

## Passioni boccacciane tra Francia e Italia La Fontaine e l'abate Casti

Filippo Fonio

Pubblicato: 24 gennaio 2021

### *Abstract*

This paper focuses on the rewriting of some of the *Decameron's* novellas both as a literary form, and as narrative patterns, by La Fontaine and Casti – for whose version of Boccaccio the former is an important intertext. La Fontaine and Casti's rewritings of the *Decameron* deeply innovate and modify the genre of the Boccaccian tale, as well as often try to actualize it to a language and/or to a thoroughly different period of time, both from a cultural and a literary point of view. Three case studies are taken into consideration in order to show, in particular, how the two authors transpose some of the metaphors and images of passion used in the *Decameron*. The case studies chosen are important because they are aimed at proposing models of behavior which are very different from those contained in the hypotext.

Il presente contributo è incentrato sulla ripresa della novella boccacciana, tanto sul piano della forma e del genere quanto su quello dei contenuti, da parte di La Fontaine e dell'abate Casti (di cui La Fontaine è un intertesto importante). Le riscritture di La Fontaine, e quelle in ottave di Casti, rappresentano al contempo un ripensamento del genere del racconto decameroniano, oltre che un tentativo di adeguamento a una lingua e/o a una temperie culturale e letteraria profondamente mutata rispetto a quella del modello. Tre casi studio sono analizzati nello specifico, al fine di mostrare in particolare come i due autori traspongano la metaforica e la lessematica delle passioni decameroniane, oltre a proporre dei modelli comportamentali profondamente innovanti rispetto a quelli dell'ipotesto.

**Parole chiave:** Boccaccio; La Fontaine; Casti; intertestualità; scambi culturali italo-francesi.

**Filippo Fonio:** ISA – UMR Litt&Arts, Université Grenoble Alpes  
✉ [filippo.fonio@univ-grenoble-alpes.fr](mailto:filippo.fonio@univ-grenoble-alpes.fr)

È Professore associato all'Université Grenoble Alpes e membro del laboratorio Litt&Arts. Si occupa in particolare di letteratura comparata franco-italiana (d'Annunzio, Marinetti, Malaparte, gli autori contemporanei) e di teoria della letteratura, dei generi e della letteratura agiografica. Ha scritto diversi contributi su Boccaccio e La Fontaine in una prospettiva comparata.

Copyright © 2021 Filippo Fonio

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Il percorso che porta la novella decameroniana a essere adattata in francese da La Fontaine (in particolare nei *Contes et nouvelles en vers*) nel secondo Seicento, e riadattata, *via* la mediazione d'Oltralpe, nell'ottava italiana delle *Novelle galanti* dell'abate Casti un secolo dopo, è ricco di spunti di ricerca stimolanti, non ultimo quello della semantica e del lessico delle passioni. Le due lingue-culture coinvolte in tale mediazione e la diacronia lunga di uno studio di questo genere intendono mostrare come la morale emotiva e passionale si sia sviluppata su binari paralleli e convergenti ai due versanti delle Alpi, e come il Medioevo urbano italiano, il Grand Siècle francese e il libertinismo cosmopolita castiano abbiano contribuito in modo non secondario a un fecondo dibattito transnazionale e transgenerico incentrato sulla narrazione della passione. Una comparazione fra i tre autori in questione può ovviamente prestarsi a molteplici approcci metodologici diversi, e in particolare è stata tentata in passato, con risultati interessanti benché spesso meramente compilativi, quella della 'fontistica' storicista.<sup>1</sup> Anche lo storicismo, nondimeno, si è quasi esclusivamente concentrato sulla ricerca delle fonti – oppure, ovviamente, dei lasciti e della fortuna – decameroniani, elidendo quindi la questione del passaggio intermedio che porta la novella boccacciana a tornare, con Casti, alla lingua italiana quattrocentocinquant'anni dopo, ma non in forma di mera traduzione intralinguistica adattante e modernizzante, o versione poetica, insomma non come passaggio diretto, ma con la mediazione di una prima traduzione – interlinguistica, questa volta – già versificante e adattante a più livelli, com'è quella di La Fontaine. Non sono mancati per la verità contributi più recenti improntati a un approccio di analisi testuale, spesso elaborati in alveo strutturalista, ma essi restano limitati nel numero,<sup>2</sup> e tendono difficilmente a prendere in considerazione i tre poli di questo passaggio transfrontaliero.<sup>3</sup>

Non si tratta solo di un percorso di andata (e ritorno) linguistico-culturale tra il modello italiano – un ipotesto che resta onnipresente, e riconosciuto come tale in modo esplicito – e due fra le sue numerosissime riscritture. La Fontaine e Casti non possono essere considerati esclusivamente alla stregua di episodi nella fortuna (inter-)nazionale e diacronica del *Decameron*, laddove il modello di Casti è spesso e volentieri più La Fontaine che non Boccaccio. Modello non solo affabulatorio, ma anche *auctoritas* con la quale misurarsi, o sulla quale basare i propri argomenti più inverosimili (che sono per l'appunto rivendicati *ad auctoritatem*). La di-

<sup>1</sup> Senza pretese di esaustività: J. Dubois, *La Fontaine et Boccace (trois contes)*, estratto da «Mémoires de la Société Académique de l'Aube» (LXXII, 1908), Troyes, Nouel, 1909; A. Collingwood Lee, *The «Decameron». Its Sources and Analogues*, London, Nutt, 1909; F. Nightingale Jones, *Boccaccio and His Imitators in German, English, French, Spanish and Italian Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 1910; P. Toldo, *Fonti e propaggini italiane delle favole del La Fontaine*, «Giornale storico della letteratura italiana», LIX, 1912, pp. 1-46 e 249-311; N. Cacudi, *La Fontaine imitateur de Boccace*, Bari, Accotti-Gil, s.d. [1925].

<sup>2</sup> Cito in particolare: G. Genot, *Le récit (du) déclassé*, «Revue romane», 1972, 7, pp. 204-232 (incentrato soltanto sul *Faucon* di La Fontaine e l'antecedente boccacciano); Id., *La Fontaine et Boccace*, in C. Pellegrini (a cura di), *Il Boccaccio nella cultura francese*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 567-579; Cl. Perrus, *Boccace et La Fontaine: de la nouvelle au conte*, in Ph. Guérin, A. Robin (a cura di), *Boccaccio e la Francia*, Firenze, Cesati, 2017, pp. 349-360.

<sup>3</sup> Con la parziale eccezione di C. Gibellini, *Giovanni Battista Casti tra Boccaccio e Voltaire. Lettura intertestuale delle «Novelle galanti»*, Lanciano, Carabba, 2015.

menzione italo-francese di questa triade e della costellazione modellizzante che vi sta attorno è infatti presente fin dall'ipotesi, e accompagna questo percorso in tutte le sue varie dimensioni e nei processi e concrezioni diverse della 'vita del testo', inteso come dinamica affabulatoria e non come epifenomeno. Così i modelli *lato sensu* francesi di Boccaccio (*fabliaux, lais, vidas* provenzali) sono innumerevoli e ben studiati,<sup>4</sup> tanto quanto la sua fortuna in lingua d'Oltralpe – sotto forma di traduzioni ma anche di altri tipi di riprese, adattamenti, travestimenti,<sup>5</sup> ancora una volta espliciti o più camuffati. Altresì ben note sono le fonti italiane multiple dei *contes* di La Fontaine (oltre a Boccaccio, anche Masuccio, Machiavelli, l'Aretino, Ariosto, Giovanni Fiorentino, Poggio, Straparola), che si mescolano e intercalano agli altrettanto numerosi modelli francesi (*Les Cent Nouvelles Nouvelles*, Rabelais, Bonaventure des Périers, *l'Heptaméron* di Marguerite de Navarre, Jeanne Flore, Guillaume Bouchet). La Fontaine dichiara sovente, del resto, i propri antecedenti, sia, di nuovo, attraverso richiami alle *auctoritates*, sia nei sottotitoli dei *contes* – benché talvolta in modo menzognero oppure parziale, come si vedrà nel paragrafo successivo. Per chiudere il cerchio, sono molteplici (e specialmente franco-italiani) i modelli dell'abate Casti. Il *corpus* decameroniano ben presente nelle *Novelle galanti*,<sup>6</sup> senza rinnegare l'archetipo boccacciano, lo interpola spesso mediante l'intertesto proveniente da La Fontaine. Nel resto della produzione novellistica, Casti manipola anche altri modelli francesi, dai narratori del Grand Siècle alla letteratura coeva (Voltaire su tutti, ma anche Jean-Baptiste de Grécourt o Paradis de Moncrif), agli scrittori italiani (Sacchetti, Bandello, Masuccio).<sup>7</sup> Certo il successo di Boccaccio Oltralpe non ha arriso nella stessa maniera agli altri due, se si pensa che i *contes* di La Fontaine mancano tuttora di una traduzione italiana,<sup>8</sup> e le novelle di Casti, che hanno avuto una buona circolazione e diverse traduzioni (parziali) in spagnolo, per esempio, vedono, salvo un episodio isolato,<sup>9</sup> una sola traduzione francese dei primi del Novecento, anch'essa incompleta.<sup>10</sup>

<sup>4</sup> Una sintesi si trova in F. Callu, Fr. Avril (éds.), *Boccaccio en France. De l'humanisme à l'érotisme*, Catalogue de l'exposition, Paris, Bibliothèque Nationale, 1975; cfr. anche, su un periodo più circoscritto, L. Sozzi, *Boccaccio in Francia nel Cinquecento*, Genève, Slatkine, 1999.

<sup>5</sup> Ad esempio, per restare nei pressi cronologici e poetici di La Fontaine, le novelle decameroniane che si ritrovano nei *Contes aux heures perdues* di Antoine Le Métel d'Ouille (1643-1644).

<sup>6</sup> La cui *princeps* licenziata dall'autore, postuma, è pubblicata in tre volumi a Parigi da Molini nel 1804, benché diverse novelle circolassero evidentemente in precedenza, in diverse edizioni pirata, come rileva Casti stesso nella sua prefazione.

<sup>7</sup> Sui modelli di Casti vedi nello specifico C. Gibellini, *Giovanni Battista Casti tra Boccaccio e Voltaire*, cit.

<sup>8</sup> Cito nondimeno, senza purtroppo averla potuta consultare, la scelta e traduzione di Curzio Siniscalchi, prolifico traduttore dal francese della metà del Novecento, per un volume dal titolo *Novelle e favole* di La Fontaine, stampato per la prima volta nel 1957 a Milano presso Lucchi. È nondimeno fortemente probabile che le *fables* primeggino quantitativamente sulle *nouvelles*, ammesso che il titolo non rimandi a una dittologia indicante per l'appunto le sole *fables*. Bisogna inoltre tenere conto del fatto che il libro è stato pubblicato in una collana a destinazione dei ragazzi, il che sembra far propendere per una presenza assai parca dei licenziosi *contes* di La Fontaine.

<sup>9</sup> Si tratta della traduzione di Alcide Bonneau della *Papessa*, pubblicata a Parigi presso Liseux nel 1878. C. Gibellini (*Giovanni Battista Casti tra Boccaccio e Voltaire*, cit., pp. 25-26 e n. 24) cita altre due novelle castiane tradotte in francese nel corso dell'Ottocento.

<sup>10</sup> *L'Œuvre libertine des conteurs italiens*, 2 voll., Paris, Bibliothèque des curieux, 1910-1911. La traduzione è anonima, vanno invece segnalati prefazione, cura e commento di Guillaume Apollinaire, che a margine delle nove novelle castiane qui antologizzate opera un interessante recupero, di nuovo, franco-italiano, mettendo in risalto il mutuo debito contratto

*Intertestualità di genere e morfologiche e autocoscienza autoriale*

Un tale andirivieni linguistico si esplica talvolta in operazioni di traduzione interlinguistica, certo, ma alle quali si affiancano, è bene segnalarlo, altre dinamiche di riuso che attivano una intertestualità di genere, così come processi morfologici e di ricodifica del genere stesso. I due fenomeni macroscopici in tal senso sono chiaramente: 1) il passaggio dalla novella decameroniana in prosa, al *conte* in versi di La Fontaine – con una decisa prevalenza del *décasyllabe* ma anche esempi di riprese boccacciane polimetre, come nella *Fiancée du roi de Garbe* (Alatiel) o nelle *Oies de frère Philippe* (la novella delle papere) –, alla novella in ottave di Casti; 2) un processo altrettanto evidente di *dilatatio* quantitativa, in particolare in Casti, e nel caso di La Fontaine soprattutto di *amplificatio* o *auctio* attraverso innalzamento del registro.<sup>11</sup> Non mancano per la verità neppure nei *contes* di La Fontaine momenti di *dilatatio* per semplice moltiplicazione e affastellamento di materiali con funzione dittologica – quindi non, come è altrettanto tipico di La Fontaine, per inserzione di commenti autoriali o di elementi gnomici esterni. Un esempio di tale pratica è la riscrittura in versi della novella di Rinaldo d’Asti, nel momento del dialogo fra il viandante e i briganti – punto cruciale della novella – dove al discorso diretto in Boccaccio (*Dec.* II 2, 6-12),<sup>12</sup> in cui ciascuno degli interlocutori precisa quali sono le preghiere che pronuncia allorché si trova in viaggio, La Fontaine, nell’*Oraison de saint Julien*, abbonda non tanto nella citazione di determinate preghiere (che sono anzi nella riscrittura meno numerose rispetto all’ipotesto), ma, in forma di discorso indiretto, sugli effetti che possono essere ottenuti grazie alla preghiera, elencando ad esempio diverse malattie che in questo modo possono essere curate, e menziona pure un secondo *paternoster*, quello del lupo (vv. 40-46)<sup>13</sup>. O ancora, in *Féronde ou le Purgatoire*, il riferimento assai cursorio che fa Boccaccio alla provenienza orientale della pozione narcotizzante che l’abate ammannisce a Ferondo (*Dec.* III 8, 31) è sviluppato da La Fontaine in un torno di versi assai consistente (1-49) e posto in *incipit*.<sup>14</sup>

Questa duplice evoluzione nella morfologia del genere, e una ricodifica che possiamo considerare, nel passaggio da Boccaccio a Casti attraverso La Fontaine, progressivamente sempre più mirante a risvolti gnomici, si accompagna a una crescente autocoscienza dei riscrittori.

dalla tradizione *gauloise* e *paillarde* nei confronti della facezia rinascimentale italiana da un lato, e quello della novellistica di Casti rispetto al libertinismo francese dall’altro.

<sup>11</sup> Per l’applicazione di questi concetti retorici a La Fontaine: P. Dandrey, *La Fabrique des «Fables». Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1992<sup>2</sup>, p. 45. Questa distinzione rimanda a quella già medievale, esposta in particolare nella *Poetria nova* di Geoffroy de Vinsauf.

<sup>12</sup> Tutti i riferimenti sono tratti da G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, 2 voll., Torino, Einaudi, 1980. Per semplicità ometto l’indicazione del volume e delle pagine, sostituendola con quella del passo corrispondente.

<sup>13</sup> Le citazioni dai *Contes et nouvelles en vers* di La Fontaine sono tratte dal primo t. delle sue *Œuvres complètes*, éd. établie, présentée et annotée par J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, 1991. Anche in questo caso, cito la novella e i versi corrispondenti omettendo le pagine.

<sup>14</sup> Casti, in questo particolare, si mantiene più prossimo all’ipotesto boccacciano, tanto per la collocazione della menzione del narcotico nell’economia del racconto, quanto per la brevità dell’allusione. Innova nondimeno, pur all’interno di un riferimento genericamente orientale, facendo provenire la pozione in questione dal Giappone e omettendo il legame con le pratiche del Veglio della Montagna.

Tanto La Fontaine quanto Casti si mostrano infatti coscienti della propria distanza dall'ipotesto e della portata dell'innovazione proposta. Componente gnomica e autocoscienza autoriale non comportano necessariamente interessi 'teorici' da parte degli autori; tanto l'uno quanto l'altro di questi due aspetti si esplicano in effetti prevalentemente sul piano affabulatorio. La novella intesa in quanto genere, e facendo astrazione dalla sua straordinaria eteromorfia, è del resto concepibile meglio come forma affabulatoria 'pura' che come narrazione a tesi, specie a una lettura di primo grado. Se dunque mostrare con l'esempio più che teorizzare è in certo modo sistematico della novella, i tre autori in questione illustrano bene tale assunto.

Restiamo ancora brevemente sull'autocoscienza autoriale e sul richiamo all'*auctoritas*, specie boccacciana, invocata nominalmente o attraverso allusioni alle versioni precedenti delle medesime storie. Qui di seguito si mostra come tale procedimento serve solitamente ai due riscrittori per corroborare quel che lettori e ascoltatori rischiano di ritenere troppo inverosimile. Tuttavia Casti e La Fontaine si appellano a volte all'autorità dell'ipotesto anche, piuttosto pretestuosamente o in forma di *excusatio non petita*, al fine di mettere ulteriormente in valore determinate scelte divergenti dal modello. La finalità di questo secondo procedimento consiste nel mettersi al riparo dall'accusa di discrepanza dovuta a ignoranza, ma pure tende a ingaggiare una dinamica di sorniona emulazione nei confronti del predecessore.

La constatazione della presenza di tale autocoscienza nei riscrittori ci fa fin da subito, e a ben vedere, abbandonare l'orizzonte di attesa di una 'semplice' traduzione del *Decameron* in francese, oppure nell'italiano tardo-settecentesco, a beneficio di un approccio alle due opere successive che ne metta in valore i sistematici procedimenti di decontestualizzazione e ricontestualizzazione. Sarà utile illustrare tali assunti con qualche esempio. Casti, nella riscrittura della novella di Rustico e Alibech (*Dec.* III 10) intitolata *Il diavolo nell'inferno*, fa intervenire la voce autoriale per prevenire le obiezioni – oppure per difendersi da accuse che gli sono state effettivamente mosse – secondo le quali un ecclesiastico non dovrebbe misurarsi con materia tanto scabrosa quanto le vicende dell'aspirante anacoreta. L'abate denuncia l'origine della storia da «messer Giovanni, | più noto a noi col nome di Boccaccio» (*Novelle galanti* LX, 4).<sup>15</sup> Anzi afferma subito dopo di aver reso l'originale «riservato quanto più potei» (ivi), meno esplicito. Questo tentativo di moralizzazione dell'ipotesto, del resto (Casti lo precisa subito dopo), si situa esplicitamente in linea con un altro riscrittore boccacciano della medesima novella, il «purgatissimo Fontaine | che passa per autor puro e perfetto» (ivi, 5). Casti lamenta il fatto che il «signor» (*persona ficta?*) critico, nel bollare la sua Alibech di oscenità, non tenga conto del fatto che, fra i tre, Boccaccio sarebbe il meno castigato. Perché dunque, si chiede e chiede ai detrattori, «io fo male e gli altri bene» (ivi)? Boccaccio viene chiamato di nuovo in causa da Casti alla fine della medesima novella, questa volta per discostarsene e introdurre una sorta di coda (dilatata) rispetto alla versione boccacciana:

Quest'istoria fin qui messer Boccaccio  
valente prosator scrisse in toscano.

<sup>15</sup> Salvo indicazione contraria, le citazioni delle *Novelle galanti* sono tratte da G. Casti, *Opere in un volume*, Bruxelles, Meline, Cans et Cie., 1838. Anche in questo caso, date le numerose edizioni disponibili delle opere di Casti, cito il numero della novella all'interno della silloge e il numero delle ottave, senza indicazione di pagina.

Io per altro ho veduto un scartafaccio  
 tradotto dal linguaggio egiziano,  
 di cui l'original, se error non faccio,  
 esiste tuttavia nel Vaticano;  
 quest'è un'antica cronaca d'Egitto,  
 ove ancor d'Alibec il caso è scritto.  
 [Ivi, 55]

Questa coda che imbrogliava il sistema delle fonti funge anche da fattore che moltiplica esponenzialmente l'impiego della metafora del «diavolo all'inferno» su cui si basa il racconto – come del resto fa Boccaccio con il commento eterodiegetico di Dioneo in chiusa alla novella, ripreso anche da Casti (ivi, 54). Una volta convolata a nozze – d'interesse, tanto La Fontaine quanto Casti insistono su questo punto più di Boccaccio – con Neerbale, Alibech si serve della fantasiosa immagine creata da Rustico (che in Casti diventa Giampavolo) confessando con candore al novello sposo a quale attività lei e l'eremita hanno consacrato tutto il tempo trascorso nella Tebaide.<sup>16</sup>

In un'altra novella, *La comunanza* (*Novelle galanti XXV*), Casti cita di nuovo «il piovano di Certaldo» (ivi, 5) in una presunta affermazione di modestia rispetto al modello. Paragona infatti la storia originaria, narrata da Boccaccio in «gentil prosa», al rifacimento che lui si appresta a raccontare «rozamente [...] in rima» (ivi). La fonte è in questo caso richiamata a scopo di differenziazione, laddove Casti giustifica la propria scelta per la versificazione «acciò affatto non sia la stessa cosa», ribadendo inoltre la propria scelta sulla base del fatto che narrare in poesia costituisce per lui un modo di «gli usi miei seguire», indipendentemente dal risultato, e benché il racconto potrebbe essergli riuscito «o bene o mal» (ivi).

I richiami di La Fontaine a Boccaccio sono al contempo più sistematici, e meno sintomatici di una manifestazione di autocoscienza. Molti dei suoi *contes* presentano infatti un sottotitolo che ne dichiara esplicitamente il modello, nella forma di «conte [o *nouvelle*, a seconda dei casi]<sup>17</sup> tiré[e] de Boccace». Altrettanto spesso, nondimeno, l'indicazione della fonte è omessa,<sup>18</sup>

<sup>16</sup> In un'altra novella decameroniana, *L'arcangelo Gabriello* (*Novelle galanti XXXVI*, su cui vedi oltre), Casti usa il medesimo espediente di una moltiplicazione delle fonti per cercare risposta a un enigma: cosa succede fra la dama sedotta dal frate e il cognato di questa, una volta che l'arcangelo è dovuto fuggire? Casti formula diverse ipotesi che completano o sostituiscono il vituperio a cui i cognati sottopongono Lisetta in Boccaccio, fra cui quella, che sembra considerare assai probabile, che di fronte alla cognata trovata discinta e in lacrime il parente sia preda di un impulso lussurioso pari a quello del finto arcangelo (ivi, 74-ss.). La verifica sulle fonti serve quindi in questo caso al narratore a cautelare le proprie allusioni lascive che non trova nell'ipotesto.

<sup>17</sup> Ritengo, anche *juxta* le considerazioni e i campionamenti testuali raccolti in T. Rolland, *L'Atelier du conteur. Les «Contes et nouvelles» de La Fontaine. Ascendances, influences, confluences*, Paris, Champion, 2014, che i due marchi di genere siano usati indistintamente da La Fontaine, e con valore sinonimico. Il che non significa che egli sia scarsamente interessato a etichettare i propri racconti sul piano del genere – anche se possiamo constatare, tanto nelle novelle quanto nelle *Fables*, una sua tendenza all'inserzione di materiali eterogenei in raccolte che si presentano, per lo meno sul piano editoriale, come mono-generiche –, bensì che, fin dal titolo delle sue raccolte dei *Contes et nouvelles en vers*, egli tenda a considerare i due termini come intercambiabili, diversamente dall'accumulazione a scopo distintivo del *Proemio* del *Decameron* (13), in cui l'autore definisce quanto segue come una silloge di «novelle, o favole o parabole o istorie». Per il caso specifico di La Fontaine cfr. anche J.D. Lyons, *D'une vérité sans effet: La Fontaine et la théorie de la nouvelle*, «Littératures classiques», 1989, 11, pp. 109-120.

come nella *Fiancée du roi de Garbe*, nella *Courtisane amoureuse*,<sup>19</sup> in *Féronde ou le Purgatoire*, nello *Psautier*, nel *Diable en Enfer*, nella *Jument de compère Pierre*, nel *Magnifique*, nella *Confidente sans le savoir*, nel *Cuvier*. O ancora, talvolta la derivazione decameroniana nel sottotitolo è indicata, come nell'*Ermite*, in modo fuorviante, poiché la storia deriva in realtà dalle *Cent nouvelles nouvelles*. Un altro caso interessante, *unicum* nei *contes* di La Fontaine, è quello del sottotitolo della *Gageure des trois commères*, racconto a cornice in cui due delle tre novelle che le donne si raccontano derivano dal *Decameron* – e il sottotitolo recita fedelmente – «où sont deux nouvelles tirées de Boccace»,<sup>20</sup> omettendo la fonte del terzo racconto.

Al di là dei sottotitoli, talvolta La Fontaine chiama in causa Boccaccio, come fa Casti del resto, per corroborare una circostanza inverosimile della trama di una novella, oppure un particolare che il narratore non può appurare. Per esempio in *Mazet de Lamporechio* (v. 111) l'accidente inverificabile consiste nello stabilire se, all'approssimarsi delle monache al capanno in cui Masetto sta riposando, costui stesse realmente dormendo oppure fingesse soltanto. Altre volte, ad esempio nel *Muletier* (il palafreniere di Agilulfo, *Dec.* III 2), la menzione di Boccaccio serve a riconoscere l'antecedenza, e in fin dei conti la non originalità della trama (v. 4), benché già si trovasse nel sottotitolo un riferimento all'ipotesto.<sup>21</sup> Infine, più complesso – e mi limito ad accennarlo in questa sede – è il caso che *La Fiancée du roi de Garbe* intrattiene nei confronti del suo ipotesto, dal momento che La Fontaine, in una riscrittura divergente dal modello nei singoli episodi, certo, ma non nell'intreccio né nelle tematiche, precisa nondimeno nell'*incipit* che: «J'ai suivi mon auteur en deux points seulement» (v. 14), ovvero, come precisa subito dopo, il numero di «mani» per le quali passa Alaciel (*alias* Alatiel) e il fatto che il promesso sposo non se ne curi punto.<sup>22</sup>

### *La Fontaine e Casti fra continuità e innovazione del modello*

Se a livello delle evoluzioni generiche e morfologiche<sup>23</sup> i due riscrittori si situano decisamente sul piano della discontinuità rispetto al modello, il discorso si fa più sfumato – benché

<sup>18</sup> Si ha anzi la netta impressione che, con il progredire delle raccolte dei *contes* di La Fontaine, la presenza di un riferimento esplicito a Boccaccio nel sottotitolo, e anzi spesso lo stesso sottotitolo, vadano diradandosi.

<sup>19</sup> *Conte* solo marginalmente boccacciano, con scarni elementi allusivi che lo ricollegano alla novella di Cimone (*Dec.* v 1). Su questo racconto vedi V. Lugli, «*La Courtisane amoureuse*», in *Studi in onore di Italo Siciliano*, t. 2, Firenze, Olschki, 1966, pp. 711-720. Lugli tende del resto, sulla scorta già di Gaston Paris, a non considerare il *conte* come facente parte del corpus boccacciano di La Fontaine, riconoscendone piuttosto il modello più immediato in Brusoni.

<sup>20</sup> Si tratta, nell'ordine, della sola sequenza del guiderdone di Pirro in *Dec.* VII 9 e di una versione condensata della novella di Arriguccio Berlinghieri (*Dec.* VII 8). Per un'analisi specifica del *conte*, con metodo storicistico, cfr. G. Paris, *Le Conte de «la Gageure» chez Boccace* (*Déc.* II, 9), in *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, pp. 107-116.

<sup>21</sup> Lo stesso avviene in *Richard Minutolo*, v. 14.

<sup>22</sup> Vedi anche il racconto *Les Quiproquos*. Pur non trattandosi di *conte* decameroniano, vi si trova una menzione di Boccaccio al v. 34, in funzione, certo, di marca di autocoscienza autoriale, ma al contempo anche di riferimento infratestuale a un'altra novella – boccacciana, stavolta –, *Le Berceau*. La stessa cosa avviene nella *Courtisane amoureuse* summenzionata, ancora in *incipit* (v. 15).

<sup>23</sup> Per questi spunti rimando agli studi di Philippe de Lajarte, in particolare *Du conte facétieux considéré comme genre: esquisse d'une analyse structurale*, «*Ethnologie française*», IV, 1974, 4, pp. 319-332.

l'innovazione prevalga sempre – se si guardano le dichiarazioni di poetica, specie quelle paratestuali.

Per quanto riguarda le costanti fra i tre autori, due sono particolarmente evidenti: quella dell'attenzione per le donne, da un lato, presente sistematicamente nelle voci autoriali, e quella, invece centrale nelle narrazioni, della satira ecclesiastica e monacale.<sup>24</sup> Per ciò che concerne il primo aspetto, in Boccaccio e in La Fontaine vediamo una strettissima aderenza, quasi una triade difficilmente scindibile tra sistematica attenzione per le donne, caratterizzazione generica con le marche specifiche della novella<sup>25</sup> e discorso etico sul pubblico, sul destinatario privilegiato di tale forma di narrazione. Quest'ultimo elemento è spesso trattato da Boccaccio nel modo dell'autoapologia: l'accusa di amoralità o di immoralità che gli è mossa è manifestamente infondata in quanto egli si rivolge in modo quasi esclusivo a un pubblico che è per definizione 'sensibile'. In Casti questo connubio, difficilmente scindibile nel predecessore, tende a dissolversi in un asistematismo in cui i tre elementi (donne, genere, moralità) sono tutti presenti ma appaiono più slegati. I richiami alle donne e le intrusioni autoriali e digressioni *ad usum mulierum* sono costanti nelle *Novelle galanti*, ma la scelta del genere sembra essere data per scontata dall'autore (come mostra il passo di *Novelle galanti* XXV, 5 sopra citato). Persino nella *Protesta dell'autore* premessa alla raccolta non si ricava molto al di là di vaghe dichiarazioni. Casti precisa per esempio che «lo stil delle novelle | esser libero dee, gajo ed ameno» (8), oppure, poco più in là, definisce le proprie composizioni «poesie galanti» (ivi, 12), ma senza andare oltre nell'associazione fra scelta del genere e delle destinatarie. Sembra anzi che la narrazione sotto forma di novelle sia in qualche modo data per scontata da Casti, e piuttosto adottata per una obbedienza o conformità alla situazione comunicativa del salotto e della conversazione brillante. Le novelle stampate sono dunque presentate come la forma per iscritto di narrazioni – «ripurgate» e «corrette | dagli sfiguramenti» delle edizioni clandestine (ivi, 15) – di aneddoti galanti che le ascoltatrici di Casti gli avrebbero chiesto di consegnare alla forma scritta. La stessa, per così dire, *nonchalance*, la si constata ugualmente nella maniera in cui Casti rivendica una 'moralità' e un'etica della narrazione. Essa viene infatti fatta prescindere dal contenuto della narrazione stessa e ricondotta piuttosto alla credibilità dell'individuo, più che dello scrittore, peraltro, e ancor meglio alla sua reputazione. Sono uomo dalla moralità irreprensibile, afferma Casti (molti dei contemporanei non erano dello stesso avviso), indi i miei scritti non possono che essere moralmente onesti. Anzi un argomento che Casti usa in favore dell'espunzione delle novelle spurie interpolate surrettiziamente da editori affaristi e poco scrupolosi è che quelli che prega il lettore di considerare dei falsi lo sono evidentemente per tutti coloro che comparino la morale dell'uomo-Casti a quella del narratore delle spurie, la castigatezza della lingua dell'uno all'oscenità manifesta degli apocrifi (vedi sempre la *Protesta dell'autore*).

<sup>24</sup> Essendo entrambe le tematiche assai studiate, specie in Boccaccio, mi limito a trattare la prima, e solamente in maniera funzionale al discorso qui sviluppato. Tralascio la seconda, per la quale cfr. l'ormai classico C. ÓCuilleáin, *Religion and the Clergy in Boccaccio's «Decameron»*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, nonché F. Fonio, *Dalla 'legenda' alla novella: continuità di moduli e variazioni di genere. Il caso di Boccaccio*, «Filigrana», 2007, 6, pp. 127-181.

<sup>25</sup> La brevità, ma anche la 'novella' in senso etimologico, la *res nova*, oppure ancora la notizia che è al tempo stesso interessante, svagante ed esemplare, quindi particolarmente confacente a quel determinato tipo di pubblico, educativa proprio nella sua natura di prontuario comportamentale.



In La Fontaine invece, specialmente nelle sue prefazioni, troviamo un legame tra la moralità dello scritto e la teorizzazione del genere che è tanto stretto quanto lo è in Boccaccio. Anzi, con La Fontaine si ricostituisce la triade decameroniana che include anche le destinatarie, a cui sono dedicati numerosi interventi autoriali disseminati nelle narrazioni. Lo scrittore si serve del resto di questo nesso per rispondere alle accuse di licenziosità rivolte alle sue novelle – accuse reiterate e che si fanno sempre più feroci a mano a mano che le diverse raccolte vengono pubblicate.<sup>26</sup>

Nella prefazione alla raccolta dei *Contes et nouvelles* pubblicata nel 1665, La Fontaine si difende dunque, come già Boccaccio a suo tempo, dall'accusa di licenziosità. E risponde ai critici o presunti tali proprio richiamandosi, da un lato, alla 'natura del racconto' in quanto genere letterario, dall'altro a un illustre marchio di fabbrica del genere, la *venia dicendi* appunto, che già sarebbe appannaggio della novella boccacciana. Anzi, una castigatezza eccessiva equivarrebbe a snaturare profondamente il genere. «Qui voudrait réduire Boccace à la même pudeur que Virgile ne ferait assurément rien qui vaille; et pécherait contre les lois de la bienséance, en prenant à tâche de les observer».<sup>27</sup> Un argomento inoppugnabile consiste dunque nel rifarsi agli Anciens, anzi nel mostrare che la licenziosità può già vantare i propri quarti di nobiltà. La seconda accusa della quale La Fontaine intende discutere, senza peraltro ricusarla, è quella di misoginia, di «faire tort aux femmes».<sup>28</sup> La risposta a tale critica verte su un altro piano, quello dell'accettazione ma al contempo della messa in discussione del fondamento della critica stessa, che non tiene conto dell'*intentio auctoris*, per l'appunto faceta. La misoginia che un lettore potrebbe deplorare nelle novelle non è insomma tale in quanto lo scopo della narrazione è scherzoso. La Fontaine precisa, sornione, che la lettura della sua raccolta non farà certo diminuire il numero dei matrimoni benché molti siano gli episodi di adulterio femminile ivi contenuti.

Nell'ambito di tre opere che si inseriscono, dichiaratamente, nella continuità l'una dell'altra, insomma, vediamo come le novelle di La Fontaine si discostino, per lo meno sul piano paratestuale, dalla filoginia rivendicata da Boccaccio nel *Proemio*, e dai continui richiami di Casti alle donne come pubblico privilegiato. Anche nel riferirsi alla scherzosità della propria misoginia La Fontaine rinvia al precedente decameroniano, il che ci fornisce un elemento interessante di ricezione (o fraintendimento?) dell'ipotesto. L'interpretazione che egli sembra proporre della misoginia dei suoi antecedenti novellistici – e in particolare di Boccaccio – si basa anche, probabilmente, su una lettura che va concepita a due livelli. La misoginia microtestuale (che La Fontaine riconosce anche presente nelle proprie novelle) viene inglobata in, e quasi ribaltata da una corrispettiva filoginia macrotestuale – le raccolte nel loro insieme, comprese le proprie, e i paratesti relativi. Un esempio probante è costituito dal racconto che La Fontaine trae dall'introduzione alla quarta giornata del *Decameron*, *Les Oies de frère Philippe*. Si tratta di una

<sup>26</sup> Gli attacchi alla moralità delle novelle di La Fontaine culminano con il sequestro dei *Nouveaux contes*, avvenuto nel 1675. Fra le ragioni evocate per questo procedimento troviamo, oltre all'argomento giuridico, si sospetta pretestuoso, della mancanza del privilegio, il fatto che le novelle contengano molti «termes indiscrets et malhônnetes». La lettura dell'opera, poi, «ne peut avoir d'autre effet que celui de corrompre les bonnes mœurs, et d'inspirer le libertinage» (la testimonianza è riportata nella nota al testo di J.-P. Collinet del t. 1 delle *Œuvres complètes* di La Fontaine, cit., p. 1334).

<sup>27</sup> Ivi, p. 557.

<sup>28</sup> Ivi.

delle novelle probabilmente più filogine che si trovino nelle sue varie raccolte, e la sua collocazione liminale alla *Troisième partie* dei *Contes et nouvelles* – una raccolta che, va notato, è priva di prefazione – non sembra essere casuale. La terza silloge è insomma preceduta da un'entrata in materia che inficia la misoginia del macrotesto, e che inoltre, in stretta ortodossia decameroniana, insiste molto sulla novella in quanto fonte di apprendimento, non solo del 'ben dire' ma anche di norme di comportamento, per l'appunto, filogine. Come nel modello decameroniano, del resto, qui La Fontaine mischia sapientemente autoapologia e racconto, e per rispondere alle critiche mosse, oltre a ribadire gli argomenti delle prefazioni alle raccolte precedenti introduce un altro elemento, tendente a ricusare le accuse di immoralità sulla base della probità dell'autore.<sup>29</sup>

Altresì importate per La Fontaine è la riflessione sul genere nel quale i suoi racconti si inseriscono – genere inteso non solo in quanto tradizione, come sarebbe dato di pensare, ma specialmente in quanto forma. Nella prefazione alla seconda parte dei *Contes et nouvelles en vers*, del 1666, La Fontaine insiste particolarmente sul problema del genere della novella, soprattutto rivendicando l'importanza di un adeguamento tra ipotesto (boccacciano) e ipertesto (la propria riscrittura). Riprendendo, questa volta in modo implicito, il riferimento a Virgilio presente nella prefazione dell'anno precedente, afferma che: «Il faut [...] ne pas faire un poème épique des aventures de Renaud d'Ast».<sup>30</sup> Un trattamento epico della felice notte alla porta di Castelguglielmo sarebbe aberrante, e da evitarsi accuratamente (è utile notare il tono prescrittivo della frase di La Fontaine). Se nel caso di Boccaccio tale adeguamento fra materia e stile si esplica, per così dire, in maniera omomorfica, là dove La Fontaine altrove<sup>31</sup> 'mette in novella' l'*Orlando Furioso*, egli si mostra ben altrimenti attento alla «sostanza del contenuto» dell'ipotesto, ovvero cerca la forma-novella estrapolandola dal contenitore del poema cavalleresco.

Tanto la prefazione del 1665 quanto quella del 1666 sono unanimi nel rivendicare un'istanza che a La Fontaine sta particolarmente a cuore: la somma libertà del rifacitore, ivi compreso di racconti arcinoti. Così nel 1665, parlando dei racconti dei propri antecedenti: «Il y en a que j'ai étendus, et d'autres que j'ai accourcis», al fine di «diversifier et me rendre moins ennuyeux».<sup>32</sup> Nel 1666 La Fontaine rivendica tale libertà ancora più nettamente, laddove afferma che il riscrittore «retranche, [...] amplifie, [...] change les incidents et les circonstances, quelquefois le principal événement et la suite», con il risultato di produrre una «nouvelle nouvelle» che sarebbe irricognoscibile persino all'autore del modello.<sup>33</sup> Il richiamo è qui ovviamente a uno degli altri antecedenti principali delle sue novelle, le quattrocentesche *Cent nouvelles nouvelles*, certo, ma la paronomasia impiegata da La Fontaine ha anche valore programmatico.

<sup>29</sup> Analogamente a quanto farà Casti, per il quale non si può del resto escludere l'influenza di questo testo di La Fontaine nella presa di posizione analoga che si trova nella *Protesta dell'autore* premissa alle *Novelle galanti*.

<sup>30</sup> Ivi, p. 603.

<sup>31</sup> Come in *Joconde*, uno dei primi racconti pubblicati da La Fontaine.

<sup>32</sup> Ivi, p. 556.

<sup>33</sup> Ivi, p. 604.

Fare delle novelle che siano «nuove» non significa anche, infatti, ancorare profondamente la propria riscrittura nelle origini stesse del genere?

Del resto La Fontaine non esita a situarsi decisamente contro una pedissequa *imitatio*,<sup>34</sup> e in favore di un'aspirazione all'*aemulatio*. La riscrittura deve essere variazione finalizzata a un progressivo abbellimento: «Jamais ce qu'on appelle un bon conte ne passe d'une main à l'autre sans recevoir quelque nouvel embellissement».<sup>35</sup> Subito sotto questo passaggio, insistendo su un altro dei punti che gli interessano in quanto centrale nella volontà di *aemulatio* del modello, ovvero la difficoltà di versificare la novella in prosa e, soprattutto, di rendere col verso, in maniera comprensibile per il lettore, quel che è l'essenziale della novella, la concatenazione dei fatti e il dipanarsi delle azioni e delle loro conseguenze, giunge a strumentalizzare tale difficoltà al fine di rispondere a un'altra delle accuse che avrebbe ricevuto dai propri detrattori: quella di aver troppo abbreviato gli ipotesti.<sup>36</sup> Afferma: «D'où vient donc, nous pourra-t-on dire, qu'en beaucoup d'endroits l'auteur retranche au lieu d'encherir? [...] il le fait pour éviter la longueur et l'obscurité [...]».<sup>37</sup> Salvo che La Fontaine difficilmente «retranche» sull'intreccio, piuttosto condensa, e non mancano invece nodi boccacciani che sono sia diegeticamente *dilatati*, sia retoricamente *amplificati*. La Fontaine, insomma, al fine di giustificarsi tende a proporre in questa prefazione una gerarchia implicita fra le tecniche di riscrittura, tenendo a spiegare le ragioni che lo hanno spinto ad 'abbreviare' il proprio testo. Salvo che intende tale brevità – oggettivamente le novelle di La Fontaine sono più brevi delle corrispondenti novelle decameroniane, se volessimo contare le parole – come criterio meramente quantitativo, negando valenza teorica a quel che invece vediamo molto chiaramente nella sua pratica riscrittoria, ovvero che, per riprendere Paul Zumthor, la brevità è solo marginalmente criterio quantitativo, bensì è soprattutto qualitativamente significativa, è *forma*.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> La novella già citata, *Joconde*, era stata oggetto di diverse riscritture, fra cui quella di Estienne Durand in *alexandrins* (1611), e quella in ottosillabi di Jean de Bouillon, pubblicata nel 1663 (quindi nell'imminenza della versione di La Fontaine), polimetra. Il dibattito su quale versione, in particolare fra quella di Bouillon e quella di La Fontaine, meriti la palma, anima gli spiriti. Boileau, nella sua *Dissertation sur «Joconde»* del 1669, prenderà decisamente le difese di La Fontaine, argomentando proprio sulla preferenza da accordarsi all'*aemulatio* rispetto all'*imitatio*.

<sup>35</sup> Ivi, p. 605.

<sup>36</sup> Va ricordato che le teorie dell'epoca riguardanti l'*aemulatio* insistono sull'importanza di una dilatazione dell'ipotesto, oltre che di una *amplificatio* di esso mediante un ispessimento della presenza figurale.

<sup>37</sup> Ivi.

<sup>38</sup> Cfr. P. Zumthor, *La Brièveté comme forme*, in M. Picone, G. Di Stefano, P.D. Stewart (éds.), *Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval: la Nouvelle*, Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 3-8, oltre al più recente G.A. Rigg, *The Long or the Short of It? Amplification or Abreviation?*, «Journal of Medieval Latin», 2000, 10, pp. 46-73. Segnalo anche che Patrick Dandrey (*La Fabrique des «Fables»*, cit., p. 46), per definire la componente breve delle *Fables* di La Fontaine, insiste sulla nozione di «concision ornée». Un approccio di questo tipo, eminentemente stilistico, mi pare non possa tuttavia applicarsi anche ai *Contes*, se non come constatazione delle costanti tecniche di La Fontaine. Una lettura simile della *brevitas* di La Fontaine rispetto ai modelli rischia infatti di obliterare le sue tendenze, per l'appunto, ad adottare procedimenti strutturali e narrativi di *abbreviatio*, passando sotto silenzio, fra l'altro, il nodo concettuale cruciale della differenza fra la nozione, per così dire assoluta, di *brevitas*, e quella, relativa, di *abbreviatio*, oltretutto, di nuovo, la doppia dimensione, quantitativa e qualitativa, delle tecniche di dilatazione e di abbreviatura. Su questo argomento specifico cfr. anche Id., *Les «Fables» de La Fontaine ou l'assomption de la forme brève*, «Le Fablier», 2007, 18, pp. 53-58, e M. Slater, *La Fontaine and Brevity*, «French Studies», 1990, 44, pp. 143-155.

*Presentazione del corpus*

Prima di passare a tre esempi specifici, uno che concerne i tre riscrittori, uno invece di incrocio Boccaccio-Casti, e un ultimo Boccaccio-La Fontaine, poche parole sul *corpus*, oltre a qualche considerazione generale su questo processo di riscrittura franco-italiana. Il *corpus* è costituito da ventitré novelle decameroniane in varia misura riprese da La Fontaine, e di otto novelle boccacciane riprese, anche in questo caso con un diverso grado di conformità al modello, da Casti, di cui sei erano già state riprese da La Fontaine, e per le quali si riconosce quindi un intertesto doppio nella riscrittura di Casti.

Tre tabelle ricapitolative permettono di illustrare meglio tale *corpus*. Entrambe sono ordinate, per semplicità, secondo la collocazione delle novelle nella silloge decameroniana. Nella prima si trovano le novelle boccacciane che sono state oggetto di doppia riscrittura.

Boccaccio	La Fontaine	Casti
III 1 (Masetto da Lamporecchio)	<i>Mazet de Lamporechio</i>	<i>L'ortolano delle monache</i> <sup>39</sup>
III 6 (Ricciardo Minutolo)	<i>Richard Minutolo</i>	<i>Lo scambio</i>
III 8 (Ferondo)	<i>Féronde ou le Purgatoire</i>	<i>Il Purgatorio</i>
III 10 (Alibech e Rustico)	<i>Le Diable en Enfer</i>	<i>Il diavolo nell'Inferno</i>
VIII 8 (Spinelloccio e Zeppa)	<i>Le Faiseur d'oreilles et le Raccommodeur de moules</i> <sup>40</sup>	<i>La comunanza</i>
IX 10 (Donno Gianni)	<i>La Jument du compère Pierre</i>	<i>L'incantesimo</i>

Nella seconda sono invece elencate le quindici riprese dal solo La Fontaine.<sup>41</sup>

Boccaccio	La Fontaine
II 2 (Rinaldo d'Asti)	<i>L'Oraison de saint Julien</i>
II 7 (Alatiel)	<i>La Fiancée du roi de Garbe</i>
II 10 (Paganino da Monaco)	<i>Le Calendrier des vieillards</i>
III 2 (il palafreniere di Agilulfo)	<i>Le Muletier</i>
III 3 (la confessione)	<i>La Confidente sans le savoir ou Le Stratagème</i>
III 5 (il Zima)	<i>Le Magnifique</i>
IV <i>Intr.</i>	<i>Les Oies de frère Philippe</i>
V 9 (Federigo degli Alberighi)	<i>Le Faucon</i>
VII 2 (Peronella)	<i>Le Cuvier</i>
VII 7 (Anichino)	<i>Le Cocu, battu et content</i>

<sup>39</sup> Si tratta di un testo non raccolto nella silloge castiana delle *Novelle galanti*. Leggo e cito da G. Casti, *Novelle libertine inedite e disperse*, a cura di C. Gibellini, Massa, Lu::Ce, 2016. Lo stesso vale per la successiva, *Lo scambio*. Per quanto riguarda l'attribuzione castiana delle due novelle, mi baso sugli argomenti persuasivi addotti dalla studiosa.

<sup>40</sup> Il nodo fondamentale dello scambio di mogli fra due amici (o conoscenti) rimane in La Fontaine, benché la trovata narrativa che fornisce il pretesto per l'attuarsi della controbeffa – far credere alla moglie che il marito abbia compiuto imperfettamente il proprio compito di generazione, avendo scordato di formare il secondo orecchio del nascituro – viene fedelmente da Bonaventure des Périers, *Les Nouvelles Récréations et joyeux devis* IX. Non sono invece riuscito a identificare la controbeffa, che consiste nel tentativo, da parte del primo marito, di acconciare la forma del naso dei figli del secondo giacendo con la di lui moglie. La ripresa boccacciana di Casti è invece di gran lunga più fedele.

<sup>41</sup> Escludo dal novero delle riprese boccacciane la novella *L'Ermitte*, per cui vedi sopra.

VII 8 e VII 9 (Arrighuccio Berlinghieri; Lidia e Pirro)	<i>La Gageure des trois commères</i>
VIII 1 (Gulfardo e Guasparruolo)	<i>À femme avare galant escroc</i>
IX 2 (le brache del prete)	<i>Le Psautier</i>
IX 6 (Pinuccio e la Niccolosa)	<i>Le Berceau</i>

Nella terza indico le poche novelle riprese dal solo Casti, con l'avvertenza che nel primo caso si tratta di ripresa meno chiaramente identificabile: da un lato, infatti, la novella castiana *La celia* adatta in profondità l'antecedente, tanto da renderne problematica la riconoscibilità; dall'altro, la ripresa di elementi meramente di trama boccacciana non può far escludere ipotesi di una provenienza altra.

Boccaccio	Casti
Varie novelle <sup>42</sup>	<i>La celia</i>
IV 2 (Frate Alberto)	<i>L'Arcangelo Gabriello</i>
V 4 (Ricciardo Manardi)	<i>Il rusignolo</i>

Un'osservazione interessante è che, a due epoche nelle quali con ogni probabilità i riscrittori hanno fruito di edizioni integrali del *Decameron*,<sup>43</sup> le loro scelte si mostrano assai marcate. Ci sono alcune giornate decameroniane molto ben rappresentate: la terza, ad esempio, con sette novelle, o la settima, con cinque. L'industria, insomma, e la beffa muliebre. In questo secondo caso v'è poco da stupirsi, viste le prese di posizioni tanto di La Fontaine quanto di Casti per la piacevolezza consistente nel raccontare aneddoti di adulteri ai danni di mariti di poco senno. Le novelle della terza giornata del *Decameron* sono probabilmente state privilegiate – ma queste non possono essere che ipotesi – per la componente avventurosa, presente ancor di più nella seconda giornata di cui tre novelle sono riscritte. Due fatti sono infine degni di essere sottolineati. Da un lato, l'assenza di tre giornate decameroniane – la prima, la sesta e l'ultima. Se la scelta di lasciare la sesta giornata da parte può trovare una giustificazione, nel caso di La Fontaine, nella difficile trasponibilità dei «buoni motti» in altra lingua, e nel caso di Casti dal dubbio forse che una riscrittura di novelle di questo tipo avrebbe rischiato di essere troppo parafrastica, l'esclusione delle altre due fa riflettere maggiormente. Tanto più che – e questo mi pare il secondo aspetto da tenersi in considerazione – la prima e la decima giornata includono una serie di «classici» decameroniani che erano già stati oggetto di numerose riscritture o adattamenti di diverso tipo. Penso in particolare a Ciappelletto e a Griselda, rispetto ai cui ipotesti è singolare in particolare che La Fontaine, nella sua ottica di *aemulatio*, non abbia ardito misurarsi.

<sup>42</sup> Lo stratagemma dello scambio di coppie favorito dal buio, che è al centro della novella castiana, si trova a più riprese nel *Decameron*. Riprendo l'indicazione dei possibili modelli proposta da C. Gibellini, *Giovanni Battista Casti tra Boccaccio e Voltaire*, cit., p. 67, che menziona *Dec.* III 2, III 6 (che tuttavia escluderei in quanto già oggetto di un'altra ripresa da parte di Casti; vedi la tabella precedente), III 9, VII 8 e IX 6. La studiosa riconosce nondimeno in *Dec.* VIII 4 (la novella del preposto di Fiesole) il modello più vicino alla dinamica narrativa castiana (ivi).

<sup>43</sup> Per quanto riguarda le edizioni del *Decameron* utilizzate dai due riscrittori, se nel caso di La Fontaine possiamo riconoscere con ragionevole certezza la lettura della traduzione di Antoine Le Maçon (1545 per la *princeps*), nel caso di Casti è davvero difficile formulare delle ipotesi, sia per i non numerosissimi – e per la stragrande maggioranza topici – riferimenti testuali, sia per le diverse peregrinazioni internazionali dello scrittore.

### *Passioni decameroniane riscritte*

Come anticipato, sul piano della riscrittura-adattamento della topica e della lessematica delle passioni da parte di La Fontaine e di Casti le componenti di profonda modifica ed evoluzione del modello prevalgono ampiamente. Si nota nondimeno, parallelamente, una certa continuità e una tendenza al richiamo del modello, non solo in quanto *auctoritas*, bensì proprio a mostrare che, tanto a livello di sensibilità e di approccio alle passioni, quanto a livello di costanti di lungo periodo, qualcosa resta da Boccaccio a Casti, benché in una temperie emotiva e passionale profondamente mutata. Una soggiacenza di universali tematici e dei loro modi di estrinsecazione è dunque evidentemente all'opera. Vediamo meglio queste dinamiche di scarto e permanenza attraverso tre esempi.

### *Masetto da Lamporecchio*

Anche laddove le riprese di La Fontaine e di Casti sono tutto sommato fedeli, come è il caso della novella di Masetto da Lamporecchio, si notano comunque delle divergenze, tanto a livello di *fabula* che di intreccio, che di stile, di non poco momento. Tali divergenze tendono ad assembrarsi in particolare nei luoghi liminali del racconto, nonché, in modo assai sistematico, sul piano degli interventi o 'intrusioni' autoriali. A questo proposito è interessante l'*incipit* della novella di La Fontaine, *Mazet de Lamporechio*. Mentre Casti inizia direttamente la novella *in medias res* e senza preamboli, Boccaccio e La Fontaine introducono tematicamente il racconto con movenze analoghe, insistendo nella fattispecie sul desiderio e la tentazione come motori della trasgressione che possono celarsi anche nei conventi, le mura dei quali non sono una barriera sufficiente a tenere lontane le pulsioni. Boccaccio categorizza anzi questo persistere della passione e dell'appetito concupiscibile presso le monache, che a torto si considera non più esser donne una volta preso il velo, e presso i lavoratori che impiegano «la zappa e la vanga» (*Dec.* III 1, 4), che a causa del lavoro spossante e delle «grosse vivande e i disagi» (ivi) si tenderebbe a non considerare più uomini. La Fontaine lascia da parte il parallelismo concentrandosi invece soltanto sulla condizione femminile e claustrale, ma partendo dalla constatazione boccacciana dell'umanità (della naturalezza) del desiderio anche presso le monache, trae a fini polemicici la conseguenza, perfettamente attuale all'epoca in cui scrive, dell'assurdità delle monacazioni forzate e persino del comportamento riprovevole di quanti, genitori o parenti, scelgano di mettere le giovani in convento affinché costoro siano al riparo dalle tentazioni. Con il gusto per il paradosso tipico tanto di La Fontaine quanto, più in generale, del «conte facétieux»<sup>44</sup> secentesco – ma già umanistico –, il riscrittore insiste in una lunga introduzione (vv. 1-31) sul fatto che, al fine di preservare le giovani da una condotta libertina, «un bon mari» vi provvederà meglio «que grille ni mur» (v. 3), essendo costui, interessato al proprio onore, custode molto migliore della virtù muliebre di quanto non siano un convento o una regola monastica. E prosegue sullo stesso tono la tirata affermando che le donne che vivono nel seco-

<sup>44</sup> Per le marche del «conte facétieux» riconoscibili in alcune novelle di La Fontaine, fra cui in particolare *Mazet de Lamporechio* e *Le Diable en enfer*, cfr. T. Rolland, *L'Atelier du conteur*, cit., in particolare p. 107, oltre che, della stessa autrice, *De la facétie à la galanterie? Une articulation problématique (1643-1668)*, «Dix-septième siècle», 2017, 274, pp. 113-128.

lo sono molto più protette dalle tentazioni di quelle che sono confinate in convento, proprio perché queste ultime si sentono sicure da attentati alla loro virtù e sono pertanto meno guardinghe e avvedute. Si ritrova qui una morale analoga a quella della «novella delle papere» de-cameroniana, non a caso riscritta ugualmente da La Fontaine.

Per la verità, Casti introduce più in là nell'economia del testo il medesimo tema della mal-monacata, facendone anzi un nodo importante nel progredire della tematica della passione nel racconto. Suor Lucia – la prima a essere tentata da Masetto giacente nel capanno, anonima in Boccaccio –, a fronte delle rimostranze della compagna Celeste alla prospettiva del peccato e della perdita dell'innocenza con conseguente dannazione, afferma «ch'ella aveva undici anni solamente | quando promise ciò che non sapea, | insieme con Luisa e Dorotea» (*L'ortolano delle monache*, 21). E l'autore, con fulminea incursione, precisa «e con ragione» (ivi), schierandosi dunque, benché con intervento cursorio, contro tale pratica.

Interessanti sono pure gli *explicit*. Boccaccio è l'unico a chiudere la novella con una rapida ellissi che ci informa della vecchiaia serena e abbiente di Masetto. La spiegazione che ci fornisce Filostrato riportando quel che lo stesso Masetto era solito dire, è di natura a richiamare la dissacrazione testamentaria, dato che tale opulenza sarebbe dovuta al fatto che «così trattava Cristo chi gli poneva le corna sovra 'l cappello» (*Dec. III 1, 43*). Casti, volendo probabilmente cavalcare l'onda delle sue consuete invettive contro l'ipocrisia degli ambienti religiosi, narra come la badessa allontani Masetto e i sei pargoli maschi e provveda a far sì che il convento venga benedetto, esorcizzato quasi, dal vescovo, e il capanno luogo degli accoppiamenti arso in un *autodafé*. Nell'ultima ottava (52) il narratore riporta come estremamente probabile il fatto che le suore, appena confessatesi, e una volta andato via il prelado, abbiano nondimeno provveduto a procacciarsi un altro ortolano che rimpiazzì Masetto nelle sue molteplici mansioni. La chiusa di La Fontaine invece, anch'essa tralasciando di informarci sulla tarda età di Masetto, precisa soltanto che, per ricompensarlo degli onorati servizi e risparmiarlo d'ora in poi dalle estenuanti fatiche, le suore decidono, una volta palesato che egli le soddisfa tutte, di affiancargli degli aiutanti (spunto già boccacciano: *Dec. III 1, 41*). Ma La Fontaine insiste su un altro aspetto, quello della progenie di Masetto e delle monache, e in una chiusa che è un vero trionfo di inventività verbale ci informa che: «Il les engea de petits Mazillons, | desquels on fit de petits moinillons; | ces moinillons devinrent bientôt pères; | comme les sœurs devinrent bientôt mères» (vv. 192-195). Si apre dunque uno scenario che ci mostra il convento (o forse meglio gli ordini conventuali nel loro insieme) come una grande famiglia atta ad accogliere anche i frutti di amori illegittimi e peccaminosi, in cui i «Masettini» possono diventare monacelli, e successivamente prelati (oppure a loro volta genitori? l'ambiguità è sicuramente voluta), come le suore, letteralmente, «divennero presto madri», dove ovviamente risiede l'altra ambiguità speculare: fecero carriera nell'ordine, oppure continuarono a generare? Qui La Fontaine apre di nuovo all'attualità, e al problema, importante per l'epoca in cui scrive, delle nascite illegittime, ma è interessante che egli usi il verbo *enger*, che è propriamente riferito all'inseminazione agricola e orticola e, se in senso traslato poteva anche essere impiegato a designare lo stesso

procedimento presso l'uomo, era di registro triviale e aveva valore fortemente spregiativo, negativo (che è rimasto nel francese contemporaneo in *engeance*, deverbale).<sup>45</sup>

Tutti e due i riscrittori riprendono, pur variandola sostanzialmente, la celebre immagine del gallo e delle galline (*Dec.* III 1, 37), che sortisce anche l'effetto, narrativamente significativo, di mettere fine al mutismo simulato di Masetto. La Fontaine, per la verità, vi allude soltanto, dando probabilmente per scontato che la massima fosse arcinota ai suoi lettori: «J'ai toujours ouï», dice Masetto alla madre superiora, «qu'un bon coq | n'en a que sept, au moins qu'on ne me laisse | toutes les neuf» (vv. 180-182). Benché in forma brachilogica, La Fontaine mantiene pure l'effetto boccacciano che le parole di Masetto hanno sulla badessa e l'invocazione del miracolo da parte di quest'ultima. Casti, dal canto suo, è ancora più esplicito del «sodisfare» boccacciano, laddove fa dire al giovane: «Ho udito dir che un gallo a più galline | basta, ma varia nella specie umana, | tanto più che son tutte come voi | da esser montate e rimontate poi» (*L'ortolano delle monache*, 46). Nondimeno in Casti è lo stesso ortolano a suggerire alla religiosa come interpretare questa subitanea e inattesa orazione, parlando lui per primo di miracolo ottenuto per la grazia di san Francesco.

Variazioni interessanti, su cui ci sarebbe pure molto da dire, riguardano la comparazione dei sistemi onomastici nei tre testi, e in particolare l'aggiunta o la modifica dei nomi. Ad esempio, tanto La Fontaine quanto Casti nominano molte delle suore, oppure quest'ultimo rinomina il Nuto boccacciano Gambacorto, e nomina anche la badessa. O ancora, Casti connota più chiaramente il luogo della vicenda precisando che si tratta di un convento francescano (né Boccaccio né La Fontaine specificano di quale ordine religioso si tratti), e introduce, insistendo su questa medesima nota, il tratto caratteriale della badessa particolarmente inflessibile, Geltrude, la quale «appariva bacchettona | e spigolista troppo e picchiapetto, [...] | portava un doppio cordiglio ben stretto | e lunga fino ai piedi una corona, | e sognava da quattro mesi o sei | di aver le sagre stimate anco lei» (ivi, 34). Il che ovviamente permette un capovolgimento ancor più radicale del carattere della madre superiora nel momento in cui le prende la brama per Masetto.

Tuttavia, quel che ci interessa di più in questa sede è vedere le scelte topiche e lessicali dei tre autori nell'esprimere il nodo passionale della vicenda, con i tre macrotemi in cui esso si dipana: il desiderio mutuo di Masetto e delle monache, la prestanza fisica e l'avvenenza dell'uno e delle altre e il soddisfacimento (o meno) reciproco. I campi semantici cui pertengono le metafore boccacciane sono essenzialmente due: abbastanza prevedibile il primo, quello orticolo, e quanto mai topico il secondo, quello equestre. Il primo, su cui soltanto mi soffermo brevemente, è particolarmente presente. Così troviamo la metafora sessuale di «lavorare l'orto» (*Dec.* III 1, 18), impiegata da Masetto ancor prima di essere impiegato in convento, e, a definire la coorte di donne, «il poder di Masetto» (33); o ancora, quando le suore vorrebbero che Masetto fosse più costante e più assiduo, deplorano il fatto che «l'ortolano non veniva a lavorar l'orto» (35). In La Fontaine, questi campi semantici sono sostituiti da due che rinviano decisamente alla temperie libertina. Il primo consiste nella dinamica pedagogica, in base alla quale le mo-

<sup>45</sup> Rinvio qui al fondamentale e tuttora insuperato H. de Régnier, *Lexique de la langue de La Fontaine*, 2 voll., Paris, Hachette, 1892 (tt. X e XI delle *Œuvres de Jean de La Fontaine*).



nache desiderano «s'instruire» e «apprendre» (vv. 165 e 170) grazie alla pratica che possono avere con Masetto.<sup>46</sup> La seconda area semantica privilegiata da La Fontaine per il suo Masetto è quella della cucina, del banchetto. Essa rinvia a un idioletto dell'autore, e le 'figure culinarie' sono probabilmente fra le più insistenti nei suoi *contes*. Per esempio, allorché la badessa ha buon tempo con Masetto: «Elle eut [...] double et triple pitance, | de quoi les sœurs jeûnèrent très longtemps. | Mazet n'avait faute de restaurants<sup>47</sup>» (ivi, vv. 174-176). D'altra parte, La Fontaine inficia un po' il mito della straordinaria prestanza sessuale di Masetto, perché ci dice che, dopo aver soddisfatto la prima suora, con la seconda «il s'en tira moins gaillardement» (ivi, v. 156), e che quest'ultima «fut beaucoup plus mal lotie» (ivi, v. 157).

Le metafore castiane attingono a entrambi gli ipotesti – segno ulteriore di passaggio attraverso l'intertesto di La Fontaine e non solo di ripresa dell'architetto decameroniano. La metaforica equestre deriva da Boccaccio. Così in Casti Masetto, che giace nel capanno, attende che le prime due monache gli si avvicinino: «Impaziente così non sta alla corda | barbaresco destriero al corso avvezzo | quella tromba d'udir che l'aure assorda | rapido per volar per ogni mezzo [...]» (*L'ortolano delle monache*, 25). Egli riprende invece quella culinaria da La Fontaine. Le grazie di suor Celeste «aguzzato avrebbe[ro] l'appetito | [...] a qualche moribondo» (ivi, 27). O la perdita della verginità da parte di suor Lucia viene designata con questa espressione tutt'altro che allusiva: «rotto il digiuno» (ivi, 20). Ma Casti innova anche rispetto agli ipotesti, per esempio introducendo l'altra metafora topica per le prestazioni sessuali, quella agonistica, qui approssimativamente neoclassica direi. Così a descrivere la *performance* di Masetto: «lotta il valoroso atleta | nella palestra della cipria Dea».

Va notato anche che Casti rompe la magia dell'erotismo allusivo degli altri due – di La Fontaine ancor più che di Boccaccio. Per lui, senza mezzi termini, il convento è divenuto un «bordello» (ivi, 48), oppure Masetto porge «l'arnese» a suor Celeste, che ammutolisce per lo stupore e che si prodiga a farlo passare «per via [...] non più [non mai] battuta». (ivi, 28) O ancora, suor Chiara trova a terra il velo di Lucia e sente gli spasmi e ansimi che provengono dal capanno. Con una chiusa molto esplicita di questa ottava: «sovra suor Lucia scopre Masetto» (ivi, 31). Il fascino di Masetto è parimenti dimidiato da Casti, in un passaggio della novella che, fra l'altro, introduce un'innovazione micro-narrativa interessante e che ci fa entrare chiaramente nella sfera del grottesco: «[...] un dì stanco Masetto | si corcò [nel capanno] 'n una sconcia positura: | pria rasciogossi e, trattosi il farsetto, | i bottoni slacciò della cintura [...]» (ivi, 13). Già in una postura tutt'altro che languida e attraente, nemmeno il sonno di Masetto è particolarmente composto. Infatti: «Russava in modo il povero villano | che lunge ancora s'udia per cento braccia, | e fino suor Lucia dal primo piano | spinta da quel romor tosto s'affaccia» (ivi, 14). Per Casti, quindi, non è il voyeurismo delle suore oziose che passeggiano per il giardino dopo il desinare, che visto il bell'adone addormentato sono prese da impulso irrefrenabile e fanno il resto. Al contrario le religiose di Casti sono tranquille dopo pranzo nelle loro celle, e scendono a vedere cos'è questo fortissimo rumore... e Galeotto fu il respiro pesante di Masetto. Ma non finisce qui: scese in giardino e avvicinatesi al capanno le due suo-

<sup>46</sup> Mi limito ad accennarvi qui dato che la dinamica dell'apprendimento contrapposta alla naturalezza dell'istinto sarà trattata di seguito, nel terzo esempio discusso.

<sup>47</sup> Nel senso primo di 'ricostituenti'.

re: «Masetto avea le palpebre alzate, | ma seguitò a russar e far da morto; | sol die' di vita mostra manifesta, | ché in vederle un suo membro alzò la testa» (ivi, 16).

Va infine sottolineato il fatto che è nella scena della 'seduzione' di Masetto, nella dinamica della nascita della pulsione e del suo soddisfacimento, che si attua principalmente la *dilatatio* di Casti rispetto tanto a Boccaccio quanto a La Fontaine. Le diverse digressioni collocate a questo punto della trama introducono similitudini articolate come quella del cavallo barbaresco già citata, oppure descrizioni muliebri petrarchiste per le suore, o ancora parentesi moraleggianti su clausura e desiderio (che, per l'appunto, Casti potrebbe aver mutuato da La Fontaine).

### *L'agnolo Gabriello*

Dinamiche simili di continuità e variazione, in particolare dei campi semantici legati alla passione, si riscontrano anche quando il confronto può essere fatto solo fra Boccaccio e Casti, come nel caso di un'altra celebre novella, quella di frate Alberto e dell'agnolo Gabriello. Ambo gli autori si servono della stessa metaforica – di nuovo orticola – per descrivere la sensazione che Alberto (o Pasquale, in Casti) prova a seguito del colloquio in cui parla a Lisetta (per Casti Lucrezia) dell'amore che l'agnolo prova nei suoi confronti. Per Boccaccio, Lisetta pare ad Alberto «terreno da' ferri suoi» (*Dec.* IV 2, 14), per Casti Lucrezia è «terren da piantar vigna» (*L'arcangelo Gabriello*, 12). E Casti riprende anche le metafore equestri e zoologiche di Boccaccio allorché descrive i preparativi del frate per la notte d'amore a venire. Boccaccio dice: «cavaliere, non agnolo, esser gli convenia la notte» (*Dec.* IV 2, 30), per cui «con confetti e altre buone cose s'incominciò a confortare, acciò che di leggiere non fosse da caval gittato» (ivi), dato che «andava a correr le giumente» (ivi). Casti: «con droghe a ristorar s'attese | per riuscir valente cavaliere, | e procurò di star bene in arnese; | che a gran cammino spronar vuole il corsiero, | e mostrar che, se un uom nell'opre sue | fa per un uom, un angiòl fa per due» (*L'arcangelo Gabriello*, 32).

Una delle ragioni per cui la novella decameroniana è maggiormente ricordata sono i coloriti epiteti con cui Boccaccio etichetta i Veneziani, che «son tutti bergoli» (*Dec.* IV 2, 12), oppure usa in senso ironico il riferimento alla «lealtà viniziana» (ivi, 52) quando frate Alberto viene tradito dalla persona che lo accoglie in casa dopo il «volo dell'angelo» nel canale. O con ancor maggiore insistenza a connotare la stessa madonna Lisetta, che dei Veneziani sembra essere un esemplare particolarmente rappresentativo: «donna bamba e sciocca» (ivi, 12), che «sentia dello scemo» (ivi, 14), «donna mestola» (ivi, 16), «donna zucca al vento, la quale era anzi che no un poco dolce di sale» (ivi, 20), «madonna baderla» (ivi, 24), «donna pocofila» (ivi, 27), che agisce e parla «sì come colei che poco sale avea in zucca» (ivi, 39), e che in definitiva «piccola levatura avea» (ivi, 41). Ebbene, in Casti tutta questa inventività manca, ci dice semplicemente, in maniera assai lapidaria, che «in lei beltà e sciocchezza ivan del pari» (*L'arcangelo Gabriello*, 3) – ma precisa che sembra sia più colpa degli adulatori che della stupidità della donna, abbandonando del resto il sottotesto anti-veneziano. Oppure la definisce – riprendendo in parte una delle immagini di Boccaccio (cfr. *Dec.* IV 2, 4) «zucca senza sale, | che bella si credea più di Ciprigna» (*L'arcangelo Gabriello*, 12), o ancora «Madonna zucca vota» (ivi, 21). Il frate Pasquale di Casti a un certo punto esclama: «benedetta cento volte sia | la balordaggin della donna mia» (ivi, 54). Impoverito nel caso della caratterizzazione della protagonista fem-

minile, il tessuto metaforico del racconto viene nondimeno complicato da Casti attraverso il ricorso ad altre fonti decameroniane, per esempio introducendo, a connotare la prestanta e la vigoria sessuale di Pasquale, il celebre commento di Dioneo a chiusa della novella di Griselda (cfr. *Dec.* X 10, 69). Pasquale, ci dice Casti, «in lussuria vinceva il micco e il gatto, | e niun dare alle femmine più gusto | sapea con libertin lascivo tatto; | in somma a tutta prova era un campione | per scuotere alle donne il pelliccione» (*L'arcangelo Gabriello*, 38).

Le innovazioni più interessanti di Casti riguardano, nel caso di questa novella, un'interpolazione da un lato, e una profonda modifica di uno dei motivi fondamentali dall'altro. Per quanto riguarda l'interpolazione, il riscrittore introduce, al posto di un generico riferimento decameroniano a un'amica del frate (cfr. *Dec.* IV 2, 30), il personaggio di una «monna Cornificia | sua confidente [di Pasquale], assai perita e dotta | in facoltà lenonia e meretricia» (*L'arcangelo Gabriello*, 33). Pasquale passa da casa di Cornificia prima di presentarsi a Lucrezia sotto le spoglie dell'arcangelo Gabriello, e qui Casti, a differenza di Boccaccio, ci descrive nel dettaglio come avviene il camuffamento in angelo:

candida si pon lucida cotta  
in vece di mutande e di camicia,  
ai piè s'adatta i sandali, e posticci  
ponsi i biondi capelli e ricci.

Si sbraccia infino ai gomiti e si fascia  
con trasparente velo alla cintura,  
si liscia, si profuma, e la bagascia [Cornificia]  
consapevol digià dell'avventura  
si sbellica di risa e si sganascia,  
rimirando com'ei si trasfigura,  
e in un tabarro all'uso di Venezia  
alfin s'involse e vassene a Lucrezia.  
[Ivi, 33-34]

L'innovazione a livello dei motivi che Casti introduce riguarda uno dei momenti essenziali della novella, la chiusa e l'episodio, antropologicamente interessante, dell'«uom salvatico» (*Dec.* IV 2, 54). A questo proposito, mentre in Boccaccio i cognati di Lisetta sono figure prive di caratterizzazione, Casti sviluppa il personaggio del cognato di Lucrezia, Tommaso, custode dell'Arsenale di Venezia, il quale era, quasi antipode rispetto alla cognata: «Faceto sì, ma in zucca avea del sale, | e le mosche sapea torsi dal naso» (*L'arcangelo Gabriello*, 61). Come Pasquale si maschera da agnolo Gabriello – come abbiamo visto sopra, con un vero indugio autoriale sui particolari del travestimento, che non è solo una 'carnevalata', ma che serve a far capire al lettore che si tratta del momento topico della narrazione –, specularmente Tommaso si traveste da san Pietro, con le chiavi dell'Arsenale in guisa di chiavi del papato. E questa seconda mascherata viene descritta con tanti dettagli quanto lo è stata la prima (al fine di dare risalto anche a questo altro personaggio):

Di santo Pietro la figura prende,  
come l'immagin sua vediam dipinta;  
il giudaico manto a' piè gli scende,

in mano ha due gran chiavi, e dalla cinta  
 al manco lato la coltella pende,  
 tosi ha i capelli e la barbetta finta;  
 e a ben guardarlo dinanzi e di dietro  
 detto avresti: «per Dio! Questi è san Pietro».  
 [Ivi, 63]

Tommaso, quindi decide di rendere la pariglia a Pasquale e alla cognata servendosi di un travestimento analogo. Coltolo sul fatto, del resto, lo affronta senza mezzi termini, chiamandolo «angiolo puttaniere, angiolo porco» (ivi, 66). E lo percuote con le chiavi – e a questo punto Casti impiega una similitudine che rende benissimo la cifra della sua riscrittura:

Quale in agosto alla campagna aprica  
 l'industrioso e provvido villano  
 lieto il frutto in veder di sua fatica  
 di doppio legno arma la dura mano,  
 e dà frequenti colpi in sulla spica,  
 acciò la paglia separi dal grano;  
 tal con fiere percosse replicate  
 messer Tommaso percoteva il frate.  
 [Ivi, 68]

Quest'immagine, strampalata se si guarda al contesto, ribadisce nondimeno la metaforica agricola, più volte da lui prediletta ancor più che da Boccaccio.

Lo sdegno del cognato di Casti culmina allorché percuote anche Lucrezia con le chiavi. Come già ricordato sopra, a questo punto il riscrittore ricorre a un procedimento molto frequente, la tecnica classica della collazione delle fonti, a beneficio di coloro ai quali le percosse inflitte alla donna parrebbero incredibili. Se il ricorso alle *auctoritates* viene di solito impiegato da un autore per rinforzare il suo proposito, in questo caso Casti fa l'opposto, segnalando che le fonti non sono unanimi:

[...] vidi i manoscritti tutti quanti,  
 consultai le persone illuminate  
 nelle materie lubriche e galanti,  
 e sulle nozion da me acquistate  
 tutte collazionai le varianti.  
 Chi dice che colui, sparito il frate,  
 data a Lucrezia una tremenda occhiata,  
 partì, e lasciolla tutta spaventata.

Chi dice che in scoprir le belle e bianche  
 membra di lei che piange e si desola  
 l'ira ammorzò, s'intenerì peranche  
 della beltà che a riguardar consola.  
 Le nude cosce, il corpo, il petto e l'anche  
 sbirciò lascivo e gliene venne gola,  
 ma si vinse e partì, né la toccò;  
 chi dice ch'altre chiavi adoperò.  
 [Ivi, 75-76]

Dopo questa sequenza che amplifica abbondantemente il modello, l'*explicit* castiano appare viceversa molto frettoloso rispetto allo sviluppo della novella. Malconcio a seguito delle percosse subite da Tommaso, Pasquale riesce comunque a tornare in convento, la voce dei suoi trascorsi con Lucrezia si sparge, è svergognato e decide che non rivestirà mai più i panni di un angelo. Casti da un lato mitiga il castigo in cui incorre il frate lubrico, e dall'altro non lo espone alla pubblica ammenda dell'episodio decameroniano dell'«uom salvatico». Nonostante la *vis* castiana contro l'ipocrisia e la lussuria dei religiosi sia costante lungo la raccolta delle *Novelle galanti*, in questo caso specifico sembra cedere a una certa simpatia per l'inventivo strata-gemma di Pasquale.

#### *Papere e oche, natura vs. apprendimento*

In tutte le riscritture boccacciane di La Fontaine, la semantica dell'apprendimento è quella sistematicamente privilegiata laddove si parla della fenomenologia delle passioni. Il che rappresenta, se ci si pensa, uno scarto profondissimo rispetto all'etica boccacciana della «libido licita», della propensione umana alla passione e al soddisfacimento di essa come realizzazione di tale condizione naturale. Si vede in maniera particolarmente evidente questo scarto fra le due concezioni dell'origine delle pulsioni erotiche fra Boccaccio e La Fontaine nella riscrittura che fa quest'ultimo della «novella delle papere».

L'introduzione alla quarta giornata del *Decameron* e la novella che vi è acclusa sono un vero e proprio inno alla naturalezza dell'indole umana volta alla passione dell'innamoramento e della soddisfazione di tale pulsione concupiscibile. La chiave del paratesto è probabilmente da ricercarsi nella chiusa dello stesso, allorché l'autore, dopo essersi rivolto ai critici e aver narrato il suo *exemplum*, torna alle lettrici, e alle donne in generale, ribadendo come: «gli altri e io, che v'amiamo, naturalmente operiamo» (*Dec. IV Intr.*, 41, corsivo mio). Una dichiarazione alla quale fa seguito subito un richiamo alle «leggi della natura» (ivi) a cui è arduo, probabilmente impossibile resistere. Anche la novella che accompagna la ricusa delle critiche rivolte all'autore, e ne illustra il proposito in maniera icastica, si iscrive all'insegna della pura naturalezza. È la natura che induce il figlio di Filippo Balducci all'attrazione per le «papere», anzi l'aneddoto insiste a diverse riprese sul fatto che, nonostante il padre abbia deciso di lasciare il figlio nell'ignoranza delle pratiche del mondo, di tenerlo insomma volutamente lontano da tutto quel che – preghiera esclusa – avrebbe potuto fare oggetto di un qualsivoglia apprendimento, ciò non ha potuto impedire che alla prima occasione la natura, sotto forma della visione delle «papere», reclamasse i propri diritti. La novella riscritta da La Fontaine – lo ricordo, in posizione liminale, e che include fra l'altro anche altri elementi di risposta alle critiche presenti nell'*Introduzione* boccacciana –, prima di tutto, tende a far prevalere l'epidittico sul narrativo, tanto è vero che, prima ancora che la narrazione inizi, la voce autoriale ci rende nota quale sarà la *pointe* dell'aneddoto: il potere di seduzione muliebre anche su coloro i quali non sono stati 'addestrati' ad apprezzarlo. E questo è ribadito a molteplici riprese anche nell'*exemplum* delle papere. Il giovane, fatto crescere dal padre al riparo dal mondo in seguito alla vedovanza di costui e ai conseguenti sentimenti di «haine» e «crainte» (*Les Oies de frère Philippe*, vv. 74-75), rispettivamente per il genere umano in generale, e in specifico per le donne, nutriti dal padre,

è costretto a frequentare un'«école sauvage» (ivi, v. 62). Il novello eremita Filippo Balducci imposta la propria vita selvaggia proprio sul tenere il figlio nell'ignoranza del secolo, «cache avec très grand soin | cent choses à l'enfant» (ivi, vv. 90-91). In particolare si guarda bene dal parlargli delle donne che tanto lo spaventano. Provvede nondimeno a un'istruzione del figlio sull'ambiente circostante, impostata anche in questo caso a bigotteria: «À cinq [ans] il lui nomma des fleurs, des animaux, | l'entretint de petits oiseaux; | et, parmi ce discours aux enfants agréable, | mêla des menaces du diable» (ivi, vv. 96-99).

L'insegnamento paterno viene declinato con dovizia di particolari in ordine cronologico, come si trattasse di una sorta di *ratio studiorum* elaborata dal padre al fine di ammannire al figlio un'istruzione estremamente selettiva. Dopo i rudimenti di botanica e zoologia, infatti, viene introdotta una sorta di teologia naturale – panteistica quasi: «Les dix ans expirés, matière plus profonde | se mit sur le tapis: un peu de l'autre monde | au jeune enfant fur révéle» (ivi, vv. 102-104); ma, precisa il narratore ribadendo quel che gli sta a cuore, «et de la femme point parlé» (ivi, v. 105). Ai quindici anni si passa alla teologia speculativa, «lui fut enseigné, | tout autant que l'on put, l'Auteur de la nature» (ivi, v. 107); ma, nuova aggiunta maliziosa, «rien touchant la créature» (ivi, v. 108), dato che, l'autore precisa ulteriormente, il padre non ritiene necessario questo tipo di apprendimento avendo destinato il figlio a essere sottratto al mondo. Se il resto dello svolgimento dell'aneddoto resta assai prossimo all'ipotesto decameroniano, questo lungo indugio sulle varie tappe dell'apprendimento del giovane, con l'insistenza altrettanto costante su quanto omesso dalla pedagogia paterna, legittima una lettura diversa della crisi finale e dello scacco paterno nel tentativo di escludere il figlio dal secolo: se in Boccaccio è evidentemente la natura a prendere il sopravvento sulla segregazione, per La Fontaine è proprio il difetto nell'apprendimento che fa scattare la ribellione del figlio.

### Chiusa

Questi esempi, la cui scelta è necessariamente arbitraria, mi paiono tuttavia particolarmente rappresentativi delle tecniche che i due riscrittori di Boccaccio mettono in atto nel narrare le passioni decameroniane, e in particolare quelle passioni inconfessabili in quanto tali, e che trovano una via di soddisfacimento (e anche, spesso, una possibilità di ammissione pura e semplice) solo attraverso l'ideazione di stratagemmi, camuffamenti, finzioni. Le passioni, insomma, che richiedono per essere soddisfatte una strategia comportamentale ben precisa, e che sono ben presenti nel campionamento di racconti decameroniani che La Fontaine e Casti decidono di riscrivere. Se in Boccaccio (ed è questa una delle costanti del *Decameron* sul piano del tessuto linguistico e metaforico) assistiamo sistematicamente a un adeguamento della lessematica delle varie passioni all'ambientazione della singola novella, che prevale rispetto al ricorso a una topica tradita (le metafore equestri, ad esempio), tale adeguamento si perde assai spesso, o si fa timido tentativo di imitazione nella riscrittura di Casti – laddove invece Casti cerca la *dilatatio*, sistematicamente, del modello, in obbedienza ad alcune tecniche narrative come quella del parallelismo e della moltiplicazione dei personaggi in ruolo attanziale assai schematico (l'arcangelo Gabriello punito da san Pietro, ad esempio). La Fontaine, invece, modifica profondamente l'impianto metaforico passionale, ricorrendo a un arsenale semantico proprio all'epoca, e in una certa misura anche allo scrittore, come abbiamo visto nei casi

dell'utilizzo delle metafore di apprendimento e di quelle a sfondo culinario. Il modello, insomma, persiste, variato in un sistema di allontanamenti e di riavvicinamenti, tanto interlinguistici che diacronici.

Per quanto riguarda La Fontaine, del resto, il lettore che spazi al di là dei *Contes et nouvelles en vers* per rivolgersi alle *Fables*<sup>48</sup> troverà un interessante spunto di riscrittura decameroniana nelle *Filles de Minée* (*Fables* XII 28). Si tratta della novella di Cimone (*Dec.* V 1), cui La Fontaine del resto fa allusione pure nel già citato racconto *La Courtisane amoureuse*.

In questo secondo caso la trama della novella decameroniana è compendiata da La Fontaine in questo modo:

[...] Chimon jeune homme tout sauvage,  
bien fait de corps, mais ours quant à l'esprit,  
amour le lèche, et tant qu'il le polit.  
Chimon devint un galant personnage.  
Qui fit cela? Deux beaux yeux seulement.  
Pour les avoir aperçus un moment,  
encore à peine, et voilés par le somme,  
Chimon aima, puis devint honnête homme.  
[*La Courtisane amoureuse*, vv. 17-24]

Allusione meramente funzionale, certo, ma in cui si trova, da un lato, formulata diversamente quella dinamica di apprendimento attraverso l'amore che abbiamo già incontrato, *ex negativo*, nelle *Oies de frère Philippe*, e dall'altro, a designare il risultato di questa educazione, due espressioni che rimandano immediatamente al Grand Siècle e al sistema di valori dell'epoca: «galant personnage» e «honnête homme»<sup>49</sup>. Il selvaggio ateniese diventa insomma, grazie al potere trasformativo dell'amore, un perfetto cortigiano dell'epoca del Roi Soleil.

Nel primo caso, quello di questa *fable* assai atipica delle *Filles de Minée*, nella quale diversi racconti si incastonano in una cornice dalle *Metamorfosi* ovidiane con progressivo distacco dal modello, il personaggio di Zoon presenta diversi tratti in comune con Cimone – tanto quello della *Courtisane amoureuse* succitato, quanto quello dell'antecedente decameroniano. Anch'egli è un «ours» che, come Filippo Balducci e Chimon, vive lontano dal consorzio umano, anzi, «concitoyen des ours» (*Fables*, XII 28, v. 483) come il vedovo eremita e il figlio sedotto dalle papere. Finché vede la bella Iole addormentata, e subito la narratrice, perentoria: «voilà son cœur développé» (ivi, v. 496), come se prima fosse stato solo una sorta di embrione. E questo avviene grazie ad «amour, pour son savoir suprême» (ivi, v. 497). Non solo, dichiara Zoon a Iole, i suoi dolci tratti «m'ont l'âme et l'esprit, et la raison donnée» (ivi, v. 508).<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Il che appare del tutto legittimo se si pensa tanto alla concatenazione cronologica delle due sillogi, quanto alle numerose intersezioni che vi si possono riscontrare. Su questi aspetti cfr. J. Morgante, *Autonomie et contiguïté. Les rapports entre les «Contes» et les «Fables» de La Fontaine*, «Le Fablier», 2011, 22, pp. 19-30.

<sup>49</sup> Sull'uso di queste categorie in La Fontaine cfr. M. Bermann, *Les «Contes et nouvelles en vers» de La Fontaine: licence et mondanité*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

<sup>50</sup> Per la verità un altro elemento della novella di Cimone si trova nel racconto precedente delle *Filles de Minée*, il terzo, quello di Télamon e Cloris. Si tratta del rapimento per mare a opera dei pirati; che però non è escluso, qualora derivato da Boccaccio, venga da qualche altra novella (senza pretese di esaustività: quelle di Alatiel, di Paganino del Monaco e Ricciar-do di Chinzica, di Martuccio Comito, di Gian di Procida, di Gerbino).

Insomma, fra le molteplici divergenze emerse nel corso delle comparazioni, quest'ultimo pare un aspetto da non trascurarsi, e che riassume bene la dinamica attiva tra modello e ipertesti. Se la chiave delle riscritture decameroniane di La Fontaine è probabilmente da leggersi in questa particolare insistenza sull'apprendimento attraverso la pulsione erotica, in Boccaccio le passioni sono anzitutto estrinsecazione della natura, mentre in Casti esse diventano spesso pretesto per la descrizione dell'atto sessuale – magari giocata su sapienti immagini e digressioni funzionali a una dilatazione affabulatoria.