

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTE CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Il viaggio fiabesco nelle *Piacevoli notti* di Straparola

Sandra Carapezza

Il primo volume delle *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola è pubblicato a Venezia nel 1551 – ma 1550 secondo il calendario locale – presso ‘Orfeo dalla carta’, forse un membro della famiglia Danza¹. La raccolta, che si compone a questo punto di venticinque ‘favole’ – questo il termine usato nell’opera² –, ottiene un’accoglienza tale da legittimare l’immediata ristampa. In ragione di questo successo, editore e autore concordano nell’affrettare la pubblicazione del secondo volume, che porta a settantatre il numero delle favole. Il successo delle *Piacevoli notti* è attestato da una ventina di edizioni nell’arco di sessant’anni e dalla promozione all’interno dell’antologia di Sansovino (nella prima edizione, del 1561, ventidue novelle di Straparola sulle cento dell’intera raccolta)³; una tale fortuna si spiega con la peculiare formula del novelliere, fondata sulla fusione di tradizione e novità.

L’equilibrio tra le due componenti, per la verità, non sempre si assesta in una forma soddisfacente, a giudicare dalle incoerenze qua e là ravvisabili nei racconti e soprattutto dall’inverosimiglianza della cornice. Ma all’autore va riconosciuto il merito di aver saputo cogliere l’esigenza di rinnovamento avvertita dai lettori del genere novellistico, che nel Cinquecento continuano ad apprezzare (o quantomeno ad acquistare) il *Decameron*, sfornato con alta frequenza dalle tipografie, ma chiedono agli scrittori moderni di non calcare troppo pedissequamente le orme dell’illustre precedente. Straparola dona alla sua opera una veste conforme alla tradizione, perché mette in scena nell’ameno giardino di una villa un’onesta brigata di fanciulle d’invenzione; ma, ad esse si aggiungono anche personaggi reali, scelti tra il fiore della società e della cultura veneta degli anni Trenta (basti il nome della famiglia Bembo).

Al centro c’è Lucrezia, figlia di Ottaviano Maria Sforza, la Signora che impartisce comandi e frena le intemperanze dei novellatori, in un ordine gerarchico che ammette molteplicità di narrazioni, ma

¹ Cfr. DONATO PIROVANO, *Introduzione*, in GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, Roma, Salerno, 2000, vol. I, pp. IX-L (edizione da cui sono tratte le citazioni che seguiranno); ma sulla vicenda editoriale si veda anche, del medesimo studioso, la *Nota al testo*, *ivi*, vol. II, pp. 805-826 e ID., *Una storia editoriale cinquecentesca: «Le piacevoli notti» di Giovan Francesco Straparola*, «Giornale storico della letteratura italiana», 2000, 580, pp. 540-569; ID., *Per l’edizione de «Le piacevoli notti» di Giovan Francesco Straparola*, «Filologia e critica», 2001, 26, 1, pp. 60-93.

² Su usi e valore dei termini ‘favola’ e ‘novella’ nelle *Piacevoli notti* cfr. MARGA COTTINO-JONES, *Il dir novellando. Modello e deviazioni*, Roma, Salerno, 1994, pp. 129-198 e DARIA PEROCCO, *Trascrizione dell’oralità: il gioco delle forme in Straparola*, in *Favole, parabole, storie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno (Pisa, 1998), a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 465-481.

³ La fortuna dell’opera dura fino al 1613, come attesta il regesto delle edizioni novellistiche del XVII secolo MARIA ANTONIETTA CORTINI e LUISA MULAS, *Selva di vario narrare. Schede per lo studio della narrazione breve nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 524-526.

non tollera che la sovranità passi di mano in mano, a differenza di quanto accade tra i dieci giovani fiorentini. Ogni notte (salvo l'ultima) sono raccontate cinque favole da voci femminili, con qualche, non rarissima, eccezione per narratori uomini; alla favola segue un enigma, cioè un indovinello in rima, per lo più con un doppio senso osceno (che ha comportato l'epurazione di queste parti fino alle edizioni moderne)⁴.

Si delinea dunque una cornice, che ricalca l'architetto boccacciano, con la nobile brigata, la definizione di un ordine per il racconto, la scomposizione in giornate e il contesto idillico, isolato dai mali del mondo (anzi qui si è davvero su un'isola: a Murano). Ma si intravedono anche delle novità: la rigida gerarchia che regola i rapporti nella brigata, per esempio, per non dire dell'inverosimiglianza su cui poggia tutta la costruzione: la compagnia si ritrova nel giardino, fiorito, della villa di Murano, nei giorni di carnevale quando è ben più plausibile che ci si intrattenga giocando a palle di neve (come vuole Grazzini) che assaporando i profumi di improbabili fiori.

Il dato più rilevante, però, consiste nella peculiarità dei testi inclusi all'interno dell'opera: già la cornice consente di individuare la presenza nuova rispetto al modello trecentesco degli enigmi, sistematicamente posti in chiusura delle favole. Si tratta di un gioco verbale che riflette il gusto in voga nelle corti e nei salotti, almeno a giudicare dalle opere coeve che poggiano sull'intreccio tra gioco e narrazione⁵.

Ma l'originalità di Straparola, com'è noto, consiste nell'aver introdotto nella letteratura italiana la fiaba⁶. Le *Piacevoli notti* non sono una raccolta di fiabe, ma restano un novelliere, con prevalenza di testi conformi alla tradizione realistica della novella. L'elemento fiabesco si insinua comunque nelle novelle, talvolta senza pregiudicarne la verosimiglianza complessiva, in altri casi invece stravolgendo il genere fino a vere e proprie fiabe di magia e metamorfosi. La raccolta, nel complesso, è connotata dalla varietà, dovuta non solo alla presenza delle fiabe, ma anche all'inclusione di altre forme di narrazione breve che l'elasticità del genere consente di annoverare sotto l'etichetta di novella. Emblema dell'intenzione di offrire un repertorio variegato sono le

⁴ Prima dell'edizione curata da Donto Pirovano si segnalano la storica edizione a cura di Giuseppe Ruà, Bari, Laterza, 1927 e quella di Manlio Pastore Stocchi, Roma-Bari, Laterza, 1979.

⁵ Meritano menzione almeno il *Dialogo de' Giuochi* di GIROLAMO BARGAGLI (il cui titolo esteso è *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, Siena, Luca Bonetti, 1572, ma scritto un decennio prima; leggibile oggi nell'edizione a cura di Patrizia D'Incalci Ermini, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982) e il *Giuoco piacevole* di Ascanio de' Mori (Mantova, presso Giacomo Ruffinello, 1575; oggi nell'edizione a cura di Maria Giovanna Sanjust, Roma, Bulzoni, 1988), ma anche i *Trattenimenti* del minore dei Bargagli (Venezia, Bernardo Giusti, 1587; a cura di Laura Riccò, Roma, Salerno, 1989).

⁶ Cfr. GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Problemi di tecnica narrativa cinquecentesca: lo Straparola*, «Sigma», 1965, 5, pp. 84-108; GIANCARLO MAZZACURATI, *La narrativa di G.F. Straparola e l'ideologia del fiabesco*, in ID., *Forma & Ideologia*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 67-113; RUTH B. BOTTIGHEIMER, *Fairy godfather. Straparola, Venice and the fairy tale tradition*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 2002; DONATO PIROVANO, *La fiaba letteraria di Giovan Francesco Straparola*, «Rivista di letteratura italiana», 2006, 24, 1, pp. 51-64.

novelle in dialetto, in bergamasco e in pavano. Se l'uso del dialetto in sé nel XVI secolo non è certo una prerogativa dell'autore, la novità consiste nell'accostamento con novelle calco di quelle tradizionali, soprattutto di beffa. Accanto ai racconti di greve comicità, prevalenti in numero, non mancano neppure le narrazioni esemplari, al limite dell'agiografico. Altrove il verosimile della novella lascia il posto ad eventi magici e a creature dell'aldilà, sebbene non si giunga qui alla fiaba. L'innesto del fiabesco nelle *Piacevoli notti* si manifesta come fusione di *topoi* e funzioni peculiari della fiaba con situazioni caratteristiche della novella: per esempio, appuntamenti amorosi, corteggiamenti, sfide si danno spesso in triplice ripetizione, esattamente come capita nelle fiabe. D'altro lato, se i tratti della fiaba sono esportati nelle novelle, accade anche il contrario: nei racconti tipicamente fiabeschi si incontrano talvolta inserti descrittivi o spiegazioni dettagliate informate a un certo gusto realistico. Per acquisire legittimità nel territorio della letteratura la fiaba accetta parziali travestimenti da novella (almeno a livello strutturale, giacché è inclusa nella canonica cornice). L'operazione di Straparola non è – né potrebbe essere – rivoluzionaria, perché non ambisce a valorizzare il folclorico in sé, ma ne fa materiale a cui attingere senza forzare l'impianto del libro di novelle. Ciò non toglie che alcune delle favole delle *Piacevoli notti* siano inequivocabilmente delle fiabe.

La peculiarità del genere fiabesco e, d'altro lato, il rapporto con la novellistica possono essere misurati attraverso l'analisi di un momento (una funzione, secondo la morfologia di Propp) tipico della fiaba: il viaggio. Per altro verso, il viaggio è anche un elemento narrativo portante di molte novelle, a partire dall'archetipo boccacciano: valga per tutte la novella-romanzo di Alatiel (II, 7), ma vari altri esempi si potrebbero citare. Nel Cinquecento, poi, il motivo ereditato dalla tradizione si colora di tinte particolarmente attuali, alla luce delle scoperte, delle navigazioni e della circolazione della letteratura di viaggio. In area veneziana ciò è vero persino più che altrove, come provano le ricche e interessanti relazioni al senato cittadino, conservate negli archivi della Serenissima⁷.

Le *Piacevoli notti* comprendono in tutto sedici fiabe, concentrate soprattutto nel primo volume, con un peculiare addensamento nella terza notte. Si considerano qui soltanto i testi con uno sviluppo tipicamente fiabesco: un eroe afflitto da una mancanza iniziale, attraverso alcune prove e con l'aiuto di uno o più aiutanti magici, perviene infine a conseguire un premio (il trono, le nozze regali o una ricchezza). Non si annoverano tra le fiabe i racconti che non seguono questo svolgimento, nonostante abbiano al loro interno una componente magica: una particolare dote del protagonista o un miracolo. Racconti di quest'ultimo tipo sono comunemente accettati all'interno dei novellieri. Proprio il caso del viaggio ne offre un esempio nel *Decameron*: si tratta della penultima novella

⁷ Cfr. DARIA PEROCCO, *Viaggiatori mercanti veneziani tra Costantinopoli e l'Egitto nel Cinquecento*, «Carte di viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana», 2008, 1, pp. 59-73.

della raccolta (X, 9), nella quale messer Torello è trasportato in volo su un letto dal lontano oriente fino a Pavia grazie alle arti di un negromante. Il racconto indubbiamente non è una fiaba: la presenza dell'elemento magico non lo rende tale e anzi, al contrario, lo stupore e il rilievo che circonda l'evento straordinario confliggono apertamente con la proprietà caratteristica del fiabesco, che consiste nell'accettazione incondizionata della magia⁸. Nella novella di messer Torello l'espedito della negromanzia si rende necessario per colmare in una sola notte la lunga distanza che separa il protagonista dalla sua casa, dove egli deve giungere improrogabilmente entro il giorno seguente per sventare il nuovo matrimonio della moglie. Il salto spazio-temporale non può essere accettato senza una motivazione, sia pure di ordine preternaturale. Nella fiaba invece spazio e tempo sono entità elastiche, che si adeguano alle necessità dell'azione senza alcuno scrupolo di verosimiglianza. Se l'eroe fiabesco deve raggiungere terre lontane, il narratore lo proietta laggiù senza dar conto di come vi sia arrivato e di quanto sia durato il viaggio. Un procedimento simile agisce nel poema, dove si vedono i cavalieri montare a cavallo e passare monti, valli, fiumi e boschi, fino a imbattersi in una nuova avventura. Il loro lungo percorso, irrilevante ai fini narrativi, è spesso riferito in un solo verso o con espressioni ancor più stringate⁹.

Nelle fiabe delle *Piacevoli notti* prevale il modello tipico del genere, nel quale spazio e tempo non oppongono resistenza e possono essere piegati alle esigenze della vicenda; tuttavia in alcuni casi permangono retaggi della novellistica, dove lo spazio, e il viaggio in particolare, poteva assurgere a dimensione essenziale, sia dal punto di vista narrativo sia dal punto di vista dell'arricchimento di suggestioni e descrizioni. Nella raccolta di Straparola, per lo più capita che l'attenzione alle coordinate spaziali sia relegata in luoghi isolati della fiaba, in specifico all'inizio, e sia poi dimenticata in tutto il seguito del racconto. La vicenda prende avvio in una città specifica, descritta con un elogio di maniera, ma poi i personaggi si spostano in luoghi indefiniti oppure in spazi altrettanto precisati, ma verosimilmente irraggiungibili dal punto di partenza.

Il viaggio, comunque, interessa la massima parte dei testi fiabeschi della raccolta (fanno eccezione soltanto due fiabe: *Re porco*, II, 1 e *Adamantina*, V, 2. In quest'ultima tuttavia un viaggio è presente: l'uscita di casa della bambola); si tratta infatti di una funzione importante nella fiaba, perché corrisponde all'allontanamento dell'eroe da casa, generato da una mancanza iniziale. Con la

⁸ Valga come esempio la miracolosa sparizione della bella Teodosia che la salva dalla violenza del brutto Carlo (II, 3): «Teodosia miracolosamente sparve, e a Carlo Iddio si fortemente abbarbagliò il lume dell'intelletto, che più cosa buona non conosceva, e credendo egli di toccar la damigella, abbracciarla, basciarla e in sua balia averla, altro non stringeva, altro non abbracciava né basciava, se non pentole, caldaie, schidoni, scovigli e altre simili cose che erano per la cucina» (GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA, *op. cit.*, vol. I, p. 131). Il testo insiste sulla brama di Carlo e sul grottesco abbraccio, mentre la prodigiosa scomparsa è accolta senza stupore.

⁹ Valgano a titolo rappresentativo le strategie applicate nel *Furioso* per dar conto degli spostamenti, sulle quali si veda MARCO PRALORAN, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999, 57-76.

partenza inizia l'avventura e dunque la formazione del protagonista, che affronta le prove necessarie prima di raggiungere il lieto fine.

La prima eroina fiabesca (I, 4), Doralice, lascia, sia pure fortuitamente, la casa paterna dove è minacciata dall'amore incestuoso del padre; Pietro pazzo (III, 1), accusato di aver ingravidato la figlia del re, è costretto alla fuga, insieme alla donna e al neonato; Guerrino (V, 1) è cacciato dalla madre per aver aperto la gabbia in cui era custodito l'uomo selvatico, passatempo favorito del padre; tre fratelli (VII, 5) partono per l'indigenza in cui versa la loro famiglia; persino l'asino Brancaleone (X, 2) lascia il mulino, dove è vessato dal suo padrone, e va a cercare fortuna su una dilettevole altura.

I motivi del viaggio sono dunque vari, ma a monte c'è sempre una difficoltà, un ostacolo che muove l'eroe verso il suo superamento. Il viaggio si configura quindi come motore narrativo della fiaba, così come capita spesso nel poema cavalleresco, perché esso conduce all'avventura. Paradigmatico, in questo senso, è il caso di Fortunio (III, 4) che inizialmente parte per le offese subite in casa, dopo avere appreso di non essere figlio naturale dei suoi genitori; supera le canoniche prove e ottiene la mano di una principessa. Ma a questo punto, la fiaba prosegue, perché Fortunio non tollera di starsene in ozio; in effetti il cerchio non si è ancora chiuso, dato che non si è compiuta la minaccia con cui era iniziato il viaggio del protagonista e gli antagonisti sono ancora impuniti. Ecco allora che Fortunio si rimette in viaggio, per aprire una seconda parte della fiaba. I suoi viaggi seguono una curiosa geografia, sulla quale vale la pena di tornare.

Ma se il caso di Fortunio rispecchia i modi tipici del viaggio fiabesco, come si vedrà accennando meglio alle tappe toccate, la prima fiaba (I, 4), invece, conserva più forti i segni della contaminazione con la novella, benché anche qui i personaggi siano liberi di muoversi tra mari lontani in tempi incredibili¹⁰. La vicenda ricalca inizialmente il modello decameroniano di Tancredi e Ghismonda (IV, 1), come è dichiarato espressamente proprio dall'ambientazione salernitana. Tebaldo è infatti principe di Salerno e Doralice, la protagonista della fiaba di Straparola, ne è la figlia, gelosamente amata, come Ghismonda; ma l'amore del padre si tramuta esplicitamente in intenzione incestuosa. Le analogie con la novella di Boccaccio si arrestano qui, giacché la storia evolve secondo uno schema avventuroso e fiabesco, assai lontano dall'intensa elegia amorosa dell'eroina del *Decameron*¹¹. Si rileva, tuttavia, un altro spunto tipicamente novellistico, anch'esso forse desunto dal modello trecentesco: per timore dell'illecito desiderio del padre, la balia nasconde Doralice in un armadio. L'armadio, però, è venduto da Tebaldo e arriva nelle mani di un mercante

¹⁰ Su questa favola cfr. ILARIA NARDI, 'Variazioni' dalla novella alla fiaba: Le piacevoli notti, *Notte I, favola IV*, in *Le forme del narrare*, Atti del VII Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti (Macerata, 2003), a cura di Simona Costa, Marco Dondero e Laura Melosi, Firenze, Polistampa, 2004, vol. II, pp. 329-340.

¹¹ Per un'analisi della declinazione del personaggio di Tancredi nella novellistica cinquecentesca cfr. R. Bragantini, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 42-44.

genovese. Doralice subisce così la sorte di vari personaggi delle novelle, racchiusi in armadi, casse, arche e simili: nel *Decameron* per esempio l'ultima novella della quarta giornata interrompe gli amori tristi, inaugurati proprio da Ghismonda e Guiscardo, con il caso comico di un amante nascosto in un'arca dalla donna che lo crede morto. L'arca è poi rubata dai ladri, naturalmente ignari del contenuto.

Il viaggio di Doralice dentro l'armadio, dunque, non è del tutto estraneo alla novellistica, tanto più che le sue dinamiche sono realisticamente tratteggiate: il mercante è un genovese e ciò è di per sé plausibile; salpa da Salerno e conduce la sua merce sulla nave. A questo punto la vicenda si sposta al di fuori del perimetro italiano, come capita in molte fiabe, ben pronte a cogliere l'occasione per menzionare luoghi lontani, con aloni di esotico. La nave del mercante genovese raggiunge l'isola di Britannia, «oggi di chiamata Inghilterra»¹², precisa Straparola. Non è una geografia immaginaria quella delineata nella fiaba, tanto più che fa perno attorno alla figura del mercante, che legittima ampie rotte entro i mari europei, anche sulla scorta degli omologhi boccacciani.

I viaggi successivi in questa stessa fiaba ripercorrono la strada di Doralice, da Salerno all'Inghilterra, ma con minor scrupolo di credibilità. Tebaldo infatti con inspiegabile intuito sospetta che la figlia si sia nascosta nell'armadio e sia stata venduta con quello; perciò si veste da mercante e parte da Salerno. Non si sa dove sia diretto, perché non sembra possedere indizi per la sua ricerca, ma si imbatte nel mercante genovese, per uno di quei casi impossibili che il lettore di fiabe ammette senza batter ciglio perché fin dall'inizio della sua lettura ha sospeso gli usuali parametri d'incredulità. Dopo l'incontro con il mercante, al malvagio padre non resta che raggiungere l'Inghilterra e infatti indirizza lì il suo cammino; la storia ce lo presenta già dentro la città regale, dove è Doralice. Ottenuta la sua vendetta, Tebaldo torna a Salerno: ma il suo viaggio non conta per la storia, perciò è solo accennato. Un esempio eloquente di come il viaggio possa essere trattato nella fiaba è offerto da un terzo personaggio che ripercorre le orme di Doralice e di Tebaldo: la balia, decisa a salvare la fanciulla dopo aver appreso le meschine malefatte del principe di Salerno. La pietosa donna «una mattina per tempo se partì, e tanto di e notte sola cavalcò, ch'al regno d'Inghilterra aggiunse»¹³. Lo spazio si deforma perché l'intreccio possa procedere senza intoppi verso il lieto fine: Salerno e l'Inghilterra, tappe della rotta commerciale del mercante genovese, nello stesso testo improvvisamente si avvicinano al punto di annullare persino la natura insulare della seconda, pure esplicitamente riconosciuta qualche pagina prima dal narratore. È questo il viaggio più tipico del genere fiabesco, ma significativamente nella favola di Straparola si affianca ad altre modalità, che potrebbero essere ammesse anche nella novellistica.

¹²GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA, *op. cit.*, vol. I, p. 66.

¹³*Ibid.*, p. 74.

Nella prima fiaba l'esotico si limita all'isola di Britannia, dove Doralice trova il suo sposo regale. Ma in altre fiabe la geografia è più complessa ed eccentrica, per il gusto di inserire spazi insoliti e remoti. La vicenda di Fortunio (III, 4) è paradigmatica dell'irrilevanza in cui è tenuta la conoscenza geografica, a vantaggio dell'azione e delle suggestioni che scaturiscono da nomi di località lontane. Il giovane è originario delle «estreme parti di Lombardia»¹⁴; da qui parte, indirizzando verso ponente il suo cammino. Il viaggio avviene attraverso stagni, valli, monti e altri luoghi silvestri ostili, fino a che Fortunio capita in un bosco folto. Il bosco, com'è immaginabile, è luogo favorito per l'avventura fiabesca. Qui l'eroe incontra gli aiutanti magici, ai quali dimostra la propria saggezza, ottenendo in cambio i doni che gli consentiranno di superare le successive prove. Poi riprende la sua strada e giunge nella nobile e popolosa città di Polonia (così come, in un'altra fiaba – V, 1 – l'Irlanda è considerata una città. Polonia è città e si trova sul Mar di Marmara anche nei *Reali di Francia*). È evidente l'incongruenza rispetto all'intenzione iniziale di avviarsi verso ponente. A Polonia Fortunio si imbarca su una galea e con prospero vento raggiunge l'Atlantico, dove è inghiottito da una sirena, con adempimento della maledizione scagliata su di lui all'inizio della storia. Naturalmente riesce a salvarsi. Una volta ritornato a Polonia, riparte verso la casa paterna, per vendicarsi della madre e infine, salito sul cavallo, rientra nel regno della sua sposa e compie con lei serenamente i suoi ultimi giorni.

Ancor più curiosa è la geografia messa in scena dalla fiaba di Costanza (IV, 1), che si apre a Tebe d'Egitto, a cui è dedicato un topico encomio. Il re di Tebe ha per sposa la figlia del re di Scozia; le prime tre figlie della coppia vanno in moglie rispettivamente al re di Scardona (in Dalmazia), al re dei Goti e al re di Scizia, in una rete di *liasons* diplomatiche che parte dal nord Africa per abbracciare l'intero continente, ovviamente con particolare attenzione per i punti lontani (il nord dei Goti, l'oriente della Scizia), più ricchi di fascino. La quarta figlia, Costanza, è promessa al gran marchese di Vivien¹⁵, ma rifiuta le nozze e parte da Tebe, sola con il suo cavallo. Passa monti, laghi e stagni e vede e conosce molti paesi, fino ad arrivare – guarda caso – alla città di Costanza, su cui domina il re di Bitinia, che finirà col diventare suo sposo.

Le fiabe di Fortunio e di Costanza sono esemplari di una certa tipologia diffusa nelle *Piacevoli notti*, dove nomi tratti dalla geografia reale sono arbitrariamente manipolati nella costruzione di uno spazio alternativo in cui le distanze si accorciano o si allungano secondo le ragioni della storia. Ci sono poi fiabe che procedono a una parziale soppressione del dato geografico specifico, oppure lo confinano nella sede iniziale. A titolo paradigmatico valga il caso di Guerrino (V, 1) che inizia in Sicilia, nota come isola perfetta, ricca e illustre per antichità; ma l'ambientazione iniziale è presto dimenticata e non se ne fa più cenno per tutta la vicenda. Anzi la peregrinazione dell'eroe lo

¹⁴ *Ibid.*, p. 216.

¹⁵ Il nome Vivien ricorre nelle *chansons de geste*, ma come nome di persona non come toponimo.

conduce nella città (così nel testo) di Irlanda, senza alcuna congruenza rispetto al punto di partenza. Ancora la Sicilia, questa volta in specifico la città di Messina, è teatro di un'altra avventura fatata, quella di Dionigi (VIII, 4), ma anche qui le coordinate spaziali definite nell'*incipit* sono presto trascurate e la vicenda si svolge in uno spazio dai contorni vaghi, che si attagliano a qualsiasi ubicazione.

Il 'c'era una volta' di Straparola implica sempre un dove, almeno in sede iniziale, anche quando la casa d'origine è presto abbandonata dall'eroe, che si trova a peregrinare per boschi, valli, paesi ai quali non è possibile assegnare una collocazione in nessuna carta geografica, oppure quando egli dirotta verso mete incompatibili con la città di avvio. Un solo caso (VII, 5) non riporta il nome proprio del punto di partenza, ma lascia comunque intendere l'ambientazione veneziana, perché si parla di «quest'alma città»¹⁶. La fiaba è tratta dalla raccolta di Morlini, dove non è esplicitato il luogo¹⁷; la formula di Straparola può suggerire dunque l'intenzione di attenuare la vaghezza del modello, assegnando anche a questa storia un posto nella mappa europea.

Un caso anomalo, a fronte di tanta indeterminatezza e implausibilità, è costituito dall'ultima fiaba della raccolta (XI, 2), che in effetti non esibisce palesemente tutti i caratteri tipici del genere, ma che nel complesso si può ritenere tale perché ripropone lo schema comune alle fiabe: l'eroe lascia la casa in cerca di fortuna, compie delle nobili azioni e infine uno dei beneficiati si rivela come aiutante preternaturale che assicura la buona sorte al protagonista. Bertuccio, il giovane eroe della fiaba, agisce sempre per bontà senza far uso di incantesimi e solo alla fine si svela che il cavaliere che lo ha soccorso è una creatura magica (un fantasma). L'ordito fiabesco è qui più che mai intrecciato con la narrazione 'realistica' e ciò è confermato dalle dinamiche spaziali. Le prime avventure di Bertuccio corrispondono a due partenze da casa senza una meta, con i soldi ricevuti in eredità, in cerca di occasioni propizie per farli fruttare. La prima volta non si dice neppure dove Bertuccio giunga: parte e si imbatte in un masnadiere e qui dà prova della sua nobiltà d'animo; la seconda volta invece arriva in una selva. Ma il viaggio più importante ha una direzione precisa e credibile: il giovane dalla sua casa di Trino (a quel tempo terra del Monferrato), salito sulla sua magrissima cavalla, si volge verso Novara dove andrà a contendere per la mano della figlia del re. Non regni esotici dunque, né separati dal mare, ma una città del ducato confinante al Monferrato. Non è un caso che il nome della città sia ripetuto nel testo con una frequenza che non pare ritrovarsi nelle altre fiabe.

Oltre alla geografia del viaggio, meritano un cenno le funzioni che esso assolve all'interno delle fiabe. È sempre, come detto, un motore per l'avventura, l'occasione di partenza perché un povero

¹⁶ GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA, *op. cit.*, vol. II, p. 514.

¹⁷ Sui rapporti tra Straparola e Morlini (ma anche per una lettura delle *Piacevoli notti*) cfr. MARZIANO GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984, pp. 79-99.

giovane, una fanciulla misera o perseguitata dalla sorte si trasformino in eroi ed eroine e possano finire i loro giorni nella ricchezza e nella prosperità. L'avventura può pararsi fortuitamente sulla strada del protagonista, come in molti casi citati. Ma spesso il viaggio è una mirata ricerca di qualcosa che è difficile (apparentemente impossibile) trovare: è una delle prove più classiche del genere, il protagonista deve riportare (pena la morte) l'oggetto prezioso che si trova in posti impervi e remoti ed è sorvegliato da terribili guardiani. Eppure il viaggio di ricerca di questo tipo non anima la fantasia dei narratori straparoliani, che per lo più lo compendiano rapidamente, sottolineando invece l'intervento magico che aiuta l'eroe a superare la prova. Lo spazio non si trasforma in antagonista; nessun bosco è tanto orrido e nessuna montagna tanto erta da meritare l'attenzione di chi racconta: semplicemente l'eroe, con l'opportuno aiuto, ottiene quello che cerca.

Oltre alla funzione di allontanamento iniziale e dunque origine dell'avventura, e oltre al caso del viaggio di *quête*, si individuano due testi in cui il viaggio assume funzioni diverse. Nella favola dell'asino Brancaleone (X, 2) – anomala tra le fiabe, ma accostabile al genere per la presenza di alcune funzioni tipiche¹⁸ - esso scaturisce dalla miseria iniziale, come per tanti eroi fiabeschi. Ma lo spazio stesso costituisce il premio finale al quale il protagonista ambisce. L'asino è attratto da un monte ameno, dalla parvenza piuttosto domestica che selvatica. Il monte è coperto di tenere erbe: lo scenario si configura come un ridente paesaggio bucolico; non a caso ci troviamo in Arcadia. Con l'astuzia l'asino riesce ad appropriarsi del luogo, spodestando il leone e vincendo anche sul lupo, sicché, conclude la narratrice: «Di qua procede che gli asini abitano i luoghi domestici e i leoni i luoghi inabitabili e silvestri»¹⁹. Il viaggio è motore della vicenda, ma in più il mantenimento del luogo raggiunto è il fine a cui essa tende.

Un ultimo caso deve essere segnalato: quello del viaggio come momento apicale di affermazione dell'eroe, non come strumento o mezzo. Accade nella fiaba di Costantino Fortunato (XI, 1), che sarà poi resa celebre nelle autorevoli trascrizioni del secolo successivo (Basile, Perrault) come la fiaba del gatto con gli stivali. Nella versione straparoliana si tratta di una gatta e gli stivali non ci sono, ma il nucleo del racconto è identico: la gatta è l'aiutante magico che trasforma il giovane povero in un ricco re. Con la sua abilità l'animale riesce a guadagnare al suo padrone le nozze regali; a questo punto il fastoso corteo della sposa è pronto ad avviarsi verso la casa maritale. Lo sposo Costantino, però, non ha nessuna casa in cui condurre la principessa. Ma la gatta anticipando il corteo riesce a far credere che tutte le terre e gli armenti tra cui la sfilata passa siano di Costantino. Il percorso culmina nel più sontuoso dei castelli, dove tutti gli abitanti su indicazione

¹⁸ Nonostante la presenza di animali parlanti e paradigmatici delle qualità topiche (la forza leonina, l'indolenza asinina), la novella non pare qualificabile come favola, perché priva di un significato morale: al contrario, l'epilogo conduce all'affermazione delle qualità eticamente riprovevoli dell'asino.

¹⁹ GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA, *op. cit.*, vol. II, p. 635.

della gatta concordano nel dirsi sudditi di Costantino. Il viaggio si trasforma dunque nel trionfo dell'eroe (che in effetti non merita propriamente questo titolo, perché per tutta la storia non è che passivo esecutore delle mirabili trovate feline): è il momento in cui si consolida la posizione di Costantino e si afferma la sua vittoria.

La funzione narrativa del viaggio nella fiaba è dunque essenziale; ad essa, nelle *Piacevoli notti*, si aggiungono poi altri valori: la suggestione dell'esotico, un incremento delle difficoltà che l'eroe supera, un momento emblematico per l'affermazione del protagonista, persino il premio finale.

L'assunzione del genere fiabesco (ma ciò vale, almeno in parte, anche per altri generi, come per il poema cavalleresco) consente di ammettere una geografia irreali, dove i nomi di terre remote contribuiscono a rimuovere ancor più lontano oltre i confini del noto la vicenda fantastica²⁰. Nella Venezia della metà del secolo, mentre i mercanti si spingevano verso l'oriente favoleggiato, Straparola ostenta nelle sue fiabe una voluta indifferenza nei confronti di nozioni geografiche anche semplici. Non solo, come visto, la Polonia si incontra viaggiando verso occidente, ma persino i confini dell'Italia possono essere confusi: il passaggio dalla Calabria alla Sicilia, per esempio, può avvenire a cavallo senza che ciò desti il minimo imbarazzo nel narratore e nel lettore.

L'impronta folclorica, l'origine orale e popolare della fiaba, si imprime sulla pagina scritta, quando il genere entra nello spazio letterario. Così, allo scrittore, come alle vecchie narratrici del focolare consegnate dall'immagine topica, preme l'azione del suo protagonista, preme che egli lasci presto la casa paterna e parta alla ricerca delle sue prove. Il viaggio conta come momento di avventura, di superamento degli ostacoli, che conduce dritto verso il lieto fine. Lo spazio si contrae o si dilata come risulta più utile al proseguimento della vicenda, perché la geografia dei mercanti e dei naviganti a questo punto è messa da parte, nonostante il debole tentativo dell'autore di lasciarne qualche traccia nelle sue fiabe nell'atto di promuoverle entro il libro di novelle. L'esigenza di rinnovare il modello trecentesco motiva dunque l'inclusione del fiabesco, che conserva i propri tratti originari, fondendoli con suggestioni letterarie, come si vede attraversando la curiosa geografia dei viaggi delle sedici fiabe straparoliane.

²⁰ Del resto, anche nei testi più propriamente novellistici della raccolta, Straparola si distingue per l'intenzione di sfumare i caratteri di realismo in un'atmosfera di sospensione fiabesca. Esempio in tal senso risulta il confronto tra la sua versione del racconto del diavolo che cerca moglie (II, 4) e la corrispondente favola machiavelliana, recentemente ripreso da NICOLA BONAZZI, *Sviluppi della novella di Belfagor tra Cinque e Seicento*, in ID., *Dalla parte dei sileni. Percorsi nella letteratura italiana del Cinque e Seicento*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 119-134 (con riferimenti bibliografici agli studi precedenti sulla questione).