diffamato tra i vicini<sup>404</sup>.

---

<sup>404</sup> A. A Farraj (a cura di), *Akhbar Giuha* (Le notizie di Giuha), cit., p. 148. Cfr. Kh. H. Tadres (a cura di), *Nauader Giuha al Kubra* (Gli aneddoti di Giuha), Cairo, Dar al-Andalus, p. 243-244, disponibile su: [http://books.google.com.au/books?id=0sRCO89M1MC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.au/books?id=0sRCO89M1MC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

Il testo in lingua araba è il seguente:

كانت امرأة جحا تغافل في الليالي و تذهب الى عشيقها، فنيهه الجيران الى ذلك، فسهر لها حتى خرجت فقام واقفل الباب وجلس وراءه، فلما رجعت وجدت الباب مقفلا فاخذت تسترحمه وهو يزجرها، فما ينست منه قالت له: ان لم تفتح فسارمي نفسي في البئر، واخذت حجرا كبيرا ورمته

Come ben si nota il racconto arabo è il nucleo principale e semplice sia rispetto alla DC sia al *Sette Savi*. Come abbiamo già visto la DC è basata in grande parte su fonti arabe, per cui è ovvio che tale racconto sia finito sotto le mani di Alfonsi, o al massi alle sue orecchie. Per quanto riguarda il *Sette Savi*, si può ipotizzare che sia giunta dalla stessa DC, o forse anche dai racconti orali.

Lo studioso Letterio Di Francia analizza puntualmente la novella boccacciana mettendola a confronto con “l’aneddoto 14” della DC, come cerchiamo di fare anche noi. Di Francia però vede nella DC l’unica fonte per la novella di Boccaccio, infatti, appena conclude il confronto tra i due testi, asserisce che il Boccaccio in questa novella segue, passo per passo, il suo modello, senza permettersi che leggeri cambiamenti, come le scuse della donna serrata fuori casa, che non confessa il suo fallo, le busse date al doloroso marito, ecc. Più avanti esprime la sua perplessità sul fatto che nessuno degli studiosi del *Decameron* abbia scoperto nella DC l’unica e immediata fonte della novella decameroniana. Lo studioso, tuttavia, dimostra che tale racconto esiste anche in altre fonti, come il *Dolopathos* e il *Libro dei Sette Savi di Roma*. Per lui però queste fonti sono del tutto lontane dalla novella decameroniana. Lo studioso dunque è convinto che l’unica e diretta fonte della novella sia soltanto la DC<sup>405</sup>.

Vittore Branca, invece, illustra più in generale le fonti possibili della novella, citando vari libri medievali in cui si trovava l’antecedente della novella boccacciana. Tuttavia anche per Branca rimane la DC la fonte diretta e sicura del Boccaccio:

---

في البئر فندم وخرج لينظر، فما كان منها الا ان دخلت الدار واقفلت عليه الباب، فأخذ يترضاها وهي لاتزداد الا سخطا وتقول : هذا شغلك معي كل ليلة، تذهب الى النسوان وتتركني. حتى فضحته بين الجيران.

<sup>405</sup> L. Di Francia, *Alcune novelle del "Decameron"*, Torino, 1904, pp. 23-33.

Questa novella sembra derivi direttamente dall'*exemplum* XIV della *Disciplina Clericalis* di Pietro Alfonsi, un'opera utilizzata e prediletta del Boccaccio<sup>406</sup>.

Simonetta Mazzoni Peruzi, in un suo saggio, mette in comparazione la novella del *Decameron* con l'aneddoto del pozzo nella *Disciplina Clericalis* e lo stesso racconto nel *Delopathos*, nel *Liber Lamentationum*, e nei *Sept Sages* francese<sup>407</sup>. Non vogliamo qui confutare le ipotesi della studiosa, bensì confermarle, ma attraverso un confronto con materiali più vicini, cioè mettere in comparazione, oltre al racconto della *Disciplina Clericalis*, quello del *Libro dei Sette Savi* nelle sue versioni italiane, anziché quelle francesi. L'influenza della letteratura francese su Boccaccio non è un nostro campo di studi, ma a quanto risulta tale influenza non manca<sup>408</sup>. Tuttavia, e soprattutto in questo caso, a nostro avviso, ci pare più funzionale lavorare sulle versioni italiane del *Libro dei Sette Savi*, già diffuso in Toscana, come abbiamo visto, piuttosto che andare oltre e forzare un contatto con i testi francesi che non si sa dove possa essere avvenuto. D'altronde le versioni italiane, come abbiamo avuto modo di esporre, sono una redazione e traduzione effettuata sui testi francesi.

Prima di iniziare a confrontare i due testi è necessario spendere qualche riga sulla differenza tra l'ideologia boccacciana e quella di Pietro Alfonsi rispetto al tema dell'astuzia femminile, soprattutto in

---

<sup>406</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino, 1980, voll. 2, p. 815.

<sup>407</sup> S. M. Peruzzi, "Cultura francese e intertestualità nella novella della sposa nel pozzo", in S. M. Peruzzi (a cura di), *Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del convegno internazionale "Boccaccio e la Francia", Alinea Editrice, Firenze, 2006, pp. 83-111.

<sup>408</sup> M. Barbato e G. Palumbo, Fonti francesi di Boccaccio napoletano?, in G. Alfano, T. D'Urso e A. P. Saggese (a cura di), *Boccaccio angioino, Materiale per la storia culturale di Napoli nel trecento*, Bruxelles, P.E.I Peter Lang, 2012, pp. 127-148.

questo racconto. È noto che nella DC il tema dell'astuzia femminile è uno dei temi centrali, ma visto da una prospettiva negativa, e a volte viene associata alle qualità demoniache, appunto, come leggiamo nel dialogo tra il maestro e l'allievo a conclusione di "l'aneddoto della cagna che piangeva" e prima di "l'aneddoto del pozzo: "l'allievo al maestro «Non ho mai visto niente di tanto straordinario, e credo che sia astuzia del demonio»<sup>409</sup>". Oppure dopo "l'aneddoto della spada", quando l'allievo dice: "hai raccontato un fatto incredibile; e ora ancora di più mi stupisco di fronte alle loro audace tracotante. Voglio tuttavia che, se non ti scoccia, mi racconti qualcos'altro sulle loro astuzie. Quanto più infatti mi dirai, tanto più ti sarai fatto dei meriti<sup>410</sup>". O ancora l'allievo quando dice: "perciò ti prego di non sottrarti al racconto che mi hai prospettato; bensì rappresentami con precisione l'astuzia delle donne che mi hai anticipato". Dopo l'aneddoto del pozzo conclude l'allievo: "non c'è nessuno che può difendersi dalle furbizie delle donne, a meno che non lo protegga Dio, [...]"<sup>411</sup>". Ma la risposta del maestro filosofo era: "non devi pensare che tutte le donne sono così, poiché in molte si trovano grande castità e bontà, [...]"<sup>412</sup>". Poi il maestro racconta al suo allievo "l'aneddoto dei dieci bauli" come esempio della astuzia positiva delle donna. Dopo cinque esempi di astuzie femminili il filosofo alla fine concede un esempio alle virtù femminili, che comunque non regge davanti al pregiudizio contro le donne nell'ideologia di Pietro Alfonsi. E se passiamo al *Sette Savi* non c'è alcun dubbio che tutta l'opera è costituita sull'astuzia femminile in senso negativo, sia nel racconto principale che riprende la malvagità dell'imperatrice, sia nei singoli racconti che trattano le astuzie delle donne.

---

<sup>409</sup> Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di Edoardo D'Angelo, cit., p. 79.

<sup>410</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>411</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>412</sup> *Ibidem*.

L'atteggiamento di Boccaccio rispetto a questo tema è, invece, contrario a questa posizione. Anzitutto per Boccaccio l'amore sensuale non è una colpa o un peccato, anzi è un sentimento nobile, poiché Boccaccio:

non si stanca di dirci che l'amore – l'amore sensuale – non è peccato o dissolutezza, ma un fatto voluto dalla natura e perciò positivo; che, a parte tutto, costituisce l'impulso verso ogni sentimento nobile<sup>413</sup>.

Perciò La donna del *Decameron* spesso cambia il suo status o addirittura, a volte, lo status della società, con la sua astuzia e la sua intelligenza, ricorrendo ai "motti" o agli "atti" ma anche e soprattutto con l'aiuto della Fortuna o della forza dell'Amore.

il "motto", di cui abbiamo venti esempi; nel secondo caso la "beffa" sulla cui struttura sono costruite ben trentasei novelle. [...] Il motto testimonia pertanto, dal *Novellino* al *Decameron*, che la parola era giunta alla consapevolezza di essere un affilato strumento di difesa o di offesa, che, maneggiato dal saggio, serviva a rovesciare completamente una situazione a proprio vantaggio<sup>414</sup>.

L'astuzia della donna decameroniana dunque non è frutto del pensiero demoniaco, bensì è il risultato della mente umana, e di forze soprannaturali; fortuna, amore, e istinto, ed è comunque un'astuzia positiva, e in un certo senso salvifica. Infatti

Per Boccaccio l'istinto naturale si identifica con il Bene, e quanto gli si oppone è negativo e ridicolo: «... assai sono di quegli uomini e di quelle donne che sì sono stolti che credono troppo bene che, come ad una giovane è sopra il capo posta la benda bianca e indosso messa la nera cocolla, che ella più non sia femina» (III, 1)<sup>415</sup>.

Questo istinto naturale positivo dà alla donna un'immensa forza d'animo perché, come dice lo stesso Boccaccio, "aver più forza la natura che l'ingegno" (III; Intro.). Tale forza fa della donna decameroniana spesso un soggetto attivo, anche se a volte diventa passivo, come Alatie (II;7), che comunque alla fine riesce a

---

<sup>413</sup> E. Auerbach, *La tecnica di composizione della novella*, cit., p. 47.

<sup>414</sup> Giovanni Sinicropi, Il segno linguistico del "Decameron", in *Studi sul Boccaccio*, Vol. IX, 1975, pp. 187-88.

<sup>415</sup> E. Auerbach, *La tecnica di composizione della novella*, cit., p. 47.



superare gli ostacoli con la parola o con l'atto, oppure Zinevra che, dopo essere scampata dalla morte causata per l'ingenuità del marito e dopo varie avventure, riesce, con la sua astuzia e intelligenza, a vendicarsi mandando il suo nemico Ambrugiuloa condanna, e recupera trionfante il marito<sup>416</sup>.

Se "universalmente le femine sono piu mobili", come aveva detto in apertura Ambrogiuolo, Zinevra dimostra tuttavia di non essere mobile, ma di saper mobilitare gli uomini in grado di mutare gli eventi: riesce a far punire Ambrogiuolo dal Soldano, così può abbandonare il suo travestimento da marinaio e ritornare al suo status di sposa<sup>417</sup>.

Altre volte vediamo che è la donna a decidere il suo destino, come Gostanza (V;2) che intraprende un viaggio via mare e, con l'aiuto della fortuna, ritrova l'amato dando un lieto fine alla sua avventura. In realtà monna Ghita non è né l'eccezione né la prima donna a prendere questo ruolo. Già prima di lei, appunto, l'aveva fatto Alatie, e ancora prima Madonna Oretta, che con un motto si rivela più capace nel parlare del cavaliere che le voleva raccontare "una delle novelle belle del mondo", oppure Monna Nonna de Pulci (VI;3), che con una pronta risposta riesce ad azzittire addirittura il vescovo. Altre donne hanno sfidato con audacia e coraggio i loro fratelli o i loro genitori, come Elisabetta da Messina (V;4) e Ghismunda.

Queste due diverse prospettive ci spiegano la differenza che incontreremo in alcuni dettagli dei due racconti. Anzitutto l'introduzione ai racconti; vediamo che nella DC il pregiudizio sulla malvagità delle donne è evidente già prima del racconto:

"l'allievo al maestro «Non ho mai visto niente di tanto straordinario, e credo che sia astuzia del demonio». Il maestro: «Senza dubbio!». L'allievo: «Spero che un uomo che sa aver paura di essere ingannato dall'astuzia delle donne, sarà in grado di sottrarsi alle loro trovate». Il

---

<sup>416</sup> E. Menetti, *Il Decameron fantastico*, Bologna, Editrice CLUB, 1994, pp. 59-60.

<sup>417</sup> Elvira Godono, *Oriente e Occidente in Boccaccio: corrispondenze fra Decameron e antiche novelle Orientali*, p. 9.

su:<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/kuma17godono.pdf>,

maestro: «Ho sentito di un tizio che si sforzò moltissimo per far la guardia a sua moglie, ma non potette nulla»<sup>418</sup>».

È chiaro dunque che, a priori, la donna è in errore, perché l'uomo non fece niente di male, secondo la logica del racconto, oltre allo sforzo di far guardia alla moglie, e quindi l'errore della donna non è giustificato in nessun modo. Tant'è vero che nel racconto la gelosia non viene mai esposta o citata, c'era invece la paura dall'astuzia della donna, come se fosse il diavolo. Infatti, l'incipit del racconto racconta di un giovane che

[...] dedicò tutta la sua attenzione, tutta la sua intelligenza e tutto il suo tempo a cercare di conoscere qualsiasi artificio delle donne, dopodiché decise di prendere moglie. Ma prima andò a chiedere consiglio e si recò all'uomo più saggio di quella ragione: voleva sapere come potesse custodire per bene la moglie che intendeva prendere.

Il saggio gli dà dei consigli su come poter controllare e custodire la moglie, il giovane li segue tutti con precisione. Quando passiamo alla novella di monna Ghita vediamo che la donna, inizialmente, era una persona onesta e buona, e, a quanto si capisce, non aveva nessuna intenzione di tradire il marito se non fosse stato per la sua inspiegabile gelosia:

Fu adunque già in Arezzo un ricco uomo, il quale fu Tofano nominato. A costui fu data per moglie una bellissima donna, il cui nome fu monna Ghita, della quale egli, senza saper perché, prestamente divenne geloso. Di che la donna avvedendosi prese sdegno, e più volte avendolo della cagione della sua gelosia addomandato, né egli alcuna avendone saputa assegnare, se non cotali generali e cattive[...]. (*Dec.* VII;4).

Ma se torniamo all'incipit della novella decameroniana troviamo chiaramente la differenza delle prospettive. Tant'è vero che Tolan nota che

When Boccaccio adapts Alfonsi's Fable 14, he completely changes the moral message: in Alfonsi's version, one is meant to feel sympathy for

---

<sup>418</sup> Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di Edoardo D'Angelo, cit., p. 79.

the husband who is cuckolded and eventually locked out of his house, not for his wife, kept imprisoned in her own house. Alfonsi develops neither of these characters, nor does he explain their motivations. Rather, they are archetypal characters: the young naive man who wishes to insure his wife's fidelity and the naturally lustful and scheming woman. In the *Decameron*, day 7, story 4, Boccaccio sweeps aside Alfonsi's moral and gives both characters distinct personalities<sup>419</sup>.

In effetti Alfonsi fa puntare l'attenzione sul marito, ingenuo ma anche privo di difetti quale il marito nel *Decameron*, ubriacone e geloso. Mentre la moglie nella DC è carica di caratteri negativi, per cui la simpatia del lettore sarà rivolta al marito. Al contrario di tutto ciò Boccaccio, come asseriva Tolan, cambia totalmente i caratteri dei personaggi

He places the tale in Arezzo; the husband is a rich man named Tofano, the wife a beautiful woman named Ghita. Ghita, while not especially virtuous, is clearly the victim. Tofano has two fatal flaws: he is abnormally jealous and he drinks heavily. These two flaws get him into trouble and bring his ruin; the reader has little sympathy for him at the end.<sup>420</sup>

Se nella DC il giovane consulta il saggio filosofo per averne consigli, nel *Decameron* invece troviamo un atteggiamento e una spiegazione all'inutilità di tutto ciò che disse il filosofo nella DC, non per causa dell'astuzia della donna quanto per una forza superiore, l'amore. È chiaro, a nostro avviso, che nel *Decameron* si opera un rovesciamento della situazione già trattata nella DC.

O Amore, chenti e quali sono le tue forze! Chenti i consigli e chenti gli avvedimenti! Qual filosofo, quale artista mai avrebbe potuto o potrebbe mostrare quegli argomenti, quegli avvedimenti, quegli dimostramenti che fai tu subitamente a chi seguita le tue orme? Certo la dottrina di qualunque altro è tarda a rispetto della tua, sì come assai bene com prender si può nelle cose davanti mostrate. Alle quali, amoroze donne, io una n'aggiugnerò da una semplicetta donna adoperata, tale che io non so chi altri se l'avesse potuta mostrare che Amore. (*Dec.* VII;4).

---

<sup>419</sup> Johan Tolan, c.it., p. 155.

<sup>420</sup> *Ivi*, pp. 155-156.

È evidente la risposta che Lauretta rende ai consigli del saggio della DC, come se fossero in un dialogo indiretto tra di loro, dal quale possiamo estrarre alcune considerazioni: anzitutto i comportamenti della donna decameroniana, a cui non serve nessun rimedio, sono frutto della forza dell'amore. "È sempre l'amore" dice Auerbach, "a dare consapevolezza e forza". Infatti, è stato l'amore a dare la forza a Ghita per realizzare i suoi obiettivi, e non la forza diabolica della donna nella DC: "La donna, alla quale Amore aveva già aguzzato co' suoi consigli lo 'ngegno[...] (Dec. VII;4). L'astuzia della donna della DC la fa diabolica e incline al tradimento, per cui, secondo l'andamento e l'ideologia del racconto, è logico che venga temuta in quanto tale. Infatti, le precauzioni che prende il giovane per custodire la moglie sono motivate da tale natura della donna. Mentre nella donna decameroniana non ci sono né l'inclinazione al tradimento né la natura traditrice della donna, per cui appare logico che la donna, in un certo senso, si trovi a poter aver ragione. Da questo punto di vista possiamo capire la frase decameroniana che non dà nessuna spiegazione alla gelosia di Tofano:

"A costui fu data per moglie una bellissima donna, il cui nome fu monna Ghita, della quale egli senza sapere perché prestamente divenne geloso[...]. (Dec. VII;4)

Simonetta Mazzini Peruzzi attribuisce alla frase sibillina *senza sapere perché* al fatto che Boccaccio abbia soppresso un primo racconto nel *Dolopathos*, il famoso racconto che si chiama "inclusa", che precede il racconto del "pozzo". Lei sostiene che questa gelosia è motivata dal racconto "inclusa" che Boccaccio ha optato di omettere per alleggerire il racconto, scegliendo così la gelosia immotivata<sup>421</sup>. Secondo noi tale gelosia immotivata non deve essere per forza legata a questo racconto, anzitutto perché, come asseriva la stessa studiosa, "che la gelosia sia un sentimento irrazionale, spesso del tutto ingiustificato, è un dato di fatto

---

<sup>421</sup> S. M. Peruzzi, cit., p. 86.

abbastanza ovvio e scontato [...] <sup>422</sup>. Quindi la gelosia è un sentimento irrazionale e ingiustificato, e questo non sarebbe sfuggito a Boccaccio, un maestro nei casi psicologici. L'altro motivo per la scelta di un'immotivata gelosia risiede nell'ideologia di Boccaccio, come abbiamo esposto prima, e noi crediamo che questa inspiegabile gelosia di Tofano sia un altro motivo che rende monna Ghita esente dalla colpa e il colpevole sarà invece Tofano, come ci spiega Auerbach:

Se nel *Decameron* la donna gioca con successo un tiro all'uomo [...] egli ne è sempre l'autentico colpevole; è troppo vecchio o troppo geloso o troppo stupido, oppure per un qualche motivo non le si adatta [...]. La donna è per altro ben lungi dal voler nuocere all'uomo, sta anzi spesso sulla difensiva <sup>423</sup>.

Ed è proprio per questo che l'uomo viene punito:

“La comicità causata dalla situazione che irretisce Tofano, ad esempio, accresciuta dalla sua ingiustificata gelosia, per cui la beffa assume quasi il tono di una giusta punizione <sup>424</sup>.”

C'è da notare che Ghita non è la prima ad avere motivazioni per i suoi comportamenti, già prima di lei madonna Filippa ha avuto la stessa sorte. Madonna Filippa (*Dec.* VI;7) oltre ad avere un marito, a quanto pare, incapace a soddisfare il suo appetito, viveva in una città in cui

[...] fu già uno statuto, nel vero non men biasimevole che aspro, il quale, senza niuna distinzione fare, comandava che così fosse arsa quella donna che dal marito fosse con alcuno suo amante trovata in adulterio, come quella che per denari con qualunque altro uomo stata trovata fosse. (*Dec.* VI;7).

E quando suo marito la trova con il suo amante, la donna viene sottoposta allo statuto della città per essere punita. Con una presta

---

<sup>422</sup> *Ibidem*.

<sup>423</sup> E. Auerbach, *La tecnica di composizione della novella*, cit., p. 56.

<sup>424</sup> Giovanni Sinicropi, cit., p. 202.

riposta la donna, dimostrando le sue ragioni, non riesce soltanto a salvarsi, ma addirittura a modificare lo statuto<sup>425</sup>.

- Adunque,- seguì prestamente la donna - domando io voi, messer podestà, se egli ha sempre di me preso quello che gli è bisognato e piaciuto, io che doveva fare o debbo di quel che gli avanza? Debbolo io gittare ai cani? Non è egli molto meglio servirne un gentile uomo che più che sé m'ama, che lasciarlo perdere o guastare? (*Dec.* VI;7)

Un'altra donna che aveva pure le sue ragioni per prendere amante è monna Sismonda (*Dec.* VII;8). La spiegazione ci viene data chiaramente nell'incipit della novella:

Dovete dunque sapere che nella nostra città fu già un ricchissimo mercatante chiamato Arriguccio Berlinghieri, il quale scioccamente, sì come ancora oggi fanno tutto 'l dì i mercatanti pensò di volere ingentilire per moglie, e prese una giovane gentil donna male a lui convenientesi, il cui nome fu monna Sismonda. La quale, per ciò che egli, sì come i mercatanti fanno, andava molto dattorno e poco con lei dimorava, s'innamorò d'un giovane chiamato Ruberto, il quale lungamente vagheggiata l'avea. (*Dec.* VII;8).

Ecco dunque ci appare chiara l'ideologia boccacciana rispetto a questo tema: tutte quelle protagoniste hanno le loro giustificazioni, quindi non è una natura femminile ritenuta diabolica e incline al tradimento a motivare i loro comportamenti, ma è la situazione in cui si trovano, la fortuna o l'amore. Questo è, a nostro avviso, il motivo della inspiegabile gelosia di Tofano, e non c'entra, come sostiene la studiosa Simonetta Peruzzi<sup>426</sup>, che tale frase sia presa da un'opera o dall'altra. Il tema della gelosia, che è assente nella DC, è ben presente nel *Sette Savi*, ma in un modo diverso da come la usa Boccaccio, che probabilmente l'adatta alla sua ideologia.

Questi elementi di divergenza tra i due racconti sembrano proprio confermare che Boccaccio abbia avuto sotto mano la DC,

---

<sup>425</sup> M. Picone, La sesta giornata, in M. Picone e M. Mesirca (a cura di), *Introduzione al 'Decameron'. Lectura Boccacci Turicensis*, Firenze, Cesati, 2004, pp. 163-186. Cfr. M. Giannetto, Madonna Filippa tra «casus» e «controversia». Lettura della novella VII 7 del 'Decameron', *«Studi sul Boccaccio»*, XXXI, 2004, pp. 81-100.

<sup>426</sup> S. M. Peruzzi, cit., pp. 85-92.

perché non sono per niente casuali: è chiaro che il rovesciamento della situazione è fatto apposta, e fra i due testi è come se ci fosse un dialogo. Oltre a queste volute differenze ci sono ancora altri elementi di somiglianza nell'intreccio che chiariscono ulteriormente come Boccaccio abbia avuto sotto mano sia la DC sia il *Sette Savi*.

Prima di entrare nei dettagli dell'intreccio vorremo notare un elemento importante tra i due racconti. Nell'incipit della novella decameroniana si parla della forza d'Amore: “- O Amore, chenti e quali sono le tue forze”, ma quando continuiamo a leggere non troviamo che la novella tratti l'amore come ci aspettavamo. Monna Ghita, in effetti, non era innamorata del “giovane da bene”, anzi era lui ad essere innamorato di lei, e a quanto pare lei non aveva nemmeno l'intenzione o la passione di ricambiare il suo amore. La novella ci dice chiaramente che Ghita ricambia l'innamorato per vendetta:

A costui fu data per moglie una bellissima donna, il cui nome fu monna Ghita, della quale egli, senza saper perché, prestamente divenne geloso. Di che la donna avvedendosi prese sdegno, e più volte avendolo della cagione della sua gelosia addomandato, né egli alcuna avendone saputa assegnare, se non cotali generali e cattive, cadde nell'animo alla donna di farlo morire del male del quale senza cagione aveva paura. Ed essendosi avveduta che un giovane, secondo il suo giudizio molto da bene, la vagheggiava, discretamente con lui s'incominciò ad intendere. (*Dec.* VII;4).

Questo contrasto fa pensare che Boccaccio abbia tradito l'incipit del racconto, ma allora da dove viene quest'amore? Tale amore in realtà lo troviamo chiaramente nel racconto della DC. La donna della DC non voleva né vendicarsi né fare dispetto al marito, ma si era semplicemente innamorata di un giovane bello nel viso e nel corpo. Paradossalmente nell'incipit del racconto della DC si parla di astuzia femminile, mentre nello svolgimento del racconto troviamo un vero amore, un amore che dà la forza e vede la donna scervellarsi per trovare una soluzione. È proprio questo l'amore di cui parla Lauretta, e alla cui potenza si riferisce. Infatti, la donna

stava alla finestra come fa spesso, ma una volta “E dopo essere stata alla finestra tutto il giorno, vide un giovane molto bello sia di viso che fisicamente, e se ne innamorò immediatamente” (DC. 14). Era un amore immediato dunque, un colpo di fulmine, che infiamma il cuore della donna. Così questa fiamma d’amore incita il cuore e la mente della donna a realizzare questo amore. “La donna presa dall’amore per questo ragazzo ma, come già detto, tenuta in custodia, cominciò a scervellarsi su come potesse parlare col giovane amato” (DC. 14). È evidente che questa passione amorosa è quella descritta da Lauretta, l’amore per cui si chiede “Qual filosofo, quale artista mai avrebbe potuto o potrebbe mostrare quegli argomenti, quegli avvedimenti, quegli dimostramenti che fai tu subitamente a chi seguita le tue orme?” (Dec. VII;4). Probabilmente questa è la fonte dell’incipit boccacciano.

Ora veniamo ai dettagli dell’intreccio. Dopo tutto ciò che abbiamo dimostrato risulta chiaro che la fonte principale della novella boccacciana è il racconto della DC, tuttavia non mancano altre fonti, appunto, come il *Sette Savi*. Dopo gli incipit troviamo, in entrambi i racconti, che, subito dopo essersi sposati, i coniugi passano ad affrontare un problema: nel *Decameron* si presenta il problema della gelosia, mentre nella DC si presenta il problema della chiusura della donna. La reazione di entrambe le donne è iniziare una relazione con un giovane che in entrambi i testi ha quasi gli stessi caratteri: “E essendosi avveduta che un giovane, secondo il suo giudizio molto da bene, la vagheggiava, discretamente con lui s’incominciò a intendere[...]. (Dec. VII;4). In questo punto si rinnova il proposito di Boccaccio di discolpare la donna facendo sì che sia il giovane a cominciare l’innamoramento. Mentre nella DC vediamo che è la donna a innamorarsi per prima: “E dopo essere stata alla finestra tutto il giorno, vide un giovane molto bello sia di viso che fisicamente, e se ne innamorò immediatamente” (DC 14). Dopo l’innamoramento entrambe le



donne pensano a come realizzare l'incontro con l'amante: qui viene l'elemento dell'ubriachezza. Nel *Sette Savi* non si parla di ubriachezza, la DC quindi è l'unico testo che contiene questo elemento. Entrambi gli uomini hanno il vizio di ubriacarsi, per cui le donne usufruiscono di questo vizio per realizzare gli incontri con gli amanti: "prese l'abitudine di a quel punti di far ubriacare il marito tutte le sere, in modo da poter uscire col suo amico e fare quello che voleva". (DC. 14). Similmente nel *Decameron* succede la stessa cosa con più dettagli:

E avendo già tra' costumi cattivi del suo marito conosciuto lui dilettersi di bere, non solamente gliele cominciò a commendare, ma artatamente a sollicitarlo a ciò molto spesso. E tanto ciò prese per uso, che, quasi ogni volta che a grado l'era, infino allo inebriarsi bevendo il conducea; e quando bene ebbro il vedea, messolo a dormire, primieramente col suo amante si ritrovò, e poi sicuramente più volte di ritrovarsi con lui continuò. (*Dec.* VII;4).

A questo punto il marito comincia ad aver dei dubbi, in entrambi i testi l'uomo ricorre alla messa in scena dell'ubriachezza:

Ma suo marito, che era stato messo in guardia dai consigli del filosofo sul fatto che nessun comportamento femminile è senza inganni, cominciò a riflettere su che cosa la moglie stava mettendo in piedi con quelle abbondanti bevute quotidiane. E per vederlo coi suoi occhi si finse ubriaco. (DC. 14).

Alla stessa maniera Tofano si accorge che la moglie lo fa ubriacare tutte le volte mentre lei non beveva:

[...] di che egli prese sospetto non così fosse come era, cioè che la donna lui inebriasse per poter poi fare il piacer suo mentre egli addormentato fosse. E volendo di questo, se così fosse, far pruova, senza avere il dì bevuto, una sera tornò a casa mostrandosi il più ebbro uomo, e nel parlare e ne' modi, che fosse mai; il che la donna credendo né estimando che più bere gli bisognasse a ben dormire, il mise prestamente a letto. (*Dec.* VII;4)

Per questa messa in scena Boccaccio segue fedelmente il testo della DC:

Il Boccaccio segue sostanzialmente questo testo, nella fattispecie la parte relativa ai dubbi del marito e alla simulazione di ubriachezza da

lui inscenata[...] qui la *Disciplina Clericalis* è la fonte diretta del Boccaccio, che ne trae ispirazione narrativa<sup>427</sup>.

Arriva il momento in cui il marito chiude la porta dopo che la moglie esce, e poi il ritorno di lei, e anche qui Boccaccio segue più da vicino il racconto della DC:

Il marito allora, alzandosi pian piano nel silenzio della notte, andò vicino alla porta aperta e la chiuse bene; si mise poi alla finestra e vi rimase fin quando non vide tornare la moglie, nuda, con addosso solo la camicia. Quando arrivò la donna vide che la porta chiusa: ne provò grande dolore e alla fine si mise a bussare. (DC. 14).

Gli stessi passi sono ripresi da Boccaccio:

Tofano, come la donna non vi sentì, così si levò, e andatosene alla sua porta, quella serrò dentro e pose si alle finestre, acciò che tornare vedesse la donna e le facesse manifesto che egli si fosse accorto delle maniere sue; e tanto stette che la donna tornò. La quale, tornando a casa e trovandosi serrata di fuori, fu oltre modo dolente, e cominciò a tentare se per forza potesse l'uscio aprire. (*Dec.* VII;4).

Sono identici i passi seguiti da Boccaccio: Tofano che si alza a chiudere la porta e poi si mette alla finestra aspettando il ritorno della moglie; ma è identico anche lo stato psicologico della donna quando trova chiusa la porta: nella DC *ne provò un grande dolore*, nel Decameron *fu oltre modo dolente*.

Appartiene invece soltanto alla *Disciplina Clericali*, e non al *Dolopathos*, l'annotazione di carattere psicologico, con la descrizione della reazione angosciata della donna, puntualmente ripresa dal Boccaccio: *Unde animo multum condeluit fu oltre modo dolente*<sup>428</sup>.

Si accende allora tra i coniugi un discorso sul quale ci dobbiamo soffermare. Infatti mentre nella DC il discorso è indiretto, vediamo che Boccaccio ha preferito usare il discorso diretto. In questo punto crediamo che Boccaccio aveva sotto occhio il *Sette Savi* in cui l'uomo inizia il discorso diretto puntualmente con l'appellativo (donna), come lo inizia anche Boccaccio: *O donna, o donna, io ho*

---

<sup>427</sup> S. M. Peruzzi, cit., p. 98.

<sup>428</sup> *Ivi.*, p. 100.

*udito il vostro portamento*<sup>429</sup>. Tuttavia gli argomenti che vengono trattati nel discorso sono ispirati dalla DC: Tofano non voleva far entrare la donna, perché voleva mostrare ai suoi parenti e ai vicini cosa facesse:

- Donna, tu ti fatichi invano, per ciò che qua entro non potrai tu entrare. Va, tornati là dove infino ad ora se' stata, e abbi per certo che tu non ci tornerai mai, infino a tanto che io di questa cosa, in presenza de'parenti tuoi e de'vicini, te n'avrò fatto quello onore che ti si conviene. (*Dec. VII;4*).

Similmente nella DC: “arrabbiatissimo l’uomo disse che non l’avrebbe fatto entrare, ma che avrebbe mostrato ai suoi genitori il suo vero essere”. Quindi diretto o indiretto, l’obiettivo del marito, in entrambi i testi, nel non voler far entrare la donna, è dimostrare ai suoi genitori e parenti la sua malvagità. Boccaccio però aggiunge altri dettagli in cui monna Ghita finge d’essere stata da una sua vicina a passare la lunga notte. Ma è fiato sprecato, l’uomo non le consente di entrare, allora la donna comincia a minacciare di suicidarsi. In questo passo troviamo che Boccaccio si ispira non solo alla DC ma anche al *Sette Savi*; continuando il discorso diretto tra i coniugi, la donna minaccia dicendo: “- Se tu non m'apri, io ti farò il più tristo uom che viva”. La seconda parte della frase “io ti farò il più tristo uom che viva” è ovviamente la frase posticipata “io mi gitterò in questo pozzo che è qui vicino”. Il passo della DC in questo caso recita: “Lei, allora, alzando la voce gridò che se non avesse aperto la porta, sarebbe salita sul pozzo dietro casa e lì sarebbe morta”, quindi non specifica il fatto di “gettarsi nel pozzo”.

Qui troviamo che Boccaccio è più vicino al *Sette Savi* che alla DC, infatti nel racconto del *Sette Savi* recita:

“Era presso di quel luogo uno pozzo bene profondo nel quale ella disse al marito che si gitterebbe s'egli non l'aprisse; e egli le disse che quello vorrebbe'egli vedere”. (*Dec. VII;4*).

---

<sup>429</sup>*I Sette Savi di Roma*, a cura di A. D'Ancona, cit., p. 34.

In questo passo ci sono alcuni elementi che lo avvicinano alla novella boccacciana; anzitutto la minaccia: “che si gitterebbe s’egli non l’aprisse” che è la stessa di monna Ghita: “se tu non m’apri [...] io mi gitterò”. L’altra cosa è la vicinanza del pozzo: “era presso di quel luogo un pozzo”, che equivale alla frase boccacciana “in questo pozzo che è qui vicino”. Infine c’è la risposta dell’uomo alla minaccia: nella DC dice semplicemente “Infischiosene delle minacce”, mentre nel *Decameron* Tofano chiede alla donna “E che mi puoi fare tu?”. Anche in questo punto il *Sette Savi* pare essere più vicino, perché in effetti l’uomo davanti a questa minaccia si chiede cosa farebbe la donna: “e egli le disse che quello vorreb’egli vedere”.

Proprio mentre si susseguono questi avvenimenti assistiamo di nuovo al contrasto ideologico, di cui abbiamo parlato prima, tra la DC e il *Decameron*, e non pare per niente causale. Nella DC, prima del simulato suicidio, il testo recita così: “Lei allora, davvero ingegnosa e molto astuta, prese una pietra e la gettò nel pozzo”. Nel *Decameron* prima della minaccia della donna Boccaccio sottolinea l’ingegno dell’amore che ha ispirato alla donna l’idea del simulato suicidio: “La donna, alla quale Amore aveva già aguzzato co’ suoi consigli lo ‘ngegno, rispose[...]”. La descrizione dell’ingegno femminile nella DC avviene prima di realizzare il fatto, cioè l’idea era già matura, mentre nel *Decameron* tale descrizione avviene prima della minaccia, ma comunque l’idea è, similmente, già maturata. Il contrasto ideologico tra i due autori sta nell’attribuire l’ingegnosità che ha ispirato la donna per simulare il suicidio; nella DC è l’astuzia femminile, cioè l’astuzia naturale della donna, a ispirarle tale fatto. Nel *Decameron*, invece, Boccaccio attribuisce chiaramente questo ingegno all’amore e ai suoi consigli. Questo contrasto, che avviene nello stesso punto della narrazione in entrambi i testi, ribadisce chiaramente il fatto che Boccaccio aveva sotto occhio questo testo, altrimenti non si può spiegare questi puntualissimi contrasti.

Dopodiché prosegue la narrazione per arrivare alla scena del finto suicidio. Nella DC, in merito a questa scena, il testo recita così:

[...] prese una pietra e la gettò nel pozzo, in modo che il marito, sentendo il rumore della pietra che cadeva avrebbe pensato fosse lei ad essere caduta nel pozzo. (DC. 14).

Mentre il testo del *Decameron* recita:

E questo detto, essendo la notte tanto oscura che appena si sarebbe potuto veder l'un l'altro per la via, se n'andò la donna verso il pozzo, e presa una grandissima pietra che a piè del pozzo era, gridando: Iddio, perdonami, la lasciò cadere entro nel pozzo. (*Dec.* VII;4).

Notiamo una chiara differenza nel descrivere la scena tra i due testi, infatti, la DC ignora l'ambientazione notturna del racconto, ignora quell'oscurità che avrebbe permesso alla donna di nascondersi facilmente dopo la sua ingegnosa idea, ma un dettaglio così importante non sarebbe sfuggito a Boccaccio. Dove dunque ha trovato Boccaccio questo elemento? Qui ci viene in soccorso la descrizione di questa scena nell'altra versione del racconto incluso, appunto, nel *Sette Savi*. Infatti, in questo passo, la somiglianza è evidente tra la novella boccacciana e il racconto dei *Sette Savi*:

La notte era molto scura, sicché l'uno di loro non vedeva l'altro, e dinanzi al pozzo avea una gran pietra la quale ella si levò in collo, e andò al pozzo e disse al marito: Messere il cuore non può mentire; a Dio siate voi comandato; e lasciò cadere la pietra nel pozzo. (*Sette Savi*)<sup>430</sup>.

Il primo elemento di somiglianza che spicca è l'oscurità della notte; in entrambi i testi si descrive un'oscurità che non permette, o permette a malapena, di vedere l'altro. Questo ovviamente per consentire alla donna di nascondersi. Il secondo elemento è la "grande pietra", che Boccaccio fa grandissima, poi c'è l'invocazione della donna che nel *Sette Savi* recita "Messere il

---

<sup>430</sup> Tutte le citazioni del libro *Dei Sette Savi* sono tratte da *Il libro dei sette savi di Roma* a cura di A. D'Ancona, Pisa, Nistri, 1864.

quore non può mentire; a Dio siate voi comandato”, mentre nella novella decameroniana recita “Idio perdonami!”, probabilmente ispirata dalla tradizione cristiana che proibisce il suicidio, per cui la donna chiede perdono per quell’atto. Abbiamo per ultimo la frase conclusiva assolutamente identica nei due testi; *e lasciò cadere la pietra nel pozzo/ la lasciò cadere entro il pozzo*. È evidente la scelta del Boccaccio di attingere per questa scena al libro più famoso dell’epoca, appunto, il *Sette Savi*.

Tuttavia Boccaccio non trascura totalmente il testo della DC, soprattutto nel passo successivo della novella dove recita:

La pietra giugnendo nell'acqua fece un grandissimo romore; il quale come Tofano udì, credette fermamente che essa gittata vi si fosse. (*Dec. VII;4*).

L’effetto della pietra dentro il pozzo non viene minimamente trattato nel *Sette Savi*, lo troviamo invece nella DC, proprio nel passo che Boccaccio non sceglie, e che a cui preferisce quello del *Sette Savi*:

prese una pietra e la gettò nel pozzo, in modo che il marito, sentendo il rumore della pietra che cadeva avrebbe pensato fosse lei ad essere caduta nel pozzo. (DC. 14).

Ecco dunque Boccaccio crea il suo testo a mosaico da questi due testi, e prende l’effetto della pietra, il rumore per l’appunto, e la credenza del marito che la donna si fosse gettata nel pozzo, dal racconto della DC.

Prosegue il racconto dimostrando come il povero uomo scende a salvare la moglie, la quale era nascosta vicino all'uscio, e appena vede il marito allontanarsi dalla porta e la strada libera per entrare in casa, ci entra e si mette alla finestra. Quel passo nella DC recita così: “A quel punto la moglie, vedendo la porta aperta, astutamente entrò in casa, sprangò la porta, e si mise alla finestra”. (DC. 14). Mentre lo stesso passo nel *Decameron* recita così:

La donna, che presso all'uscio della sua casa nascosa s'era, come vide

corre al pozzo, così ricoverò in casa e serrossi dentro e andossene alle finestre e cominciò[...]. (*Dec.* VII;4).

Sostanzialmente il tema è lo stesso, cambia però il modo di descrivere, ma se vediamo questo passo nel *Sette Savi*, ci rendiamo conto che anche in questa scena il *Decameron* è più vicino al *Sette Savi* che alla DC:

E ella tantosto nascosamente se n' entrò in casa, e serrò l'uscio molto bene e forte, e se ne venne alle finestre della sala e li rispuose: [...]. (*Sette Savi*)

Vero è che comunque i passi sono con la stessa sequenza: entrare in casa, chiudere la porta e mettersi alla finestra. I termini usati nella novella decameroniana però sono simili a quelli del *Sette Savi* e non a quelli della DC: "serrò", "uscio", "*andossene alle finestre/ se ne venne alle finestre*". È curioso notare che mentre nella DC parla di finestra, nel *Sette Savi* e nel *Decameron* si parla di finestre. L'altra cosa che avvicina la novella decameroniana al *Sette Savi*, è che in entrambi i testi è la donna a iniziare a parlare al marito, dopo essere entrata in casa, nella DC è il marito che parla per primo. Tutto quello ci fa capire che questo passo è ispirato più al *Sette Savi* che alla DC.

Prosegue la narrazione con le inutili preghiere del marito per convincere la moglie a farlo entrare, poi scoppia la lite tra i coniugi, ma soprattutto la vendetta da parte della donna che, nella DC, comincia a dire:

Ma lei, minacciandolo e giurandogli che non l'avrebbe fatto entrare, disse: Brutto seduttore, ora mostrerò il tuo vero essere e il tuo crimine ai tuoi genitori, poiché ogni notte esci di nascosto e vai dalle prostitute. (DC. 14).

Monna Ghita nella novella decameroniana minaccia e dice quasi la stessa cosa:

Alla croce di Dio, ubriaco fastidioso, tu non c'enterai stanotte; io non posso più sofferire i tuoi modi: egli convien che io faccia vedere a ogn'uomochi tu se' e a che ora tu torni la notte a casa. (*Dec.* VII;4).

Notiamo che la prima parte del discorso nella DC, cioè la minaccia e il giuramento di non fare entrare il marito, è indiretto, mentre è diretto nella novella decameroniana, ma in sostanza è la stessa cosa. Nella seconda parte del discorso vediamo che la donna in entrambi i testi aveva lo stesso obiettivo; mostrare agli altri *il tuo vero essere/ chi tu se'*. L'altra cosa è mostrare il suo giornaliero ritorno in tarda ora a casa.

Nel racconto della DC il discorso diretto finisce con quella minaccia della donna, poi si prosegue nel descrivere brevemente la pena che ha subito il marito. Al contrario nel *Decameron* si continua a descrivere la scena del litigio più dettagliata, Tofano si arrabbia e comincia a gridare forte, sicché i vicini sentono il rumore e si affacciano dalle finestre. Entrano in scena dunque anche i vicini che prendono parte del litigio dando la colpa a Tofano dopo aver sentito le ragioni della donna:

La donna cominciò piagnendo a dire: - Egli è questo reo uomo, il quale mi torna ebbro la sera a casa, o s'addormenta per le taverne e poscia torna a questa otta; di che io avendo lungamente sofferto e dettogli molto male e non giovandomi, non potendo più sofferire, ne gli ho voluta fare questa vergogna di serrarlo fuor di casa, per vedere se egli se ne ammenderà. (*Dec. VII;4*).

Questa scena non la troviamo nella DC, ma nel *Sette Savi* sì, anche se non sono i vicini ad entrare in scena, ma sono i guardiani della città, tuttavia la scena è simile, infatti all'arrivo dei guardiani la donna approfitta della situazione e dice:

E ella rispuose: Ora potete voi vedere eh' io l' ho cielato e ricoperto insino a ora; ma ora io non posso più celare, che voi non potresti pensare la mala vita eh' egli m' à fatto menare e 'l male che m' à fatto patire. (*Sette Savi*)

Chiaramente le accuse della donna sono le stesse, come sono le stesse le lamentele di quello che le ha fatto passare il marito. Il marito subisce pena che avrebbe voluto infliggere, gli viene addossata la colpa e viene punito per questo. Il Boccaccio, a differenza degli altri testi, continua la narrazione della sua novella,



non fermandosi alla punizione del marito ma va oltre, raccontando il pentimento del marito e la novella viene conclusa con la libertà che è riuscita a conquistare la donna. Questa conclusione è coerente con l'inizio del racconto, in cui la donna viene ingiustamente privata della sua libertà, ma grazie alle forze dell'amore riesce a vincere il marito malvagio.

Nella DC ci sono due tipi di commento al racconto, uno all'interno dello stesso racconto, e uno esterno, che è il commento dell'allievo che ascoltava. Il commento all'interno del racconto è quello in cui la gente ritiene che il marito meritava ciò che gli è capitato:

[...] Ma gli capitò infatti anche quest'aggravio di sfortuna, che nella considerazione di molti si era in definitiva meritato quello che gli era successo. (DC.14)

Mentre quello dell'allievo è un commento misogino, in effetti lui dice:

L'allievo: «Non c'è nessuno che può difendersi della furbizia delle donne, a meno che non lo protegga Dio, e questo racconto è veramente un incentivo a non prendere moglie». (DC. 14).

Nel *Decameron*, conformemente all'andamento della novella, vediamo che Boccaccio opta per il commento presente all'interno del racconto della DC, ripetendolo per bocca dei giovani della brigata, mentre evita, com'è prevedibile, il commento dell'allievo. Infatti, leggiamo chiaramente che i giovani della brigata sono tutti d'accordo che Tofano meritava ciò che gli è successo:

Posto avea fine la Lauretta al suo ragionamento, e avendo già ciascun commendata la donna che ella bene avesse fatto e come a quel cattivo si conveniva, il re, per non perder tempo, verso la Fiammetta voltatosi, piacevolmente il carico le 'mpose del novellare[...]. (*Dec.* VII;5).

## B- De integro amico

Il secondo racconto che trattiamo è il racconto dell'amico intero "De integro amico", che nel *Decameron* diventa la famosa novella di Tito e Gisippo (8;X). Come abbiamo già accennato questo racconto è riportato in tre manoscritti individuati che sono P, M, R<sup>431</sup>. Il manoscritto N risale al XV (1446), mentre il manoscritto R risale alla prima metà del XIV secolo<sup>432</sup>. È stato scoperto però un altro manoscritto, chiamato B, che viene collocato presso P, oltre ad altri testi nuovi che sono N e A.

Tra i tre manoscritti N, R e A, ricorrono delle somiglianze. Secondo Divizia N non è *descriptus* di R, e questo è provato da ragioni cronologiche, essendo datati rispettivamente 1446 e 1451, anzi se si nota il fatto degli errori o delle divergenze di R rispetto a N si può dire che N è l'antigrafo di R. Ma N non è nemmeno *descriptus* di A, e per le differenze tra i due manoscritti non si può nemmeno dire che N è antigrafo di A, per cui è necessario, come asserisce Divizia, introdurre un intermediario tra N e A. tuttavia Divizia considera che A e R *descripti* di N, per motivi cronologici e

---

<sup>431</sup> **P** = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiani 67, cc. 3v-6r; edito in Papa 1891, pp. 32-52 (p. pari). Per una descrizione del manoscritto vd. Morpurgo Papa 1887 – 1891, pp. 121-22; Bertelli 2002°, p. 51, 2002B, p. 171-72.

**M** = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XXXVIII. 127, cc. 89v-94v; edito in Papa, 1891, pp. 33-54 (p. dispari); Schiaffini 1926, pp. 73 – 81; Segre 1959; per una descrizione del manoscritto vd. Mostra 1957, pp. 107-9; Bertelli 1998, pp. 34-37; Bertelli 2002A, pp. 51-53; Bertelli 2002B, pp. 142-44.

**R** = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1371, cc. 73r-74v; edito in Schiaffini 1924.

<sup>432</sup> A. Schiaffini, *Nuova redazione d'un frammento in volgare della "Disciplina Clericalis"*, cit., p. 5.

filologici<sup>433</sup>. Dunque si tratta qui di un manoscritto da cui sono diramati gli altri. D'altra parte Schiaffini sostiene che i manoscritti R e M derivano, senza dubbio, da P, per via degli errori che hanno in comune<sup>434</sup>.

Da questo complesso lavoro filologico possiamo dedurre che, probabilmente, tutti i volgarizzamenti toscani o hanno un unico archetipo da cui provengono tutti quanti e che a sua volta questo archetipo deriva dal testo latino, oppure più di un archetipo, che comunque provengono direttamente dal testo latino della DC, per via della molta somiglianza tra i suddetti manoscritti.

Schiaffini, dopo alcune ricerche linguistiche, stabilisce che

Credo lecito concludere, da quanto ho esposto fino a questo punto, che le redazioni P e M sono da ascrivere, a tenersi su le generali, al territorio linguistico fiorentino<sup>435</sup>.

In ogni caso tutti i volgarizzamenti della DC sono abbastanza fedeli all'originale latino, anche il testo M che è un po' più allargato rispetto agli altri volgarizzamenti, ma comunque niente è cambiato dalla storia originale. Questo rende difficile individuare quale sarebbe il testo, o forse i testi, che Boccaccio abbia avuto sotto mano. È molto difficile escludere che Boccaccio non abbia avuto sotto mano uno dei volgarizzamenti, un lettore e novellatore quale era, e anche per la vicinanza dei volgarizzamenti al novellatore. D'altra parte un piccolo dettaglio, come vedremo, ci lascia supporre che, forse, Boccaccio aveva sotto mano il testo latino, e forse anche no.

Tuttavia dal piccolo racconto della DC nasce una novella molto ampia nel *Decameron*. Una parte esigua di questa narrazione però deriva da un altro testo che racconta lo stesso racconto in modo ancora più ampio di Boccaccio; è il poema francese *Athis et*

---

<sup>433</sup> P. Divizia, *Novità per il volgarizzamento della "Disciplina Clericalis"*, cit., pp. 16-18.

<sup>434</sup> A. Schiaffini, cit., p. 6.

<sup>435</sup> *Ivi*, p. 12.

*Prophilius* di Alessandro di Bernay<sup>436</sup>. A tale proposito Branca asserisce che

Gli antecedenti di questa novella non sono pochi, ma l'antecedente più antico e preciso della novella sembra essere un racconto della *Disciplina Clericalis*, da cui discesero probabilmente quelli dei *Gesta Romanorum* e di altre opere, e anche il poemetto di *Athis e Prophilius* di Alessandro Bernay più puntualmente corrisponde alla prima parte della novella<sup>437</sup>.

Branca poi sostiene che:

[...] l'ipotesi dell'amicizia nel grandioso e retorico racconto di Tito e Gisippo (X 8), rivela chiaramente una scenografia tutta convenzionale e illuminata delle più caratteristiche luci deformanti della letteratura medievale: non è che un'ornata trascrizione da una delle più acclamate opere di quell'età, la *Disciplina Clericalis*, arricchita di elementi derivati da un poemetto di Alessandro di Bernay<sup>438</sup>.

Salvatore Battaglia descrive il racconto "de integro amico" della DC come un racconto di compiutezza e armonia che l'arte più recente non riesce a conseguire. Il corso della narrazione è agevole, coerente e verosimile; le sue parti hanno ciascuno la sua dosatura, non c'è un particolare che sia arbitrario e gratuito, né la testi del racconto, orientato a celebrare la perfetta e rara amicizia, fa mai forza al nesso dei fatti e delle scene. Per questi motivi probabilmente il racconto sia stato considerato un nucleo di un qualcosa di più ampio. Per cui, è naturale che il poeta francese si era ispirato al racconto di Alfonsi, come lo nota anche Di Francia, che questo romanzo deriva dalla narrazione della DC<sup>439</sup>, anche perché è stato proprio Alfonsi a introdurlo in Europa, tant'è vero

---

<sup>436</sup> Non siamo riusciti ad avere sotto mano il romanzo di Alessandro Bernay, per cui ci siamo basati sulle analisi di L. Di Francia e sui pezzi da lui riportati.

<sup>437</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*, voll. II, a cura di Vittore Branca, cit., p. 1180.

<sup>438</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*, vol. I, a cura di V. Branca, cit., p. LV.

<sup>439</sup> L. Di Francia, "Alcune novelle del "Decameron", cit., p. 34.

che Battaglia sostiene che l'origine del racconto in Pietro Alfonsi è decisamente araba<sup>440</sup>.

In effetti ci sono due nuclei narrativi di origine araba, che molto probabilmente sono stati alla base di questo racconto. Il primo racconta la seguente:

La tribù Hadil aveva ucciso un uomo da un'altra tribù. I vendicatori sono riusciti a catturare due uomini della tribù Hadil, e questi due uomini erano amici. Allora li hanno chiesto: chi è il più nobile tra di voi che lo uccidiamo al posto del nostro defunto? La risposta di ognuno era: io sono il tale figlio del tale il nobile, e che ha ucciso il vostro compagno. Uccidete me e liberate il mio amico. Così ognuno di loro si offerse alla morte per salvare l'amico. Quando hanno visto da questi due amici tale atto hanno esclamato: questa sì che è amicizia, e li hanno liberati entrambi<sup>441</sup>.

Questo racconto è un nucleo molto ridotto, invece c'è un altro racconto orale diffuso ancora nel mondo arabo<sup>442</sup>, che racconta la

---

<sup>440</sup> S. Battaglia, *Capitoli per una storia della novellistica italiana*, cit., p. 169.

<sup>441</sup> Abu Hayyan al Tawhidi, *al Sadaqah wal Sadiq* (l'amicizia e l'amico), *op. cit.*, p. 262.

Il racconto in lingua originale:

ان هذيل اصابت دم في بعض العرب، فأسر اصحاب الدم رجلين من هذيل متصادقين. فقالوا لهما: ايكما اشرف فنقتله بصاحبنا؟ فقال كل واحد منهما: انا ابن فلان الحسيب النسيب، ذو الثأر المنيم، فأقتلوني دون صاحبي. فكل بذل نفسه بدل صاحبه، فعيوا بأمرهما لما راوا من تأبيهما فقالوا: هذا التصافي لا تصافي المحلب، وصفحوا عنهما.

<sup>442</sup> Il racconto orale narra la seguente storia:

Mentre un principe girava nella città sentì una conversazione tra un mercante e il suo figlio. Il mercante chiese al figlio: quanti amici hai? Quaranta, rispose il figlio. Disse il padre: ma come, se io a quest'età e ho soltanto un amico e un mezzo amico. Quando il principe sentì ciò chiese alla corte: chi di voi mi può spiegare il significato dell'amico e del mezzo amico? Dissero loro: l'amico sappiamo cosa significa, ma il mezzo amico non lo sappiamo. Disse il principe: forse il mercante scherzava con suo figlio. Poi ordinò di portare il mercante da lui, e quando venne il mercante gli chiese il principe di spiegargli il significato dell'amico e del mezzo amico. Disse il mercante: non posso spiegare questo, ma posso fartelo vedere. Come? Chiese il principe. Disse il mercante: chiedi a qualcuno di girare nel mercato per annunciare la mia condanna a morte e che l'esecuzione sarà il venerdì. Cosa? Chiese il principe. Rispose il mercante: fai come ti dico e saprai il significato dell'amico e del mezzo amico.

Girò l'uomo proclamando la condanna a morte del mercante, perché aveva commesso una colpa grave e che la sua esecuzione sarà il venerdì. corse tanta gente, mentre il principe stava lì, e anche il mercante che aspettava l'esecuzione. Ad un certo punto si presentò una persona al

storia dell'amico e del mezzo amico, ma che di cui non abbiamo trovato ancora un riscontro nei libri arabi antichi. Quindi l'origine araba di questo racconto, dati gli esempi simili, è più che chiaro.

Come vedremo più avanti, seguendo l'analisi di Letterio Di Francia, la novella decameroniana è costruita su questi due testi, la prima parte si basa sul poema francese di Alessandro di Bernay, mentre la seconda parte sulla DC. Questo dato ci fa supporre che Boccaccio, avendo questi due testi davanti, si rendeva conto che si trattava comunque di uno stesso racconto, o almeno di un nucleo simile; che sarebbe quello della DC. In effetti Di Francia, descrivendo la novella di Boccaccio, asserisce che il novellatore ci trasporta nella Roma dei tempi di Ottaviano, ma che la novella boccacciana non è di classico se non l'intonazione, i colori, i personaggi, mentre la materia proviene tutta quanta dagli scrittori medievali, e forse, in origine, dall'Oriente<sup>443</sup>. Mentre Battaglia asserisce che

---

principe e gli disse: mio signore, sono disposto a pagare qualsiasi somma di denaro che vuoi perché liberi il mercante. Non posso, disse il principe, la sua colpa è troppo grande. Disse l'uomo: ti lascio metà del mio patrimonio. Disse il principe: neanche tutto il tuo patrimonio basterà. Allora l'uomo guardò al mercante e disse: hai visto fratello, ero disposto a lasciare il mio patrimonio per salvarti ma il principe ha rifiutato. Pensi che sono venuto meno alla nostra amicizia? Rispose il mercante: sei stato un amico fedele, vai in pace.

Mentre si stava avvicinando il momento dell'esecuzione arrivò un uomo correndo dal principe e gli disse: vuoi decapitare il mercante che è un innocente! Sono io il vero colpevole. Si girò verso la gente e gridò: o gente, il mercante è innocente, sono stato io a commettere questa grande colpa, sono io che deve essere giustiziato.

Va bene, disse il principe, ti giustiziamo al posto del mercante. Disse l'uomo, si giustiziatemi, sono io il colpevole. Presero l'uomo al patibolo, lo legarono con le corde. Gli chiese il principe: confermi che sei il colpevole?

L'uomo si rivolse al mercante e gli disse: fratello mio, vai torni alla tua famiglia.

Allora il mercante disse al principe sorridendo: hai visto, mio signore, la differenza tra l'amico e il mezzo amico; chi sacrifica il suo denaro per te è un mezzo amico, ma chi sacrifica la sua vita è un amico.

<sup>443</sup> L. Di Francia, "Alcune novelle del "Decameron", cit., p. 34.

Se si tiene sotto gli occhi la stesura narrativa di Pietro Alfonsi nelle sue varie fasi [...], si potrà constatare come il Boccaccio vi si attenga con assoluta fedeltà. Solo che egli sottopone di volta in volta il nesso tematico ad un'amplificazione dei dati realistici e soprattutto a un'intensificazione dell'organismo psicologico secondo i criteri adottati in questa decima "giornata", [...]<sup>444</sup>.

In altro luogo Battaglia asserisce che se soltanto si bada all'impianto tematico, la narrazione di Tito e Gisippo potrebbe anche definirsi identica a quella di Pietro Alfonsi. Battaglia poi sottolinea la lunghezza della novella decameroniana rispetto all'esempio alfonsiano, oltre al fatto che la novella è fitta di analisi introspettiva e motivazioni morali<sup>445</sup>. Da quanto si capisce lo studioso crede che tutto ciò che aggiunge Boccaccio è una sua mera invenzione. Naturalmente Battaglia non ha del tutto torto, poiché ci sono elementi nuovi che aggiunge il novellatore alla sua novella. Non sappiamo però perché Battaglia non fa cenno al validissimo confronto che fa Di Francia tra il poema francese e la novella decameroniana. Tuttavia per riuscire a capire le diverse scelte che fa il Boccaccio per la sua novella è essenziale

Per capire bene i rapporti che intercorrono con le tre narrazioni, quella della DC, la boccacciana e la narrazione del poema francese, occorre dividere il racconto in varie fasi narrative, più o meno come fa Battaglia, mettendo però a confronto i tre testi punto per punto. Così possiamo si può notare sia Bernay che Boccaccio, come seguono passo per passo il racconto esemplare.

Le fasi narrative, dunque, sono le seguenti:

1. Presentazione dei due amici che impersonano la parte degli amici esemplari.

Nella DC la presentazione degli amici è molto superficiale, e non è certo come nel *Decameron* o nel poema francese. Nella DC troviamo il seguente

---

<sup>444</sup> S. Battaglia, cit., p. 176.

<sup>445</sup> *Ivi*, p. 185.

Mi è stato raccontato che due mercanti, dei quali uno viveva in Egitto e l'altro a Baghdad, non si conoscevano che di nome, e comunicano, all'occorrenza, tramite messaggeri. (DC; II)

Alfonsi ci fornisce soltanto i luoghi; due città molto importanti del mondo arabo islamico medievale. Baghdad era la capitale del mondo islamico fino a metà del tredicesimo secolo. La seconda più importante posto dopo Baghdad in quell'epoca era l'Egitto. Si nota che nella novella di Boccaccio e nel testo francese troviamo altri luoghi, altre due città altrettanto importanti però nell'epoca classica; Atene e Roma.

Alessandro di Bernay esordisce col presentare Atene come sede del sapere

De Rome t de tout la terre  
Aloient lai lor savoir querre;  
la prenoient les iugemans  
les lois et les comandemans<sup>446</sup>

mentre presenta Roma come il paese della cavalleria

En Athainne n'avoit nul home  
Qui ne menest son fil a Rome  
Quant il iert sages de clarige  
Pour aprande chevalerie  
Et al de Rome aussiment  
Remenoient lor filz sovant  
En Athaines bien aprandre  
Les sans et la charge entandre<sup>447</sup>

Dopo di ché Bernay narra di un ricco principe romano di nome Evas, che un tempo stava in Atene ad apprendere la sapienza dal

---

<sup>446</sup> L. Di Francia, "Alcune novelle del *"Decameron"*, cit., p. 35.

Da Roma e da tutte le parti/ Andavano lì ad acquisire il loro sapere/ Ad imparare i giudizi/ Leggi e comandamenti. (la traduzione è nostra).

<sup>447</sup> *Ivi*, p. 35.

Ad Atene non c'era nessun uomo/ Che non portava il proprio figlio a Roma/ Quando ha acquisito la saggezza del clero/ Per imparare la cavalleria/ E così fanno anche a Roma/ Portano sovente spesso i figli/ Ad Atene per imparare bene/ I valori e assumere gli incarichi. (la traduzione è nostra)



barone Savis ma al tempo stesso lo insegnava la cavalleria. Così è nata un'amicizia tra questi due nobili<sup>448</sup>.

Boccaccio invece ci fornisce i seguenti dati

[...]fu in Roma un gentile uomo chiamato Publio Quinzio Fulvo, il quale, avendo un suo figliuolo, Tito Quinzio Fulvo nominato, di maraviglioso ingegno, ad imprendere filosofia il mandò ad Atene, e quantunque più potè il raccomandò ad un nobile uomo della terra chiamato Cremete, il quale era antichissimo suo amico. (*Dec.* 8;X)

Dunque vediamo, come al solito, Boccaccio ci fornisce la carta d'identità dei suoi personaggi, e questa è uno delle caratteristiche peculiari della scrittura di Boccaccio. Le novelle del *Decameron* hanno le loro ambientazioni, il teatro in cui si svolgono le azioni delle novelle; una città o un paese o qualsiasi altro luogo, un luogo insomma preciso che ha un nome, questa cosa non manca a nessuna novella. "Il Boccaccio, si sa" dice Branca, "è descrittore quanto mai sobrio degli ambienti in cui situa le sue azioni, specialmente di quelli cittadini, di vie e di pietre<sup>449</sup>". Questa qualità descrittiva di Boccaccio, in realtà, non riguarda solo l'ambiente o il teatro della novella, ma anche a soprattutto i personaggi.

Certamente al suo interesse fondamentale e quasi esclusivo per l'uomo e le sue passioni, il Boccaccio punta a creare attorno ai protagonisti delle novelle non tanto la cornice materiale, di edifici privati e pubblici, di vie e di piazze, quanto l'atmosfera umana in cui vivono e operano<sup>450</sup>. Anzitutto i personaggi godono di nomi e, a volte, di descrizioni precise e caratteri specifici. Boccaccio li riveste di stati psicologici e di pensieri profondi, e non sono personaggi piatti e passivi, come li troviamo nella DC ad esempio.

La prima regola della retorica narrativa concerne la presentazione dei protagonisti (nome, cognome, famiglia, classe sociale, età: insomma una esauriente identificazione anagrafica) e il disegno delle loro

---

<sup>448</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>449</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*, vol. I, a cura di V. Branca, cit., p. XIX.

<sup>450</sup> *Ivi*, p. XX.

sembranze fisiche e morali, che sono il perno su cui si svolgerà la situazione umana dell'intero racconto. I personaggi del *Decameron* difficilmente derogano dell'obbligo della carta d'identità<sup>451</sup>.

Chiaramente vediamo che Boccaccio segue i passi di Bernay, i luoghi sono gli stessi e i personaggi pure, nonostante tutti i tagli che fa alla storia. Boccaccio infatti, come dice Di Francia, tralascia le cose inutili, adatta la storia e la geografia alla sua novella e aggiunge di suo, sulla scorta dei classici latini<sup>452</sup>.

## 2. L'incontro che rinsalda i vincoli di amicizia.

In tutti e tre i testi i due amici non si conoscevano prima, ma avviene l'incontro che rinsalda l'amicizia tra i due amici, quando uno di loro parte nella città dell'altro. Ciò però avviene in modi diversi. Nella DC il mercante di Baghdad va in Egitto per affari:

un giorno accadde che quello viveva a Baghdad si recò in Egitto per un affare. L'egiziano, saputo del suo arrivo, gli andò incontro e lieto lo accolse nella sua casa, servendolo in ogni modo per otto giorni, come si fa tra amici, allietandolo con ogni genere di musica. (DC; II)

Mentre nel poema francese troviamo che il romano manda suo figlio ad Atene e intanto l'ateniese manda suo figlio a Roma. I due però si incontrano ad Atene prima che Athis partisse, si scambiano cortesie senza conoscersi, e quando si presentano Athis decide di non partire più e di restare invece con l'amico<sup>453</sup>.

Nel *Decameron* Tito va ad Atene, nella casa dell'amico del padre.

Dal quale Tito nelle proprie case di lui fu allogato in compagnia d'un suo figliuolo nominato Gisippo; e sotto la dottrina d'un filosofo chiamato Aristippo, e Tito e Gisippo furon parimente da Cremete posti ad imprendere.

In tutti e tre i testi l'amicizia aveva una storia dietro che prepara all'amicizia; nel caso della DC i due amici, a quanto si capisce, avevano un rapporto di fiducia, essendo due mercanti che lavorano tra di loro. Mentre nel poema francese, e così lo segue anche

---

<sup>451</sup> S. Battaglia, cit., p. 184.

<sup>452</sup> L. Di Francia, "Alcune novelle del *Decameron*", cit., p. 36.

<sup>453</sup> *Ibidem*.

Boccaccio, i padri dei due amici sono già amici a loro volta, e quindi il terreno per l'amicizia è già preparato. In questo incontro si rafforza l'amicizia tra i due protagonisti.

### 3. La malattia dell'ospite.

Nei tre testi l'innamoramento è la causa della malattia dell'amico che è, a sua volta, la messa alla prova dell'altro amico. La malattia viene dopo che l'amico ospite vede la fidanzata dell'altro amico, anche se in realtà nella DC non lo si dice chiaramente, ma si capisce lo stesso, per cui è chiaro che Boccaccio segue il poema francese. La scena della malattia nella DC viene descritta così:

passati gli otto giorni, il mercante di Baghdad cadde malato. L'egiziano soffriva molto per il suo amico, così chiamò presso di sé tutti i medici del suo paese affinché visitassero il suo ospite. Ma i medici, sentito il polso, ispezionata più volte l'urina, non gli riscontrarono nessuna malattia, capirono che si trattava di passione d'amore. (DC, II).

In questo passo ci sono delle differenze tra il poema francese e la novella decameroniana; mentre nel poema francese Savis, il padre di Athis, vuole far sposare suo figlio, Boccaccio fa della morte del padre di Gisippo un motivo per le nozze. Nel poema francese Athis si confida con Prophlias del suo fidanzamento e lo invita a vedere la fidanzata. Una volta vista la fidanzata si accende la scintilla d'amore nel cuore di Prophlias

En son coraige muult li toche  
Li gens sanala, la belle boche  
Li doilz ragars de la pucelle  
Li mist en cors l'est ancelle  
Que n'am porra iemaix issir<sup>454</sup>

---

<sup>454</sup> L. Di Francia, "Alcune novelle del *Decameron*", cit., p.37.

Il suo coraggio lo tocca profondamente/ La gente simile, la bella bocca /I dolci sguardi della fanciulla/ Li misi la scintilla al cuore/ Che nessuno gli potrà mai togliere. (la traduzione è nostra)

Seguendo questi passi, anche Boccaccio fa sì che Gisippo chieda a Tito di venire con lui per vedere la promessa sposa

E appressandosi il termine delle future nozze, Gisippo pregò un dì Tito che con lui andasse a vederla, ché veduta ancora non l'avea; e nella casa di lei venuti, ed essa sedendo in mezzo d'amenduni, Tito, quasi consideratore della bellezza della sposa del suo amico, la cominciò attentissimamente a riguardare, e ogni parte di lei smisuratamente piacendogli mentre quelle seco sommamente lodava, sì fortemente, senza alcun sembante mostrarne, di lei s'accese, quanto di donna alcuno amante s'accendesse giammai. (*Dec.* 8;X).

Al ritorno a casa Prophilias cade malato, e il cuore infiammato dall'amore per la fidanzata dell'amico.

Ne puet dormir ne nuit ne jor;  
mue lou sanc et la color ...  
amor l'angosse mult forment,  
sovant li mue son talent  
et dit: «chatis que porrai faire?...  
quel choze est se que si m'essaut?...  
ce m'est avis que c'est l'amor!...  
en li ne truis ie point de foi ...  
amor me fait par felannie ...  
la molier de mon compaignon;  
certes mult ai lo cuer felon »<sup>455</sup>

similmente anche Tito sente gli stessi sentimenti

Quivi Tito, solo nella sua camera entratosene, alla piaciuta giovane cominciò a pensare, tanto più accendendosi quanto più nel pensiero si stendea. Di che accorgendosi, dopo molti caldi sospiri, seco cominciò a dire: - Ahi! misera la vita tua, Tito! Dove e in che pon tu l'animo e l'amore e la speranza tua? Or non conosci tu, sì per li ricevuti onori da Cremete e dalla sua famiglia, e sì per la intera amicizia la quale è tra te e Gisippo, di cui costei è sposa, questa giovane convenirsi avere in quella reverenza che sorella? Che dunque ami? Dove ti lasci trasportare allo 'ngannevole amore?. (*Dec.* 8;X)

---

<sup>455</sup> L. Di Francia, "Alcune novelle del *"Decameron"*, cit., p. 38.

Non posso dormire, ne notte ne giorno/ L'angoscia d'Amore diventa più forte/Spesso mi allontana dal mio talento/E dice: "progioniero, che potrai fare?.../ Che cosa ti ha preso d'assalto?/ A parer mio, è l'Amore ! ../Nel quale non ho nessuna fede.../ Amaro, mi da soltanto crudeltà.. /La donna del mio amico / Certo che ha il cuore crudele"! (la traduzione è nostra).

Si agita nel cuore di Prophilias una lotta, e pensa perfino di tradire l'amico dichiarandosi alla donna, ma poi controlla i suoi sentimenti e maledice l'amore<sup>456</sup>. Preferisce lasciarsi morire piuttosto che disonorare l'amico. Quella lotta tra il cuore e la mente diventa nel Boccaccio un discorso filosofico e pieno di complessi psicologici. Come abbiamo già avuto modo di dimostrare, Boccaccio pare essere appassionato della psicologia, dove troviamo in diverse parti del *Decameron* elementi psicologici davvero meravigliosi. E in effetti, in questa novella che dovrebbe essere la celebrazione dell'amicizia, come lo è perfettamente nel racconto esemplare della DC, in Boccaccio diventa un esercizio di filosofia e di psicologia.

Con questa narrazione Boccaccio intende dar prova della sua bravura nell'intessere una trama psicologica che sta al limite estremo della verosimiglianza. [...] E mentre l'umanità dell'episodio di Pietro Alfonsi rima ne l'unico fine da conseguire, nella novella del *Decameron* essa è trascesa per l'azzardo della stessa psicologia. Il Boccaccio è sedotto dal meccanismo dei sentimenti e non gli interessa tanto la verità umana da realizzare, quanto il processo interiore che se ne deve costruire con sottile e consequenzialità coerente<sup>457</sup>.

L'amicizia esemplare e spontanea del racconto della DC diventa nel *Decameron* una costruzione che perde la sua esemplarità, perché Boccaccio imprigiona il dinamismo psicologico dei suoi attori in una paradossale astrattezza etica<sup>458</sup>.

Infatti, vediamo che l'aspetto psicologico occupa un grande spazio nell'economia della novella, oltre ad essere, quasi, al centro dell'attenzione, sia del novellatore che del lettore. Tra Tito e Gisippo nasce una specie di concorrenza del sapere parlare, del mettere in pratica quello che avevano studiato di filosofia, e indagare nell'animo umano e nei sentieri sconosciuti dei sentimenti, parlare di etica e di moralità ecc. Ed è proprio qua che Boccaccio cade nella trappola, come sostiene Battaglia:

---

<sup>456</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>457</sup> Salvatore Battaglia, cit., pp. 174-75.

<sup>458</sup> *Ivi*, p. 176.

Ora, il difetto sostanziale del Boccaccio nel comporre la novella di Tito e Gisippo consiste nell'applicare questa sua nuova sensibilità della situazione umana su uno schermo assoluto e categorico, che contraddice alla mobilità della vita<sup>459</sup>.

4. Il desiderio dell'ospite appagato dall'amico con spontaneo sacrificio.

Abbiamo detto che la malattia dell'amico è la messa alla prova dell'amicizia, e infatti, una volta l'amico sa che la malattia del suo ospite è per amore allora cerca di soddisfarlo, chiedendogli della causa della sua malattia. Nella DC l'amico chiede all'ospite quale fosse la donna di cui si era innamorato, e l'infermo gli chiede di mostrargli le donne in casa. Una volta vista la donna amata esclama il malato: "da lei la mia morte, e in lei la mia vita". Sentite queste parole l'amico capisce che deve scegliere tra l'amico e la donna che lui stesso aveva prescelto per sposarla, la sua scelta però cade sull'amico. E con una spontanea generosità cede all'amico non solo la donna ma anche la sua dote e le ricchezze che intendeva dare a lei.

Se nella DC la donna non era ancora moglie dell'amico, nel poema francese Athis sposa Cardiones, e dopo mangiato ritorna a visitare l'amico infermo. A questo punto Prophilius confessa il suo amore per la moglie dell'amico, e l'amico gli trova la soluzione; gli cede la sposa

Athys l'an redresse verso soi:  
«amis» fait il, «entant a moi!  
Ne t'amaier, pran bon corage!  
Bien te guerra de cest malage.  
Bealz douz conpainz, se dit Athis,  
Tu eils por moi en sai paix,  
Se ie portant te las morir,  
mult devroit sigle falir! ...  
anz en ma chambre devant moi  
ferai l li faire por toi.

---

<sup>459</sup> *ibidem*.

Quant ie serai aleiz couchier  
 Et gyrra ioste ma moillier  
 Senrai moi, irai a ton lit,  
 et tu vien faire ton delit;  
 a ma molier couchier iras;  
 maix guar que tu n'i parler pas!  
 Quant en avras fait lo tien plasir,  
 garde te bien de t'endormir!  
 Puis t'an remue isnellemant,  
 N'i demorer pas longuement;  
 Et ie rira gesir arieres<sup>460</sup>.

Quindi Athis prepara un letto per Prophilias nella camera da letto degli sposi e lo fa dormire nella stessa stanza. Nella notte scoppiano nel cuore di Athis i dubbi ed entra in lotta dentro di sé tra l'onore, l'amore per donna e l'amore per l'amico. Una lotta psicologica dunque che insidia l'anima di Athis, che alla fine preferisce di salvare l'amico sacrificando la donna che ama, e dunque sceglie l'amico. Ma anche nel cuore dell'amico Prophilias nasce una guerra; da una parte il rispetto per l'amico e dell'altra parte l'amore per la donna. Alla fine va al letto della donna e consuma il suo amore per poi tornare al suo letto. Così il malato guarisce, senza che la donna si accorga di nulla<sup>461</sup>.

Boccaccio segue ancora il Bernay, ma con dei cambiamenti leggeri. Gisippo cede la sua donna all'amico ancor prima del matrimonio, e le nozze non sono altro che una stratagemma per facilitare la questione per Tito. Tito non dorme proprio nella stessa

---

<sup>460</sup> L. Di Francia, *Alcune novelle del "Decameron"*, cit., p. 40-41.  
 Athys lo raddrizza verso di sé:/ "Amico", disse, ascoltami/ Ti auguro tanto coraggio/ Per alleviare questa sofferenza/ Bel e dolce compagno, disse Athis/ Tu sei per me per me un sorgente di pace/ Se io ti causo esaurimento, fino alla morte / Mi auguro un fallimento eterno/ qui io, nella mia stanza, con me/ Farei fare un letto per te/ Quando sarei andato a letto/ Per coricarmi accanto alla mia sposa/ Ti sentirei, io. Andrei verso il tuo letto/ E tu verrai a commettere il tuo delitto / A dormire al posto mio/ Ma non ne parlerai/ Quando avrai avuto tutto il tuo piacere/ Ti resterà il bene di riposarti/Poi passerà velocemente/ E non rimarrà a lungo/ Ed io ridendo, ti starei dietro. (la traduzione è nostra).

<sup>461</sup> *Ivi*, pp. 40-43

stanza ma in quella accanto. L'entrata in scena di Tito è quasi la stessa.

Era la camera di Tito a quella di Gisippo congiunta, e dell'una si poteva nell'altra andare; per che, essendo Gisippo nella sua camera e ogni lume avendo spento, a Tito tacitamente andatosene, gli disse che con la sua donna s'andasse a coricare.

Tito vedendo questo, vinto da vergogna, si volle pentere e recusava l'andata; ma Gisippo, che con intero animo, come con le parole, al suo piacere era pronto, dopo lunga tencione vel pur mandò. Il quale, come nel letto giunse, presa la giovane, quasi come sollazzando, chetamente la domandò se sua moglie esser voleva. Ella, credendo lui esser Gisippo, rispose del sì; ond'egli un bello e ricco anello le mise in dito dicendo:

- E io voglio esser tuo marito.

E quindi consumato il matrimonio, lungo e amoroso piacer prese di lei, senza che ella o altri mai s'accorgesse che altri che Gisippo giacesse con lei. (Dec. 8;X)

Boccaccio risparmia la lotta che nasce nell'animo di Athis/ Gisippo, e fa che Gisippo cede con animo sereno la sua donna. Nella DC l'amico, appena avuta la donna, conclude i suoi affari e se ne torna a casa sua, mentre nel poema francese, come anche nel *Decameron*, il motivo per il rientro di Prophilias/ Tito, è rispettivamente la morte/ malattia del padre. Nel poema francese Athis rivela alla donna che era moglie di Prophilias, poi raduna nel suo palazzo tutti i parenti e svela a loro tutta la vicenda. I parenti si adirono con Athis, il quale li conduce al tempio di Venere e si separa da Cardiones e fa celebrare nuove nozze tra lei e l'amico. Parte Prophilias per Roma, Athis ritorna a casa ma il padre lo scaccia via<sup>462</sup>.

Nel *Decameron*, dopo la morte del padre di Tito e la sua decisione di partire, è sempre Gisippo a svelare a Sofronia che era la moglie di Tito, ma non è Gisippo a riunire i parenti, bensì è Tito a riunirli nel tempio. Nel discorso di Tito spicca un altro elemento molto importante nel comporre di Boccaccio, soprattutto in questa novella: la retorica. In questo discorso, che occupa un grande

---

<sup>462</sup> *Ivi*, pp.43-44.



spazio dentro la novella in cui, come asserisce Battaglia, Tito parla a lungo, come un vero oratore nell'aringo: il suo è il discorso di maggiore durata in tutto il *Decameron*<sup>463</sup>. Questo discorso, di cui non c'è nessuna traccia nel poema francese né quantomeno nella DC, è tutto una invenzione boccacciano, probabilmente ispirata ai classici latini, come aveva notato Di Francia<sup>464</sup>. Questo probabilmente per adattare lo spirito della novella al suo tempo e alla sua geografia, ma potrebbe essere anche un omaggio dal novellatore ai suoi maestri, i filosofi e gli autori latini e greci. Questo lungo discorso retorico è anche un riconoscimento alla sua capacità retorica

Nei riguardi delle altre novelle del *Decameron*, questa della decima "giornata" sembra spingere fino al limite quei procedimenti retorici che Boccaccio è solito impegnare nel suo comporre. Da questo punto di vista, cioè come tirocinio d'arte, la novella di Tito e Gisippo è una prova autorevolissima<sup>465</sup>.

Una volta Tito finisce il suo discorso, i parenti della donna deliberano che è meglio vaere Gisippo per amico e Tito per parente, quindi Tito prende Sofronia e se ne torna a Roma. Gisippo, come Athis, ha perso la sua considerazione tra la sua gente.

5. Improvvisa povertà dell'amico generoso che parte per incontrare il primo amico a cui confidare.

L'improvvisa povertà dell'amico, nella DC, è per causa delle avversità della vita;

Capitò che per varie avversità l'egiziano perse tutto il suo patrimonio; diventato povero pensò di andare a Baghdad, proprio da quel suo amico che viveva lì, sperando nella sua compassione. (DC; II).

Mentre nel poema francese, e così anche nel *Decameron*, sembra che la sua povertà sia una conseguenza del suo atteggiamento di cedere la donna all'amico. Questo forse per aumentare la tragicità dell'evento ed evidenziare il sacrificio

---

<sup>463</sup> S. Battaglia, cit., p.180.

<sup>464</sup> L. Di Francia, Alcune novelle del "*Decameron*", cit., p. 36.

<sup>465</sup> S. Battaglia, cit., p. 183.

dell'amico. E ancora per accrescere quel senso di tragicità, sia Bernay che Boccaccio, fanno sì che l'amico impoverito, una volta arrivato dall'altro amico, si ferma davanti alla casa, ma l'altro amico che passa (nel poema francese con la moglie, nel *Decameron* senza) non lo riconosce, o non se ne accorge di lui. L'amico povero crede d'essere disprezzato, se ne va via. Mentre nella DC l'amico povero arriva di notte e decide, per pudore, di non andare a bussare di notte, per paura che l'amico non lo riconosca. Allora trova un antico tempio e vi passa a notte, mentre nel poema francese e nel *Decameron*, l'amico povero passa la notte in una grotta.

6. Incidente che conduce l'amico povero e pellegrino ad accusarsi di omicidio, con una falsa confessione, dettata dalla disperata volontà di morire.

Da questo punto vediamo che Boccaccio effettua due cambiamenti notevoli nell'andatura della novella; il primo è che risolve in una pagina tutto il resto dell'intreccio del racconto, e questo è quasi un contrasto con il resto della novella. Il secondo elemento è che comincia a seguire più la DC che il Bernay. Mentre l'uomo dorme nel tempio/ grotta, arrivano degli uomini proprio lì e uno uccide l'altro. Nella DC, come anche nel *Decameron*, gli uomini sono due<sup>466</sup>, (nel *Decameron* sono ladri, nel DC nessuna identificazione), mentre nel poema francese sono tre, e sono amici che aspettano le loro amiche. Nella DC, come anche nel *Decameron*, l'uomo viene accusato dalla gente, e vedendo che è un'occasione per togliersi la vita confessa il crimine<sup>467</sup>, mentre nel

---

<sup>466</sup> “Ma lì, mentre preso dall'ansia si immaginava molte cose, due uomini si avvicinarono al tempio: uno uccise l'altro e fuggì”. (DC; II)

“Alla qual grotta due, li quali insieme erano la notte andati ad imbolare, col furto fatto andarono in sul matutino, e a quistion venuti, l'uno, che era più forte, uccise altro e andò via”. (*Dec.* 8;X).

<sup>467</sup> “Molti cittadini accorsero per lo strepito; vi trovarono il morto e, cercando l'assassino, entrarono nel tempio sperando di trovarlo proprio lì. Vi trovarono, invece, l'egiziano, e a lui chiesero chi avesse ucciso

poema francese l'uomo si insanguina, trascina il cadavere nella grotta per farsi riconoscere come assassino<sup>468</sup>.

7. Condannato a morte e condotto al patibolo, è riconosciuto dall'amico, che a sua volta si accusa falsamente per scagionare l'altro e prendere il suo posto e scontare la sua pena.

In questo punto troviamo un elemento molto importante; abbiamo detto prima che c'è un dettaglio che ci fa sostenere che il testo della DC che ha influenzato la novella decameroniana è quello latino invece che quello volgare. Nel testo toscano della DC, così come nel poema francese, l'amico viene condannato a morte. Mentre nel DC, il testo latino, come nel *Decameron*, l'uomo viene condannato alla croce<sup>469</sup>. Tuttavia però questo non è un dato sicuro, perché la scelta della croce da parte di Boccaccio può non derivare dalla DC, ma semplicemente per conformare la novella al suo tempo, tant'è vero che Boccaccio conclude con "sì come allor s'usava".

Boccaccio aggiunge altri dettagli anche in questo passo; come il pretore che ha la sua carta d'identità. E fa sì che l'incontro tra Tito e Gisippo non viene all'aperto, come nella DC e nel poema francese, ma dentro l'edificio del "pretorio". L'uomo, in tutti i testi,

---

l'uomo. «io l'ho ucciso», rispose. Desiderava infatti ardentemente porre fine alla sua disgrazia con la morte". (DC;II).

"La qual cosa avendo Gisippo sentita e veduta, gli parve alla morte molto da lui disiderata, senza uccidersi egli stesso, aver trovata via; e per ciò, senza partirsi, tanto stette che i sergenti della corte, che già il fatto aveva sentito, vi vennero e Gisippo furiosamente ne menarono preso. Il quale esaminato confessò sé averlo ucciso [...]". (*Dec.* 8;X).

<sup>468</sup> L. Di Francia, *Alcune novelle del "Decameron"*, cit., p. 46.

<sup>469</sup> "Fu pertanto catturato e imprigionato. Poi al mattino, lo trascinarono davanti ai giudici, lo condannarono a morte, lo portarono alla croce". (DC; II).

"Il quale esaminato confessò sé averlo ucciso, né mai poi esser potuto della grotta partirsi; per la qual cosa il pretore, che Marco Varrone era chiamato, comandò che fosse fatto morire in croce, sì come allor s'usava". (*Dec.* 8;X)

ricordandosi del bene che gli aveva fatto l'amico, e rendendosi conto che, una volta morto, non potrà più esprimerlo la sua riconoscenza, allora decide di accusarsi e esporsi alla morte per salvare l'amico. Qua abbiamo un piccolo dettaglio che collega di nuovo la novella boccacciana al poema francese: Gisippo, come Athis, si rende conto che l'amico si accusa per salvarlo, e allora cerca di convincere i giudici che l'assassino è lui.

8. Libera confessione del vero omicida, con agnizione finale.

In questo dettaglio vediamo che Boccaccio segue l'empio della DC, piuttosto che il poema francese. Infatti nel poema francese non c'è nessuna confessione spontanea, anzi gli assassini stavano lì a guardare l'innocente condannato a morte, credendosi ormai salvi. Uno di loro chiede all'altro di andarsene per non farsi scoprire, ma un uomo li sente e li denuncia alla giustizia così i due amici si salvano<sup>470</sup>.

Mentre nella DC troviamo che l'assassino era lì e vedendo la scena comincia a pensare tra se e se

Io ho ucciso quell'uomo e questi viene condannato? Quest'innocente è destinato al supplizio, e io, colpevole, me ne sto in libertà. Qual è la causa di questa ingiustizia? Non so, sarà la volontà di Dio. Ma Dio è un giudice giusto, non lascia impunito nessun delitto. Se non voglio che in seguito si vendichi su di me duramente, rivelerò che sono io il colpevole di questo delitto. Liberandoli dalla morte sconterò il crimine che ho commesso. (DC; II).

Questi pensieri hanno portato il vero assassino a confessare il suo crimine, lasciando i giudici stupiti, e così decidono di condurli tutti e tre davanti al re. Allo stesso modo anche nel *Decameron* il vero assassino assiste alla scena, viene mosso dalla "tenerezza", anche se in realtà una certa paura del giudizio di Dio gli stava nel cuore, quando parlò al pretore, e non tra se e se come nella DC

---

<sup>470</sup> L. Di Francia, "Alcune novelle del *Decameron*", cit., p. 47.

- Pretore, i miei fati mi traggono a dover risolvere la dura quistion di costoro, e non so quale iddio dentro mi stimola e infesta a doverti il mio peccato manifestare; e per ciò sappi niun di costoro esser colpevole di quello che ciascuno sé medesimo accusa. Io son veramente colui che quello uomo uccisi istamane in sul dì, e questo cattivello che qui è, là vid'io che si dormiva, mentre che io i furti fatti divideva con colui cui io uccisi.

Analogamente alla DC, i tre vengono condotti davanti Ottaviano. Nella DC, cos' come nel *Decameron*, i tre uomini vengono liberati, nella DC sono liberati a patto che raccontano perché si sono accusati tutti di questo delitto, mentre nel *Decameron* vengono liberati dopo aver sentito le loro storie. Nel poema francese, invece, i due assassini che vengo arrestati contro la loro volontà, vengono giustiziati, mentre i due amici vengono liberati.

#### 9. Esaltazione dell'amicizia e pacificazione della vicenda.

Una volta liberati gli amici, l'amico di Baghdad porta l'amico egiziano o nella sua casa, gli fa gli onori e poi l'amico dice:

se vuoi rimanere con me, com'è giusto che sia, divideremo tutto, se invece vorrai ritornare in patria, divideremo equamente il mio patrimonio. (DC; II).

L'amico egiziano però voleva tornare in patria, a differenza di Gisippo che decide di diventare romano, per amore dell'amico, ma anche perché era esiliato da Atene. Nel poema francese il racconto non finisce qui, anzi con la fine di questo inizia un altro romanzo, che ha un elemento solo che finisce nel *Decameron*<sup>471</sup>; il fatto che Athis si innamora della sorella di Prophilius, e alla fine riuscirà ad averla come sposa. Nel *Decameron*, Boccaccio aggiunge questo dettaglio; Tito non solo divide il suo patrimonio con lui ma gli dà per sposa la sua sorella Fulvia.

---

<sup>471</sup> *ibidem*.

Boccaccio, alla fine della novella, comincia un lungo discorso in cui esalta l'amicizia, come se fosse il rapporto più nobile e più forte tra gli uomini, che però appartiene ad un passato remoto come lo è anche il tempo della novella

Santissima cosa adunque è l'amistà, e non solamente di singular reverenzia degna, ma d'essere con perpetua laude commendata, sì come discretissima madre di magnificenzia e d'onestà, sorella di gratitudine e di carità, e d'odio e d'avarizia nimica, sempre, senza priego aspettar, pronta a quello in altrui virtuosamente operare che in sé vorrebbe che fosse operato. Li cui sacratissimi effetti oggi radissime volte si veggono in due, colpa e vergogna della misera cupidigia de'mortali, la qual solo alla propria utilità riguardando, ha costei fuor degli estremi termini della terra in essilio perpetuo re legata. (*Dec.* 8;X).

Dopo di ché Boccaccio conclude la sua novella con l'elenco dei momenti principali e salienti della novella, in cui l'amicizia appare al suo culmine, dove Boccaccio deduce che tutti questi sacrifici non potrebbero essere fatti se non per l'amicizia. Con questi sei interrogativi "se non per costei?" Boccaccio ha cercato di bilanciare la sua novella, di rimediare ai lunghi discorsi filosofici e retorici, ai lunghi paragrafi di analisi psicologiche, che sicuramente hanno occupato uno spazio maggiore nella novella, e hanno fatto perdere il filo, rispetto al modello latino della DC.

### **C- La novella della doppia “beffa”.**

A leggere la decima novella dell’ottava giornata del *Decameron* si presenta innanzi ai nostri occhi uno stratagemma già usato prima. Non c’è nessun dubbio che il primo ad usare questo stratagemma in un racconto sia stato Pietro Alfonsi, nella sua *Disciplina Clericalis*. Ma prima tentiamo di procedere ad analizzare passo per passo questa novella.

Nell’Ottava giornata si narra di “beffe che tutto il giorno o una donna ad un uomo o uomo a donna o l’un uomo all’altro si fanno” Di Francia, nella sua ricerca della fonte di questa novella la chiama “l’ingannatrice ingannata”, sottolineando l’aspetto del doppio inganno; sostenendo che gli altri hanno raccontato beffe semplici, ma Dioneo, che era così “distinto, simpatico, gaio e giovanile”, per ottenere maggiore effetto narra una novella di doppio inganno<sup>472</sup>. In effetti, lo stesso Dioneo, all’inizio della sua novella mette in luce questo aspetto:

Graziose donne, manifesta cosa è tanto più l’arti piacere, quanto più sottile artefice è per quelle artificiosamente beffato. E per ciò, quantunque bellissime cose tutte raccontate abbiate, io intendo di raccontarne una, tanto più che alcuna altra dettane da dovervi aggradire, quanto colei che beffata fu era maggior maestra di beffare altrui, che alcuno altro beffato fosse di quegli o di quelle che avete contate. (*Dec.* 10;VIII).

In realtà “una ingannatrice ingannata” si presenta in una novella precedente della stessa giornata: la settima novella raccontata da Pampinea, in cui ritroviamo il doppio inganno. Ciononostante la nostra novella si distingue dalla precedente dal fatto che l’ingannatrice è una professionista in quest’arte, per cui ingannarla

---

<sup>472</sup> L. Di Francia, “Alcune novelle del “*Decameron*”, cit., p. 71.

suscita un effetto maggiore . Il particolare del doppio inganno però è molto importante per quanto riguarda la nostra novella. Questo particolare, come vedremo, ci dimostra la maestria di Boccaccio nell'arte del narrare, di fondere i motivi, e forse, anche, fondere la realtà con l'arte, e di rinnovare materia vecchia in un'un'altra nuova. Per riuscire ad analizzare al meglio la novella, dunque, è necessario suddividerla in due parti, onde da poter analizzare ogni inganno in maniera individuale: la siciliana che inganna il mercante, e il mercante che, per vendicarsi e restituire i suoi soldi, inganna la siciliana. Come ben si sa, è sempre la vita a dare spunto all'arte per far sbocciare i suoi fiori, e come vedremo entrambe le parti, a nostro avviso, sono basate su storie verosimili.

Boccaccio prima di iniziare la sua novella ci fornisce, come era sua consuetudine, alcuni dettagli al fine di contestualizzare la novella, sia per quanto riguarda l'epoca e anche il luogo, e questo rientra in una delle sue peculiarità, come evidenzia il Branca<sup>473</sup>. In questa novella però, come forse in tanti altri, Boccaccio ci fornisce informazioni e dettagli veri:

Soleva essere, e forse che ancora oggi è, una usanza in tutte le terre marine che hanno porto, così fatta, che tutti i mercatanti che in quelle con mercatantie capitano, faccendole scaricare, tutte in un fondaco il quale in molti luoghi è chiamato dogana, tenuta per lo comune o per lo signor della terra, le portano. (*Dec.* 10;VIII).

La prima cosa che emerge e che è una presenza fissa e abituale nelle giornate boccacciane, è l'ambiente mercantile, si tratta dunque di una delle storie de "l'epopea dei mercanti" come la definisce il Branca. Ma la notizia che ci fornisce Boccaccio non è un'invenzione letteraria, è piuttosto la realtà dei fatti: ci descrive la dogana e la sua funzione :

E quivi, dando a coloro che sopra ciò sono per iscritto tutta la mercatantia e il pregio di quella, è dato per li detti al mercatante un magazzino, nel quale esso la sua mercatantia ripone e serralo con la

---

<sup>473</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*, vol. I, a cura di Vittore Branca, cit., p. XIX.



chiave; e li detti doganieri poi scrivono in sul libro della dogana a ragione del mercatante tutta la sua mercatantia, faccendosi poi del lor diritto pagare al mercatante, o per tutta o per parte della mercatantia che egli della dogana traesse. (*Dec.* 10;VIII).

Da tale descrizione emerge chiaramente che non abbiamo a che fare con un artificio letterario, ma con una realtà di fatto, e questo si presenta come primo dato “verosimile” che Boccaccio fornisca e che contestualizzi una storia, anch’essa, probabilmente, verosimile, o, se non del tutto, quanto meno parzialmente vera. A proposito di ciò asserisce il Di Francia che :

La notizia che serve di cornice, l’uso di depositare le merci nei magazzini della dogana e d’iscrivere la qualità e il valore su appositi registri, mentre artisticamente contribuisce a dar colore di realtà a un fatterello di per sé poco verosimile, storicamente poi è di tale importanza, da servire di prove a Vidal Bey, per dimostrare che in Italia, ai tempi del Boccaccio, esistevano gli equivalenti dei moderni *docks warrants*<sup>474</sup>.

Dal libro nel quale troviamo la descrizione delle merci si può ricavare qualsiasi informazione sul mercante; chi sia, da dove venga, quali merci venda e quale valore abbiano, come ci spiega il Boccaccio stesso. Da questo dettaglio prende inizio anche la storia dell’inganno. E qui ci troviamo davanti al secondo dato verosimile, a nostro avviso, che consiste nel fatto che le donne usino i libri come spunto da cui trarre tutte le informazioni per adescare le loro prede:

La quale usanza, sì come in molti altri luoghi, era in Palermo in Sicilia, dove similmente erano e ancor sono assai femine del corpo bellissime, ma nimiche della onestà; le quali, da chi non le conosce, sarebbono e son tenute grandi e onestissime donne. Ed essendo, non a radere, ma a scorticare uomini date del tutto, come un mercatante forestiere riveggono, così dal libro della dogana s’informano di ciò che egli v’ha e di quanto può fare; e appresso con lor piacevoli e amorosi atti e con parole dolcissime questi cotali mercatanti s’ingegnano d’adescare e di trarre nel loro amore [...]. (*Dec.* 10;VIII).

---

<sup>474</sup> L. Di Francia, “Alcune novelle del “*Decameron*”, cit., p. 76.

Il fatto che le donne o le cortigiane di Palermo fossero famose per via della loro arte “adescatrice”, non era una pura invenzione artistica. Si sa che il pregiudizio su un’intera popolazione, spesso e volentieri, sia frutto di alcuni casi. E pare che questo storico giudizio o pregiudizio fosse molto diffuso all’epoca di Boccaccio. Tant’è vero che un proverbio, soprattutto in Calabria, recita: “bella come le cortigiane di Palermo”<sup>475</sup>, in riferimento alle loro bellezza che cela la loro astuzia e la loro arte di ingannare. Si badi che non solo Boccaccio fa riferimento all’astuzia delle donne di Palermo, ma un altro scrittore pur lui dell’epoca di Boccaccio, citi anche lui questo fatto:

Giovan Giorgio Trissino nasce in Vicenza nel 1448, a ventidue anni si trasferisce a Roma per aver l’occasione di incontrare letterati. Si è interessato agli studi, soprattutto la poesia e anche l’architettura. Ha svolte diverse mansioni politiche, tra cui l’ambasciatore per Leone X, presso l’imperatore Massimiliano. Muore a Roma nel 1550. Una delle sue opere è *I Simillimi* una commedia considerata molto inferiore alla *Sofonisba*, il motivo sarebbe la scarsità dell’ingegno comico di Trissino<sup>476</sup>. Nella commedia *I Simillimi* si parla, per l’appunto, di un mercante che va in giro a cercare suo fratello gemello, si trova a Palermo, dove tra l’altro si svolgono le scene della commedia. Non c’è una storia vera e propria sugli inganni delle donne palermitane, anche se ci sono echi del genere, basti pensare ad Ericina, l’amante di Simillimo rubato, che gli fa portare a lei gli oggetti della moglie. Tuttavia c’è un riferimento chiaro alle astuzie e alle arti delle cortigiane di Palermo.

---

<sup>475</sup> Di Francia sostiene che la novella rappresenta un aspetto basso, ma reale della vita popolana del Trecento, quale si svolgeva nella voluttuosa Palermo che allora, come ora, andava famosa per le sue belle cortigiane. In piè pagina riporta quel proverbio che abbiamo citato. (cfr. Di Francia, “Alcune novelle del “*Decameron*”, cit., p. 80).

<sup>476</sup> *La Sofonisba*: tragedia; e *I simillimi*: commedia, di Giovan Giorgio, aggiuntivi a riscontro, *I Lucidi*: commedia di Angolo Firenzuola, Milano, G. Daelli, 1864, pp. V-XVII.

Nel parlare di Palermo, Consalvo, il servo di Simillimo, avvisa il suo padrone dicendo:

sonvi puttane, e cortigiane assai,  
le più sagaci, e carezziere, e finte,  
che so possan trovar sopra la terra  
di cui bisogna aver paura estrema<sup>477</sup>.

Successivamente dice Consalvo a Simillimo

Non v'ammirate no, patron, di questo  
Perché le cortigiane di Palermo  
Mandano i servi, le fantesche al porto;  
e come un forestiero entro v'arriva,  
s'informan de la patria e del suo nome;  
ed elle poscia vanno a ritrovarlo,  
e se gli fan domestiche, e parenti,  
tal che, se 'l forestier punto s'invisca,  
ha tratto, perché poi perde in un tempo  
l'onor, la fama, l'anima e la roba<sup>478</sup>.

Appena arriva Salabaetto a Palermo, la sua notizia giunge a Jancofiore che subito si mette ad osservarlo. Appena se ne accorge lui cade nella sua rete. La bella giovane manda una donna, un'ottima ruffiana, che informa il giovane dell'amore della bella Jancofiore. Continua la finzione della giovane con il giovane mercante fino a convincerlo del suo amore, poi con uno stratagemma, la scusa che il fratello era esposto al pericolo e bisognava pagare mille fiorini per liberarlo, deruba Salabaetto di tutti i suoi averi. Il povero giovane ritorna a Napoli ingannato e sconsolato.

Boccaccio, all'inizio della novella, ci informa, per bocca di Dioneo, che Salabetto non è la prima vittima, bensì ci sono molte storie di persone che sono state vittime di queste donne astute :

---

<sup>477</sup> Giovan Giorio Trissino, *I simillimi*, La *Sofonisba*: tragedia; e *I simillimi*: commedia, di Gian Giorgio Trissino, aggiuntivi a riscontro, *I Lucidi*: commedia di Angolo Firenzuola, cit., p. 15.

<sup>478</sup> Giovan Giorgio Trissino, cit., p. 20.

e già molti ve n'hanno tratti, a'quali buona parte della lor mercatantia hanno delle mani tratta, e d'assai tutta; e di quelli vi sono stati che la mercatantia e 'navilio e le polpe e l'ossa lasciate v'hanno, sì ha soavemente la barbiera saputo menare il rasoio. (*Dec.* 10;VIII).

E, in effetti, lo stesso Boccaccio, nel *Decameron*, ci racconta un'altra storia dello stesso genere; è la quinta novella della seconda giornata, raccontata da Fiammetta. La prima delle tre avventure che capitano a Andreuccio di Perugia è l'essere ingannato da una donna proprio siciliana. Non sarà un caso che la donna sia proprio siciliana, e che usi l'arte dell'inganno attribuito alle donne dell'isola. Per cui, è probabile che Boccaccio abbia sentito, tra le tante storie di inganno, anche questa, e nonostante l'ambientazione sia a Napoli, alcuni dati tradiscono il fatto che tale episodio sia avvenuto, invece, in Sicilia. Anzitutto la donna e il suo "trucco" sono pienamente siciliani, infatti, come diceva Giovan Giorgio Trissino "e se gli fan domestiche, e parenti", la giovane siciliana gioca, difatti, il ruolo della sorella. Poi il modo di informarsi, anch'esso, è tipico delle arti attribuite alle cortigiane di Palermo. Infatti, la giovane Fiordeliso ha avuto alcune informazioni dettagliate su Andreuccio da una vecchia siciliana, ma è necessario notare che quella vecchia ha soltanto il ruolo di informare la giovane donna, poi sparisce dalla scena. È probabile dunque che la vecchia abbia giocato il ruolo che nelle storie degli inganni è di solito attribuito ai doganieri o alla gente che lavora al porto, come la descriveva Boccaccio, che aveva il compito di trasmettere le informazioni alle ingannatrici. La contrada malfamata in cui abita la donna viene chiamata Malpertugio, una contrada che non sappiamo se si trovasse davvero a Napoli, ma certamente si trovava in Sicilia. Dalle ricerche informatiche che abbiamo fatto non è emerso nessun riferimento a questo nome a Napoli, oltre al collegamento con la novella di Andreuccio. Al contrario il nome esiste in Sicilia, ma solo questo, in realtà Boccaccio stesso in un altro suo lavoro, nel *Corbaccio*, parlava di un certo borgo in Sicilia chiamato Malpetrugio :

Che ti dirò adunque più avanti del Borgo di Malpertugio, posto tra due rilevati monti, del quale alcuna volta, quando con tuoni grandissimo e quando senza, non altrimenti che di Mongibello, spira un fummo sulfureo sì fetido e sì spiacevole che tutta la contrada attorno appuzza? Io non so che dirmitene, se non che, quando io vicino v'abitai, che vi stetti più che voluto non aeri, assai volte, da così fatto fiato offeso, vi credetti altra morte fare che di cristiano<sup>479</sup>.

È molto probabile, dunque, che tale storia sia successa, come quella di Salabaetto, in Sicilia, ma Boccaccio traspone il teatro della novella a Napoli.

Tornando alla novella di Salabaetto, ci pare chiaro che ci siano ragioni per pensare che tali inganni siano successi veramente, e che andavano raccontati di città in città, a Napoli sicuramente, e se così fosse stato, il Boccaccio non si sarebbe mai fatto sfuggire l'occasione di cogliere queste storie. Su questo inganno poi l'autore ha edificato un altro inganno che ha il suo modello, appunto, nel XV racconto della *Disciplina Clericalis* "i dieci forzieri". Questa è la seconda parte della novella, cioè il secondo inganno.

Di Francia sostiene che la novella di Boccaccio non derivava da una fonte orale, perché, come asserisce lo studioso, se il novellatore avesse prestato orecchio ai racconti dei fiorentini, probabilmente, avrebbe dato la preferenza a una novella oralmente diffusa in quel tempo<sup>480</sup>. Tale novella, in effetti, finisce ne *Il Trecentonovelle* del Sacchetti, ed è la CXCVII novella. In questa novella si racconta di un cieco che è stato derubato, e ricorrendo al suo ingegno riesce, con un trucco, a persuadere il ladro non solo a restituire i soldi da dove li ha presi, ma anche ad ingannarlo e fargli perdere una somma equivalente a quella rubata<sup>481</sup>. Il Di Francia sostiene, inoltre, che Boccaccio poteva non conoscere questa novella, ed è probabile, ma anche se non ne fosse venuto a conoscenza è molto

---

<sup>479</sup> Giovanni Boccaccio, *Il Corbaccio*, a cura di P. G. Ricci, Torino, Einaudi, 1977, p. 62.

<sup>480</sup> L. Di Francia, "Alcune novelle del *Decameron*", cit., p. 72.

<sup>481</sup> Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1970, pp. 592 ss.

probabile che ne avesse preferite delle altre, giacché al tempo circolavano diverse versioni scritte della stessa storia, diffuse in diversi libri. La prima di queste si trova nella *Versione rimata dei Sette Savi*, curata dal Rajna, che racconta di un padre che, dopo avere donato ai suoi figli tutto il suo patrimonio, viene trascurato da loro. Per riavere il loro affetto e la loro cura finge, sotto consiglio del fratello, di avere un tesoro in un forziere, così riacquista il rispetto e la venerazione della famiglia. Dopo la sua morte i figli scoprono d'essere stati burlati perché il forziere non conteneva nessun tesoro<sup>482</sup>. La stessa storia si trova anche nella *Summa Praedicatorum* di Giovanni Bromyard, nel *Libro de los Enxemplos* ecc, ma Di Francia sostiene che la narrazione è troppo seria e morale per essere accolta dalla brigata del *Decameron*. Il testo che, secondo Di Francia, sarebbe stato la fonte di questa novella è quello incluso nella DC, che è il racconto dei dieci forzieri, il quale, secondo lo studioso, è probabilmente di origine orientale<sup>483</sup>. Il D'Ancona pure sostiene che tale racconto sia di origine orientale<sup>484</sup>.

Noi crediamo fermamente che il racconto sia di origine orientale, anzi araba per la precisione. Pare che gli studiosi della DC non abbiano trovato la fonte del racconto dei “dieci forzieri”. Ma dopo una nostra ricerca di vaglio su vari testi arabi antichi, abbiamo trovato che il racconto è narrato per la prima volta nel libro di Muhammed bin Kalaf bin Hayyan, (*Akhbar al qudat*), “La notizia dei giudici”. Gli storici ricordano Muhammed bin Kalaf bin Hayyan come un dotto, scrittore, poeta e giudice, che morì a Baghdad nel 306 dell'hijrah, cioè intorno al 918 d.C<sup>485</sup>. Questo

---

<sup>482</sup> *Storia di Stefano figliuolo d'un imperatore di Roma*, a cura di P. Rajna, in *Curiosità letterarie inedite o rare*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1880, pp. 167 ss.

<sup>483</sup> L. Di Francia, “Alcune novelle del “*Decameron*”, cit., pp. 72-74.

<sup>484</sup> Alessandro D'Ancona, *Del Novellino e delle sue fonti*, cit., pp. 149-150.

<sup>485</sup> Muhammed bin Kalaf bin Hayyan, *Akhbar al qudat*, (la notizie dei giudici), a cura di S. M. al-Laham, Libano, Alam al Kutub, 2001, pp. 10-11.

significa che il libro è stato scritto alla fine del Nono secolo, o al massimo all'inizio del Decimo. Il protagonista del racconto però è il giudice Eyas bin Mu'auia, nato in Bassora, Sud dell'Iraq, dove si istruì e visse fino a fare il giudice e, come ricordano gli storici, morì nell'anno 122 dell'hijrah, cioè intorno al 740<sup>486</sup>. Sono tramandate diverse storie che esprimono la sua grande intelligenza e la sua acutezza nel trovare soluzioni a problemi vari, ricorrendo a delle trovate inimmaginabili. Una di queste storie è quella che poi diventerà un lungo racconto nella DC.

Nel libro di “*La notizia dei giudici*” Muhammed bin Kalaf bin Hayyan riporta questa storia:

un uomo affidò i suoi beni ad un altro, e quando ritornò per riprenderseli l'uomo negò di avere preso da lui qualcosa. Allora l'uomo ingannato si rivolse ad Eyas bin Mu'auia, Eyas gli chiese se qualcuno sapesse dell'accaduto, l'uomo rispose di no, gli chiese se l'ingannatore sapeva che si era recato da lui, l'ingannato rispose di no. Allora Eyas gli disse di andarsene e di ritornare dopo due giorni. Intanto Eyas chiamò l'ingannatore e gli disse: ho raccolto tanti soldi e vorrei affidarli a te, dimmi casa tua è abbastanza sicura? L'uomo rispose di sì, allora Eyas disse a lui: ritorna da me nel giorno tale, prepara un posto per i soldi e uomini che lo portano da te. Quando l'ingannato ritornò da Eyas gli disse l'ultimo: vai ora all'uomo e chiedigli i tuoi beni, e se li nega digli che saresti venuto da me a denunciarlo. L'ingannato andò all'uomo e gli chiese i suoi beni allora l'altro glieli restituì. Quando l'ingannatore ritornò da Eyas questi lo sgridò e gli disse: non venire più da me, o traditore<sup>487</sup>.

<sup>486</sup> Muhammed bin Kalaf bin Hayyan, *Akhbar al qudat*, (la notizie dei giudici), a cura di S. M. al-Laham, cit., p. 232, cif. Juhaina Mustafa e Salih al-Shimmari, *al Qayi al Dhaky*, (Il giudice intelligente), 2012, p. 181, su: <http://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=55738>.

<sup>487</sup> Muhammed bin Kalaf bin Hayyan, *Akhbar al qudat*, (la notizie dei giudici), cit., p. 231. (la traduzione è nostra). Il testo originale:

قيل أن رجلا استودع أمين خزانة إياس القاضي مالا وخرج المودع إلى  
الحجاز فلما رجع طلبه فجده فأتى إياسا فأخبره فقال له إياس أعلمته أنك  
أتيتني قال لا قال افناز عته عند غيري قال لا قال: فانصرف واكتم سررك ثم  
عد إلي بعد يومين فمضى الرجل ودعا إياس أمينه فقال قد حضر عندنا مال  
كثير أريد أن أسلمه إليك أفحصين منزلك؟ قال نعم قال فأعد موضعا للمال  
وقوما يحملونه

La stessa storia è riportata in altri libri e attribuita allo stesso Eysa bin Mu'auia, come nel libro “*al Mustadrif fi kul fan mustadrif*”<sup>488</sup>, (l'inventore in ogni arte è simpatico), di Shihab al Din al Abshihi, e nel “*Al bidaia wal nihaya*”<sup>489</sup>, (L'inizio e la fine) e in altri libri. In questi libri, posteriori al primo, si narra lo stesso aneddoto, con lievi differenze, come il fatto che l'ingannato sia, appunto, un pellegrino, come lo è anche nel racconto della DC.

Non sappiamo precisamente se tale storia Pietro Alfonsi l'avesse presa direttamente dal libro “Storia dei giudici”, o da un'altra fonte. Il nucleo del racconto dei “dieci forzieri” è senza dubbio ispirato a questo aneddoto attribuito al giudice intelligente Eysa bin Mu'auia, non sappiamo però se le modifiche fossero state apportate da Alfonsi o se avesse solamente preso il racconto così com'è da un'altra fonte, o magari da racconti orali. Tuttavia noi crediamo che forse sia stato Alfonsi a elaborare la storia, basandoci sul fatto che di certo l'Alfonsi fosse cosciente che questo aneddoto era opera di un uomo, di un filosofo e non di una donna. Infatti, Cristiano Leone, commentando a piè pagina questo racconto, nota che :

questo racconto è l'unico che narri delle virtù delle donne. La deuteragonista del racconto è infatti sapiente quanto un filosofo, e come i filosofi dei racconti che seguono, aiuta il protagonista a uscire da una brutta situazione [...]”<sup>490</sup>.

---

و عاد الرجل إلى أياس فقال انطلق إلى صاحبك فإن جدد فقل له إنني أخبر  
القاضي بالقصة فأتى الرجل صاحبه فقال: تعطيني الوديعة أو أشكوك إلى  
القاضي وأخبره بالحال فدفع إليه المال فرجع الرجل وأخبر أياسا وقال  
أعطاني الوديعة وجاء الأمين إلى أياس ليأخذ المال الموعود به فرجره  
وقال له لا تقربني بعد هذا يا خائن

<sup>488</sup> Shihab al Din al Abshihi, *al mustadrif fy kul fan mustadrif*, (l'inventore in ogni arte è simpatico) vol. I, al Cairo, Maktabat al giumhuria al arabia, 1965, pp. 15-16.

<sup>489</sup> Ibn Kathir, *Al bidaya wal nihaya*, (L'inizio e la fine) vol. IX, Egitto, Dar as-Saadah, 1958, p. 336.

<sup>490</sup> Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, (a cura di Cristiano Leone), cit., p. 61.



E, in effetti, questo racconto svolge la funzione di “legare” la precedente sezione degli inganni femminili alla seguente, che tratta la sapienza dei filosofi e il loro fare del bene tramite la conoscenza. Il fatto che Alfonsi sapesse che questo aneddoto appartenesse ad un sapiente filosofo lo dimostra il suo discorso col discepolo:

il discepolo: «Questa è stata una trovata straordinaria e utile, e non credo che un filosofo avrebbe saputo escogitare qualcosa di più ingegnoso con cui potesse recuperare più facilmente il proprio denaro». Il maestro: «Un filosofo avrebbe sicuramente potuto concepire, col suo ingegno naturale e con una profonda preparazione, frugando anche nei segreti della natura, ciò che una donna ha concepito soltanto grazie al suo ingegno naturale<sup>491</sup>».

È molto probabile, dunque, che in questa sua risposta Alfonsi si riferisse) all’originale sapiente che ha concepito questa trovata, cioè il giudice Eysa bin Mu’auia, un uomo di una grande e profonda preparazione, e di una alta capacità nell’osservare la natura umana e nello scoprire le soluzioni per i problemi e le situazioni che gli si presentavano, come lo dimostrano i tanti aneddoti a lui attribuiti<sup>492</sup>.

Dalla DC l’aneddoto è stato diffuso in tutta l’Europa, così anche gli altri aneddoti dell’opera, come abbiamo visto sopra, fino ad arrivare al *Decameron*. Il tramite che ha trasmesso il racconto al Boccaccio, a nostro avviso, è uno di tre testi: il primo è la *Gesta Romanorum*, il secondo è il racconto contenuto nel *Volgarizzamento del Giuoco degli Schacchi*, l’ultimo è, appunto, il racconto della *Disciplina Clericalis*. La *Gesta*, è un’opera composta in Inghilterra nella prima ,età del XIV secolo, non è facile quindi ipotizzare che Boccaccio abbia avuto modo di avere sotto mano quest’opera. Poi, in realtà, il racconto nella *Gesta* non è altro che una versione identica, parola per parola, al racconto

---

<sup>491</sup> Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, (a cura di Cristiano Leone), cit., p.65.

<sup>492</sup> Muhammed bin Kalaf bin Hayyan, *Akhbar al qudat*, (la notizie dei giudici), cit., pp. 200-230.

originale della DC<sup>493</sup>. Se è così allora perché andare così lontano se abbiamo un racconto con una riproduzione identica all'originale della DC, riscritto in italiano volgare. Infatti, la novella contenuta nel *Volgarizzamento dei Giuoco degli Scacchi*, che ora è contenuta nel libro di *Novelle antiche*, racconta la storia di un mercante famoso a cui uno straniero affida un tesoro; dopo tre anni ritorna lo straniero, ma il mercante nega di averlo mai conosciuto. Con l'aiuto di una vecchia, ricorrendo allo stesso trucco consigliato dalla vecchia della DC, lo straniero riesce a riavere il suo tesoro<sup>494</sup>. Ora questa novella è già scritta in italiano, ma non si può ignorare, come abbiamo già avuto modo di dimostrare, che anche la DC esisteva già prima in Toscana, e, in effetti, questa novella italianizzata costituisce una testimonianza. Il Di Francia sostiene che il racconto della DC è la fonte, diretta o indiretta, della novella boccacciana:

concludendo dunque, fonte della novella boccacesca, non possiamo affermare se direttamente o indirettamente conosciuta, fu la XV favola di Pietro Alfonsi<sup>495</sup>.

In effetti, è davvero difficile affermare se la DC sia stata la fonte diretta o c'è stato un testo intermediario, appunto come quella sopraccitato. Di Francia dice che la DC è il grande fiume, dal quale pigliano alimento numerosi ruscelli<sup>496</sup>. Se Boccaccio conosce la DC allora perché prendere dal ruscello se ha tra le mani la fonte principale. Abbiamo già visto più volte che il Boccaccio ha avuto a che fare con la DC, e sosteniamo che il novellatore abbia avuto sotto mano la DC, per cui è probabile che la sua fonte diretta sia proprio il XV racconto della DC. Se Alfonsi ha sostituito la figura del saggio, filosofo e giudice arabo con una vecchietta eremita, vediamo che Boccaccio restituisce il ruolo al saggio Pietro di Canigiano “uomo di grande intelletto e di sottile ingegno”. Questo

---

<sup>493</sup> L. Di Francia, “Alcune novelle del “*Decameron*”, cit., p. 79.

<sup>494</sup> *Libro di novelle antiche*, a cura di F. Zambrini, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1868, p. 15-18.

<sup>495</sup> L. Di Francia, “Alcune novelle del “*Decameron*”, cit., p. 80.

<sup>496</sup> *Ivi*, p. 78.

non segna una differenza tra i due racconti, ma piuttosto ci riferisce la genialità dei due intellettuali, e il fatto che ognuno di loro abbia adattato la figura all'atmosfera e all'ambientazione del proprio racconto. E, caso mai, forse, si può dire che una parte del discorso tra il discepolo e il suo maestro possa aver suscitato nell'animo di Boccaccio la scelta tra la figura maschile invece che femminile. Con ciò ci riferiamo alla riposta del maestro quando dice:

un filosofo avrebbe sicuramente potuto concepire, col suo ingegno naturale e con la profonda preparazione, frugando anche nei segreti della natura, ciò che una donna ha concepito soltanto grazie al suo ingegno naturale. (DC, XV).

E, infatti, vediamo che Pietro di Canigiano che ha trovato questa soluzione per Salabaetto è proprio un uomo di "gran ingegno" come lo descrive lo stesso Boccaccio.

Cerchiamo ora di mettere a confronto il racconto dei dieci forzieri della DC con la novella boccacciana, dividendo le narrazioni nelle loro diverse parti.

1- Il primo inganno: nei dieci forzieri vediamo che il pellegrino spagnolo lascia il suo tesoro ad un uomo fidato. Quando lo spagnolo, al suo ritorno, richiede i suoi soldi l'uomo fidato nega di averlo mai visto prima. Nel *Decameron*, come abbiamo visto, non c'è più questa semplice vicenda. L'ingegno boccacciano ci sorprende con un racconto ben edificato, un racconto pieno dei minimi dettagli più particolareggiati: diversi tipi di acqua di rose, lenzuola bianchissime, vini ecc. In questi dettagli, a nostro avviso, Boccaccio ci rivela la sua genialità, ma sono dettagli davvero incredibili, e più che le scene più salienti sono proprio questi dettagli che danno colore e vivacità alle novelle. Tutto ciò si chiude quando Salabaetto viene ingannato, e allora ritorna a Napoli.

2- La disperazione: Lo spagnolo, rendendosi conto d'essere ingannato, ritorna più volte dall'uomo fidato ma viene sempre

cacciato e alla fine minacciato. Similmente anche Salabaetto ritorna più volte dalla siciliana senza riuscire ad avere nulla. Non viene né cacciato né minacciato, altrimenti sarebbe stato impossibile per l'autore continuare la seconda parte della novella. La disperazione lascia il povero spagnolo abbattuto e lacrimante mentre se ne andava dall'uomo perché l'aveva minacciato, ed è in quel momento che incontrò la vecchia eremita che sarà la sua salvezza. Anche Salabaetto, dopo essersi rassegnato all'inganno, ritorna a Napoli, dove ci stava il suo amico, nonché l'amico di famiglia, Pietro di Canigiano, che sarà la sua salvezza.

- 3- Il consiglio: la buona vecchia consiglia allo spagnolo di portare un amico fidato e di fargli comprare dieci forzieri ben dipinti, e riempirli di pietre. Gli dice che al momento in cui lei e il suo amico staranno dall'ingannatore per affidargli questo tesoro, lui dovrebbe presentarsi per richiedere il suo tesoro. L'ingannatore, per paura di perdere il grande tesoro, restituisce allo spagnolo il suo piccolo tesoro. Lo stesso consiglio lo dà anche Pietro di Canigiano a Salabaetto; cioè di riempire botti di acqua di mare e andarli a depositare nei magazzini di Palermo. La siciliana ovviamente ha avuto subito la notizia dai suoi informatori, e per paura di perdere la grande fortuna decide di restituire a Salabaetto i suoi cinquecento fiorini.

Da questo momento inizia una parte tutta d'invenzione boccacciana, in cui Salabaetto non prende soltanto i suoi fiorini ma diventa ancora più furbo e astuto dalla stessa siciliana, e le frega ben mille fiorini d'oro. Naturalmente se le basi per la novella boccacciana sono ispirate al racconto di Alfonsi, i colori, i profumi, i personaggi e la bellezza della novella sono tutti boccacciani. Niente toglie al Boccaccio la sua genialità, la sua meravigliosa capacità di comporre due racconti in uno, di colorirlo e riempirlo di dettagli e di scene che solo l'ingegno sapiente e raffinato del Boccaccio avrebbe potuto restituire alla tradizione occidentale.

## 4. 2- Fonti orali

In questa sezione tratteremo alcune novelle decameroniane, o parti di esse, che affondano le loro radici in diversi libri di letteratura araba. Non esistono però testimonianze che affermano che tali storie siano giunte in Europa, e più precisamente in Italia, in dei libri, come nel caso del *Sette Savi e della Disciplina Clericalis*. Per cui, supponiamo che tali storie siano giunte alle orecchie del Boccaccio per via della tradizione orale ampiamente diffusa durante tutto il Medioevo. E' largamente noto come le fonti orali, soprattutto durante tutto il Medioevo, circolassero maggiormente e più velocemente rispetto alle fonti scritte.

L'oralità, veicolata da professionisti più o meno canonici, era comunque veicolata da specialisti di oralità: il giullare, per un verso, o i professionisti della recitazione, oppure i professionisti del racconto che sono professionisti privati<sup>497</sup>. La tradizione orale fu probabilmente legata in maniera ludico-ricreativa ai lunghi viaggi dei mercanti, che, probabilmente per passare il tempo in armonia, si raccontavano vicendevolmente le storie che avevano sentito narrare in giro per il mondo. Quei mercanti con i quali Boccaccio era in contatto diretto e personale, visto l'attività mercantile del padre, dello zio e anche sua<sup>498</sup>. Gli stessi mercanti che occupano un grande spazio nell'economia delle novelle boccacciane, e che sono probabilmente anche fonte di tante delle sue novelle.

---

<sup>497</sup> A. Varvaro, Tavola rotunda. "Problemi di ecdotica di testi medievali", cit. p. 112.

<sup>498</sup> V. Branca, *Giovanni Boccaccio, profilo biografico*, Milano, Mondadori, 1967, p. 13

## A- La novella della Marchesana di Monferrato

Nella quinta novella della prima giornata Fiammetta racconta la storia della Marchesana di Monferrato. Questa novella è rintracciabile nel racconto intitolato “orma del leone” nel *Libro di Sindbad*<sup>499</sup>. Questo racconto però esiste soltanto nella versioni orientali del libro, e tra queste versioni, come si sa, il *Syntipas* e la versione spagnola *Il Libro de los enganos*. Non esiste invece in nessuna delle versioni occidentali del libro, cioè nel *Sette Savi*. Il racconto, nelle versioni orientali, narra la storia di un re che innamoratosi della moglie di un suo *visir*, manda l'uomo in missione per preparare il terreno e godersi la compagnia della donna. Nella trama iniziale si ripete la stessa storia di David e Betsabea contenuta nel libro di Samuele (II, 1-27), ma il seguito della narrazione è totalmente diverso, troviamo nella storia biblica una conclusione tragica (David seduce Betsabea che rimane incinta, e si trova costretto a far uccidere il marito)<sup>500</sup>.

Prato, in una piccola ricerca, espone diversi racconti della fonte della quinta novella della prima giornata del *Decameron*, in questi racconti si ripete sempre la stessa storia. Racconti in francese, in latino, e in diversi dialetti italiani. Prato afferma che il racconto è di origine orientale, e che le diverse versioni siano derivate da questo racconto. Nei diversi racconti si tratta di un re che si innamora della donna di un suo *visir* o suddito, cerca di sedurla, spesso lei lo respinge, o si vergogna di sé, se ne va lasciando sempre qualcosa che segna il suo passaggio: un anello, un guanto, dei sandali, delle

---

<sup>499</sup> I. Tufano, Boccaccio, i trovatori e il Monferrato, in S. M. Barillari (a cura di), *Dalla Provenza al Monferrato, percorsi medievali di testi e musiche*, Atti del convegno, Rocca Grimalda-Ovada, 26-27 giugno 2004, Alessandria, Dell'Orso, 2007, p. 87.

<sup>500</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit. p. 90.

pantofole o un bastone<sup>501</sup>. La storia è ripresa anche da Juan Manuel, nel suo *Conde Lucanor*, che similmente al Boccaccio, lascia cadere la seconda parte del racconto, quella da cui deriva il titolo, e si concentra, invece, sulla prima parte<sup>502</sup>. Nel caso di Boccaccio forse il motivo è riconducibile a quel filo impercettibile che lega in una costante narrativa la prima giornata: l'esaltazione delle "belle e pronte risposte", il trionfo della parola intelligente. Tant'è vero che alcuni critici hanno potuto indicare nella ricerca del "motto" l'unità tematica assente nella giornata<sup>503</sup>. L'altro motivo sarebbe un consiglio alle donne per "sapersi guardare dal prendersi dell'amore di maggior uomo che elle non è", (I, 5). In realtà, lasciar cadere la seconda parte è la sola cosa che accomuna l'esempio del *Conde Lucanore* e la novella del *Decameron*, infatti, l'esempio del *Conde* è ispirato al racconto del *Libro de los Enganos*. L'esempio del *Conde* vede il Saladino come protagonista, questi, preso dal desiderio per moglie di un suo suddito, allontana il marito per facilitare la *questione*. La donna onesta, invece, gli fa una domanda e gli promette di acconsentire ai suoi desideri se egli riuscirà a rispondere alla domanda: qual sia la migliore virtù che un uomo deve avere. Dopo un lungo giro il Saladino riesce a trovare la risposta da un cavaliere vecchio e saggio: il pudore, gli risponde il cavaliere. Ritorn alla donna con la risposta, pretendendo la ricompensa, invece la donna gli fa notare che essendo lui il miglior uomo del mondo dovrebbe, dunque, avere in sé la migliore virtù dell'uomo. Così la donna riesce a far desistere il suo signore dal suo proposito.

Dunque, ne il *Syntipas* ne il *Libro de los Enganos* e nemmeno il *Conde Lucanor* potevano essere la fonte della novella di

---

<sup>501</sup> S. Prato, *l'orma del leone, racconto orientale considerato nella tradizione popolare*, Parigi, Libraio Editore, 1883, pp. 35-57.

<sup>502</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit. p. 91.

<sup>503</sup> M. Picone, Lettura macrotestuale della prima giornata del «Decameron», in «Feconde venner le carte». Studi in onore di Ottavio Besomi, a cura di T. Crivelli, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1997, I, pp. 107-122. Cfr. M. Picone, *Leggiadri motti e pronte risposte: la sesta giornata*, in M. Picone-M. Mesirca (a cura di), *Introduzione al Decameron*, Firenze 2004, pp. 163-186.

Boccaccio, data la differenza tra la novella e i racconti nei due libri. Tuttavia la maggior parte degli studiosi si trova d'accordo nell'affermare che la novella sia di matrice orientale. Della Terza asserisce che la tesi della dipendenza del racconto di Boccaccio da queste fonti esotiche non sembri esaustiva. Riferisce, invece, di un episodio in cui Siligaita, sorellastra di Manfredi, che da questi veniva sedotta, gli disse: "la cena che hai gustato è stata tutta confezionata con carni di galline. molte e varie ricette hanno contribuito a diversificare il gusto, ma sostanzialmente si tratta sempre di galline. lo stesso si può dire dei piaceri di Venere: è lecito differenziali nell'immaginazione in preda alla libidine, ma nell'assaporarli ci si rende conto che derivano da un'unica fonte"<sup>504</sup>. Naturalmente la metafora in questa storia è simile a quella usata da Boccaccio, ma la novella nel suo insieme non ha tanto a che fare con la storia di Siligaita. Se non ci fosse un racconto molto simile alla novella di Boccaccio, e che contiene la stessa metafora del cibo, sarebbe stato possibile presumere che Boccaccio abbia sviluppato la storia di Siligaita, intrecciandola con un'altra, per scrivere la sua novella. Questa non è una cosa nuova per Boccaccio, ma data l'esistenza di un archetipo della novella, abbastanza definito, la questione della fonte, a nostro avviso, sembra chiara. Alcuni critici del *Decameron* asseriscono, rispetto alla novella della Marchesana Monferrato, che Manucci credeva fosse ispirata al fatto notorio del Re Manfredi, con la sua sorella Siligaita, riferito dal Santorio nella sua Storia del Regno di Napoli. Mentre la storia di Siligaita finisce con un incesto quella di Boccaccio, invece, fa desistere il re di Francia dal suo impudico proposito<sup>505</sup>.

Noi crediamo che la fonte della novella di Boccaccio sia una fonte orale, e che risalga a un racconto arabo, entrato a far parte

---

<sup>504</sup> D. Della Terza, *Tradizione ed esegesi, semantica dell'innovazione da Agostino a De Sanctis*, Padova, Liviana Editrice, 1987, pp. 40-41.

<sup>505</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Vol. I, a cura di G. Ferrario, Milano, Società Tipografica De Classici Italiani, 1803, p. LX.



del *Sindbad* inserito in *Le Mille e una notte*. Originariamente il racconto viene narrato da al-Jahiz, il più grande prosatore del suo tempo, e uno dei padri della narrativa e della aneddotta araba, nato e vissuto a Bassura, nel sud Iraq, che allora era uno dei centri di sapienza<sup>506</sup>, tra il 775 e il 868 circa<sup>507</sup>. Il racconto narra di un re che vede sul tetto la moglie di un suo *visir*, manda il *visir* in una missione lontana e si presenta alla donna, la quale gli dà il benvenuto, gli fa leggere un libro sulla moralità. Gli prepara diversi cibi con lo stesso sapore, e paragona le diverse donne con il cibo, facendogli capire che le donne sono le stesse, e sono simile a quelle che ha già in casa sua. Il re comprende l'allegoria e si ritira, dimenticando però il suo anello. Al suo ritorno il *visir* trova l'anello, di conseguenza abbandona la moglie per un anno. Quando la famiglia della donna si lamenta con il re, il re capisce e allude all'episodio riferendo al marito che il leone di cui aveva trovato la traccia, non ha causato nessun danno al suo campo<sup>508</sup>. Questa storia, dunque, è stata riprodotta fedelmente nel *Sindibad* contenuto in *Le mille e una notte*, con maggiore dovizia di dettagli. Se facciamo un confronto tra la storia contenuta in *Le mille e una notte* e la novella del *Decameron*, ci rendiamo conto delle somiglianze tra le due storie, soprattutto nell'usare il cibo come metafora. È proprio questa metafora del cibo, assente in tutte le versioni del *Sindbad*, che ci fa supporre che questo racconto arabo sia giunto oralmente a Boccaccio per finire poi nel suo capolavoro.

Procediamo nel mettere a confronto i due testi per riuscire a identificare i punti di contatto tra di essi.

Il primo dato che salta immediatamente all'occhio nelle due storie riguarda i personaggi del racconto: nel racconto arabo sono il re, un suo *visir* e la moglie di questo *visir*. Nel *Decameron* sono il

---

<sup>506</sup> M. al-Tonji, *Al Mujam al mufassal fil adab* (Il dizionario dettagliato della letteratura), vol. I, Beirut, Dar al utub al Ilmia, 1999, p. 200.

<sup>507</sup> T. al-Jabiri, *Al-Jahiz, haiatahu wa atharah* (La vita di al-Jahiz e i suoi scritti), Cairo, Dar al Ma'aref, 1969, p. 89.

<sup>508</sup> V. Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes, publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*, tomo VI (Les Mille et une nuits), Liege, H. Vaillant-Carmanne, 1902, pp. 122-123.

re di Francia, un marchese e sua moglie. I protagonisti principali in entrambe le storie sono il re e la donna. Boccaccio, come al solito, fornisce i suoi personaggi di una carta d'identità, di nomi ispirati a personaggi veri, e ambienta la sua novella in un posto ben definito<sup>509</sup>. L'altro elemento è l'allontanamento del marito per poter facilitare la conquista della donna. Nel racconto arabo il re stesso allontana il marito, nel Decameron invece l'assenza del marito non fa parte delle azioni del re. Tuttavia, per realizzare il desiderio del re si esige la lontananza del marito, un elemento, appunto, presente in entrambe le storie. Si presenta poi l'elemento dell'inaspettata visita del re. Nel racconto arabo, il re si presenta in casa del suo *visir*, dichiarando palesemente il motivo della sua visita, ma certamente, già prima della sua dichiarazione, la donna aveva intuito il suo proposito. Allo stesso modo il re di Francia "avvicinandosi alle terre del marchese, un dì davanti mandò a dire alla donna che la seguente mattina l'attendesse a desinare". Entrambe le donne intuiscono l'intento del re, data l'assenza del marito. La donna, in entrambe le storie, accoglie con estrema cortesia il re. Nel racconto arabo il re palesa subito il motivo della sua visita, un dato che fa scattare la reazione della donna virtuosa, la quale cerca subito di ritardare il compimento del suo desiderio, inizialmente con la proposta della lettura del libro, poi con la preparazione del cibo. Infatti, quando il re stese la mano verso di lei, ella osservò: "C'è tempo per questo! Abbi pazienza e rimani da me tutt'oggi perché possa farti qualcosa da mangiare"<sup>510</sup>. Dopo aver dato il libro ammonitore al re, la donna va a preparare il cibo. Naturalmente la moglie di un ministro non prepara il cibo in prima persona, c'erano di certo dei servi adibiti a farlo. Questo dettaglio che non viene esplicitato nel racconto, è ben presente nella novella

---

<sup>509</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit. p. 94-95.

<sup>510</sup> *Le Mille e una notte*, a cura di F. Gabrieli, vol. III, Torino, Einaudi, 2006, pp. 93-94. Tutte le successive citazioni del racconto di *Le mille e una notte* sono prese da questo racconto.

boccacciana, vediamo infatti che la Marchesana è circondata da alcuni gentiluomini e dalle sue dame. E nel dire "fece preparare il pranzo" vale a dire aveva ordinato che si facesse il pranzo. La donna virtuosa fece preparare novanta portate e le mise davanti al re. Certo è che non poteva preparare tutto questo da sola. Nel preparare tutte quelle pietanze la donna aveva l'obiettivo di dare un esempio al re, senz'altro, ma certamente è chiaro l'intento onorarlo. Infatti, quando vide il re, si alzò, gli baciò le mani e i piedi, e disse: "Mio padrone, qual è la causa della tua venuta benedetta? A una come me non si addice questo". Le novanta portate servivano certamente anche per dare una dignità a se stessa e alla sua casa, onorando il re. Tale cosa fa anche la Marchesana di Monferrato con il re di Francia, preparando sia il cibo sia le camere "ornatissime" adatte al ricevimento di un re. Quando, nel racconto arabo, la donna virtuosa porta il cibo, arriva il momento cruciale. Il re non è meravigliato dalla quantità, quanto dal sapore unico per tutti i piatti, al che le chiede: "Vedo che il genere dei cibi è vario mentre il sapore è unico". Questa domanda esplicita del re era proprio ciò che la donna virtuosa voleva sentire quando aveva preparato il cibo dell'unico sapore. Allora, ne approfitta per dare una lezione di vita, con molto garbo, al suo re: "Questo è un esempio che ho voluto darti perché tu possa meditare". Quando il re chiese della ragione di questo esempio la donna rispose: "nel tuo palazzo vi sono novanta concubine di vario tipo, mentre il loro sapore è unico". Così facendo la donna, con l'uso della metafora del cibo, evidenzia come il piacere che si prova con diverse donne sia alla fine il medesimo. Nel caso della Marchesana non si prepara un cibo dello stesso sapore, ma un cibo di un unico genere: di sole galline. Nel preparare solo galline la Marchesana esegue la stessa operazione del suo modello, cioè la donna virtuosa, prepara il terreno per la domanda del re, così potrà fulminare il re con la risposta già preparata. Boccaccio però prima della visita del re aggiunge alcuni dettagli compressi nel modello orientale, con l'introduzione di questi dettagli crea un piacevole effetto di tensione narrativa, così

si ha modo di seguire la donna nella fase precedenti alla visita reale<sup>511</sup>. Quando il re vede che il pasto è fatto soltanto di galline ne approfitta per alludere al motivo per cui si trovava lì: “Dama, nascono in questo paese solamente galline senza gallo alcuno?”. Ed ecco che l’occasione si presenta alla Marchesana per poter dimostrare le sue intenzioni: “Monsignor no, ma le femine, quantunque in vestimenti e in onori alquanto dall’altre variino, tutte perciò son fatte qui come altrove”. Con la metafora la donna trasporta il re dalla gallina alla femmina, per dimostrargli che se la donna-gallina sono tutte uguali in natura, allora non si capisce perché vuole l’una piuttosto che l’altra. La Marchesana utilizza l’attivazione metalinguistica usata dal re per dissuaderlo dai suoi propositi, similmente al gesto della donna virtuosa nel racconto arabo. In entrambe le storie quando il re sente la risposta scopre la virtù e l’intelligenza della donna, si vergogna di se stesso e se ne va senza arrecare alcun male alla donna fare nulla alla donna.

Questo senz’altro ha segnato la vittoria della donna, della sua virtù, ma soprattutto della sua intelligenza. Tuttavia bisogna notare alcuni elementi che distinguono la donna virtuosa dalla Marchesana di Monferrato. Nel racconto arabo il re non elabora i dati che gli fornisce la donna, ma si limita a chiedere spiegazioni, in tal caso la donna assume il ruolo affine al quello di consigliere. Così la donna si riveste dei panni del maestro per decodificare la sua metafora, proprio come fanno i maestri nella letteratura sapienziale<sup>512</sup>. Mentre al re di Francia che usa la metafora della gallina in riferimento alla donna, viene restituita la sua stessa metafora più esplicitamente, allora, questi, non ha più bisogno di chiarimenti, ma coglie il senso della palese frase della Marchesana. L’altro

---

<sup>511</sup> A. Ruffinatto, Tutti gli uomini di Betsabea (da «Samuele» II, al «Conde Lucanor» e al «Decameron»), in *Studio di Filologia medievale offerti a d’Arco Silvio Avalle*, a cura di G. C. Alessio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, p. 439.

<sup>512</sup> A. Ruffinatto, Tutti gli uomini di Betsabea (da «Samuele» II, al «Conde Lucanor» e al «Decameron»), cit., p. 441.

elemento è che con la seconda parte della storia nel modello orientale si effettua un cambiamento nello *status* della donna. Vero è che il centro della storia è dimostrare la virtù della donna, ma la vittoria della donna non è la scena su cui si cala il sipario. L'aggiunta della parte con la presenza del marito e il problema dell'orma da una parte riconferma la virtù della donna, ma dall'altra le rende un personaggio un po' marginale. La figura centrale rimane quella del re, sul cui atto di generosità nei confronti della donna e del marito cala il sipario. Boccaccio, invece, fa calare il sipario con la scena della vittoria della donna e della sconfitta del re allo stesso momento, in tal modo rende alla donna lo *status* di assoluta protagonista della storia. Questi sono gli elementi che mette in atto la genialità boccacciana, i quali scostano le sue novelle dai loro modelli, tuttavia le tracce ci riportano sempre ai modelli boccacciani.

## B- Il racconto del pegno

Nella seconda novella dell'ottava giornata Panfilo racconta la storia di un prete al quale piaceva una delle sue parrocchiane. Con i suoi metodi il prete riesce a inserirsi nella casa della donna, e un giorno, durante l'assenza del marito, riesce a sedurla. La donna però non si concede facilmente al prete, e gli chiede invece una somma di soldi. Il prete che non possiede tale somma lascia il suo mantello in pegno dalla donna con la promessa di riscattarlo successivamente con un pagamento in denaro. Tornando a casa trova uno stratagemma per riprendere il suo mantello: manda a chiedere in prestito un mortaio, e una volta ritornato il marito rimanda indietro il mortaio, approfittando della presenza del marito, chiede di riprendere il suo mantello lasciato in pegno per il mortaio. La donna non potendo svelare la faccenda restituisce il mantello al prete.

Tra le vaghissime fonti di questa novella, secondo Branca, sono indicate nel *fabliau*, *Du prestre et de la dame*<sup>513</sup>. In questo *fabliau* si racconta la storia di un prete che, durante una visita amatoriale alla moglie di un borghese, veniva sorpreso dall'inaspettata venuta del marito. Durante tale visita la donna riuscì appena a nascondere il prete in un grande cesto che si trovava in una stanza adiacente, ma nella fretta il prete lasciò il mantello nella stanza della donna. Rimase un po' nel cesto, poi gli venne mente un'idea che poteva salvarlo dalla sua situazione. Allora prese in braccio il cesto, e ritornò nella stanza dove il borghese era seduto con la moglie, e chiese che gli fosse restituito il mantello che aveva lasciato alla donna come pegno quando aveva preso in prestito il cesto. Con

---

<sup>513</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*, vol. II, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, p. 895. Cfr. J. C. Dunlop, *History of prose fiction*, vol. II, London, G. BELL AND SONS, 1911, p. 125.

questo stratagemma il prete riuscì a salvarsi la pelle e soprattutto a riavere il suo mantello<sup>514</sup>.

Noi crediamo invece che la fonte della novella decameroniana sia di origine araba, come lo sia anche quella nel *fabliau* francese che di sicuro era un'imitazione di una storia di origine araba, che ora presenteremo tradotta in italiano. Gli elementi che avvicinano la novella di Boccaccio alla storia araba sono palesi e comunque molto più funzionali rispetto al *fabliau* francese. Per cui noi crediamo che quella storia araba fosse giunta, tramite le tradizioni orali, alle orecchie di Boccaccio e da quella storia sia poi nata la novella del *Decameron*.

Nel libro “*Akhbar al adkia*” (La notizia degli intelligenti), dello scrittore arabo Ibn al-Jawzi, vissuto a Baghdad nel dodicesimo secolo, si racconta una storia di un personaggio molto famoso nel mondo arabo, il grande poeta al-Farazdaq. Al-Farazdaq, appartenente ad una nobile famiglia, nacque a Bassora, un città del Sud Iraq, nel 641 d.C, crebbe e si istruì nella stessa città. Questi era famoso per via della sua passione per le donne, e aveva diverse mogli. Passò la sua vita a viaggiare tra le città, e a elogiare i principi e i governatori<sup>515</sup>. In effetti la storia che racconta Ibn al-Jawzi su al-Farazdaq è una delle sue avventure con le donne. Ecco la storia:

Racconta Abu Ubaida Mu'ammār bin al-Muthanna che al-Farazdaq passò un giorno accanto a una donna e la corteggiò. Al Farazdaq aveva addosso un bel mantello ricamato, allora la fantesca della donna disse: o che bel mantello è questo! Allora al-Farazdaq disse: se la tua signora mi permette di baciarla allora io vi lascio il mantello. La fantesca disse alla sua signora: che male fa se

---

<sup>514</sup> *Fabliaux et contes des poètes françois*, a cura di E. Barbazan e M. Meon, Paris, CRAPELET, 1808, pp. 181-187.

<sup>515</sup> A. Fa'ur (a cura di), *Diwan al Farazdaq* (Il canzoniere del Farazdaq), Beirut, Dar al kutub al ilmia, 1987, pp. 5-6.

lasci che ti baci questo straniero che nessuno conosce<sup>516</sup>? Allora la signora gli promise di baciarla. Al-Farazdaq baciò la donna e le diede il mantello, poi chiese alla fantesca di portargli l'acqua. La fantesca gli portò l'acqua in un bicchiere di vetro, appena al-Farazdaq ebbe il bicchiere in mano lo lasciò cadere, quindi lo ruppe, e rimase lì seduto vicino a casa fino all'arrivo del marito della signora che gli chiese: che fai qui Abu Firas<sup>517</sup>, hai bisogno di qualcosa? No, disse al-Farazdaq, ma ho chiesto dell'acqua da questa casa, e mi hanno portato l'acqua in un bicchiere di vetro, che è cascato dalle mie mani e si è rotto, allora hanno preso il mio mantello come pegno. L'uomo entrò in casa, si infuriò contro la famiglia e disse: restituite a al-Farazdaq il suo mantello<sup>518</sup>.

Questo nucleo della storia di al-Farazdaq senza dubbio circolava nel mondo arabo, e all'epoca parlare di mondo arabo-islamico significa parlare da un'area che si stende dall'Atlantico ai confini dell'impero cinese - da Spagna e Marocco al Xinjiang (Turkestan cinese), dalle montagne del Caucaso allo Yemen<sup>519</sup>. Tant'è vero che il racconto è stato riprodotto, anche se in maniera più ampliata e con personaggi diversi, dallo scrittore ed erudito africano al-Nafzaui. Questo scrittore che scriveva in arabo era in realtà di origine berbera, della zona su-est di Tuzer in Tunisia. Aveva scritto

<sup>516</sup> Nonostante al-Farazdaq era un personaggio molto famoso pare che le due donne non lo conoscessero, per cui la fantesca ha convinto la sua signora di permettere al poeta di baciarla, proprio perché pensavano fosse straniero, e quindi, secondo loro, non ci sarebbe stato nessun pericolo di uno scandalo.

<sup>517</sup> Abu Firas è l'appellativo di al-Farazdaq.

<sup>518</sup> Ibn al-Jawzi, *Akhbar al adhkia* (La notizia degli intelligenti), a cura di B. A. al-Jabi, cit. p. 146. (La traduzione è nostra).

Il testo in arabo è il seguente:

وذكر ابو عبيدة معمر بن المثنى ان الفرزدق مر بأمرأة وعليه ثوب وشي فتعرض لها فقالت جارتها: ما احسن هذا البرد! فقال: هل لك ان اقبل مولاتك و اهب لك هذا البرد؟ قالت الجارية لمولاتها: ماذا يضرك من هذا الاعرابي الذي لا يعرفه الناس؟ فأذنت له فقبلها واعطاها البرد، ثم قال للجارية: اسقيني ماء. فجاءته الجارية بماء في قدح زجاج فلما وضعته في يده القاه من يده فأنكسر، فقعد الفرزدق مكانه الى ان جاء صاحب الدار، فقال: يا ابا فراس! الك حاجة؟ فلا، لا، ولكني استسقيت من هذه الدار ماء، فأثيت بقدح من زجاج فوقع الاناء من يدي فأنكسر، لإخذوا بردي رهنا، فدخل الرجل، شتم اهله، وقال: ردوا على الفرزدق برده.

<sup>519</sup> G. Calasso, *Il mondo islamico mediterraneo dagli Omayyadi ai*

*Mamelucchi (secc. VII-XV)*, in *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, vol. VIII, *Popoli, poteri, dinamiche*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 481.



la sua opera “*Il giardino profumato*” tra il 1411 e il 1434. In questo suo libro al-Nafzaui include il racconto di al-Farazdaq, cambiando però il personaggio con un altro: Buhlul. Questo ultimo personaggio non è uno qualunque ma è uno dei personaggi più importanti della satira araba, come Giuha. Buhlul però non è un personaggio immaginario, ma è un personaggio reale sul quale sono stata tramate storie immaginarie.

Si chiamava Wahab bin Amr, dalla città di Cufa, nell’Iraq centrale, ed era un dotto religioso e un letterato colto. Ed era uno dei geni della sua epoca per la sua intellettualità, e ciò lo confermano le sue poesie ricche di saggezza e di prediche<sup>520</sup>.

Buhlul visse a Baghdad tra l’ottavo e il nono secolo, durante il califfato del famoso Harûn ar-Rashid. Questi era un personaggio molto polemico durante la sua epoca, perciò la maggior parte dei suoi contemporanei pensava fosse pazzo e lo trattava come tale, mentre lui li trattava con la sua intelligenza e la sua arguzia, criticando gli ingiusti, i potenti e anche il califfo stesso. La storia della sua pazzia, invece, era tutta una messa in scena per certi motivi religiosi e politici. Buhlul era un contrastante politicamente con la casata Abbaside che aveva governato l’impero islamico per secoli, e di cui era il califfo Harûn ar-Rashid<sup>521</sup>.

---

<sup>520</sup> N. B. al-Bidehni, *Buhlul wa mauaqifaho al musharrifa* (Buhlul e le sue onorevoli gesta), Dar al-Shahid, p. 15. (la traduzione è nostra).  
Il libro è consultabile su:  
<http://ia600805.us.archive.org/21/items/2387978932/bahlool.pdf>.

<sup>521</sup> Si racconta che: “il califfo Harûn ar-Rashid volle assegnare la corte di giustizia a qualcuno che ne è adatto, e quando si consultò con i suoi consiglieri gli dissero: “nessuno è adatto all’incarico come Buhlul”. Allora lo chiamò e gli disse: “Venerabile sceicco, aiutaci a compiere il nostro dovere”. “Come vi posso aiutare”, rispose Buhlul. “Devi fare il giudice”, disse ar-Rashid. Allora Buhlul rispose “ma io non sono adatto a questo incarico”. Disse ar-Rashid: “tutta la gente di Baghdad sono d’accordo che sei idoneo all’incarico”. Rispose Buhlul: “Santo Dio, ma io conosco me stesso più di loro, e se ti dico che non sono adatto questo vuol dire due cose: o sono sincero, allora è come dico, oppure sono bugiardo, e il bugiardo non è adatto a questo incarico. Insisteranno per farlo accettare l’incarico, allora chiese un giorno per rifletterci. Il giorno dopo Buhlul aveva finto d’essere pazzo, allora cavalcò un bastone, girò

Dai tanti episodi, che hanno visto Buhlul come protagonista, è nata una tradizione satirica basata sul personaggio di Buhlul, proprio come quella di Giuha, di cui sono ricche i libri letterari arabi. Per questo motivo troviamo che al-Nafzau attribuisce la storia di al-Farazdaq a Buhlul, proprio perché gli si addice in quanto un personaggio astuto e satirico.

Riportiamo qui un possibile riassunto del racconto del pegno di al-Nafzau, perché il racconto è davvero lungo, ricco di dettagli, poesie e riferimenti erotici.

Si racconta di un uomo di nome Buhlul, che era oggetto di beffe da parte di tutti quanti, un giorno entrò dal al-Mamun, figlio di Harûn ar-Rashid, dopo una lunga chiacchierata tra i due e tante letture delle poesie composte da Buhlul che fecero ridere al-Mamun, questi regalò a Buhlul un abito d'onore fatto di stoffa ricamata d'oro, tanto bella che attirava irresistibilmente gli sguardi. Dopo essere uscito da al-Mamun, Buhlul passò davanti alla casa di Hamduna, la figlia di al-Mamun, che appena lo vide esclamò: "oh signore del Kaba! Vedo che porta un abito ricamato d'oro. Quale astuzia potrei usare per toglierglielo? "Padrona mia" disse la sua serva, "Buhlul è un furfante, la gente crede di prendersi beffa di lui ma in realtà è lui che si prende beffa della gente". Dopo una discussione tra le due donne, Hamduna mandò a chiamare Buhlul, gli offrì da mangiare, poi cantò per lui, e mentre cantava lui l'osservava, perché lei era di una bellezza irresistibile. Alla fine gli chiese di donarle l'abito, ma lui rispose che aveva giurato di donare questo abito alla donna con cui si sarebbe comportato come si comporta il marito con la propria sposa. Dopo un lungo dibattito sul come comportarsi con le donne e sull'arte del congiungimento,

---

per le strade dicendo: "toglietevi dalla mia strada altrimenti vi calpesta il mio cavallo". Pensò la gente che fosse impazzito, ma quando hanno portato la notizia a ar-Rashid disse: "non è impazzito, ma la sua fede gli suggerisce di sfuggire a noi". Ed è rimasto così fino alla sua morte". (M .M .B al-Qauansara, *Rawdhat al Jannat* (I Giardini del Paradiso), vol. II, al-Dar al Islamia, 1991, p. 136. (la traduzione è nostra).

(che era il tema centrale del libro), e lunghe strofe di poesia, Hamduna si concede a questo furfante che aveva saputo come svegliare la voglia e il desiderio in lei. Con la sua astuzia Buhlul riesce a congiungersi con lei non solo una volta ma ben tre volte. Dopo i dettagli di un alto livello erotico, il Buhlul cede il suo abito alla donna. Uscì di casa ma restò per un po' sull'uscio, poi bussò di nuovo, ma questa volta per chiedere un sorso d'acqua. La serva gli diede un brocca piena d'acqua, lui bevve e lasciò cadere a terra la brocca che si spaccò. La serva gli chiuse in faccia la porta, ma lui rimase lì dov'era. Dopo un po' arrivò il *visir*, vide Buhlul e gli chiese che cosa facesse davanti casa sua, il Buhlul rispose: "Padrone mio, quando ho lasciato il palazzo del re ho indirizzato i miei passi in questa direzione, mi è venuta sete e ho chiesto un sorsetto d'acqua alla gente di questa casa. La serva mi ha dato una brocca perché saziassi la mia sete, ma la brocca mi è caduta di mano e si è rotta. Allora la mia padrona Hamduna mi ha fatto toglier l'abito d'onore che mi aveva donato il nostro padrone".

Allora il *visir* rimproverò le donne della sua casa dicendo: "Che significa questo modo di fare? Togliete a quest'uomo un abito ricamato d'oro in cambio di una brocca?"

Hamduna si presentò davanti a Buhlul e gli chiese: "Le cose dunque sono andate in questo modo?". Buhlul rispose: "O padrona mia, ho parlato al *visir* con le parole che mi ispirava la mia sciocchezza, parla tu con lui con le parole che ti detterà la tua intelligenza".

Allora lei gli restituì l'abito d'onore, lui lo prese e se ne andò via<sup>522</sup>.

La storia che giunse alle orecchie di Boccaccio è senza dubbio la seconda, e questo lo dimostrano alcuni dettagli nella novella boccacciana. La novella boccacciana, raccontata da Panfilo, inizia con la critica contro i preti che approfittano della loro posizione per

---

<sup>522</sup> Muhammed al-Nafzau, *La prateria profumata*, traduzione di René R. Khawam, Ravenna, Edizioni Brigantino, 1980, pp. 61-78.

scopi non leciti. Naturalmente questa non è la prima novella in cui Boccaccio rivolge la sua critica al ceto clericale, come abbiamo già riferito nel secondo capitolo.

Per capire meglio gli elementi in comune tra le due storie, quella di al-Nafzauì e quella di Boccaccio, conviene fare uno schema in cui tralasciare le descrizioni aggiuntive e soffermarci sugli elementi principali per poter individuare, passo per passo, la somiglianza nella trama delle due storie:

1- Le qualità della donna: nella storia di al-Nafzauì la donna è descritta in quanto una donna di particolare bellezza e attrazione tra le altre donne. Ha una voce capace di mandare in estasi gli uccelli del cielo, chi la sente cantare perde la facoltà di ragionare. La sua bellezza era tale che lo stesso Buhlul temeva di incontrarsi con lei e di restare vittima della sua seduzione<sup>523</sup>. Non sono molto diverse pure le descrizioni che esegue Boccaccio della donna nella sua novella:

Ora avvenne che, tra l'altre sue popolane che prima gli eran piaciute, una sopra tutte ne gli piacque, che aveva nome monna Belcolore, [...], la qual nel vero era pure una piacevole e fresca foresozza, brunazza e ben tarchiata, e atta a meglio saper macinare che alcuna altra. E oltre a ciò era quella che meglio sapeva sonare il cembalo e cantare *l'acqua corre la borrana*, [...].

Il fatto che Hamduna, la donna del racconto di al-Nafzauì, oltre ad avere una bellezza straordinaria, avesse una voce ammaliante, come monna Belcolore, è un elemento in più che enfatizza l'aspetto sensuale della donna. L'elemento sensuale su cui si concentra al-Nafzauì, in modo anche esagerato, è uno degli elementi centrali anche nella novella di Boccaccio. Infatti, Belcolore era “atta a meglio saper macinare che alcuna altra”, nel tradizionale senso

---

<sup>523</sup> Muhammed al-Nafzauì, *La prateria profumata*, cit., pp. 65-66. Le citazioni successive saranno tratte dallo stesso racconto di questo libro, contenuto tra le pagine 61-78.

equivoco, sessuale, riferisce Branca nella sua decifrazione a questa frase<sup>524</sup>.

2- Le qualità dell'uomo: il protagonista di al-Nafzau, Buhlul, era considerato un matto, come dicevamo prima, ma comunque non mancava di astuzia e di intelligenza. La sua qualità d'essere matto e inconsiderato faceva dubitare la donna delle sue capacità nel campo erotico: "Ma tu sai come ci si comporta in questa circostanza Buhlul? Disse Hamduna". "Come vuoi che non lo sappia? Replicò Buhlul. Giuro per Dio che io sono fra le creature di Dio il più dotto in questo campo, il più adatto al congiungimento. La mia faccenda particolare sono proprio le donne. Fra gli uomini sono quello che si adopera di più per la loro buona salute". Se passiamo alla novella decameroniana troviamo che il prete ha le stesse qualità di Buhlul, e davanti al dubbio della donna risponde in modo simile. Quando la Belcolore chiese al prete, dubitando nella sua capacità in questo campo, dicendo: Deh! andate, andate: o fanno i preti così fatte cose? Il prete rispose: Sì facciam noi meglio che gli altri uomini; o perché no? E dicoti più, che noi facciamo vie miglior lavorio; e sai perché? Perché noi maciniamo a raccolta; ma in verità bene a tuo uopo, se tu stai cheta e lasciami fare.

3- Il mantello: nella storia di al-Nafzau il prezzo che doveva pagare il Buhlul per il congiungimento era il suo bellissimo e prezioso mantello, un mantello ricamato d'oro che attirava lo sguardo. Dopo il congiungimento Buhlul lascia il mantello alla donna, senza che sia considerato un pegno come nella novella decameroniana. Boccaccio attua questa svolta nella storia, facendo sì che il prezzo del congiungimento proposto dal prete sia una somma in denaro. Il prete lascia intenzionalmente il suo "tabarro" come pegno fino a dare i soldi alla donna, tuttavia quel mantello bello e prezioso di "duagio", una stoffa pregiata e molto apprezzata al tempo, è simile a quello di Buhlul.

---

<sup>524</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*, vol. II, a cura di V. Branca, p. 896.

4- Lo stratagemma: una volta uscito Buhlul dalla casa di Hamduna non se ne va ma resta lì. Dopo un po' bussa alla porta e chiede alla serva un bicchiere d'acqua, beve l'acqua poi fa cadere il bicchiere e lo rompe, e resta alla porta fino all'arrivo del marito di Hamduna. Quando arriva il marito Buhlul ne approfitta per mettere in atto il suo stratagemma. Quando il marito lo vede alla porta e gliene chiede il motivo, alla sua domanda Buhlul dice che hanno preso il suo prezioso mantello come pegno per un bicchiere d'acqua. Il marito entra in casa, litiga con la famiglia e chiede loro di restituire a Buhlul il suo mantello. La donna non potendo confessare ciò che era successo restituisce il mantello. Nella novella decameroniana il prete agisce in un modo leggermente diverso, ma usa lo stesso stratagemma di Buhlul. Il prete non resta alla porta, ma torna a casa pensando a una soluzione al suo problema. Manda un fanciullo per chiedere in prestito dalla donna il mortaio, e una volta che sa che il marito è in casa manda un suo chierico a casa della donna portando il mortaio dicendo "Dice il sere che gran mercè, e che voi gli rimandiate il tabarro che 'l fanciullo vi lasciò per ricordanza". Anche in questo caso la donna, non potendo confessare ciò che era successo restituisce il mantello al prete.

Naturalmente Boccaccio esegue diversi cambiamenti sul testo, aggiungendo diversi dettagli, fornendo i personaggi delle le loro "carte d'identità", oltre all'ambientazione della novella, in Varlungo, un villaggio non molto lontano da Firenze, come affermava Boccaccio. Questi dettagli, come avevamo già detto, sono tipici delle novelle boccacciane, e non mancano in nessuna novella. Tuttavia, le somiglianze con il racconto di al-Nafzau sono evidenti.

### C- Storie di Hatim al Tai

In questa sezione includiamo le analisi di due delle novelle del *Decameron*, la V, 9 e la X, 3, in cui troviamo presenti tracce di un famoso personaggio della letteratura e della storia araba: Hatim al Tai. Hatim nacque nella seconda metà del sesto secolo<sup>525</sup>, quasi un secolo prima dell'avvento dell'Islam, nella penisola araba. Questi era un poeta e capo della sua tribù Tai, un nobile uomo e un coraggioso cavaliere<sup>526</sup>, ed era considerato l'uomo più generoso e liberale della storia araba preislamica e islamica<sup>527</sup>. La sua fama raggiunse terre lontane, arrivò al Levante e ai re di al-Hira, nell'Iraq centrale, che erano alleati con i sassanidi dell'Impero persiano. Hatim fin da giovane aveva rapporti con i re di al-Hira, e per il suo grande valore e la sua fama, gli chiesero di essere un loro alleato. Aveva anche rapporti ancora più forti con i re ghassanidi, che governavano il Levante ed erano gli alleati dei romani, lo rispettavano e lo stimavano, lui da parte sua ricambiava la loro generosità con l'elogio dei suoi versi<sup>528</sup>. La sua generosità non aveva limiti, anche nei momenti di carestia quando la gente non aveva da mangiare, Hatim mandava il suo servo, nel cuore della notte, ad accendere il fuoco, per richiamare i viandanti, e gli prometteva di liberarlo se gli avesse portato un ospite<sup>529</sup>. La sua generosità non era soltanto materiale, ma anche spirituale, infatti si

---

<sup>525</sup> A. S. Jamal (a cura di), *Diwan Hatim b. A. al Tai wa akhbarih* (Il canzoniere di Hatim B. A. al Tai e le sue notizie), Cairo, Maktabat al Khanji, 1990, p. 28.

<sup>526</sup> Abi Salih Y. Al Tai (a cura di), *Diwan Hatim al Tai* (Il canzoniere di Hatim al Tai), Beirut, Dar al kitab al arabi, 1994, p. 13.

<sup>527</sup> Hatim al Tai, *Diwan Hatim al Tai* (Il canzoniere di Hatim al Tai), a cura di A. Rida, Beirut, Dar Sader, 1981, p. 5.

<sup>528</sup> A. S. Jamal (a cura di) *Diwan Hatim b. A. al Tai wa akhbarih* (Il canzoniere di Hatim B. A. al Tai e le sue notizie), cit. pp. 47-48.

<sup>529</sup> *Ivi*, p. 62.

racconta che un giorno mentre stava passando nel territorio di una tribù, lo chiamò un prigioniero presso quella tribù dicendo: o Hatim, mi hanno divorato i pidocchi. Allora Hatim si era messo d'accordo con quella tribù per pagare un risarcimento per l'uomo, e siccome in quel momento non aveva con se nulla, disse a loro: liberatolo e rimango io al suo posto nelle catene finché arrivi il risarcimento. E così fecero<sup>530</sup>.

Dopo la sua morte la fama della sua generosità aveva superato la sfera del reale per diventare una leggenda, cresceva, come è solito per le leggende, di giorno in giorno. Infatti, si racconta che una volta un viandante con alcuni uomini passò una notte vicino alla tomba di Hatim, e appena era arrivato esclamò con ironia: o Hatim, accogli e onora i tuoi ospiti. L'uomo si addormentò per un po' di tempo poi si svegliò nel cuore della notte gridando: o mio povero cammello! Quando gli chiesero i suoi compagni cosa gli fosse successo, egli disse che Hatim era uscito con una spada e aveva sgozzato il suo cammello. Quando andarono al cammello lo trovarono in fin di vita e lo sgozzarono e lo mangiarono dicendo: per Dio, ecco che Hatim ci ha accolto e ci ha onorato. Al mattino, mentre stavano per andare via, li raggiunse il figlio di Hatim con un cammello e disse: stanotte ho visto Hatim nel sogno e mi ha detto che vi aveva ospitato e vi ha sgozzato un vostro cammello, e mi ha chiesto di portarvi questo cammello al posto di quello che vi aveva offerto<sup>531</sup>. Oggi la leggenda della liberalità di Hatim al Tai è la più famosa in tutto il mondo arabo, e quando si vuole fare un esempio di generosità si ricorre subito alla figura di Hatim che è diventato l'ideale della generosità. Le sue leggende ancora oggi vengono tramandate nei racconti popolari in tutto il mondo arabo.

La prima novella in cui figurano tracce di questo personaggio è la novella di Federigo degli Alberighi, la V, 9 raccontata dalla

---

<sup>530</sup> Hatim al Tai, *Diwan Hatim al Tai* (Il canzoniere di Hatim al Tai), a cura di A. Rida, cit. p.

<sup>531</sup> Abi Salih Y. Al Tai (a cura di), *Diwan Hatim al Tai* (Il canzoniere di Hatim al Tai), cit. p. 14.



regina della giornata, Fiammetta. La novella racconta l'amore di Federigo degli Alberighi per monna Giovanna. Federigo spese tutta la sua fortuna per conquistare la donna, ma senza riuscirci. Alla fine rimase povero, con soltanto un "poderetto" e un falco, uno dei migliori al mondo. Dopo la morte del marito la vedova monna Giovanna comincia, con il suo figlio, a frequentare una sua possessione vicina a quella di Federigo. Succede che il figlio inizia a frequentare Federigo degli Alberighi, e si lega molto al falco, fino ad ammalarsi. L'unica cura che può guarire la sua malattia, come chiedeva lui alla madre, è possedere il falco di Federigo. All'inizio monna Giovanna esita, poi vinta dall'amore per il figlio si fa accompagnare da un'altra donna e va da Federigo per chiedergli il falco. L'uomo, non avendo nulla in casa da mangiare per onorare la donna, corre a tagliare il collo al suo caro falco, e lo arrostisce per lei. Una volta finito il pranzo, la donna trova il coraggio per chiedere il falco per il suo malato figlio, Federigo sentendo la richiesta inizia a piangere la sua sfortuna, e svela alla donna che ciò che ha mangiato prima era proprio il falco, perché era l'unica cosa con cui poteva onorarla. La donna ammira la grandezza d'animo di Federigo e la sua nobiltà, al punto che, dopo la morte del figlio, e le insistenze dei fratelli, decide di scegliere Federigo come sposo.

La novella racconta una storia d'amore e di generosità, ma il motivo principale su cui si sono soffermati gli studiosi è la parte in cui l'uomo offre il suo caro falco alla donna che, successivamente, glielo chiede per suo figlio. Gli studiosi presumono diversi fonti per questa novella, tra cui una leggenda secondo la quale Budda si trasforma in colombo e si fa arrostire per offrire da mangiare alla famiglia di un cacciatore<sup>532</sup>. In altri racconti, *Pañcatantra* (III 7) e nei *Mahābhārata* (XII v 546), in cui un colombo si getta nel fuoco

---

<sup>532</sup> S. Julien, *Mémoires sur les contrées occidentales*, voll. II Paris, L'Imprimerie impériale, 1887, p. 61.

per adempiere i doveri di ospitalità verso un cacciatore<sup>533</sup>. Infatti, nel *Pañcatantra*, alla fine del V racconto del “terzo tantra”, raccontando di sacrifici, si riporta questo episodio:

Si narra, infatti, che un nemico venuto a chiedere ospitalità venne, com'è giusto, onorato e ristorato da una colomba con le sue stesse carni<sup>534</sup>.

Altro testo a cui riferisce Branca è le *Metamorfosi* di Ovidio, dove nel VIII libro si racconta la venuta degli Dèi nella capanna di Bauci, il quale li ospita offrendo tutto quello che aveva: spalla di maiale, vivande e frutta. Sbigottito davanti al divino fenomeno in cui il boccale di vino si riempie da solo, cominciano a pregare e a chiedere scusa per la parca mensa. Allora corrono all'unica oca che avevano per offrirgli agli ospiti, ma l'oca fugge presso gli Dèi che la salvano. (VIII 611 sgg)<sup>535</sup>.

Queste storie sono considerate vaghe fonti della novella di Boccaccio. Un'altra storia tra le probabili fonti della novella, che cita anche Branca, è la leggenda di Hatim al Tai<sup>536</sup>. Noi crediamo che la leggenda di Hatim sia la più accreditata tra tutte le altre. Proviamo prima a riportare la storia dai libri arabi:

Si racconta che quando giunse alle orecchie di uno degli imperatori romani le notizie della liberalità di Hatim, rimase incredulo. Hatim allora aveva un cavallo dei migliori cavalli, che gli era molto caro, allora l'imperatore mandò un suo uomo per chiedere in regalo quel cavallo, volendo con questo esaminare la generosità di Hatim. Quando il messaggero arrivò al territorio della tribù Tai chiese della casa di Hatim, quando arrivò lo accolse Hatim e gli diede il benvenuto senza sapere che era il messaggero dell'imperatore. In quel momento il bestiame di Hatim era al pascolo, e quando non trovò nulla per onorare il suo ospite allora sgozzò il suo cavallo e glielo cucinò. E quando entrò per trattenere il suo ospite chiacchierando con lui, seppe che era il messaggero dell'imperatore e che era venuto a chiedergli il

---

<sup>533</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*, vol. II, a cura di V. Branca, cit., p. 681.

<sup>534</sup> *Pañcatantra, il libro dei racconti*, a cura di G. Bechis, Parma, Ugo Guanda Editori, 1983, p. 117.

<sup>535</sup> Ovidio, *Le Metamorfosi*, traduzione a cura di M. S. Abbate, Roma, Newton, 2011, pp. 433-437.

<sup>536</sup> A. C. Lee, *The Decameron. Its sources and analogues*, London, D. Nutt, 1909, p. 85.

cavallo. Quando Hatim sentì questo rimase addolorato e disse: perché non me lo avevi detto prima, ho sgozzato il cavallo per te perché non avevo niente in casa. Allora il messaggero rimase meravigliato della sua liberalità e disse: giuro che abbiamo visto dalla tua liberalità più di quanto ne abbiamo sentito<sup>537</sup>.

Sembra chiara la differenza tra la storia di Hatim al Tai e tutte le altre storie. Le somiglianze tra la storia di Hatim e quella del *Decameron* sono al quanto chiare: anzitutto il parallelismo tra Hatim e Federigo, entrambi uomini nobili e generosi, Federigo spende tutta la sua fortuna per la donna amata, Hatim spende le sue fortune per il solo fatto d'essere un uomo generoso. Ma la somiglianza essenziale e centrale che mette i due racconti sullo stesso piano e li differenzia da tutte le altre è questa: l'animale dato in pasto per gli ospiti è proprio la cosa che gli ospiti venivano a chiedere. Hatim non aveva una cosa da offrire ai suoi ospiti che equivalesse alla sua generosità d'animo e ai suoi ospiti, se non il suo caro cavallo. Allo stesso modo Federigo non aveva altro da offrire alla sua amata se non il falco, l'unica cosa che equivalesse al suo grande amore per la donna e al valore della stessa. In entrambe le storie, dopo il pasto, gli ospiti chiedono l'animale per cui sono venuti, e ricevono quasi la stessa risposta: che non c'era nulla da offrire se non l'animale stesso. Entrambi i protagonisti nelle due storie ricevono le ricompense per il valore del sacrificio che fanno: a Hatim viene confermata la sua fama nella liberalità, e Federigo viene scelto dalla donna proprio per quel suo ultimo gesto di sacrificio. Un'ultima cosa molto importante da evidenziare, e che ci riporta all'altra storia di Hatim, è il fatto che la storia del cavallo e la storia di Hatim con il re dello Yemen, sono le uniche due storie di tutto il repertorio delle leggende diffuse su Hatim, riportate nell'opera di Saadi il *Bustan*. Entrambe le storie, guarda caso,

---

<sup>537</sup> Saadi al Shirazy, *Bustan*, tradotto a cura di M. al Furati, Damasco, Wizarat al Thaqafa, 1968, pp. 216-219. Cfr. Abi Salih Y. Al Tai (a cura di), *Diwan Hatim al Tai* (Il canzoniere di Hatim al Tai), cit. p. 18. Cfr. Hatim al Tai, *Diwan Hatim al Tai* (Il canzoniere di Hatim al Tai), a cura di A. Rida, cit. p. 24.

finiscono per essere inserite nella centuria di Boccaccio, per cui noi crediamo che Boccaccio sia venuto a conoscenza delle due storie per via orale dai mercanti che le avevano sentite da qualche parte, e proprio grazie all'opera di Saadi. Infatti nella novella di Natan e Mitridanes, lo stesso Boccaccio riferiva che aveva sentito la storia da genovesi e uomini che viaggiavano in Oriente: "Certissima cosa è, se fede si può dare alle parole d'alcuni genovesi e d'altri uomini che in quelle contrade stati sono, [...]". La fonte orale di questa novella dunque ce la riferisce lo stesso autore. Boccaccio che, per un po' di tempo, fece il mercante in un luogo in cui trovava:

Contatti sempre nuovi con gente dei più diversi paesi d'Occidente e d'Oriente che conveniva nel fondaco, non solo per trattare d'affari ma per attendere i corrieri e le notizie provenienti da varie piazze europee, asiatiche, africane e confrontarle e commentarle<sup>538</sup>.

È molto probabile, dunque, che gli siano giunte alle orecchie racconti di un grande narratore qual era Saadi. Saadi al Shirazy è un grande poeta persiano, sulla sua data di nascita e quella di morte ci sono stata tante dispute tra gli storici, tuttavia il poeta ha vissuto tra il Dodicesimo e il Tredicesimo secolo. Conosceva perfettamente la lingua araba, scrisse la poesia in arabo e in persiano, passò trent'anni della sua vita a vagare nel mondo arabo-islamico dell'epoca, viaggiò a Baghdad per continuare i suoi studi, alla penisola araba, alla Mecca in particolar modo, per il pellegrinaggio, arrivò fino al Levante allo Yemen, e viaggiò anche in Egitto, Marocco, ed Eritrea<sup>539</sup>. In questo suo girovagare Saadi raccolse molte storie che poi riversò nelle sue opere, e certe non gli sarebbero sfuggite le storie di Hatim al Tai, il simbolo eterno della generosità nel mondo arabo. Riportiamo dunque la seconda storia contenuta nel poema di Saadi, *Bustan*, di Hatim e il re dello Yemen, che è considerata dai diversi studiosi la fonte della novella di Natan e Mitridanes, la (X, 3) del *Decameron*<sup>540</sup>:

Mi hanno raccontato la storia del re dello Yemen, che era famosissimo per la sua liberalità, si può dire che era un mare e la sua mano dona

---

<sup>538</sup> V. Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, cit., p. 19.

<sup>539</sup> M. M Hindawi, *Saadi, Sha'ir al insania* (Saadi, il poeta dell'umanità), Cairo, Matba'at Masr, 1951, pp. 193 ss.

<sup>540</sup> W. S. Hendrix, The sources of Boccaccio's novella of Mitridanes and Natan (*Decameron* X, 3), in *The Romanic Review*, Vol. XII, July-september, 19021 – No. 3, pp. 196-198.

come la pioggia. Tuttavia non era giunto mai alla fama di Hatim che era un uomo che viveva nel deserto e non aveva ricchezza ne regno. Un giorno il re fece un convito e invitò tante persone, alcune di loro hanno cominciato a parlare della generosità di Hatim, allora il re fu preso dall'invidia e disse: "finché Hatim è in vita allora non portò mai essere famoso". Allora decise di mandare un uomo per uccidere Hatim. Andò il messaggero verso il territorio della tribù Tai, e ad un certo punto incontrò un giovane grazioso che lo accolse con tante generosità, e lo pregò di restare ospite da lui per un po' di tempo. Il messaggero rispose che aveva una importante missione da compiere per cui doveva continuare il viaggio. L'uomo chiese al messaggero di confidarsi con lui per vedere se lo poteva aiutare, e il messaggero gli chiese: "tu sai dove posso trovare Hatim, quell'uomo tanto famoso per la sua generosità? Mi ha mandato il re dello Yemen per ucciderlo, e se tu mi dici dove lo trovo te ne sarò grato per sempre". Allora il giovane disse: "non devi viaggiare ancora, io sono Hatim che cerchi, e puoi staccarmi la testa da questo corpo. Lo devi fare ora però, perché se lo farai domattina potrà succederti del male e non potrai tornare a casa". Quando il messaggero vide questa generosità e questo sacrificio, pianse e sospirò forte. Si gettò sui piedi di Hatim a baciarli e si pentì di quello che voleva fare. Buttò via la spada e disse a Hatim che non l'avrebbe mai sfiorato. Allora lo abbracciò, lo salutò e tornò allo Yemen. Quando il re vide il messaggero capì che questi non aveva compiuto la missione, allora gli chiese: "parlami del suo coraggio, e del perché sei tornato senza la sua testa? Forse hai avuto paura di lui e sei fuggito davanti a lui?" Il messaggero si prostrerà davanti al re e gli disse: "non è stato così, ma ho trovato un uomo grazioso e generoso oltre ogni modo. Chi mi ha donato la sua anima come posso ucciderlo? Sarei l'uomo più infime del mondo. Mi ha fatto vergognare per la sua generosità e la sua liberalità. Questa è la notizia di Hatim, o mio re". Il re rimase meravigliato per la generosità di Hatim, e decise di coniare monete a suo nome, per la sua generosità e la sua bontà<sup>541</sup>.

All'inizio della X, 3 del *Decameron* l'autore ci fornisce due importanti indizi: 1) la novella proviene da oriente, 2) che la fonte è orale, e che è giunta a lui tramite mercanti e viaggiatori. Vero è che Boccaccio la attribuisce alla lontana Cina, non si sa perché, forse per pura invenzione letteraria, un po' per aggiungere fascino sul racconto. Questa è una delle pochissime novelle per cui gli studiosi non hanno trovato antecedenti, soprattutto in Occidente. L'unico riferimento è, appunto, alla storia di Hatim Tai, nella raccolta di Saadi. Ora basterebbe leggere la rubrica della novella per capire

---

<sup>541</sup> Saadi al Shirazy, *Bustan*, tradotto a cura di M. al Furati, cit., pp. 220-224.

che si tratta proprio della stessa storia. Il protagonista della novella di Boccaccio, “Natan”, ha un nome abbastanza simile a “Hatim”. Ma se consideriamo che nel mondo arabo tale nome si pronuncia quasi sempre in questo modo: “Hatam”, ci si rende conto che è ancora più vicino. Infatti la somiglianza tra “Hatam” e “Natan” è maggiore, e se consideriamo il *passaggio* del nome da Oriente in Occidente, ci si rende conto che un tale cambiamento nella traslitterazione non pare eccessivo.

Cerchiamo ora di seguire i passaggi della storia mettendo a confronto gli elementi principali delle due storie:

1- La fama di Hatim: nella storia di Hatim si inizia con il mostrare la fama della generosità di Hatim, la quale arriva alle orecchie del re dello Yemen, il quale tenta di somigliare a Hatim nella generosità. Lo stesso procedimento segue anche Boccaccio, illustrando la fama di Natan nella generosità. Arriva la sua notizia a Mitridanes, che comincia ad imitare Natan per superarlo nella fama. L’episodio che fa scaturire l’invidia e la furia del re dello Yemen avviene durante il convito che allestisce, quando gli invitati lodano la generosità di Hatim. Nel *Decameron* l’invidia di Mitridanes si manifesta nell’episodio della donna che entra a chiedere l’elemosina dalle diverse porte del palazzo di Mitridanes. Arrivata alla tredicesima porta Mitridanes comincia a lamentarsi di lei, facendole notare che l’ha riconosciuta. La vecchia loda la generosità di Natan e allora scoppia l’ira di Mitridanes. Tale episodio è simile ad una piccola storia che vede Hatim come protagonista, anche se non è riportato nella storia di Saadi, ma che esiste comunque. Si racconta, infatti, che Hatim aveva eretto un palazzo di settante porte da cui riceveva i bisognosi. Dopo la sua morte suo fratello volle imitarlo, ma la madre gli disse che non poteva essere mai come Hatim; lui non diede importanza alle sue parole. La madre si travestì da mendicante ed entrò dalla prima porta chiedendo elemosina al figlio. Continuò ad entrare dalle altre porte, ma arrivando alla terza porta il figlio le fece notare che le

aveva già dato l'elemosina prima. La madre, scoprendosi, gli disse: ti avevo detto che non puoi essere eguale a tuo fratello, che una l'ho messo alla prova, e lui mi ha dato elemosina per tutte le settante porte da cui sono entrate senza mai farmi notare nulla. La tua generosità non può essere mai raggiungere quella di Hatim, io vi conosco bene entrambi<sup>542</sup>.

2- L'intenzione di uccidere: scoppiata l'ira del re dello Yemen decide che se non elimina Hatim non può mai eguagliarlo nella fama, per cui manda un suo messaggero per ucciderlo. Certo che un re non compie lui stesso una missione del genere. Nella novella di Boccaccio, invece, Mitridanes decide di andare lui stesso ad uccidere Natan, Tuttavia le motivazioni sono le stesse e la decisione è sempre la stessa. Quando il messaggero del re arriva al territorio della tribù Tai si imbatte nello stesso Hatim senza riconoscerlo, ma Hatim lo ospita con tanta generosità. Quando il messaggero si accerta della cortesia e della fedeltà di Hatim si confida con lui informandolo della sua missione, questi si dimostra disponibile a donare persino la sua vita al suo ospite. La stessa situazione si ripete con Mitridanes, che arrivando vicino al palazzo di Natan, si imbatte proprio in Natan senza riconoscerlo, non avendolo mai visto prima, e viene ospitato da lui. Quando Mitridanes si accerta della fedeltà di Natan si confida con lui per avere un suo consiglio su come eseguire la sua missione.

3- svelare l'identità di Hatim: appena Hatim viene a conoscenza dell'intenzione del messaggero non fugge, non aggredisce il suo ospite e nemmeno cerca di salvarsi, ma offre semplicemente la sua vita con tanta generosità al suo ospite, scoprendo la sua identità. In più consiglia al suo assassino di fare presto e fuggire, perché se rimane fino al mattino non riuscirà a salvarsi. A vedere una tale generosità il messaggero si prostra a baciare i piedi di Hatim, loda la sua generosità e la sua cortesia e se ne torna dal suo re. Alla fine

---

<sup>542</sup> W. S. Hendrix, *The sources of Boccaccio's novella of Mitridanes and Natan (Decameron X, 3)*, cit., p. 201.

il re riconosce la generosità ineguagliabile di Hatim e conia monete in suo nome. Boccaccio, da grande novelliere, aggiunge molti dettagli alla sua novella, la rende colorita e crea la *suspense* narrativa, ma la sostanza della scena è la stessa. Quando Natan scopre l'intenzione di Mitridanes, anziché salvarsi offre la sua vita al suo ospite, consigliandogli il modo con cui può uccidere facilmente Natan e come scappare senza affrontare pericoli. Quando Mitridanes scopre che il vecchio che l'ha ospitato e aiutato è lo stesso Natan, si vergogna e si getta ai suoi piedi e gli chiede perdono. Insomma, vediamo ripetere la stessa scena tra il messaggero del re e Hatim al Tai. E come Hatim abbraccia e bacia il messaggero così fa anche Natan, ma la novella non finisce qui, Boccaccio fa una critica agli avari e alla malvagità degli imperatori e dei re. Natan prosegue ad offrire di nuovo la sua vita a Mitridanes, e anche i suoi tesori in modo che Mitridanes prenda il suo posto, ma questi rifiuta assolutamente. Natan gli propone di prendere i suoi tesori e il suo nome e stare nel suo palazzo al posto suo, Mitridanes rifiuta anche questo, non volendo rovinare il buon nome e la fama di Natan. La novella finisce con il riconoscimento della ineguagliabile generosità di Natan, identica a quella di Hatim.



## Conclusione

La trasmissione del sapere tra Oriente e Occidente durante il Medioevo è essenziale per il nostro lavoro, e le sponde del mediterranea hanno giocato un ruolo fondamentale in questo processo. E' difficile, come ben si sa, parlare di Mediterraneo e di Medioevo senza tener conto alla cultura arabo-islamica, la sua evoluzione e la sua diffusione. L'Islam, dopo la sua fioritura e la sua diffusione, si struttura come religione e si configura come civiltà complessa e matura, e anche come forza ed economia egemone non solo nella regione mediorientale e centroasiatica ma anche nel bacino del Mediterraneo<sup>543</sup>. E quando si parla dell'area mediterranea, ci si rende subito conto della difficoltà nel determinare una volta per tutte confini precisi, stabili nel tempo e soprattutto univoci. Se la difficoltà a tracciare dei confini netti dell'area la si ravvisa quando si prende in considerazione il mero dato fisico, il discorso si complica quando, nella ricerca di una sua presunta identità, si prendono in considerazioni componenti economiche, sociali e/o culturali<sup>544</sup>. In questo ambiente, e con questi rapporti culturali, politici ed economici venivano trasmessi i saperi, sia scritti sia orali. Boccaccio, d'altronde, viveva in degli ambienti che probabilmente gli permettevano di essere in contatto, anche se in modo indiretto, con la cultura orientale, arabo-islamica in particolare. Come si sa Boccaccio visse a lungo a Napoli, nella

---

<sup>543</sup> B. S. Amoretti, Maometto e l'Islam, in *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, vol. VIII, *Popoli, poteri, dinamiche*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 130.

<sup>544</sup> S. Aru, Il Mediterraneo tra identità e alterità, In *Rime, Rivista dell'Istituzione di Storia dell'Europa Mediterranea*, n. 4, giugno 2010, p. 521.

corte angioina che godeva di un dominio largo sull'aria mediterranea. Basta sapere che nella seconda metà del '200 nuove potenze cercavano di affermare un'egemonia sul Mediterraneo occidentale e di farne la base di un'ulteriore espansione in Oriente. Tra queste potenze c'erano gli Angiò che, a partire dal 1246, presero il controllo della Provenza, e avviarono la protezione del Mediterraneo, la conquista del regno di Sicilia, la protezione accordata agli stati crociati<sup>545</sup>. La Sicilia è stata a lungo sotto il dominio arabo-islamico, e non c'è dubbio che tale luogo abbia giocato un ruolo importante nella trasmissione del sapere, dato che la cultura arabo-islamica dell'epoca era la mediatrice tra le diverse culture orientali, greche, persiane e indiane soprattutto, e il mondo occidentale. In effetti, nella stessa corte di Roberto d'Angiò, ad esempio, non mancavano libri di cultura araba, come le traduzioni di Averroè, a cui poteva aver avuto accesso anche Boccaccio alle riflessioni filosofiche<sup>546</sup>, anche perché lo stesso Roberto d'Angiò era molto interessato all'averroismo<sup>547</sup>. È fondamentale, dunque, guardare al capolavoro di Boccaccio, il *Decameron*, da questo angolo, e considerare gli elementi orientali, arabo-islamici soprattutto. Infatti, il *Decameron* è colmo di riferimenti geografici, soprattutto per quanto riguarda le sponde del Mediterraneo, e c'è un numero considerevole di novelle ambientate nel Mediterraneo o nelle città mediterranea.

Nel nostro lavoro abbiamo rilevato la presenza di diversi elementi orientali presenti nel *Decameron*. Abbiamo trovato che l'Oriente si rivela nei suoi odori, nelle sue leggende, nei nomi dei suoi luoghi in diverse novelle dell'opera. I temi principali dell'opera, Fortuna, Ricchezza e Amore, trovano sempre il loro

---

<sup>545</sup> S. M. Collavini, L'espansione dell'Occidente nel Mediterraneo, in *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, vol. VIII, Popoli, poteri, dinamiche, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 473-474.

<sup>546</sup> L. B. Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio, autore, lettore editore*, cit., p. 110.

<sup>547</sup> F. Sabatini, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975, p. 76.

compimento in Oriente. È evidente che Boccaccio ha fatto una nuova considerazione ai rapporti socio-culturali tra Oriente e Occidente, basati principalmente sulla conoscenza, sull'amicizia e sugli scambi culturali a vari livelli. Nel *Decameron* non esiste nessun riferimento alle ostilità tra le culture, non esiste nessun pregiudizio o inimicizia, al contrario vi sono tanti riferimenti culturali e storici che incitano all'incontro tra le culture e alla possibile convivenza pacifica. L'Oriente è presente nel *Decameron* con tutto il suo fascino, nei diversi elementi e riferimenti, nei luoghi, nomi, odori e leggende. Per cui non c'è da meravigliarsi se diciamo che la base principale del lavoro di Boccaccio, il cerchio come l'abbiamo ribattezzato, è di matrice Orientale. Nonostante alcuni studiosi riferiscono alla presenza di tale sistema in opere latine, ma noi crediamo che non soltanto il sistema ma la stessa coscienza del sistema è di matrice orientale. Nei *Libro di Sindbad* che abbiamo preso in esame c'è il sistema del cerchio, ma anche la palea intenzione di usarlo, per cui è probabile che la coscienza di tale sistema il Boccaccio l'aveva presa dalla stessa opera già presente, come abbiamo visto, in Italia, in Toscana per la precisione.

Dal confronto che abbiamo fatto tra i racconti delle due opere che abbiamo preso in esame e le novelle del *Decameron*, abbiamo visto le due opere hanno esercitato un'influenza evidente su Boccaccio, che ha elaborato tali racconti e li ha inserito nella sua opera. I nuclei delle novelle e lo sviluppo delle vicende ci riporta senza dubbio ai racconti dei due libri. Abbiamo analizzato anche le fonti orali di alcune novelle del *Decameron* e abbiamo riscontrato l'origine di tali racconti in libri arabi, giunti, secondo noi, via orale alle orecchie del Boccaccio.

Nella conclusione vogliamo evidenziare un fatto importante: il *Decameron* non è un semplice libro di raccolte di novelle, ma è un'opera molto più vasta e complessa di ciò. Basta considerare gli aspetti geografici, storici, sociali e filosofici a cui ci sono tanti

riferimenti nell'opera. Nella nostra ricerca abbiamo cercato di rilevare gli elementi di matrice Orientale nel capolavoro boccacciano, tuttavia non siamo di certo riuscito a rintracciare tutti gli elementi. Gli studiosi asseriscono che la materia che ha usato Boccaccio hanno una lunga tradizione orale e scritta. Boccaccio però rinnovava questa materia e la inseriva in un nuovo contesto che la rendeva più efficace e significativa<sup>548</sup>. E come abbiamo visto, nel nostro lavoro noi ci siamo concentrati su due libri principali, che sono il *Libro di Sindbad* e la *Disciplina Clericalis*, entrambi di matrice orientale, giunti in Occidente per via del Mediterraneo. Tuttavia, il nostro lavoro è davvero iniziale per una ricerca dell'Oriente nel *Decameron*, perché senz'altro ci sono altri elementi da rilevare, e che necessitano altri studi in diverse discipline. Come dicevamo il *Decameron* non è un semplice libro di novelle, ma un manuale di storia, di filosofia, di sociologia e antropologia, di geografia e tanto altro. In questo manuale di diverse discipline l'Oriente, soprattutto la cultura arabo-islamica, ha una presenza fondamentale. Per cui ci auguriamo che il nostro lavoro sia un punto di partenza per allargare il discorso degli scambi tra questo capolavoro e il mondo orientale, basandosi su elementi letterari, filosofici, storici, geografici e anche socio-culturali. Il *Decameron*, come è stato chiamato, è il libro delle storie del mondo, in cui Boccaccio ha posto tutte le sue conoscenze culturali e a vari livelli, soprattutto quelli non specificamente occidentali, per cui è importantissimo studiare e riconsiderare tali elementi nel *Decameron*.

---

<sup>548</sup> R. Montana, *Appunti sul Decameron, in Saggi di cultura umanistica*, cit., p. 43.

## Bibliografia

### Opere

Abi al Faraj Mohammed bin Ishaq an-Nadim, *Kitab al Fihrist*, Vol. 2, Muasasat al Furqan, Londra, 2009.

Abu Hayyan al Tawhidi, *al Sadaqah wal Sadiq* (l'amicizia e l'amico), Beirut, Dar al Fikr al Muaser, 1998.

al- Mas'ûdy Abi al Hasan bin al Hussein, *Muru'j al Dhahab*, (praterie d'oro), vol. I, al Maktaba al Asria, Beirut, 2005.

al-Mubashir ibn Fatik, *Mukhtar al-hikam*, (sentenze selezionate), a cura di A.Badawi, al Mu'assasa al Arabia, Beirut, 1980.

*Amabile di Continentia*, a cura di A. Cesari, Romagnoli, Bologna, 1896.

an-Nwiri Shahab al-Din, "*Nihaiat al irab fy funun al arab*", (la meta dei desideri nelle arti arabe), vol. 1, Dar al kutub al ilmia, Beirut, 2004.

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Vol. I, a cura di G. Ferrario, Milano, Società Tipografica De Classici Italiani, 1803.

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, vol. II, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino, 1980.

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, vol. I, a cura di V. Branca, Milano, Oscar Classici Mondadori, 1989.

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, vol. I, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino, 1992.

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di: A. Quondam, M. Fiorilla e Giancarlo Alfano, BUR, Milano, 2013.

Giovanni Boccaccio, *Il Corbaccio*, a cura di P. G. Ricci, Tornino,

Einaudi, 1977.

Calvino I., *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori, 1993-2002.

E. A. Poe, *racconti del terrore*, Mondadori, Milano, 1985.

Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1970.

Hamza ibn al Hasan al Isfahani, *Tarikh muluk al ardh wel anbya*, (la storia dei re della terra e dei profeti), Sumtibus Editoris, Lipsiae, 1844.3- Epstein Morris, *tales of Sendeban*, Varda Books, 2002.

Hatim al Tai, *Diwan Hatim al Tai* (Il canzoniere di Hatim al Tai), a cura di A. Rida, Beirut, Dar Sader, 1981.

Hunayn ibn Ishaq, *Adab al falasifah*, (le istruzioni dei filosofi), a cura di A. Badawi, Ma'had al makhtutat al arabyah, Kuwait, 1985.

Ibn al-Jawzi, *Akhbar al adhkiya* (La notizia degli intelligenti), a cura di B. A. al-Jabi, Beirut, Dar Ibn Hazm, 2003.

Ibn al-Jawzi, *Akbar al Hamqa wl Mugaffalin*, (La notizia dei sciocchi e gli ingenui), a cura di A. A. Muhanna, Beirut, Dar al Fikr al lubnani, 1990.

Ibn Kathir, *Al bidaya wal nihaya*, (L'inizio e la fine) vol. IX, Egitto, Dar as-Saadah, 1958.

Ibn Qaim al Jawzi, *Hadi al arwah ila bilad al afrah*, (La guida delle anime al paese della felicità), Dar Alam al Fawaed, Mecca – al Azizia, 2007, vol. I.

*Il canzoniere dell'Imam al-Shafi'y*, a cura di M. I. Salim, Maktabat Ibn Sina, il Cairo.

*Il Corano*, a cura di H. R. Piccardo, prefazione di F. Cardini, Roma, Newton Editori, 2006.

*Il libro dei sette savi di Roma*, a cura di A. D'Ancona, Nistri, Pisa, 18642.

*Il libro dei Sette Savi di Roma*, a cura di A. Capelli, Gaetano Romagnoli, Bologna, 1865.

*Il Libro di Sindbad, Novelle persiane medievali*, a cura di Maltese

E. V., Torino, UTET, 1993.

*Il Novellino*, a cura di A. Conte, Salerno Editrice, Roma, 2001.

*Il romanzo di Esopo*, a cura di Franco Ferrari, BUR, Milano, 1997.

*La Sofonisba*: tragedia; e *I simillimi*: commedia, di Gian Giorgio Trassino, aggiuntivi a riscontro, *I Lucidi*: commedia di Angolo Firenzuola, Milano, G. Daelli, 1864.

*Le Mille e una notte*, a cura di F. Gabrieli, vol. III, Torino, Einaudi, 2006.

*Libre dels Set Savis de Roma*, a cura di Andrea Giannetti, Bari, Adriatica Editore, 1996.

*Libro di novelle antiche*, a cura di Francesco Zambrini, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1868.

Matteo Villani, *Cronica*, con la continuazione di Filippo Villani, vol. II, a cura di G. Porta, Ugo Guanda Editore, Parma, 1995.

*Mišlê Sendebār, novella medievali in veste ebraiche*, a cura di S. Isacco e M. Pratelli, Plus – Pisa University Press, Pisa, 2010.

Muhammed al-Nafzaui, *La prateria profumata*, traduzione di René R. [Khawam, Ravenna, Edizioni Brigantino, 1980.](#)

Muhammed bin Kalaf bin Hayyan, *Akhbar al qudat*, (la notizie dei giudici), a cura di S. M. al-Laham, Libano, Alam al Kutub, 2001.

Muhammed bin Salam al-Jamhi, *Tabakat al shuara* (categorie dei poeti), Beirut, Dar al Kutub al Ilmia, 2001.

Ovidio, *Le Metamorfosi*, tradizione a cura di M. S. Abbate, Roma, Newton, 2011.

*Pañcatantra, il libro dei racconti*, a cura di G. Bechis, Parma, Ugo Guanda Editori, 1983.

Pietro Alfonsi, *Dialogus contra Iudaeos*, intr. di J. Tolan, trad. di E. Ducay, coord. M. Lacarra, Huesca, Instituto de Estudio Altoaragonese, 1996.

Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di E. D'Angelo, Pacini Editore, Pisa, 2009.

Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di C. Leone, Salerno Editrice, Roma, 2010.

Rajna P., *Una versione in ottava rima del libro dei Sette Savi*, in Romania VII, 1887.

Saadi al Shirazy, *Bustan*, tradotto a cura di M. al Forati, Damasco, Wizarat al Thaqafa, 1968.

*Sendebār*, a cura di M. J. Lacarra, Catedra, Madrid, 1995.

*Sendebār, il libro degli inganni delle donne*, a cura di: V. Orazi, Edizione dell'Orso, 2001.

*Sendebār il libro degli inganni delle donne*, a cura di P. Taravacci, Roma, Carocci Editore, 2003.

Shihab al Din al Abshihi, *al mustadrif fy kul fan mustadrif*, (l'inventore in ogni arte è simpatico) vol. I, il Cairo, Maktabat al giumhuria al arabia, 1965.

*Storia di Stefano figliuolo d'un imperatore di Roma*, a cura di P. Rajna, in *Curiosità letterarie inedite o rare*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1880.

Yaqut al-Hamawi, *Mujam al Udaba'* (dizionario dei letterati), vol. 15, Dar al Garb al Islami, Beirut, 1993.



## Testi di critica letteraria

AA.VV, *Al ta'lif wal targiama fy al hadara al arabya al islamiya* (composizioni e traduzioni nella cultura araba islamica), Kuwait, Nashiri, 2013.

al-Aqad A. M., *Giuha al dahik al mudhik*, (Giuha il simpatico che fa ridere), il Cairo, Mu'assasat Hindawi, 2013.

al-Jabiri T., *Al-Jahiz, haiatahu wa atharah* (La vita di al-Jahiz e i suoi scritti), Cairo, Dar al Ma'aref, 1969.

Alfonso G., *Introduzione alla lettura del Decameron di Boccaccio*, Laterza, Roma-Bari.

al-Qauansara M .M .B, *Rawdhat al Jannat* (I Giardini del Paradiso), vol. II, al-Dar al Islamia, 1991.

Al-Tai Abi Salih Y. (a cura di), *Diwan Hatim al Tai* (Il canzoniere di Hatim al Tai), Beirut, Dar al kitab al arabi, 1994.

al-Tonji M., *Al Mujam al mufassal fil adab* (Il dizionario dettagliato della letteratura), vol. I, Beirut, Dar al utub al Ilmia, 1999.

Alvar C., Mainer J.-C., Navarro R., *Medioevo e l'età d'oro*, Einaudi, Tornino, 2000.

Amoretti B. S., Maometto e l'Islam, in *Storia d'Europa e del Mediterraneo, vol. VIII, Popoli, poteri, dinamiche*, Roma, Salerno Editrice, 2006.

Aru S., Il Mediterraneo tra identità e alterità, In *Rime, Rivista dell'Istituzione di Storia dell'Europa Mediterranea*, n. 4, giugno 2010.

as-Salmasi Y. B. I., *Manazil al-a'emma al arba'a*, (il valore dei Quattro Imam), Maktabat al malik Fahad, Arabia Saudita, 2002.

Auerbach E., *La tecnica di composizione della novella*, Edizioni Theoria, Roma, 1984.

Auerbach E., Frate Alberto, in *Mimesis, il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956.

Barbato M., *Realtà e stile nel "Decameron"*, Editori Riuniti, Roma, 1984.

Barbato M. e Palumbo G., Fonti francesi di Boccaccio napoletano?, in G. Alfano, T. D'Urso e A. P. Saggese (a cura di), *Boccaccio angioino, Materiale per la storia culturale di Napoli nel trecento*, Bruxelles, P.E.I Peter Lang, 2012.

Barbazan E. e Meon M. (a cura di), *Fabliaux et contes des poètes françois*, Paris, CRAPELET, 1808.

Basile B., *l'Elisio effimero. Scrittori in giardino*, il Mulino, Bologna, 1993.

Battaglia S., *Capitoli per una storia della novellistica italiana*, Liguori Editore, Napoli, 1993.

Bérard C. [C., Il giardino di Fiammetta. Una quète amorosa sulle sponde del Mediterraneo](#), in R. Morosini, *Boccaccio geografo. Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e il «mondo» di Giovanni Boccaccio*, Mauro Pagliai Editore, Firenze, 2010.

Bevilacqua M., *Il Giardino del Piacere*, Semar Editore, 1995, Roma.

Bosco U., *Il Decameron: Saggi*, Tipo-Editrice Bruzia, Catanzaro, 1929.

Branca V., *Boccaccio Medievale*, Sansoni, Firenze, 1986.

Branca V., *Giovanni Boccaccio, profilo biografico*, Milano, Mondadori, 1967.

Bruni F., *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.

Calasso G., Il mondo islamico mediterraneo dagli Omayyadi ai Mamelucchi (secc. VII-XV), in *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, vol. VIII, *Popoli, poteri, dinamiche*, Roma, Salerno Editrice, 2006.

Campbell K., *The Seven Sages of Rome*, Boston, Ginny & Company, 1907.

Cardini F., *Le cento novelle contro la morte*, Salerno Editrice, Roma, 2007.

Cardini F., *Europa e Islam, storia di un malinteso*, Editori Laterza, Bari, 2007.

Cassel, D. Paulus, *Mischle Sindbad, Secundus--Syntipas edi[e]rt, emendi[e]rt und erklärt: Einleitung und Deutung des Buches der Sieben weisen Meister*. Berlin: Richard Schaeffer, 1888.

Cesari A., *Il Romanzi dei Sette Savi in Italia. Studio*, Alfonso Garagnani, Bologna, 1896.

Chauvin V., *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes, publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*, tomo VI (Les Mille et une nuits), Liege, H. Vaillant-Carmanne, 1902.

Cian V., *L'organismo del 'Decameron'*, in V. Cian, *Scritti minori*, 2voll., Torino, Gambino, 1936.

Clouston W. A., *The book of Sindibad*, University of Toronto, Privately Printed,

Collavini S. M., L'espansione dell'Occidente ne Mediterraneo, in *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, vol. VIII, *Popoli, poteri, dinamiche*, Roma, Salerno Editrice, 2006.

Colombo M., *Carducci, Fanfani e i «Sette Savi»*, in Carducci filologo e la filologia su Carducci, Mucchi Editore, Milano, 2009.

Comparetti D., *Intorno al Libro dei sette savi di Roma*, Nistri, Pisa, 1865.

Comparetti D., *Ricerche intorno al libro di Sindbad*, Milano, Giuseppe Bernardoni, 1869.

C. Creppi, "Il dizionario geografico di Boccaccio", in R. Morosini (a cura di), *Boccaccio geografo. Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e il «mondo» di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2010.

Cursi M., *Il 'Decameron' : scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007.

Darwish Ahmed, *Nadaryat al adab al muqarin*, (la teoria della letteratura comparata), Dar Garib, il Cairo, 2002.

Del Corno C., *Exemplum e letteratura*, il Mulino, Bologna, 1989.

Della Terza D., *Tradizione ed esegesi, semantica dell'innovazione da Agostino a De Sanctis*, Padova, Liviana Editrice, 1987.

D'Ancona A., *Del Novellino e delle sue fonti*, in *Studi di critica e storia letteraria*, Zanichelli, Bologna, 1912.

Di Francia L., *Dalle origini al Bandello*, Milano, Francesco Valladi, 1824.

Di Girolamo C. e Lee Ch., Fonti, in R. Bargantini e P. M. Forini (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

Divizia P., *Novità per il volgarizzamento della "Disciplina Clericalis"*, Edizioni Unicolpi, Milano, 2007.

Dunlop J. C., *History of prose fiction*, vol. II, London, G. BELL AND SONS, 1911  
Elisabetta Paltrinieri, *il 'libro degli inganni' tra Oriente e Occidente*, Le Lettere, Università degli Studi di Torino, 1992.

Durant W., *Storia della civiltà, l'Oriente*, Mondadori, Milano, 1964.

Epstein M., *"Mishle Sendebār, New light of the transmission of folklore from East to West"*, in "Proceeding of the American Academy for Jewish Research, Vol. 27.

Farraj A. A (a cura di), *Akhbar Giuha* (Le notizie di Giuha), Cairo, Dar Misr, 1998.

Fa'ur A. (a cura di), *Diwan al Farazdaq* (Il canzoniere del Farazdaq), Beirut, Dar al kutub al ilmia, 1987.

Ferraris A. O., *Psicologia della paura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

Flasch K., *Poesia dopo la peste. Saggi sul Decameron*, Bari, Laterza, 1995.

Forni M., *Forme complesse nel Decameron*, Firenze, Olschki, 1992.

Gerritsen W. P., Van Melle A. G., *A dictionary of Medieval heroes*, Woodbridge, Suffolk: Boydell and Brewer, 1998.

Graf A., *La leggenda del Paradiso Terrestre*, Ermanno Loescher, Torino, 1878.

Graf A., *Miti, leggende e superstizioni nel Medioevo*, Ermanno Loescher, Torino, 1892, vol. I.

Hallaq H., *Dirasat fy Tarikh al hadara al islamya*, (Studi sulla storia della cultura islamica), Dar al nahda al arabia, Beirut, 1999.

Hari S. Upadhyaya, *Indic Background of the Book of Sindibad*, in *Asian Folklore studies* Vol. 27, No. 1 , Published by Nanzan University, 1968.

Havelly N., *Chauser, Boccaccio and the friars*, in *Chauser and the italian Trecento*, in Boitani 1985.

Hindawi M. M, *Saadi, Sha'ir al insania* (Saadi, il poeta dell'umanità), Cairo, Matba'at Masr, 1951.

Jamal A. S. (a cura di), *Diwan Hatim b. A. al Tai wa akhbarih* (Il canzoniere di Hatim B. A. al Tai e le sue notizie) , Cairo, Maktabat al Khanji, 1990.

Jauad A., (Al mufassal fi tarik al arab kabl al-Islam), *La dettagliata storia degli arabi prima dell'Islam*, vol. I), Dar Al Saqi, Bairut, 2001.

Jolles A., *I travestimenti della letteratura*, Mondadori, Milano, 2003.

Julien S., [Mémoires sur les contrées occidentales](#), voll. II Paris, [L'Imprimerie impériale](#) , 1887.

Lacarra M. J., “Strutture e tecniche nella narrativa castigliana”, in M. Picone (a cura di), *Il racconto*, il Mulino, Bologna, 1985.

Lavagetto M., La letteratura e la peste, in F. Bertoni e M. Versari (a cura di), *La cornice. Strutture e funzione nel testo letterario*, CLUEB, Bologna, 2006.

Lee A. C., *The Decameron. Its sources and analogues*, London, D. Nutt, 1909.

Lee Ch., Bédier aveva torto? I fabliaux e la narrativa orientale, in *Medioevo romanzo e orientale. Oralità, Scrittura, Modelli narrativi*, Rubbettino, Messina, 1995.

Lee Ch., Percorsi mediterranei del *Libro di Sindbad*, in R. Morosini, Ch. Lee (a cura), *Sindbad Mediterraneo, per una topografia della memoria, da Oriente a Occidente*, Lecce, Pensa Multimedia, 20013.

Marìn M., storiografia e letteratura in al-Andalus, in Amoretti B. S. (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo, Le culture circostanti*, vol. II, *La cultura arabo-islamica*, Salerno Editore, Roma, 2003.

Martelli M., *Il libro dello sciocco, i racconti di Giufà nella tradizione popolare*, Pesaro, Metauro, 2011.

Menetti E., *Il Decameron fantastico*, Bologna, Editrice CLUB, 1994.

Minervini L., “Tradizioni linguistiche negli Stati Latini d'Oriente”, in *Medioevo romanzo e orientale. Oralità, scrittura, modelli narrativi*, Rubbettino, Messina, 1995.

Montana, R. Appunti sul Decameron, in *Saggi di cultura umanistica*, Napoli, Quaderni di Delta, 1962.

Nervo F. R., Percorsi della cornice, in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*, Pioletti [A.](#), Nervo [F. R.](#) (a cura di), Rubbettino, Soveria Mannelli, 1999.

Paltrinieri, E. *il 'libro degli inganni' tra Oriente e Occidente*, Università degli Studi di Torino, Le Lettere, 1992.

Paris G. B. P., *La littérature française au Moyen Age: XIe-XIVe siècle*, Hachette, 1888.

Penna M., *La parabola dei tre anelli e la tolleranza nel Medio Evo*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1953.

Petrini M., *Nel giardino di Boccaccio*, Udine, Del Bianco Editore, 1986.

Peruzzi S. M., “Cultura francese e intertestualità nella novella della sposa nel pozzo”, in S. M. Peruzzi (a cura di), *Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del convegno internazionale “Boccaccio e la Francia”, Alinea Editrice, Firenze, 2006.

Picone M., *Preistoria della cornice del Decameron*, in P. Cherchi e M. Picone (a cura di:), *Studi di Italianistica*, Longo Editore, Ravenna, 1988.

Picone M., *Boccaccio e la codificazione della novella*, Longo Editori Ravenna, Ravenna, 2008.

Picone M., Introduzione, in *Il racconto*, a cura di M. Picone, Il Mulino, Bologna, 1985.

Picone M., Autore/narratore, in R. Bargantini e P. M. Forini (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

Picone M., La sesta giornata, in *Introduzione al 'Decameron'. Lectura Boccacci Turicensis*, a cura di M. Picone e M. Mesirca, Firenze, Cesati, 2004.

Picone M., Lettura macrotestuale della prima giornata del «Decameron», in «*Feconde venner le carte*». *Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. Crivelli, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1997.

Picone M., *Leggiadri motti e pronte risposte: la sesta giornata*, in M. Picone-M. Mesirca (a cura di), *Introduzione al Decameron*, Firenze 2004.

Plaisance M., Funzioni e tipologia della cornice, in *La novella italiana*. Atti del convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Tomo I, Roma, Salerno Editore, 1989.

Prato S., *l'orma del leone, racconto orientale considerato nella tradizione popolare*, Parigi, Libraio Editore, 1883.

Puccini D., *Storia della letteratura spagnola, dalle origini ai giorni nostri*, Laterza, Bari, 1972.

Ricci L. B., *ragionare nel giardino*, Salerno Editrice, Roma, 1987.

Ricci L. B., *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio, autore, lettore editore*, Ravenna, Longo Editore, 2013.

Ruffinatto A., Tutti gli uomini di Betsabea (da «Samuele» II, al «Conde Lucanor» e al «Decameron»), in *Studio di Filologia*

*medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle*, a cura di G. C. Alessio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996.

Runte H. R., Wikeley J. K., Farrell A. J., *The Seven Sages of Rome and the Book of Sindbad. An analytical bibliography*, Garland Publishing, New York & London, 1984.

Samonà C. e Varvaro A., *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici*, Sansoni, Firenze, 1972.

Sanguineti E., *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, Feltrinelli, Milano, 2000.

Segre C. e Marti M. (a cura di), *La prosa del Duecento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1959.

Sabatini F., *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975.

Simmel G., *Der Bildrahmen. Ein asthetischer Versuch* (1902); trad. it. *La cornice*, in *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, a cura di L. Perucchi, Il Mulino, Bologna, 1985.

Simon A., *Le novelle e la storia*, Salerno Editrice, Roma, 1999.

Sirat C., *Lo Spazio letterario ebreo del medioevo: la creazione dei testi*. In *Lo spazio letterario de medioevo*, voll. Salerno Editrice, Roma, 1993.

Sklovskij V., *Teoria della prosa*, Bari, De Donato, 1966.

Sklovskij V., *Lettura del 'Decameron'. Dal romanzo d'avventura al romanzo di carattere*, Bologna, il Mulino, 1969.

Smarr J. L., "Altre razze ed altri spazi nel Decameron", in R. Morosini (a cura di), *Boccaccio geografo. Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e il «mondo» di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2010.

Squarotti G. B., *Il potere della parola. Studi sul «Decameron»*, Napoli, Federico & Ardia, 1983.

Stoichita V. I., "Margini", in *L'instauration du tableau*, trd. It. *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano, 1998.

Surdich L., *La cornice di amore*, ETS Editrice, Pisa, 1987.



Thompson S., *La fiaba nella tradizione popolare*, il Saggiatore, Milano, 1994.

Tolan J., *Petrus Alfonsi and his readers*, Gainesville, University Press of Florida, 1993.

Tomasevskij B., *teoria della letteratura*, Feltrinelli, Milano, 1978.

Tufano I., Boccaccio, i trovatori e il Monferrato, in S. M. Barillari (a cura di), *Dalla Provenza al Monferrato, percorsi medievali di testi e musiche*, Atti del convegno, Rocca Grimalda-Ovada, 26-27 giugno 2004, Alessandria, Dell'Orso, 2007.

Varvaro A., Tavola rotunda.« Problemi di ecdotica di testi medievali». In *Medioevo romanzo e orientale. Oralità, scrittura, modelli narrative*, [A. Pioletti](#), [F. Rizzo Nervo](#) (a cura di), Rubbettino, Soveria Mannelli, 1995.

## Riviste

Carducci G., *Tre leggende profane del secolo XIV e un frammento*, «Rivista italiana», 20.7.1863.

Ciardi Duprè Dal Poggetto, Corpus dei disegni, in Ciardi Duprè Dal Poggetto - V. Branca, *Boccaccio «visualizzato» dal Boccaccio*, «*Studi sul Decameron*», VIII, 1974, pp. 79-126.

Burton R. F., recensione a Clouston, *The book of Sindibad*, in «*The Academy*», 26, Londra, Luglio-Dicembre, 1884.

Di Francia L., *Alcune novelle del "Decameron"*, Torino, 1904.

Fanfani P., *Breve risposta alla precedente*, «Il Borghini», I, Maggio 1863.

Giannetto M., Madonna Filippa tra «casus» e «controversia». Lettura della novella VII 7 del 'Decameron', «*Studi sul Boccaccio*», XXXI, 2004, pp. 81-100.

Hendrix W. S., The sources of Boccaccio's novella of Mitriades and Natan (*Decameron* X, 3), in *The Romanic Review*, Vol. XII, July-September, 1921 – No. 3.

Loiseleur-Deslongchamps, *Essai sur les fables indiennes et sur leur introduction en Europe*, Paris, 1838.

Morosini R., *DE MAHUMETH PROPHETA*, in *Studi sul Boccaccio*, vol. 40, Firenze, 2012.

Perry B. E., *The origin of the book of Sindbad*, "Fabula" III, 1959-1960.

Picone M., *Tre tipi di cornice: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, in "Filologia e Critica", XIII, Salerno Editori, Roma, 1988.

Raja C. K. *A volume of indological studies, Presentation Volume*, Madras, Adyar Library, 1946.

Singleton Ch., *On Meaning in the "Decameron"*, in "Italice", vol. XXI, 1944.

Sinicropi G., *Il segno linguistico del "Decameron"*, in *Studi sul Boccaccio* Vol. IX, 1975.

Stephen Belcher, The diffusion of the book of Sindbad, in *Fabula*, vol. 28 (1), 1987, p. 34.

## Sitografia

al-Bidehni N. B., *Buhlul wa mauaqifaho al musharrif* (Buhlul e le sue onorevoli gesta), Dar al-Shahid, p. 15. (la traduzione è nostra).

Il libro è consultabile su:  
<http://ia600805.us.archive.org/21/items/2387978932/bahloul.pdf>.

Aiello M., *Le ragioni della cornice*, Intervento tenuto nel corso dell'incontro organizzato dall'ADI su "Il Decameron: Giovanni Boccaccio e la fondazione della novella" Catania – 25 febbraio

2010, p. 3, su:  
<http://www.liceomascalucia.it/200910/le%20ragioni%20della%20cornice.pdf>.

Campbell K., *A study of the Romance of the Seven Sages*, Volume XIV, (consultabile in rete su: <http://archive.org/stream/jstor-456514/456514#page/n1/mode/2up>).

Caraffi P., *Saber e arte degli inganni nel Sendebār*, in *Rivista di Studi Indo-Mediterranei*,  
<http://dl.dropboxusercontent.com/u/38899479/Copia%20di%20Il%20re%20rivista%20e%20aggiornata.pdf>.

Godono E., *Oriente e Occidente in Boccaccio: corrispondenze fra Decameron e antiche novelle Orientali*, su:  
<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/kuma17godono.pdf>

Jensen K. G., *Aspetti cortesi ed utopistici nei personaggi della cornice del Decameron di Giovanni Boccaccio*, in *Revue Romane*, Bind 22 (1987) 1, Su:  
[https://tidsskrift.dk/index.php/revue\\_romane/article/view/11870/22580](https://tidsskrift.dk/index.php/revue_romane/article/view/11870/22580).

Massi E., *Merci esotiche che viaggiano per l'Occidente: la cornice e la figura del narratore popolare a partire dal Cunto de li cunti*, *Between*, I.2 (2011), <http://www.Between-journal.it>.

Kaadān A. N. e Mahrouseh N., *Hunayn ibn Ishaq*, su:  
<http://www.ishim.net/ankaadan6/hanin.doc>.

Mustafa J. e al-Shimmari S., *al qadi al dhaky*, *Il giudice intelligente*, 2012, su:

<http://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=55738>.

Tadres Kh. H. (a cura di), *Nauader Giuha al Kubra* (Gli aneddoti di Giuha), Cairo, Dar al-Andalus, p. 243-244, disponibile su:  
[http://books.google.com.au/books?id=0sRCO89M1MC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.au/books?id=0sRCO89M1MC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

La voce *Paradiso* nell'enciclopedia Treccani, su:  
<http://www.treccani.it/enciclopedia/paradiso/>.

## Sommario

Prefazione.....	7
Introduzione .....	15
<b>Capitolo Primo: Il <i>Sindbad</i> e la <i>Disciplina Clericalis</i> Tra Oriente e Occidente.....</b>	<b>21</b>
1.1- L'origine del libro di <i>Sindbad</i> .....	22
1.2- Il viaggio del libro di <i>Sindbad</i> in Occidente .....	44
1.3- Il libro di <i>Sindbad</i> in Italia .....	57
1.4- La <i>Disciplina Clericalis</i> di Pietro Alfonsi .....	67
<b>Capitolo Secondo: Boccaccio e il mondo arabo-islamico .....</b>	<b>91</b>
2.1- Pace, amore, fortuna e ricchezza nell'Oriente decameroniano. ....	92
2.2- Luoghi, odori e miti orientali nel <i>Decameron</i> .....	109
<b>Capitolo Terzo: Decameron e Sindbad, strutture a confronto .....</b>	<b>123</b>
3.1- La “cornice” tra il Sette Savi e il Decameron.....	124
3.2- È corretto parlare di “cornice”? .....	164
<b>Capitolo Quarto: Racconti a confronto Paragoni tra alcuni racconti di:</b>	
<b><i>il Sette Savi, la Disciplina Clericalis e il Decameron</i> .....</b>	<b>177</b>
4.1- Fonti scritte .....	178
A- Il racconto del pozzo .....	178
B- De integro amico.....	202
C- La novella della doppia “beffa”. .....	223

4. 2- Fonti orali.....	237
A- La novella della Marchesana di Monferrato .....	238
B- Il racconto del pegno .....	246
C- Storie di Hatim al Tai .....	255
Conclusione.....	255
Bibliografia .....	269
Sommario .....	269