

I novellieri
italiani
e la loro presenza
nella cultura
europea:
rizomi
e palinsesti
rinascimentali

a cura di
Guillermo Carrascón
e
Chiara Simbolotti

aAccademia
university
press



NOVELLIERI ITALIANI IN EUROPA
testi e studi

ISSN 2421-2040

collana diretta da

Aldo Ruffinatto, Guillermo Carrascón

comitato scientifico

**Pierangela Adinolfi, Erminia Ardissino, Daniela Capra,
Davide Dalmas, Marina Giaveri, José Manuel
Martín Morán, Consolata Pangallo, Monica Pavesio,
Patrizia Pellizzari, Laura Rescia, Roberto Rosselli del Turco,
Iole Scamuzzi, Chiara Simbolotti, Carla Vaglio**

**I novellieri italiani
e la loro presenza
nella cultura
europea: rizomi
e palinsesti
rinascimentali**

**a cura di
Guillermo Carrascón
e
Chiara Simbolotti**

**I novellieri italiani
e la loro presenza
nella cultura europea:
rizomi e palinsesti
rinascimentali**

Questa miscellanea di studi si colloca tra i risultati del Progetto di Ricerca “Italian Novellieri and Their Influence on Renaissance and Baroque European Literature: Editions, Translations, Adaptations” dei **Dipartimenti di Studi Umanistici** e di **Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne** dell’**Università degli Studi di Torino**, finanziato dalla **Compagnia di San Paolo** attraverso l’accordo con l’Università per lo sviluppo della ricerca scientifica.

The articles included in this volume had been selected by means of a peer review process.

IV

Volume stampato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell’Università degli Studi di Torino

aA

© 2015
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione dicembre 2015
isbn 978-88-99200-65-7
edizioni digitali www.aAccademia.it/novellieri4

book design boffetta.com
stampa Digitalandcopy, Segrate (MI)

I novellieri italiani nella letteratura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali

Francia e Germania

Perrault et Basile:

Les Fées est-il un palimpseste? Patricia Eiche-Lojkiné 5

La «*Vie désordonnée*» di Bianca Maria di Challant:
dalla IV novella di Bandello all'*histoire tragique*
di Belleforest

Monica Pavesio 28

L'Amour en son throne: appunti su una traduzione francese
secentesca delle *Novelle Amoroze*
di Giovan Francesco Loredano

Laura Rescia 40

La storia di Donna Francesca che umilia i suoi spasimanti
(*Dec. IX, 1*) nelle versioni tedesche
di Arigo e Hans Sachs

Maria Grazia Cammarota 56

Ammonire divertendo: Sachs, Boccaccio e un *Decameron*
(apparentemente) moralizzato

Raffaele Cioffi 74

The King and the Countess, or:
Bandello at the Baltic Coast

Manfred Pfister 87

La ricezione delle novelle del Boccaccio in Germania
nella seconda metà del XV secolo

Maria Grazia Saibene 110

Il Calandrino tedesco di Arigo

Chiara Simbolotti 126

Inghilterra

Ricezione europea del *Cunto de li Cunti* di Basile:
la traduzione inglese di John Edward Taylor

Angela Albanese 143

«Fu già in Venezia un moro molto valoroso».
Giraldi Cinzio e Shakespeare

Massimo Colella 158

«This noble and godlye woman»:

Caterina d'Aragona e *The Historye of Grisilde the Seconde*
di William Forrest

Omar Khalaf 173

Boccaccio e Shakespeare. La IV giornata del *Decameron*,
l'amore e il tragico sulla scena

Chiara Lombardi 188

Barnabe Riche e la novella italiana. Traduzione e reinvenzione
nel *Farewell to Military Profession*

Luigi Marfè 204

**'Scenari' europei del Rinascimento italiano:
dagl'inganni di Nicuola (già Lelia) a Viola
ne *La dodicesima notte*** Eva Marinai 217

***La moral filosofia* di Doni:
l'iconografia della traduzione inglese** Patrizia Pellizzari 234

Italia

***La Posilecheata, una still life* fiabesca** Clara Allasia 255

***Iter gratia itineris: il valore delle peripezie mediterranee
nel Decameron*** Marcello Bolpagni 268

**Dalla novella alle scene: Giletta di Narbona
nella *Virginia* di Bernardo Accolti** Matteo Bosio 285

**La transmisión de motivos novelescos a través
de la comedia nueva: *Don Gastone di Moncada*
de Giacinto Andrea Cicognini** Guillermo Carrascón 298

**La funzione Alatiel. False vergini
in Pietro Fortini** Nicolò M. Fracasso 312

**La raccolta delle *Cento novelle amoroze
de' Signori Accademici Incogniti*** Tiziana Giuggia 324

**Indicazioni per curare la malinconia nella novellistica italiana.
Lezioni per il «ben vivere»** Béatrice Jakobs 339

**Riscrivere e rileggere Bandello.
Il destino del paratesto tra *Histoires tragiques* (1559)
ed edizione milanese (1560)** Nicola Ignazio Loi 350

***Griselda, tragicommedia* del bali Galeotto Oddi,
un manoscritto torinese del sec. XVII** Jean-Luc Nardone 364

**«Bisogna scriver de' romanzi, chi vuol encomi»:
Francesco Pona e la costruzione
della «macchina meravigliosa»** Laura Nay 381

***La Griselda: recreaciones musicales de un argumento
boccacciano en el siglo XVIII*** Juan José Pastor Comín 395

Spagna

**Palabras en fuga o silencios en la *Primera parte
de las novelas* de Giraldi Cinzio** Mireia Aldomà García 413

**Bandello y Cervantes. *Novelle, Histoires tragiques,
Historias trágicas exemplares: hacia La fuerza de la sangre*
de Miguel de Cervantes** Luana Bermúdez 432

Educare e divertire: <i>La Zucca del Doni en Español</i> e la creazione di un nuovo destinatario	Daniela Capra	444
Lorenzo Selva en el origen del <i>Para algunos</i> de Matías de los Reyes	Alba Gómez Moral	459
<i>Materias deshonestas y de mal ejemplo: programa ideológico y diseño retórico en la narrativa italiana del siglo XVI en España</i>	David González Ramírez	473
El motivo del marido celoso: de la <i>novella</i> italiana a la novela corta española del siglo XVII. Imitación y reescritura en Cervantes, Castillo Solórzano y Juan de Piña	Christelle Grouzis Demory	491
Teoria e pratica dell'utilità della novella. Bonciani, Bargagli, Sansovino e Cervantes	José Manuel Martín Morán	506
La teatralización del mito de Griselda en <i>El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia: a propósito</i> de los personajes	María Muñoz Benítez	522
La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el <i>Decamerón</i> de Lope de Vega	Juan Ramón Muñoz Sánchez	539
De Italia a España: la búsqueda y la creación del marco en <i>Los cigarrales de Toledo</i>, de Tirso de Molina	Manuel Piqueras Flores	556
Política de la amistad en <i>De la juventud</i>, de Francisco de Lugo y Dávila	Carmen Rabell	569
Bandello frente a la comedia del Siglo de Oro: el caso de <i>Linajes hace el amor</i>	Ilaria Resta	585
La tradición griseldiana y las innovaciones en la segunda patraña de Timoneda	Francisco José Rodríguez Mesa	604
<i>El Fabulario</i> de Mey y los <i>novellieri</i> italianos	Maria Rosso	619
Los <i>novellieri</i> en Mateo Alemán: las novelas en el <i>Guzmán de Alfarache</i> (1599-1604)	Marcial Rubio Árbuez	633
Le novelle 'italiane' del <i>Guzmán de Alfarache</i>	Edoardo Ventura	646
Europa		
Del <i>exemplum</i> a la <i>novella</i>	Carlos Alvar	657
Masuccio Salernitano en Europa	Diana Berruazo	674
Sulla presenza del <i>Decameron</i> nella letteratura polacca: la novella di Zinevra (II, 9) nella anonima traduzione cinquecentesca	Anna Gallewicz	689

Indice

Le rôle du <i>Décameron</i> dans l'épanouissement de la nouvelle roumaine	Eleonora Hotineanu	705
Dalla prosa alla poesia. Le prime traduzioni ungheresi del <i>Decameron</i>	Norbert Mátyus	717
La novella italiana in Europa tra Bandello, Yver e Cervantes	Elisabetta Menetti	726

La storia di Donna Francesca che umilia i suoi spasimanti (*Dec. IX, 1*) nelle versioni tedesche di Arigo e Hans Sachs

Maria Grazia Cammarota

Università di Bergamo

Il rapporto che intercorre tra un'opera e i testi da cui essa in qualche modo deriva è da molto tempo al centro di un intenso dibattito teorico che permette di osservare il fenomeno da punti di vista molto diversi. Tra i numerosi termini impiegati per indicare tale relazione intertestuale quello che ricorre con maggiore frequenza è 'riscrittura', sebbene non si sia ancora pervenuti a una definizione condivisa e a una delimitazione di tale termine rispetto a 'rielaborazione', 'riuso', 'trasposizione', 'ricezione' e altre espressioni ancora. Sufficientemente ampio da includere una vasta gamma di pratiche trasformative esercitate su un testo preesistente, il termine 'riscrittura' ha il vantaggio, a mio parere, di mettere in primo piano il processo attivo e creativo del testo d'arrivo, teso in genere alla risemantizzazione, più o meno ampia, del testo di partenza. Un elemento comune a tutte le possibili forme di riscrittura è infatti l'atto interpretativo, che può essere minimo o inconsapevole, ma che non è mai del tutto assente.

Su questo fattore ineludibile della letteratura di secondo grado richiama l'attenzione, tra i tanti, anche Genette, che alla fine di una articolata tassonomia di tutte le forme che mettono un testo in relazione «manifesta o segreta» con altri

testi, precisa che «non esistono trasposizioni *innocenti* – che non modifichino cioè in un modo o nell’altro il significato dell’ipotesto»¹. L’enfasi sul ruolo dell’interpretazione nel diversificato universo delle operazioni di riuso caratterizza anche la classificazione elaborata da Umberto Eco, che adotta proprio «interpretazione» come iperonimo di tutti i possibili tipi di relazione tra un testo di partenza e un testo d’arrivo². Non è forse superfluo precisare che questo vale anche per l’operazione traduttiva, dal momento che alcuni critici ritengono invece che la traduzione possa – o addirittura debba – essere disgiunta dal processo interpretativo³. Nell’analisi della catena di riscritture generata dalla novella di Donna Francesca cercheremo dunque di mettere a fuoco soprattutto le strategie testuali che portano ogni opera nuova a caricare di significati inediti una materia narrativa che rimane immutata nella sue linee essenziali.

La novella del *Decameron* che Filomena racconta nella nona giornata, il cui tema è libero, ha una protagonista femminile, come segnala l’*incipit* della rubrica: «Madonna Francesca, amata da un Rinuccio e da uno Alessandro e niuno amandone»⁴. Madonna de’ Lazzari è una nobile vedova di Pistoia che non solo è «bellissima» e «gentile», ma è anche «valorosa» e «savìa» (Dec. IX, 1, 4-6 e 28-30). Due gentiluomini esiliati da Firenze, Rinuccio Palermini e Alessandro Chiaromontesi, la corteggiano in maniera insistente e, alla lunga, insopportabile. Per liberarsi di entrambi in un colpo solo, la scaltra vedova impone a ciascuno una prova d’amore che, nelle sue intenzioni, è talmente raccapricciante da risultare

aA

57

1. G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982, [ed. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, R. Novità (trad.), Einaudi, Torino 1997, p. 352].

2. Lo schema di classificazione dei diversi tipi di interpretazione prevede, in sintesi, tre punti: 1. Interpretazione per trascrizione; 2. Interpretazione intrasistemica; 3. Interpretazione intersistemica. U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003, p. 236.

3. La contrapposizione concettuale tra traduzione e interpretazione, piuttosto diffusa, emerge per esempio dalla raccomandazione che viene spesso rivolta ai traduttori di non lasciarsi andare alla interpretazione, come pure dalle critiche mosse a traduzioni che non si mantengono aderenti al dettato della fonte. Un esempio lampante di questo orientamento è l’affermazione di L.J. RODRÍGUEZ – *Some reflections on poetry in translation and its criticism*, «Babel», 51 (2005), p. 85 – secondo il quale la responsabilità del traduttore «is not to ‘interpret’ but to ‘translate’».

4. Dec. IX, 1, 1. L’edizione di riferimento è G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Einaudi, Torino 1992³.

inaccettabile: all'insaputa l'uno dell'altro, Alessandro deve introdursi nottetempo nel sepolcro di un turpe criminale morto quello stesso giorno, tale Scannadio, prendere il posto del cadavere indossandone la veste, fingersi morto e aspettare che lo vengano a prelevare; e Rinuccio ha il compito di trasportare a casa di Donna Francesca il presunto cadavere del malfattore. Vinta ogni comprensibile paura, gli aspiranti amanti trovano il coraggio di confrontarsi con l'orrore della morte e riescono quasi a portare a buon fine l'impresa, senonché il caso vuole che proprio sotto casa della donna amata Rinuccio sia scambiato da alcune guardie per un pericoloso bandito. Francesca, che assiste alla scena dalla finestra, prima si meraviglia dell'inaspettato ardire dei suoi spasimanti, poi può tirare un sospiro di sollievo, allorché Rinuccio scappa a gambe levate dopo aver lasciato rovinare a terra il povero Alessandro, il quale è costretto ad alzarsi in tutta fretta e a sfuggire goffamente agli inseguitori, intralciato com'è dai lunghi abiti da sepoltura.

La prima interpretazione di questa novella è fornita dalla lieta brigata del *Decameron*. Filomena introduce il racconto come ulteriore esempio di quello che può operare la forza dell'amore: «Molte volte s'è, o vezzose donne, ne' nostri ragionamenti mostrato quante e quali sieno le forze d'amore; né però credo che pienamente se ne sia detto» (*Dec.* IX, 1, 3); tuttavia fermarsi a questa affermazione, come fanno vari commentatori⁵, vuol dire sorvolare sul fatto che la narratrice prepara al registro comico presentando la vicenda come una parodia di uno dei temi più alti della tradizione cavalleresca, la morte per amore. Nel caso illustrato dalla novella, infatti, l'innamorato non muore, ma entra nella tomba da vivo per poi uscirne al pari di un morto: un punto ben chiarito da Filomena, la quale precisa che l'amore non solo conduce

5. Che la novella illustri un nuovo esempio della forza dell'amore è opinione ad esempio di J. ISENRING, *Der Einfluß des Decameron auf die Spruchgedichte des Hans Sachs*, Impr. du Courrier, Genève 1962, p. 60, e di K. GRUBMÜLLER, *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle*, Niemeyer, Tübingen 2006, p. 328. A proposito del coraggio di affrontare la morte pur di ottenere l'amore scrive G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Decameron: Lidia, Francesca, Dianora e le prove d'amore*, «Italianistica», XLII (2013), n. 2, pp. 39-53, [p. 47]: «È, nel modo più straordinario, la dimostrazione della potenza dell'amore e del desiderio; ed è l'aspetto più significativo della novella».

gli amanti a morire, «ma quegli ancora a entrare nelle case de' morti per morti tira» (Dec. ix, 1, 4). Inoltre Filomena aggiunge che la novella non mostra solo «la potenza dell'amore» (*ibid.*), ma permette anche di comprendere «il senno da una valorosa donna usato a torsi da dosso due, che contro il suo piacere l'amavan» (*ibid.*). Infine non possiamo ignorare il ragionamento dei giovani fiorentini al termine della narrazione: «Già si tacea Filomena, e il senno della donna a torsi da dosso coloro li quali amar non volea da tutti era stato commendato; e così in contrario non amor ma pazzia era stata tenuta da tutti l'ardita presunzion degli amanti» (Dec. ix, 2, 2). È l'antitesi tra senno e follia il fulcro esclusivo di questa comune riflessione dei novellatori, i quali alla fine del racconto convengono sul fatto che il motore dell'azione non è veramente la potenza dell'amore, superiore persino all'orrore della morte: a spingere Rinuccio e Alessandro ad accettare una prova assurda e pericolosa che li porta a compiere azioni tanto sconsiderate pur di entrare nelle grazie della giovane vedova è piuttosto la follia, unita per giunta a presunzione. A questa passione cieca, sciocca e infruttuosa – che si configura come una caricatura del servizio d'amore del superato mondo cortese – i novellatori riservano il loro biasimo; quello che invece merita elogio è la capacità di risolvere un problema grazie all'ingegno. Peraltro anche la sorte, la terza grande forza che agisce nelle novelle del Boccaccio, interviene a favore di Francesca e a svantaggio dei due giovani scellerati.

Stupisce che qualche interprete ritenga che il rifiuto degli spasimanti non abbia nella novella una motivazione⁶, dato che già la rubrica specifica che Francesca non amava nessuno dei due – «niuno amandone» – e ripetutamente nella narrazione il corteggiamento è definito una «seccaggine», un «impaccio», una «noia» (Dec. ix, 1, 7, 10-11 e 33). E stupisce pure che Francesca sia definita fredda e calcolatrice, o addirittura sessualmente repressa⁷, giudizi che si basano evidentemente

6. Così per esempio C. BOLSINGER, *Das Decameron in Deutschland. Wege der Literaturrezeption im 15. und 16. Jahrhundert*, Peter Lang, Frankfurt/Main 1998, p. 149.

7. Di questa opinione sono per esempio ISENRING, *Der Einfluß* cit., p. 61: «In der Novelle bleibt uns vielmehr der Eindruck von einer klugen, fast kalt berechnenden Frau, die sich nicht zur Liebe zwingen läßt», e H. KÖLSCH, *Boccaccio Decameron, Erotische Novellen, Interpretation*, Books on Demand, Norderstedt 2012, p. 116, che definisce Francesca una donna povera di sentimenti, che si sottrae alla sessualità con dei trucchi e il cui comportamento è

sul presupposto che un corteggiamento debba risultare di per sé gradito. Gli indizi testuali non lasciano emergere una donna insensibile all'amore; anzi, nel testo leggiamo che in un primo momento Donna Francesca, pur essendo savia, aveva «men saviamente più volte gli orecchi porti» (*Dec.* ix, 1, 6) alle ambasciate amorose di Rinuccio e Alessandro. Come altri personaggi del variegato universo ritratto da Boccaccio, Francesca ha le sue debolezze e le sue umanissime contraddizioni; e per questo, mossa dal desiderio sessuale o semplicemente dalla vanità, non disdegna il corteggiamento *a priori*. Quando però si accorge di non amare nessuno dei due e che le loro insistenti attenzioni le procurano fastidio anziché piacere, allora mette a frutto il proprio ingegno per orchestrare uno stratagemma che le permetta di ridare ordine alle cose e di recuperare la propria tranquillità. La protagonista della novella è dunque una donna saggia e intelligente, che non subisce l'iniziativa maschile e compie liberamente la scelta di respingere gli spasimanti, smentendo alcuni tenaci luoghi comuni della misoginia, come la fragilità femminile di fronte alle tentazioni, l'incapacità di distinguere il vero dal falso amore, nonché l'insaziabilità sessuale delle giovani vedove, rimaste prive della compagnia maschile e, soprattutto, della vigilanza di un uomo. Rinuccio e Alessandro, invece, sono spinti ad agire solo dalla forza dell'istinto – che è altro rispetto all'amore – e non sono supportati dall'intelletto, incapaci come sono di valutare correttamente le reazioni della donna vagheggiata e di intuire l'inganno che si cela nel «gran servizio» (*Dec.* ix, 1, 16) che viene loro richiesto. E per la loro stoltezza non possono che meritare l'umiliazione della beffa.

Migrata in Germania, questa novella è sottoposta a una prima riscrittura da parte di Arigo, all'interno della sua traduzione in tedesco dell'intero *Decameron*⁸. Nonostante i notevoli costi di produzione di un'opera tanto vasta, il libro deve aver avuto un discreto successo, se la prima edizione, pubblicata a Ulm

dettato da sessualità repressa: «gefühlarme Frau, die sich der Sexualität mit Tricks erwehrt [...] in ihrer verdrängten Sexualität».

8. Per una panoramica delle questioni relative all'autore e all'opera si rimanda a J.-D. MÜLLER, *Arigo*, in W. Stammer et al. (a c. di), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2004, vol. 11, coll. 125-130.

da Johann Zainer intorno al 1476/1477, è stata seguita da ulteriori stampe, arricchite peraltro di silografie⁹.

Selezionando all'interno di questa operazione traduttiva alcune caratteristiche che appaiono rilevanti anche per le successive rivisitazioni della novella, non ci soffermeremo sul cospicuo numero di aggiunte e sostituzioni con finalità principalmente esplicative, per sottolineare piuttosto l'eliminazione, la modifica o la semplificazione di elementi che, appartenendo all'universo culturale dell'ipotesto, sono giudicati ininfluenti per i nuovi destinatari. Osserviamo per esempio l'espunzione del riferimento al bando che costringe i due uomini a lasciare Firenze, dettaglio che nella novella italiana giustifica, sul piano narrativo, la presenza dei due fiorentini a Pistoia e che al contempo rievoca le contese politiche tra fazioni e comuni. La modifica più evidente investe la costellazione di nomi: tra i toponimi rimane solo 'Pistoia', che serve come indicatore dell'ambientazione italiana della vicenda; il nome della protagonista compare un'unica volta e nella forma «Fransceho» e quelli dei gentiluomini fiorentini sono adattati alla lingua tedesca («Rinuczo» e «Alexander»), con alcune varianti grafiche nelle successive edizioni; sono del tutto omessi i cognomi, che rinviano a famiglie di parte guelfa (de' Lazzari) o ghibellina (Palermi e Chiarfontesi).

Diverso è il caso del nome Scannadio, che nella stampa di Ulm compare la prima volta come «Schanadio» e poi sempre come «Stanadio», forma che si imporrà in tutte le successive edizioni a stampa e che verrà ripresa nelle altre operazioni di riscrittura. Che il significato di questo nome parlante non possa essere sfuggito ad Arigo è dimostrato dalla traduzione del verbo «scannare» (Dec. ix, 1, 26), che ricorre proprio accanto al nome del turpe omicida nel passo in cui Alessandro è nel sepolcro e teme per la propria vita e che Arigo rende

9. Contro l'opinione di uno scarso successo dell'opera si esprimono J. THEISEN, *Arigos Decameron. Übersetzungsstrategie und poetologisches Konzept*, Francke, Tübingen-Basel 1996, pp. 4 sgg., e J.L. FLOOD, *Early Editions of Arigo's Translation of Boccaccio's Decameron*, in C. Fahy et al. (a c. di), *Book Production and Letters in the Western European Renaissance*, Modern Humanities Research Association, London 1986, pp. 64-88, [pp. 77 sgg]. Le edizioni a stampa sono consultabili online al sito del Münchner Digitalisierungszentrum, Digitale Bibliothek, <http://www.digitale-sammlungen.de/index.html?&l=it>, ultima consultazione 30/09/2015. L'edizione di riferimento è di A. von Keller (a c. di), *Decameron von Heinrich Steinhöwel*, Literarischer Verein, Stuttgart 1860, pp. 545-550, basata sulla stampa di Ulm.

con «würgen» ('strangolare, soffocare')¹⁰, un verbo che risulta abbastanza vicino al senso di 'scannare'.

L'alterazione dell'allusivo epiteto non può rientrare nella strategia addomesticante che ha portato alla modifica degli altri nomi, poiché «Stanadio» è un nome altrettanto opaco per il nuovo pubblico tedesco, privo com'è di elementi linguistici riconoscibili nella lingua d'arrivo; e non può derivare da una preoccupazione tabuistica, visto che il nuovo composto non è molto meno irriverente di quello originario. La prima e isolata ricorrenza della forma «Schanadio» testimonia a mio giudizio il tentativo di mantenere il nome italiano nella sua forma estraniante per il pubblico tedesco; la deformazione in «Stanadio» a partire dalla seconda ricorrenza del nome potrebbe allora essere attribuita a una incomprensione del manoscritto di Arigo da parte del primo stampatore. Le edizioni successive avranno poi ripreso passivamente la forma più frequente¹¹.

Un'altra modifica rispetto all'ipotesto che verrà adottata in quasi tutte le successive riscritture della novella riguarda la traduzione di «una sua fante» (*Dec.* IX, 1, 10) in riferimento alla cameriera di Donna Francesca, che nel testo tedesco compare nella forma maschile («*einem iren knecht*», p. 547, 7). Difficilmente possiamo imputare tale sostituzione a una carente padronanza dell'italiano, specialmente se teniamo conto del fatto che nella traduzione della novella VIII, 7 la medesima espressione «una sua fante» (*Dec.* VIII, 7, 4) è resa con l'equivalente femminile tedesco: «*eyner irer meyd*» (p. 495, 21). È possibile che in questo caso Arigo abbia inizialmente considerato il termine «fante» come un maschile, fraintendendo l'articolo e il possessivo che lo precedono a causa di una lettura frettolosa o incerta del modello italiano a sua disposizione (che peraltro non è stato ancora individuato con assoluta certezza¹²); successivamente, pur avendo ricono-

10. «Tutti i peli gli s'incominciarono a arriciare addosso, e parevagli tratto tratto che Scannadio si dovesse levar ritto e quivi scannar lui», «im alle sine hare geperge stunden, in stäcz daucht Stanadio auf stünde vnd in würgen wölt» (*Dec.* IX, 1, 25-26).

11. THEISEN, *Arigos Decameron* cit., pp. 648-650 suppone che il manoscritto sia andato in stampa prima di una accurata revisione finale.

12. La tesi di THEISEN, *Arigos Decameron* cit., secondo il quale Arigo avrebbe realizzato la sua traduzione a partire dalla cosiddetta edizione a stampa *Deo gratias*, pubblicata probabilmente a Napoli nel 1470, è stata messa in discussione a favore di una fonte manoscritta da Ch. BERTELSMEIER-KIERST, nella sua recensione al volume di Theisen pubblicata sulla

sciuto i pronomi femminili che nella novella si riferiscono alla serva di Francesca, potrebbe aver deciso di non intervenire sulla parte già tradotta e di continuare quindi con il termine maschile. Che in qualche caso le soluzioni traduttive di Arigo denuncino una incomprensione dell'italiano è comunque innegabile. Un fraintendimento linguistico sarà infatti all'origine della scelta di «ein pöse man» ('un uomo malvagio', p. 549, 12) per la traduzione della parola «malioso» (Dec. ix, 1, 27), ovvero 'stregone', che Arigo deve aver inteso come un derivato di «male» anziché di «malia». Si tratta ad ogni modo di casi isolati, che non giustificano i giudizi severi emessi da alcuni critici sulla traduzione di Arigo¹³.

Le alterazioni capaci di originare un nuovo circuito di senso sono particolarmente evidenti all'inizio e al termine della storia riformulata da Arigo, con ulteriori indizi sparsi nel corso della narrazione. Nella traduzione della rubrica la protagonista non compare nella sua individualità come «Madonna Francesca», ma come 'una donna onorata': «Wie ein erbere frawe» (p. 545, 27). Sin dall'esordio, dunque, la giovane vedova, il cui nome non a caso compare una sola volta in tutta la traduzione, rappresenta l'incarnazione di un fondamentale principio etico: l'onore. Parecchi dettagli disseminati nella traduzione contribuiscono a rafforzare questo slittamento di senso del racconto. Il breve accenno di Boccaccio all'iniziale disponibilità di Francesca a prestare ascolto alle ambasciate amorose prende una piega diversa nella riscrittura di Arigo: «villeicht zû etlicher fart nich sere weyßlich ir oren sölcher potschafft verlichen het, des sy ir gewissen straffen warde» (p. 546, 26-28) 'forse qualche volta non molto saggiamente aveva prestato orecchio a tali ambasciate, per la qual cosa la sua coscienza cominciò a punirla'. Arigo ridimensiona mediante il dubitativo 'forse' il peso del comportamento arrendevole di Francesca, attenuando quindi la potenziale propensione al peccato di questo esempio di donna virtuosa; ma a questo sia pur minimo vacillamento

aA

63

«Zeitschrift für deutsches Altertum», 126 (1997), pp. 476-488. Che Arigo avesse avuto come modello anche un manoscritto del *Decameron* è l'opinione oggi prevalente. Sulla questione cfr. MÜLLER, *Arigo* cit., p. 127, e L. RUBINI MESSERLI, *Boccaccio deutsch. Die Dekameron-Rezeption in der deutschen Literatur (15.-17. Jahrhundert)*, Rodopi, Amsterdam-New York 2012, vol. 2, pp. 337-353.

13. Tra questi, soprattutto G. BAESECKE, *Arigo*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», XLVII (1904), p. 245.

segue comunque un senso di colpa che è del tutto estraneo all'ipotesto¹⁴. Anche la riformulazione di una parte del messaggio che la fantesca porta ad Alessandro e che riguarda l'ambito premio previsto per il superamento della prova d'amore rivela il diverso punto di vista. Rispetto al laconico «ella ti riceverà, e con lei poi ti starai» (*Dec.* IX, 1, 14), nella versione tedesca leggiamo: «do sy dich lieplich enpfahen wirt, vnnnd also die ganczen nacht mit ir dein freüde haben macht» ('ti accoglierà amorevolmente e per tutta la notte potrai avere con lei la tua gioia', p. 547, 30-31). Qui non siamo in presenza di un ampliamento finalizzato semplicemente a una maggiore chiarezza rispetto alla suggestiva ed efficace reticenza della fonte: questa esplicitazione del piacere che attende l'innamorato ha il duplice effetto di aumentare la motivazione del giovane a compiere il servizio d'amore che gli è stato richiesto e di non lasciare dubbi sulla potenziale condotta peccaminosa di una donna che ceda alla tentazione di un amore che nella prospettiva di Arigo non può che essere illecito. E se nel testo originale il corteggiamento è vissuto da Francesca come una «seccaggine», nella versione tedesca è marchiato come «sölch unerlichen sache» ('una faccenda disonorevole', p. 546, 29). La riflessione finale aggiunta da Arigo rispetto alla fonte e in sostituzione del ragionamento della lieta brigata si riaggancia all'*incipit*, insistendo sul concetto di onore (*erber – eren*) e chiarendo al destinatario, in modo senz'altro inequivocabile, quale sia il significato da ricavare dal racconto: «also die erber fraw mit gütem gelimpffe irer pûler ledig warde hinfür in grosser zucht vnd eren mit fride vnd rûe lebet» 'e così l'onesta donna si liberò convenientemente dei suoi spasimanti e da quel momento visse con grande onore e disciplina, in pace e tranquillità' (p. 550, 37-38).

L'interpretazione della novella messa per iscritto da Arigo diventa l'ipotesto di ulteriori riscritture nel nuovo sistema letterario. Tra le versioni proposte da Arigo e da Hans Sachs si colloca un'opera in prosa pressoché sconosciuta: una rielaborazione anonima pubblicata a Norimberga come testo

14. Interessante è notare che questa aggiunta non ci sarà più nell'edizione Straßburg 1535 pubblicata da Jacob Cammerlander.

singolo dallo stampatore Georg Wachter, databile tra il 1530 e il 1540 e priva di riferimenti alla novella italiana. Come si evince già dal titolo *Ein seer lustig vñ kurtzweylige Histori / von zweyen gesellen / die beyd vmb ein Edle frawen wurben / vnd sie jr doch keynen nit wolt*¹⁵, l'interesse è per l'aspetto divertente del racconto, con al centro i due spasimanti respinti dalla donna amata. La dipendenza di questa riscrittura dalla traduzione di Arigo è evidente a più livelli, a cominciare dalla silografia collocata sotto il titolo, che ritrae i due giovani, uno in spalla all'altro, e Francesca che li osserva dalla finestra: la scelta di raffigurare questa scena coincide con quella della silografia che accompagna il *Decameron* di Arigo nelle stampe di Augsburg (1490) e specialmente di Strasburgo (1519 e 1540), come rivelano alcuni dettagli iconografici. Il nome «Stanadio» al posto di «Scannadio» non può che avere la versione di Arigo come origine; e lo stesso si può affermare per ulteriori elementi testuali, come la sostituzione della figura femminile «fante» con quella di un servitore «knecht» e l'immagine – aggiunta da Arigo – del corpo di Alessandro lasciato cadere da Rinuccio «als ein mülsacke», 'come un sacco di farina' (p. 550, 11).

aA

Al di là di questi evidenti punti di contatto, la nuova versione del racconto non cerca di mantenere visibili i legami con il proprio ipotesto, ma si propone come testo indipendente. Appariscente è la sostituzione del nome «Rinuccio» con «Reinhard», che rivela una tendenza addomesticante coerente con l'obiettivo di rendere il racconto facilmente comprensibile al nuovo pubblico mediante ripetizioni, precisazioni o aggiunte¹⁶. Modifiche significative riguardano la caratterizzazione dei personaggi, ridefiniti dal punto di vista sociale in funzione di un nuovo pubblico interessato al mondo dei commercianti e al loro rapporto con il mondo dei nobili. Osserviamo per esempio che la ragione della presenza dei due fiorentini a Pistoia (omessa, lo ricordiamo, da Arigo e dovuta al bando nel testo di Boccaccio) è qui ricondotta agli affari commerciali di entrambi anche in questa città:

65

15. Il testo, conservato alla British Library di Londra (12314.a.52), è citato dall'edizione di RUBINI MESSERLI, *Boccaccio deutsch* cit., vol. 2, pp. 548 sgg.

16. Il rielaboratore sente per esempio la necessità di ricordare che Reinhard preleva Alessandro pensando che fosse Stanadio («den er meynet Stanadio zûo sein» p. 556, righe 323-324), sebbene a questo punto della vicenda lo scambio dei corpi sia stato più volte ribadito.

«die auch in diser Stadt jr gewerb vnd handtierung hetten» (pp. 548-549, righe 19-21). A rivelare il nuovo fulcro di interesse è soprattutto Stanadio, che diventa l'occasione per un attacco pungente alla nobiltà: al posto del pericoloso criminale troviamo qui un ricco nobile («Edel vnd reich») dall'aspetto deforme e spaventoso e 'considerato da tutti un tiranno e un malvagio' («ward er doch für eyne Tyrannen vnd bösen man von yedermeniglich gehalten», p. 550, righe 68-70). Si allontana molto dalla versione di Arigo anche la rappresentazione della giovane vedova: Francesca è sì definita in esordio come «ein gar schöne und erbare Fraw» 'una donna molto bella e onorata' (p. 548, righe 12-13), ma la sua onorabilità non ha alcun peso in questa riscrittura, in cui la beffa a danno degli spasimanti deriva unicamente dal fastidio provocato dal loro corteggiamento, come nella novella italiana. Il finale è del tutto indipendente dai suoi antecedenti: Francesca decide infatti di risposarsi «mit eyne reiche vnd tugentsamen man» 'con un uomo ricco e virtuoso', ma soprattutto «der jr gefiel / vnd den sie auch lieb het» 'che le piaceva e che lei amava' (p. 561, righe 504-506). A parte il riferimento alla ricchezza del nuovo marito, sono due gli aspetti interessanti di questa conclusione: la capacità di amare riconosciuta a Francesca e la rilevanza assegnata all'istituzione matrimoniale, su cui ritorneremo tra poco.

È difficile pensare che questa rielaborazione fosse sconosciuta al prolifico poeta di Norimberga, Hans Sachs (1494-1576), che all'officina di Wachter aveva affidato parecchie opere e che proprio nel 1540 cominciò a proporre le proprie interpretazioni della medesima materia narrativa. Tuttavia è chiaro che Hans Sachs non intende intrattenere un dialogo intertestuale con questo immediato antecedente, ma cerca piuttosto un aggancio con Arigo. Va ricordato in primo luogo che l'inventario dei libri redatto da Hans Sachs nel 1562 non comprende né il *Decameron* in italiano né il testo uscito dalla stamperia di Wachter, bensì un volume intitolato *Cento Nouella Johannis Bocacii*, che non può che riferirsi alla versione di Arigo¹⁷. In secondo luogo, anche un minimo dettaglio come

17. L'inventario è riportato in H. SACHS, *Hans Sachs. Werke*, A. von Keller, E. Goetze (a c. di), Literarischer Verein, Tübingen 1870-1908, vol. 26, pp. 151 sgg. Non si sa con esattezza su quale edizione si sia basato Sachs. Oggi la critica propende per l'edizione del 1509 o del 1519, entrambe pubblicate a Straßburg da Grüninger. Il titolo di questa edizione, *Cento*

la scelta del nome «Rinūczo» invece di «Reinhard» rivela la volontà di creare una continuità con la traduzione quattrocentesca. Intenzionalmente o meno, comunque, taluni elementi delle riscritture di Sachs trovano corrispondenza, come vedremo, nell'anonima rielaborazione di Norimberga.

Che Hans Sachs abbia trovato particolarmente stimolante la storia di Donna Francesca è dimostrato dalla quadruplicata presenza di questo racconto nel registro generale delle sue opere¹⁸: lo si ritrova prima come *Spruchgedicht* e come *Meistergesang* con la medesima data (23.6.1540); poi nel 1558 come *Schwank*; infine nel 1560 come *Fastnachtspiel*¹⁹. Di fatto, però, come è già stato precisato dalla critica, ci troviamo in presenza di tre differenti redazioni della novella, visto che i testi del 1540 sono pressoché identici, differenziandosi per elementi minimi che pertengono al piano metrico e lessicale; neppure la diversa indicazione del genere è significativa, perché non è ancora del tutto chiaro quali siano i criteri che legittimano l'uso di una denominazione rispetto ad altre²⁰.

aA

Nouella, si avvicina infatti di più a quello che compare nell'inventario di Sachs rispetto all'*incipit* della prima edizione: *Decameron daz ist cento nouelle in welsch* (Ulm 1476/1477). La questione però non può dirsi definitivamente risolta, né contribuisce a chiarirla la verifica, che ho condotto sulle varie edizioni, di alcuni dettagli inseriti da Arigo nella novella IX, 1 e ripresi da Sachs: infatti in tutte le stampe troviamo per esempio il nome «Stanadio», come pure l'immagine del corpo di Alessandro lasciato cadere da Rinuccio «als ein mülsacke» 'come un sacco di farina' e ulteriori particolari.

18. Molte novelle del *Decameron* hanno avuto più di una riscrittura, ma solo altre tre sono presenti in quattro versioni: IV, 5; V, 7; X, 8. Tra i commenti delle rielaborazioni di Dec. IX, 1 ricordiamo quelli contenuti in: ISENRING, *Der Einfluß* cit., pp. 59-61 e 131-133; M. DALLAPIAZZA, *Hans Sachs und Boccaccio. Überlegungen zu einer rezeptionsgeschichtlichen Systematik*, in A. Noe, H.-G. Roloff (a c. di), *Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400-1750)*, Peter Lang, Bern 2012, pp. 85-118, [pp. 101-104]; R. CIOFFI, *Vedove, ostesse e contadine: la metamorfosi dei personaggi femminili del Decameron nelle opere di Hans Sachs*, in «Umana cosa è aver compassione degli afflitti...». *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 12-14 dicembre 2013)*, «Levia Gravia», xv-xvi (2013-2014), pp. 299-311, che si sofferma su Francesca come esempio della tipica vedova di una corporazione artigianale o mercantile, che con prudenza e saggezza si deve occupare degli affari.

19. I testi sono citati dalle seguenti edizioni: (*Spruchgedicht*): E. Goetze, C. Drescher (a c. di), *Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs*, Niemeyer, Halle/S. 1893, vol. 1, n. 63, pp. 188-190; (*Meistergesang*) *ibid.*, vol. 3, n. 119, pp. 252-254; (*Schwank*) *ibid.*, vol. 2, pp. 60-66; (*Fastnachtspiel*): Keller, Goetze, *Hans Sachs* cit., vol. 20, pp. 47-63.

20. Su questo punto si veda DALLAPIAZZA, *Hans Sachs* cit., pp. 101 sgg. Per le differenze tra *Meisterlied*, dalla forma rigidamente codificata, e le altre tipologie testuali, i cui caratteri non sono ancora chiaramente definiti, si rinvia inoltre a M. DALLAPIAZZA, *In Cento nouella man list. Boccaccio's Decamerone in den Fabeln und Schwänken des Hans Sachs*, in D. Klein (a c. di), *Vom Verstehen deutscher Texte des Mittelalters aus der europäischen Kultur*.

Ciascuna di queste operazioni di riscrittura, realizzate da Sachs nell'arco di vent'anni, mette in rilievo determinati punti focali. La versione del 1540, nella sua duplice forma, ripropone in sessanta versi solo gli elementi essenziali dell'intraccio. Come però rivela il titolo, *Die zwen petrognen püeler* ('I due corteggiatori ingannati'), gli spasimanti sono elevati al rango di protagonisti della storia e l'inganno diventa il perno della vicenda, proprio come nella rielaborazione pubblicata da Wachter. Francesca conserva nel complesso i principali tratti che la caratterizzano nei testi antecedenti: è una vedova giovane, bella e ingegnosa. Tuttavia diventa chiara la consonanza con Arigo nella scelta di mettere in risalto la rettitudine della protagonista («früm und eren vest», 'giusta e salda nell'onore' v. 10). Sachs ritorna su questa virtù femminile nei versi finali, in cui riprende la considerazione conclusiva di Arigo trasformandola però in un esplicito insegnamento morale, evidenziato dal modale «sol» 'deve': «Also ein fraw in zuecht und scham / All pueler sol von ir abtreiben, / Thüet Johann Bocacius schreiben» ('Così una donna che ha disciplina e pudore / deve respingere ogni spasimante / Questo scrive Giovanni Boccaccio' vv. 58-60)²¹. L'ultimo verso del *Meistergesang*, che nomina Boccaccio come fonte della materia narrativa, si presenta nello *Spruchgedicht* con una variazione, che costituisce l'unica discordanza significativa tra le due opere del 1540: «So mag sie wol pey eren pleiben» ('Così può conservare l'onore' v. 60). Questa riformulazione segnala, nella sua ulteriore accentuazione dell'onore, il nucleo principale dell'interesse di Sachs per questa novella.

Le due versioni del 1558 e del 1560, molto più lunghe delle precedenti, risultano più debolmente correlate al testo di partenza, anche se restituiscono alla figura femminile la sua centralità, come rivelano i rispettivi titoli: *Die jung erbar witfraw Francisca, so zweyer buler mit listen abkam* ('La giovane e onesta vedova Francesca, che si liberò con l'astuzia di due corteggiatori', 1588) e *Ein comedi mit siben personen: Die jung witfraw Francisca* ('Una commedia con sette persone: La giovane vedova Francesca', 1560). Seguendo il modello di Arigo, nello *Schwank* Francesca è da subito qualificata come «erbar»

Hommage à Elisabeth Schmid, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, pp. 467-476, [pp. 470 sgg.].

21. Cfr. GRUBMÜLLER, *Die Ordnung* cit., p. 325.

‘onesta’, una virtù su cui comunque, al di là del titolo, insiste anche il *Fastnachtspiel*. È interessante notare come invece la bellezza diventi in entrambi i testi una qualità difficilmente compatibile con la rettitudine, come suggerisce la congiunzione «doch»: «War schön, doch erbar, ehren frumb» (‘era bella, eppure onesta e valente’)²².

Il testo rielaborato per la scena riprende molto da vicino lo *Schwank*, ma è arricchito di particolari ed è adattato alle esigenze della nuova tipologia testuale, che comporta la necessità di esplicitare le reticenze del testo narrativo e le parti che negli antecedenti erano affidate alla voce narrante. Nella *comedi* questa funzione è svolta principalmente da due figure. La prima è l’araldo, che apre e chiude la rappresentazione teatrale. Nei venticinque versi del prologo – che, in modo amplificato, equivale alla rubrica – l’araldo annuncia il tema della vicenda e informa che la storia è stata composta da «Bocatio» nel libro «Cento Novella», evocando in tal modo un contesto culturale d’origine esterno al mondo tedesco. La relazione diretta istituita con la fonte italiana ha lo scopo di stimolare l’interesse del pubblico con l’implicita promessa di una novità narrativa e può, almeno per la parte più erudita degli spettatori, funzionare come garanzia di qualità. L’araldo, come vedremo, ritornerà in scena alla fine per svolgere il compito, fondamentale nel teatro dell’epoca, di spiegare agli astanti gli insegnamenti ricavabili dalla storia.

La seconda figura che nella *comedi* acquista una rilevanza del tutto nuova è la cameriera di Francesca, che nelle due ultime riscritture di Sachs torna ad essere un personaggio femminile. Non è possibile stabilire quanto di consapevole e quanto di casuale ci sia in questa scelta di Sachs, che lo porta di fatto ad avvicinarsi al testo italiano²³. Ad ogni modo, per la sua rappresentazione teatrale Sachs ridisegna completamente questa figura che diventa la spalla della protagonista e

22. La formulazione del *Fastnachtspiel* è pressoché identica: «Schön, doch ehrber und ehrenfrumb».

23. Va inoltre notato che, al pari della novella italiana, la cameriera è presente nella camera della padrona nell’ultima scena, mentre nella traduzione di Arigo Francesca è sola, probabilmente perché la presenza di un servitore, introdotto al posto della fantesca, poteva apparire inopportuna in un ambiente privato. In assenza di ulteriori indizi, comunque, il sospetto che Sachs avesse avuto accesso anche alla versione italiana del *Decameron*, mediante qualcuno in grado di leggere l’opera nella sua lingua originaria, non può che rimanere tale.

garantisce l'efficacia dialogica dell'opera scenica. Ben diversa dall'anonima latrice di messaggi, Hulda – questo il nome scelto per lei da Sachs – è una donna brillante che interagisce in modo confidenziale con la sua padrona, della quale esterna i pensieri con le sue domande e i suoi commenti, a vantaggio anche dello spettatore meno attento e perspicace, che può comprendere gradualmente e senza fraintendimenti la logica del piano escogitato²⁴.

Tra i molti particolari che troviamo solo in questa versione teatrale della vicenda possiamo menzionare le parole iniziali della giovane vedova che entra in scena vestita di nero, in segno di lutto, e rimpiange l'amato marito che da poco l'ha lasciata sola. Queste parole non hanno certo l'effetto di intonare una nota melanconica e di nobilitare la protagonista, a giudicare dalla rapidità con cui il suo pensiero si sposta dal marito ai due corteggiatori. Solo apparentemente secondario è un dettaglio relativo a Stanadio, che in realtà diventa per noi la spia di una preoccupazione acutamente avvertita da Sachs. Nella novella italiana, come pure nella traduzione tedesca di Arigo, questo personaggio è un pericoloso criminale, orribile tanto fisicamente quanto moralmente, mentre nell'anonima rielaborazione di Norimberga è rappresentato come un tiranno, ricco e nobile. Nella sua opera teatrale Sachs sceglie di sintetizzare la malvagità di Stanadio nella parola 'usuraio'. Il convinto sostenitore di Lutero decide così di incuneare nel testo un messaggio quasi subliminale in grado di indurre il pubblico a riconoscere come peccato grave e riprovevole il prestito ad interesse, che il Riformatore tra il 1519 e il 1540 aveva fustigato in svariati scritti²⁵. L'autore accoglie pertanto la raccomandazione di Lutero di combattere con ogni mezzo una pratica che va contro la parola di Dio e danneggia le attività commerciali e artigianali.

La parte dello *Schwank* e del *Fastnachtspiel* che segna la più notevole distanza rispetto alla novella italiana è costituita dagli ultimi quarantadue versi, uguali in entrambi i testi:

24. Si vedano ad esempio le seguenti battute di Hulda: «Was soll der schöne jünglin than? / Dasselbig zeigt mir deutlich an» 'Che cosa deve fare il bel giovanotto? Spiegate-melo bene' (49, 15-16); «Ja fraw, die sach ich erst versteh» 'Sì, signora, ora capisco come stanno le cose' (52, 25), a cui segue una nuova spiegazione dello stratagemma.

25. Ci limitiamo a ricordare il primo, *Eyn Sermon vom Wucher* del 1519, e l'ammonimento ai predicatori *An die Pfarherren, wider den wucher zu predigen* del 1540.

si tratta di una lunga conclusione, recitata dall'araldo nella *comedi*, attraverso la quale Sachs fornisce al pubblico un duplice insegnamento. Il primo esorta le donne a preservare il proprio onore 'come il tesoro più prezioso' («Erstlich ein biderweib ir ehr / Bewar als iren höchsten schatz») e ad evitare in ogni modo le occasioni che possano indurle in tentazione. Non c'è più traccia, come si vede, della libertà di scelta di Donna Francesca, che respinge i corteggiatori non in nome della propria rispettabilità, ma perché non hanno saputo suscitare il suo amore. Il secondo insegnamento è rivolto ai giovani, che non devono perdersi nella facile avventura, ma devono pensare unicamente all'amore sponsale: «spar dein lieb in die eh» ('riserva l'amore per il matrimonio'). L'attenzione è indirizzata sul matrimonio, un tema da sempre al centro delle riflessioni teologiche e delle narrazioni letterarie, ma che proprio nel Cinquecento assume una rilevanza del tutto speciale. Come è noto, il dibattito intorno al matrimonio si intensifica in seguito al distacco di Lutero dalla chiesa e diventa uno dei cardini della controversia tra cattolici e protestanti. Già nell'anonima riscrittura del 1530-1540 abbiamo osservato l'introduzione di questo tema come lieto fine della vicenda. Nelle opere del mastro cantore il matrimonio diventa una raccomandazione rivolta al largo pubblico. Anche in questo caso Sachs coglie l'occasione per farsi portavoce del pensiero di Lutero, il quale riconosce la legittimità degli istinti sessuali, che non possono e non devono essere repressi perché derivano dall'esplicito comando divino di procreare («crescite e moltiplicatevi»), ma che vanno incanalati verso l'unione coniugale. Il luterano Sachs richiama dunque l'attenzione sull'importanza del matrimonio: una istituzione da difendere e nobilitare, perché è il fondamento del vivere comune e pertanto riguarda non solo la sfera privata, ma la società intera. A ben vedere, però, l'insegnamento che Sachs indirizza ai giovani si configura al tempo stesso come una critica alle donne: «Wann die frawen sind wunderber; / Dann sie können in gutem schein / Wol falsch und darzu freundlich sein, / Füren oft ein am narrenseil, / Der oft hofft auff sein glück und heil, / Setzen im auff die eselohrn», 'perché le donne sono straordinarie, / infatti con la bella apparenza sanno essere falsamente gentili. / Spesso portano in giro con la corda del folle chi spera di avere fortuna e gli mettono le orecchie d'asino'. Per

rendere più concretamente comprensibile e più facilmente accettabile attraverso il riso la stigmatizzazione degli ingenui che cascano nelle trame delle donne, l'autore si avvale della popolarissima immagine del folle, con i tipici attributi che servono per connotarlo, come la corda e le orecchie d'asino. Ma al di là di questo adattamento della rappresentazione della stoltezza all'orizzonte d'attesa dei nuovi fruitori, quello che ci interessa osservare è che la responsabilità del comportamento disdicevole dei giovani finisce per essere addossata alle donne. È colpa loro se gli sprovveduti non sanno distinguere il vero dal falso amore e inseguono un capriccio invece di tendere verso la vita matrimoniale. Le donne sono infide e ingannatrici e con i loro modi falsamente amorevoli fanno perdere la testa agli uomini. In sostanza assistiamo al rovesciamento della figura femminile delineata da Boccaccio: alla saggia e ingegnosa Francesca della novella italiana subentra infatti un modello che si avvicina a quello di Eva tentatrice.

Nel percorso che abbiamo tracciato, dunque, la novella creata da Boccaccio è stata sottoposta a processi di riscrittura che scaturiscono da esigenze di volta in volta diverse: in rapporto al mutato contesto culturale, ai nuovi destinatari, a ciascuna tipologia testuale. Arigo ha scelto una forma che rende manifesta la propria relazione con l'ipotesto, come emerge già dal titolo: *Decameron daz ist cento nouelle in welsch* (Ulm 1476/1477). Per le ragioni esposte in esordio, però, la traduzione in tedesco della novella italiana contiene elementi che – parafrasando le parole di Genette – modificano in un modo o nell'altro il significato dell'ipotesto. La strategia traduttiva messa in atto da Arigo prevede numerosi interventi che orientano il racconto verso nuovi orizzonti di senso: la traduzione tedesca imprime infatti alla vicenda una curvatura ideologica nuova, trasformando Donna Francesca in un esempio di donna onesta che solo temporaneamente rischia di trovarsi in una situazione sconveniente, ma che alla fine riesce a confermarsi come modello di virtù. In cima alla nuova scala di valori stabilita da Arigo troviamo l'onore, la rispettabilità, mentre l'ingegno è solo funzionale all'obiettivo primario.

Questa prima operazione traduttiva si configura come un momento fondamentale nel dialogo tra la cultura italiana e quella tedesca: grazie ad essa, il testo di Boccaccio inizia a

circolare nel nuovo contesto culturale e può intraprendere il proprio autonomo cammino. Nelle opere generate dalla traduzione quattrocentesca, che possiamo considerare come riscritture di terzo grado, il processo di appropriazione della materia narrativa diventa più forte e radicale, come dimostra, tra le altre cose, l'introduzione di nuovi temi, quali la tirannia, l'usura, il matrimonio. Le opere di Hans Sachs si inseriscono chiaramente nel solco di Arigo per una serie di dettagli testuali e specialmente per l'enfasi posta sull'onore e sull'onestà della donna, che non hanno rilevanza nella novella italiana; ma gli insegnamenti da lui aggiunti alle due ultime riscritture spostano ulteriormente il baricentro della novella, che dal caso specifico dell'ingegnosa Donna Francesca era già passato al modello della donna onesta. Il cantore di Norimberga sfrutta infatti la materia narrativa per dettare agli uomini e alle donne in generale delle norme di comportamento improntate a un'etica di matrice borghese-luterana, che mettono in primo piano l'importanza dell'unione coniugale e dei ruoli che ciascuno deve rispettare. In particolare le critiche, esplicite o velate, rivolte alle donne dimostrano come la rivalutazione del matrimonio da parte di Lutero e dei suoi seguaci non abbia comportato un'effettiva valorizzazione della figura femminile²⁶ e ci allontanano sensibilmente dal punto da cui siamo partiti, vale a dire dall'elogio di Donna Francesca per il suo senno, secondo l'interpretazione della storia espressa dai dieci novellatori nello spazio metatestuale loro riservato nel *Decameron*.

26. Tra i numerosi studi sul matrimonio possiamo ricordare quello di D. LOMBARDI, *Storia del matrimonio. Dal Medioevo a oggi*, il Mulino, Bologna 2008.