

La novella bizantina tra Oriente ed Occidente

Nella VII giornata del *Decameron*, in cui «si ragiona delle beffe, le quali, o per amore o per salvamento di loro, le donne hanno già fatte a' lor mariti...», giunti alla novella vi facciamo conoscenza di una moglie insoddisfatta e alquanto irrequieta. Madonna Isabella ha un amante fisso, il giovane Leonetto, ma non ha potuto fare a meno di accettare anche le attenzioni di messer Lambertuccio. Un giorno il marito parte per un viaggio, e la donna può ricevere l'amato Leonetto nella propria camera; l'agognata intimità, però, dura poco, perché improvvisamente si presenta a casa di Isabella Lambertuccio, il quale ha saputo della partenza del marito e ha pensato di approfittare della felice opportunità. La donna, spaventata, fa nascondere Leonetto dietro la cortina, poi, «fatto buon viso», accoglie Lambertuccio, che entra nella camera e, senza perder tempo, comincia «a prender diletto di lei». Le sorprese, però, non sono finite: la fantesca annuncia l'inatteso rientro del padrone di casa. Che fare? Tutti e tre gli uomini di Isabella si trovano ora sotto lo stesso tetto. La donna «si tenne morta», ma non al punto di non saper escogitare, all'istante, un finale degno dell'intrigo. Ecco le parti della commedia che l'abile regista assegna ai due amanti: Lambertuccio dovrà comparire con un pugnale in mano, stravolto dall'ira, e fingere di trovarsi lì per cercare Leonetto, per ucciderlo; dopo di che, guardandosi bene dal dare spiegazioni, si allontanerà, esagitato, imprecaando contro il suo nemico. Lambertuccio esegue, davanti all'esterrefatto marito di Isabella. A questo punto esce dal suo nascondiglio Leonetto, tremante di paura, e confessa di essersi rifugiato lì per scampare a quella furia omicida: ringrazia Dio e la padrona di casa per averlo misericordiosamente nascosto a Lambertuccio. Il marito gabbato conclude, con una punta di orgoglio mal riposto: «Donna, ben facesti. Troppo ne sarebbe stato gran biasimo, se persona fosse stata qua entro uccisa; e messer Lambertuccio fece gran villania a seguitar persona che qua entro fuggita fosse».

A dispetto di ogni apparenza, né la protagonista, né la trama della novella sono creazione di Boccaccio: derivano, anche se non sappiamo attraverso quale precisa mediazione, da un racconto inserito nel *Libro di Sindbad*, del quale si conservano qui in modo sorprendentemente fedele

l'intreccio, lo stratagemma che lo risolve, perfino alcuni particolari di contorno.

Il *Libro di Sindbad* è una raccolta di novelle dalla storia quanto mai complessa: le sue origini ci portano nel Vicino Oriente, per l'esattezza in ambiente iranico, dove un anonimo autore lo scrisse tra la fine dell'viii secolo e l'inizio del ix. La redazione persiana (pehlevi) è andata perduta, come pure altre delle numerose versioni orientali di questo fortunatissimo testo. La più antica redazione che se ne sia conservata è la traduzione greca che verso la fine dell'xi secolo ne fece dal siriano un letterato di non eccelse qualità, Michele Andreopulos. La versione bizantina di Andreopulos è insomma la prima testimonianza concreta del *Sindbad*, e, soprattutto, è una fonte privilegiata dei numerosi adattamenti occidentali dell'opera.

Anche se, purtroppo, ci sfuggono numerosi anelli intermedi di una catena lunga e impossibile da ricostruire, possiamo dunque affermare che la traduzione greca medievale di Andreopulos fu una tappa fondamentale nel passaggio di uno spunto novellistico dall'Oriente a Boccaccio. Non si tratta di un caso isolato o sporadico: al contrario, è soltanto un piccolo rivolo di quell'ampio flusso di materia orientale che tra xi e xiii secolo permeò le letterature europee, contribuendo in maniera decisiva alla maturazione di nuove forme ed esperienze narrative. Gli esiti di questa importazione si colgono agevolmente in una quantità di testi che appartengono alla fase matura della letteratura latina medievale e alle “nuove” letterature europee (da Boccaccio a Chaucer), e sono nel complesso ben noti. Meno conosciuta, e meritevole di qualche parola, è invece la fase che quasi sempre precede l'arrivo in Occidente di questa varia merce: la sosta e, a volte, la trasformazione in terra bizantina.

Nel dare un titolo a questa rapida incursione nel territorio della narrativa medioevale ho usato l'espressione “novella bizantina”. A rigore, si tratta di un'espressione quanto mai impropria, anzi, di una contraddizione in termini: non esiste una novella bizantina autoctona. Con la fine dell'antichità si conclude anche la stagione di quella rigogliosa tradizione narrativa greca che da ultimo aveva dato luogo al romanzo. La cultura cristiana, che ora è la cultura dominante, fa valere le sue forti riserve verso un genere letterario fatto di avventura e soprattutto di *eros*, non edificante, perfino restio — fino al xii secolo (Filagato di Cerami) e oltre — a compromessi con interpretazioni in chiave didattica e allegorica.

Solo alcuni secoli più tardi si assisterà a una fioritura di testi in lingua dotta, quasi sempre in versi (con l'eccezione di Eustazio Macrembolite), largamente convenzionali e ripetitivi (xii secolo); e a una produzione, ancora in versi, di ispirazione cavalleresca, fortemente influenzata o dipendente da modelli occidentali (xiv secolo). Anche ammesso che questi testi si possano legittimamente considerare come veri prodotti narrativi, resta il fatto che fino ad allora, fino agli ultimi secoli, insomma, Bisanzio non dispone di una sua narrativa. A un lettore desideroso di svago e di evasione, non restava che rivolgersi, se in grado di farlo, ai testi antichi, ovvero cercare una parziale soddisfazione in altri generi letterari, in cui alcuni motivi caratteristici della novella e del romanzo compaiono tra le righe di opere dirette a un fine ben diverso dall'intrattenimento, quali soprattutto alcune *Vite* di santi, o, in modo ancor più ridotto, alcune cronache; ovvero ancora ripiegare sulle attrattive dell'epica popolare, che tuttavia, sappiamo bene, ha altri percorsi e tutt'altro *ethos* e statuto letterario. Al di fuori di queste occasioni, peraltro limitate e marginali, nel medioevo greco la lettura di intrattenimento restò a lungo un'esigenza frustrata.

Ma fu probabilmente questa virtuale censura o inibizione che colpiva il genere narrativo a spingere i Bizantini a importare dall'esterno ciò di cui non disponevano tra le proprie risorse. La letteratura bizantina attinse dalle culture orientali la materia narrativa da trasporre nella propria lingua, per lo più riadattandola alle peculiari esigenze dei lettori greci (in questo senso, qui, parlo di una “narrativa” e di una “novella bizantina”). Ora, i testi orientali, una volta integrati nella tradizione letteraria ellenica, videro moltiplicarsi le proprie possibilità di diffondersi presso le culture occidentali del tardo medioevo. E' per questa strada — dall'Oriente a Bisanzio, da Bisanzio all'Occidente — che uno straordinario patrimonio narrativo, con il bagaglio delle sue mature e sofisticate soluzioni strutturali, transita e diviene disponibile ai letterati e ai lettori europei. Anche qui Bisanzio conferma la sua peculiare vocazione storica a svolgere un ruolo di mediazione e trasmissione culturale, non solo in senso verticale (diacronico) — come veicolo dell'eredità greca antica —, ma anche in senso orizzontale (sincronico): frontiera, porta aperta sull'Oriente, Bisanzio resta, fino alla caduta dell'Impero, il ponte tra due mondi.

Quali furono i testi narrativi che partiti da Oriente sostarono in terra bizantina per poi diffondersi in Europa (anche nell'Europa slava, vista

l'influenza della seconda Roma sui popoli slavi)? Limitiamoci ai tre casi più importanti: il *Barlaam e Joasaf*; il *Pañcatantra* (il cui adattamento bizantino reca il titolo di *Stefanite e Icnelate*); il già ricordato *Libro di Sindbad* (nella versione bizantina: *Biblos tou Syntipa*). Sono precisamente i tre testi che nella 'rivoluzione' letteraria dell'Europa del xiii secolo, la rivoluzione che, in campo narrativo, inaugura la stagione dei *fabliaux* e delle novelle, e prepara la strada a Boccaccio e a Chaucer, svolgono l'azione più incisiva. Tale azione, più ancora che la materia narrativa vera e propria (i soggetti, le storie, gli intrecci) riguarda l'organizzazione e la presentazione della materia stessa: cioè il tipo e la funzione della cornice che racchiude i singoli racconti, il rapporto tra le novelle e la cornice stessa. E' un vero e proprio travaso di esperienze e di capacità, oltre che di motivi e temi: una plurisecolare arte del narrare che emigra ed entra, con i dovuti aggiustamenti, nella cultura letteraria europea.

Vale la pena di dare uno sguardo ai tre testi che ho ricordato, richiamando in particolare le loro caratteristiche strutturali. Cominciamo dal *Barlaam e Joasaf*: un libro che ebbe fortuna straordinaria in molte lingue (se ne conoscono ca. una ventina di versioni, per non dire delle riprese di epoca moderna, fino a Lope de Vega). Questo romanzo — chiamiamolo così — è esplicitamente definito nei titoli dei numerosissimi manoscritti che lo tramandano (oltre 140!) come *historia psychopheles*, una "narrazione utile all'anima", "edificante". Nell'India pagana un re, Avenir, ha un figlio di intelligenza, bellezza, qualità straordinarie: Joasaf. Gli astri hanno predetto che sarà convertito al cristianesimo da un monaco, e Avenir fa di tutto per impedirlo. Il giovane viene inviato in una città lontana, a vivere all'interno di un palazzo meraviglioso che lo protegge da ogni contatto con la realtà quotidiana. In questa prigione dorata, nessuno straniero può raggiungere il principe; a tutti è fatto divieto di parlare delle sofferenze che affliggono l'esistenza umana: il male, l'infelicità, la malattia, la vecchiaia, la morte. Ma il destino non si può evitare, e Joasaf entra egualmente in contatto con le miserie e il dolore: conosce esseri malati, ciechi, vecchi; un giorno assiste alla morte di un uomo. Queste esperienze gli accendono una profonda inquietudine in cuore, un'angoscia che cresce e lo consuma lentamente. Un santo monaco cristiano, che vive nei dintorni, Barlaam, ispirato dalla Provvidenza si muove per salvare Joasaf: travestito da mercante si presenta a palazzo. Guadagnata la fiducia e la confidenza del principe, lo istruisce nella religione cristiana e lo

converte. Disperato per l'accaduto, il padre tenta ogni via per rimediare (qui si trova, tra l'altro un motivo che viene poi ripreso in chiave parodica dal Boccaccio, nell'introduzione alla iv giornata); alla fine, Avenir giunge a cedere al figlio metà del regno. Ma Joasaf, ora potente sovrano di terre e sudditi, cristianizza il suo popolo: distrugge i templi degli idoli e costruisce una grande chiesa a Cristo. Di più: dona tutti gli averi della corona ai poveri, santifica la sua esistenza e la consacra alla difesa dei deboli, al conforto degli afflitti. Colpito da tanta fede, Avenir si converte a sua volta, imitato da tutta la corte. Il regno si ricompone nella sua originaria unità, sotto il segno della nuova religione cristiana. Avenir si ritira in solitudine e di lì a poco muore in odore di santità. Joasaf, ora, può seguire le orme del padre ritrovato: eremita nel deserto, accanto all'antico maestro, Barlaam, può concludere i suoi anni nella riflessione e nella preghiera.

I temi sono straordinari, e fusi in maniera affascinante. C'è un dichiarato intento apologetico; un sentore di fiaba agiografica; una forte tensione ascetica, che accompagna una lunga meditazione sulla morte e sul suo mistero. Ogni passo di Joasaf verso la Verità è provocato e accompagnato da un racconto edificante (le narrazioni inserite sono frequenti soprattutto nella parte iniziale, che tratta la conversione del principe). Il protagonista cresce e si trasfigura in un percorso segnato da continua ascesa, da un irrefrenabile slancio verso l'assoluto. Eppure, benché tutto l'apparato sia cristiano, l'afflato mistico della storia non appartiene alla spiritualità bizantina vera e propria. E infatti il romanzo altro non è che il travestimento cristiano della vita del Buddha. Bodhisattva suona il nome del Buddha nell'antica tradizione indiana. Da Bodhisattva viene l'arabo Budasaf, da Budasaf il bizantino Joasaf. Il *Barlaam e Joasaf* bizantino è l'ultimo anello di una lunga tradizione che parte da un originale sanscrito: di questo originale conserva ancora l'impianto — anche il giovane Buddha per ordine del padre è tenuto lontano dalle esperienze della vita; anch'egli finisce col conoscere il dolore, anch'egli è iniziato allo spirito da un monaco che gli ispira il principio fondamentale: «abbandonare la dimora per giungere a non avere dimora» —, ma conserva anche molto di ciò che viene riversato in questa storia principale: le parabole, le favole, gli aneddoti. Una struttura che costituisce forse il più autorevole e riuscito esempio di un ben noto schema di inserimento della narrativa orientale: una cornice include racconti destinati a provare un determinato asserto, una tesi, per lo più con fini

pedagogici, per esempio per ammaestrare un giovane principe nelle cose della vita (altri esempi sono il *Kalilah wa Dimnah*, la versione araba dell'indiano *Pañcatantra*, e, in Occidente, la *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonso [xii secolo] e il *Secretum secretorum*, in cui Aristotele ammaestra Alessandro Magno).

Tra l'originale sanscrito e la redazione bizantina ci devono essere stati numerosi intermediari. La leggenda del Buddha fu prima rielaborata in ambiente arabo, poi cristianizzata da un uomo di grandi conoscenze teologiche e di notevoli qualità letterarie e linguistiche. Se questi, come è stato proposto, fu Giovanni Damasceno (viii secolo), anche questa volta il testo bizantino è la più antica versione della leggenda che ci sia pervenuta (al di fuori della tradizione indiana). Ed è la fonte principale della diffusione del romanzo in Occidente.

Dal testo greco furono ricavate traduzioni in slavo ecclesiastico (di qui russe e serbe), arabe (recenziori) ed etiopiche. In Occidente già nel xii secolo circolavano non meno di tre versioni latine; di una redazione accorciata ci sono tracce nello *Speculum* di Vincenzo di Beauvais e nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine; presso gli Albigesi circolava una versione provenzale, chiaramente segnata da influssi manichei; nel 1220 venne una traduzione in medioaltotedesco, e così via. La fortuna moderna dell'opera è rigogliosa: Leone Tolstoj dichiarava che la lettura del *Barlaam* era stata una tappa fondamentale nella sua vita; il *Siddharta* di Hermann Hesse è dichiaratamente, per più d'un aspetto, un *Barlaam* novecentesco.

Affine quanto a schema di inserimento — una cornice racchiude racconti istruttivi — ma diversissima per il resto è la seconda opera che Bisanzio eredita dall'India: il *Pañcatantra* (cioè il *Testo in cinque parti*). Possiamo considerarlo uno *speculum principis*, ossia una serie di narrazioni che devono esemplificare, *ad usum principis* appunto, gli obiettivi e i metodi del buon governo. I racconti hanno la tipica forma della favola con personaggi animali; molto simile, insomma, alla favola esopica (e fedriana): ma non si tratta di materiale disaggregato, bensì, come già detto, di brani che illustrano una specifica tesi didattica e che convergono a un solo obiettivo pedagogico.

Il percorso dall'originale sanscrito alla redazione bizantina si ricostruisce bene: vi fu prima una mediazione persiana (pehlevi), intorno al vi secolo d.C., ad opera di un medico di corte, Barzoe; poi una siriana (fine del vi secolo); di qui una araba (viii secolo), con il nome di *Kalilah wa*

Dimnah (Calila e Dimna), il titolo sotto cui il testo è divenuto celebre nella letteratura mondiale. Il testo arabo fu poi tradotto in greco da Simeone Seth, un medico e astronomo attivo nell'ultima parte dell'xi secolo, alla corte dell'imperatore Alessio I Comneno. Simeone Seth diede alla propria traduzione il titolo di *Stefanite e Icnelate*. Questa volta il testo greco non fu l'unico tramite dell'opera verso l'Occidente. Dalla redazione araba dell'viii secolo era già stata ricavata una versione ebraica, e di qui una latina (il celebre *Directorium humanae vitae* di Giovanni di Capua), da cui derivano le varie rielaborazioni nordiche. La versione bizantina entra in gioco più tardi (xiv sec.), dando luogo a una nuova traduzione latina e a varie traduzioni slave; e anche a una traduzione italiana tardorinascimentale (di Francesco Patrizzi? 1583), *Del governo de' regni*. Ma, a proposito del destino occidentale del *Calila*, bisogna dire che la sua fortuna si svolge in un ambito che non è propriamente quello della letteratura narrativa, bensì quello del genere edificante (con le ovvie concessioni all'intrattenimento, ma non di puro intrattenimento): il *Calila* è prodotto ancora molto rispondente ai dettami della letteratura tradizionale, degli *specula principis*, degli *exempla* moraleggianti; non è un caso che parte della sua ricezione si confonda sostanzialmente con il rigoglioso filone medievale della favolistica: nel xii secolo una versione latina del reca appunto il titolo di *Novus Aesopus*.

E infatti è solo con il terzo testo di questa breve panoramica, il *Sindbad*, che la narrativa di intrattenimento vede riconosciuti per intero, senza remore, senza compromessi, i suoi diritti: che sono quelli di divertire e stimolare il lettore con storie (storielle) argute e anche piccanti, apparentemente asservite a un fine didattico generale, in realtà ormai perfettamente fruibili in via indipendente, con una dimensione narrativa autonoma — un proprio soggetto, propri personaggi, un proprio intreccio. Insomma: vere novelle intercalate in una cornice che è, a sua volta, una novella — una novella lunga, quasi un romanzo, ormai — in assoluta sintonia ideologica e letteraria con gli inserti che ospita al proprio interno. E' proprio qui che la cornice orientale si presenta in tutta la sua forte specificità: non più contenitore occasionale e schematico, semplice recipiente, ma vero racconto d'autore: anzi, il luogo della più autentica e concentrata espressione dell'autore e del suo intento artistico. Se si tiene presente questo punto si comprende molto bene perché proprio il *Sindbad* (non il *Barlaam*, non il *Calila*) abbia avuto il maggior successo in

Occidente, abbia esercitato il maggiore influsso sullo sviluppo della novella europea e sia il riferimento principale per il tipo di cornice adottato dal Boccaccio.

Nella storia di cornice abbiamo un re, il re di Persia, che affida l'istruzione del proprio unico e amatissimo figlio al più sapiente e dotto filosofo, Sindbad (da non confondere con l'omonimo navigatore delle *Mille e una notte*). Concluso il ciclo della sua istruzione, il ragazzo sta per presentarsi al padre per mostrare pubblicamente l'alto livello raggiunto. Ma la notte che precede l'esibizione del giovane a corte, il suo maestro, Sindbad consultando gli astri ne ricava un terribile responso: se il giovane non osserverà un assoluto silenzio per sette giorni, morirà. Naturalmente Sindbad prescrive al suo discepolo di tacere. L'indomani il re, desideroso di mostrare a tutti la saggezza del figlio, lo interroga davanti alla corte riunita: malgrado le sue reiterate domande, le insistenze, le minacce, il ragazzo non apre bocca. A questo punto, una delle mogli del re si offre di scoprire il motivo di un così ostinato silenzio. In realtà la donna, appena si trova a quattr'occhi con il figliastro, gli propone di eliminare il padre e di prendere il suo posto, sedendo con lei sul trono. Il giovane, indignato, rompe il silenzio e dichiara alla matrigna: «Quando, tra sette giorni, potrò parlare liberamente, rivelerò la tua indegna trama e ti farò condannare». La donna, vedendosi perduta, si straccia le vesti, si ferisce volontariamente e corre dal re: «Tuo figlio mi ha proposto di eliminarti — accusa in lacrime — e mi ha violentato» (abbiamo qui il ben noto motivo di Potifar, che incontriamo nella *Genesi*, nell'*Ippolito* euripideo, ecc.). Il re, sconvolto, crede alle accuse della moglie e condanna il figlio a morte. Qui entrano in scena i sette saggi di corte, e si avvia il meccanismo di cornice: il primo dei sette consiglieri si reca dal re e, con due racconti incentrati sulla malvagità delle donne, lo convince a revocare la condanna, in attesa di un processo che accerti la verità dei fatti; ma interviene subito la perfida matrigna, che, raccontando un aneddoto sulla slealtà dei cortigiani, convince il re a ripetere il verdetto di morte. Lo schema — due racconti dei saggi, uno della donna — si ripete per sette giorni consecutivi; poi, finalmente, il giovane può prendere la parola: si discolpa e, con una serie di appropriati racconti, guida il processo che si conclude con la giusta condanna della matrigna e il riconoscimento della saggezza del principe.

Le novelle intercalate nella cornice hanno dunque lo scopo di ritardare il compimento di un'azione, precisamente, nel nostro caso, mirano a

rinvviare o annullare un'esecuzione capitale. È esattamente ciò che avviene nelle *Mille e una notte*: Sheherazad racconta le sue novelle a Shariyar per ritardare la propria morte.

L'origine del *Libro di Sindbad* non è indiana, come si è sempre creduto fino a una trentina d'anni fa. La raccolta viene dalla Persia medievale, da una Persia fortemente permeata di tradizioni narrative e influssi letterari greci. I due motivi centrali — il voto del silenzio di fronte al potere, con il rischio della morte, e la dichiarata misoginia — sono presenti in un testo greco che ebbe grande circolazione in zona persiana e siriana, soprattutto a Baghdad: la *Vita del filosofo Secondo* (ii secolo d. C.). E greci sono anche una serie di spunti minori, ma molto ben riconoscibili.

La diffusione del *Sindbad* in ambito orientale — persiano, poi semitico (arabo, siriano, ebraico) — fu straordinaria e intricatissima. Spostandoci verso Occidente troviamo, dopo la versione bizantina di Michele Andreopulos, un adattamento latino, con il titolo di *Dolopathos*, ovvero, *De rege et septem sapientium* (1184: Giovanni di Alta Silva), da cui proviene parte del filone francese.

Nel 1253, da fonte araba fu ricavato il castigliano *El libro de los engaños e los asamientos de las mugeres*. La tradizione francese dei *Sette saggi* è la più ricca (una mezza dozzina di versioni, ormai lontanissime dall'originale). Sorvolo su tutte le filiazioni tardobizantine e metabizantine, nonché su quelle di area balcanica, danubiana e slava.

Come si diceva all'inizio, il testo bizantino è la più antica redazione conservataci, ed essendo molto fedele, come pare, all'originale siriano, ci avvicina considerevolmente alla materia e all'intonazione dell'archetipo persiano.

Quanto a quest'ultimo, vorrei sottolineare l'estrema coerenza ideologica e narrativa del nucleo originario, che è elemento essenziale per la penetrazione del libro tra i lettori occidentali. L'asse portante, che accomuna cornice e novelle interne è uno spiccato misoginismo: il postulato del *Sindbad*, che vuole la donna invariabilmente fedifraga, lussuriosa, bugiarda, avida, infida, sempre colpevole, e sempre dannosa, è un motivo che nella redazione bizantina conserva tutta la sua carica polemica, con esiti talvolta garbatamente umoristici, ma più spesso segnati da un greve sarcasmo (certo non siamo ancora alla celebrazione narrativa della malizia e della sottigliezza femminile, che si sviluppa solo in Occidente).

All'interno di un quadro generale che senza eccezioni sottolinea la nequizia della donna, il tema misogino si presta a variazioni determinate soprattutto dalla diversa miscela dei difetti di volta in volta attribuiti alle protagoniste delle varie novelle. La tipologia femminile resta negativa, ma i suoi ingredienti mutano in funzione di strategie narrative. Così nella seconda novella del primo sapiente, che nella mia traduzione ho intitolato *I servigi del pappagallo*, incontriamo il tipo “fedifraga–bugiarda–astuta”.

Un uomo, per avere informazioni precise su quanto accadeva in casa sua, comprò un meraviglioso uccello parlante, un pappagallo: lo mise in una gabbia, che sistemò in casa, e ordinò al volatile di seguire attentamente le mosse della moglie. «Osserva per bene tutto quello fa mia moglie fino al mio ritorno, così da potermi riferire». Dopo di che, l'uomo si allontanò per un viaggio. E fu allora che uno straniero arrivato da quelle parti si mise a trescare con sua moglie, la quale aveva la complicità della serva di casa. Quando il marito rientrò dal viaggio, chiamò il pappagallo per chiedergli che cosa avesse visto fare alla consorte. E il pennuto rivelò al padrone tutte le lussuose imprese della donna. Il resoconto prostrò il marito al punto che decise di non dormire più con la moglie. La quale, pensando che fosse stata la serva a raccontare ogni cosa al marito, la chiamò, e, infuriata, le disse acremente: «Sei stata certo tu a riferire a mio marito quello che ho fatto». Ma la serva giurò solennemente di non aver detto una sola parola sul conto della padrona: «Sarà stato il pappagallo, semmai, a raccontare come ti sei comportata». Allora la donna capì di essere stata accusata dall'animale ed escogitò un trucco per farlo apparire bugiardo agli occhi del marito. Prese il pappagallo e lo tenne per tutta la notte seguente, chiuso in gabbia, nella propria camera, e mise in atto il suo piano: vicino al pennuto fece girare in continuazione una macina, dalla quale veniva un brontolio sordo, come di tuono; poi agitava uno specchio i cui riflessi sembravano bagliori di lampi; e intanto, da lontano, faceva piovere gocce d'acqua sulla gabbia. Il risultato fu che l'uccello credette davvero a un temporale durato tutta la notte, con pioggia battente, tuoni fragorosi e fulmini guizzanti nell'oscurità. Al mattino il padrone gli si avvicinò e gli chiese: «Cos'hai visto questa notte?». «Questa notte — si giustificò il pappagallo — tra la pioggia, il continuo tuonare e i fulmini accecanti non sono riuscito a vedere nulla». Sentendo questa risposta l'uomo pensò: «Non c'è una parola di vero in quello che mi ha riferito il pappagallo. Sono

tutte invenzioni per ingannarmi, e lo dimostra quello che mi ha appena raccontato, visto che stanotte non è successo niente del genere: né acqua, né tuoni, né lampi. Quindi anche quello che mi ha raccontato di mia moglie è solo una menzogna, un raggio».

Mentre nella prima novella del settimo sapiente, *La lussuriosa e i tre desideri*, ritroviamo il tipo “libidinosa–dannosa”.

C'era un uomo che ospitava in sé uno spirito profetico, e che pertanto era in grado di predire il futuro a chiunque glielo domandasse, e da quest'attività traeva grandi guadagni. Ma un giorno il genio che dimorava dentro di lui gli disse: «Ho deciso di andarmene: d'ora in poi farai a meno di me. Prima di partire, però, ti affiderò tre parole, in virtù delle quali, qualunque cosa chiederai alla divinità, per tre volte sarai immediatamente esaudito». Così disse il genio, e indicò all'uomo le tre parole, dopo di che si dileguò per sempre. Il pover'uomo tornò a casa sconsolato. La moglie, vedendolo in questo stato, gli chiese: «Perché sei così triste, così pallido?». «Perché il demone profetico che abitava dentro di me se n'è andato via. E adesso, senza di lui, non ho più mezzi per campare!». Anche la donna, allora, comprese la gravità della situazione e ne restò abbattuta. Il marito, vedendola in un simile stato di prostrazione, cercò di consolarla: «Coraggio, moglie mia, non disperarti: lo spirito mi ha lasciato tre parole, con ciascuna delle quali, se avrò desiderio di questo o di quello, potrò pregare la divinità di concedermelo: qualunque cosa domanderò, sarò prontamente esaudito». La notizia ridiede alla donna il buon umore: «Ma allora — disse al marito — non ti resta che usare quelle tre formule!». E l'uomo: «Bene: cosa mi consigli di chiedere alla divinità?». La moglie — una donna delle peggiori, sensuale, facile preda di desideri sfrenati e appetiti inconsulti — rispose: «Sai bene, mio caro, come so anch'io, che gli esseri umani sopra ogni altra cosa amano il sesso: chiedi alla divinità che sul tuo corpo spuntino tanti falli eretti». Lo stolto subito formulò quella preghiera, e non aveva ancora finito di parlare che sulla sua persona si rizzò una selva di falli. Come li vide il poveretto inorridì, e si mise a inveire contro la moglie, furiosamente. Era fuori di sé, voleva ucciderla: «Maledetta — gridava — sarebbe questo il tuo prezioso consiglio? Non ti vergogni di avermi spinto a una scelta così sciagurata e infamante?». «Ma perché ti sei infuriato? — disse la moglie — Non è il caso che ti scaldi tanto per questa faccenda. Non ti rimangono forse altri due desideri? Bene: domanda alla divinità che tutti questi membri scompaiano dal tuo corpo».

Il marito si lasciò persuadere ed espresse il desiderio: in un attimo i falli scomparvero, ma insieme con essi sparì pure quello che possedeva dal giorno in cui era venuto al mondo. Il disgraziato perse la testa, e assalì la moglie per ammazzarla. Ma lei: «Che bisogno hai di uccidermi? Non te la devi prendere per quel che è successo: ti resta ancora un desiderio: chiedi alla divinità di poter riacquistare le tue vergogne». Il marito fece così e, dopo tante disavventure, riebbe quanto era suo.

Ma è l'ultima novella dell'ultimo sapiente — il sigillo, cioè, della sezione più dichiaratamente misogina — a rivelare la maturità e la consapevolezza artistica del testo: qui il protagonista — un tale che ha intrapreso a catalogare le infinite nequizie femminili — è, evidentemente, una proiezione dell'autore medesimo.

Un tale aveva giurato a sé stesso di non aver pace né tregua, e di non sposarsi, finché non fosse riuscito a conoscere tutti gli intrighi delle donne. Così, abbandonata la patria, vagava di terra in terra per compiere il suo intento. In questo peregrinare incontrò un tale, che gli disse: «Amico mio, c'è un solo modo in cui potrai capire l'indole delle donne, e arrivare al fondo dei loro segreti: spargi della cenere in terra e sieditici sopra per quaranta giorni e quaranta notti, mangiando e bevendo quel poco che ti basti a sopravvivere». L'uomo ascoltò e seguì il consiglio del viandante: seduto sulla cenere, con un parco sostentamento, per quaranta giorni e quaranta notti compilò l'elenco delle malizie femminili, finché non gli parve di averle catalogate tutte, senza omissioni. Poi, con il suo registro, si incamminò verso casa. Fece tappa in un villaggio, dove un tale che offriva un banchetto agli abitanti del borgo invitò anche il nostro compilatore [...]. A tavola l'anfitrione gli domandò: «Chi sei e da dove vieni, amico?». «Sono un viandante, e vengo da una terra lontana. Ho abbandonato la patria per raggiungere la saggezza e comprendere le perfide macchinazioni femminili». A queste parole l'anfitrione chiamò la moglie e le disse: «Questo straniero non ha mangiato nulla. Dopo aver lasciato la patria, ha attraversato ogni terra, e ha imparato e trascritto tutte le insidie che le donne sanno tendere. Alzati, moglie, e preparagli cibo e bevande di suo gradimento, perché sia convenientemente ospitato e ristorato da noi». La donna si alzò e fece come il marito le aveva ordinato. Poi chiese all'ospite: «Cos'avresti fatto, dunque? Hai catalogato tutta l'iniquità delle donne?». «Sì — rispose quello —, ho registrato tutte le forme della loro perversa attività, schedando ogni malefatta e raggiro, senza tralasciare nulla».

Sentendolo parlare così, la donna capì che il viandante era un povero sciocco, e per divertirsi alle sue spalle continuò: «E quindi, se davvero hai trascritto tutte le subdole arti muliebri, è impossibile che una donna — io, per esempio — riesca a metterti nel sacco. Bene. Ora, però, stammi a sentire: mio marito, vedi, è un vecchio decrepito, mentre io sono ancora giovane — guardami! — e ho parecchio appetito di uomini... e d'altra parte anche tu sei giovane, vedo... insomma, ora hai mangiato e bevuto a sazietà, e mio marito è fuori: àlzati e vieni qui, soddisfa il mio desiderio». La donna parlava per ingannarlo, ma l'ingenuo le credette: si alzò, si slacciò la cintura dei pantaloni per infilarsi a letto. L'altra, come lo vide eccitato e smanioso di possederla, portò le mani alla testa e cominciò a urlare a squarciagola. Immediatamente accorsero gli abitanti del villaggio, e il viandante — con lei che gridava, quelli che arrivavano, la tavola ancora apparecchiata lì davanti — si sedette di nuovo, tutto tremante e rosso di vergogna per l'imbarazzo. I contadini entrarono e chiesero alla padrona di casa: «Cosa avevi da gridare in questo modo?». «Il nostro ospite stava mangiando quando un boccone gli è andato per traverso, e c'è mancato poco che rimanesse soffocato. Io mi son lasciata prendere dal panico perché credevo che ormai fosse spacciato, e così mi sono messa a gridare. Ma ora, grazie a Dio, è riuscito a liberarsi da quel boccone e sta bene come prima». Sentendole dire così, i contadini che erano accorsi se ne andarono tutti. Allora la donna si avvicinò al viandante e gli chiese: «Avevi trascritto nel tuo registro quello che ti ho combinato?». «No» — rispose l'uomo. «Allora, mio caro, hai perso la fatica e la spesa: ti sei dato tanta pena per un'impresa impossibile a compiersi, e proprio non hai compreso i trucchi delle donne». A queste parole il viandante si alzò, prese i suoi fogli e li gettò nel fuoco, commentando con ammirazione: «Nessuno può conoscere le tortuose astuzie delle donne». Dopo di che, smarrito, abbandonò ogni proposito di indagine sulla natura femminile: se ne tornò in patria e — senza farsi troppe domande — prese moglie.

Sono sufficienti, credo, questi rapidi cenni per comprendere come mai, agli albori della novella europea, il *Libro di Sindbad* abbia esercitato l'influenza più profonda e innovatrice. Il suo peso sui futuri destini della novellistica occidentale fu nettamente superiore a quello di altri prodotti orientali: se il *Barlaam* attirava per il suo contenuto profondamente religioso e misticheggiante, se il *Calila* forniva materia al filone politico-morale (l'ideologia del buon regno), era il *Sindbad*, solo il *Sindbad*

profano, misogino, piccante, a presentarsi con le reali caratteristiche del libro di intrattenimento.

Il che suggerisce una considerazione finale. Se ricordiamo che *Barlaam* e *Calila* provengono, attraverso mediazioni semitiche, dall'India, mentre il *Sindbad* è un testo persiano, ma con una remota gestazione in area greca, possiamo concludere che la tradizione più solida e feconda della novella, sia pure attraverso vicende secolari di interscambio e travasi, di manipolazioni e riadattamenti, continua in fondo a essere una tradizione in larga misura occidentale. E' altrettanto vero, però, che questa tradizione poteva compiere un salto di qualità soltanto grazie all'apporto della consumata arte novellistica orientale. Dall'Oriente, infatti, viene la vera grande innovazione tecnica che consente di superare l'*impasse* di un'aneddotica disarticolata e caotica, della nuda raccolta tematica: la cornice, un nuovo e funzionale schema di inserimento dei racconti, «il ponte gettato fra aneddoto e romanzo», come è stato giustamente definito (R. Wellek e A. Warren). E' un insegnamento che la novellistica occidentale praticherà con grande successo e in varie forme, e che non dimenticherà più.

E.V.Maltese

* In questo rapido panorama accenno a testi e problemi che richiederebbero ben altra trattazione. Per una prima informazione bibliografica sull'importazione di narrativa orientale a Bisanzio rinvio soltanto a H.-G. Beck, *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, München 1971; per il *Libro di Sindbad* a E.V. Maltese (a c. di), *Il libro di Sindbad. Novelle persiane medievali*, dalla versione bizantina di Michele Andreopoulos, Torino 1992 (Strenna Utet 1993), da cui provengono, con varie modifiche e alleggerimenti, le traduzioni dei passi del *Sindbad* qui citati. Fondamentali per le questioni connesse con la tipologia delle cornici orientali e il loro innesto nella narrativa occidentale sono, almeno, due studi di M. Picone: *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, «Filologia e critica» xii (1988), 3-26; *Preistoria della cornice del Decameron*, in *Studi di italianistica in onore di Giovanni Cecchetti*, Ravenna 1988, 91-104.