



*Sandra Carapezza*

# **Novelle e novellieri**

**Forme della narrazione breve  
nel Cinquecento**

## INTRODUZIONE

La cultura italiana del Cinquecento trova nella conversazione un simbolo che ne rappresenta significativamente molteplici aspetti. Il termine può essere inteso in un'accezione ampia, che copra anche la sfera metaletteraria. La conversazione non è solo il modo di comportamento conveniente a corte, né solo il fertile scambio di idee fra letterati contemporanei: è anche l'emblema di una civiltà che si confronta con i modelli del passato per ricavare norme linguistiche, retoriche ed etiche. Il Cinquecento è il secolo della codificazione dei generi, sulla scorta della *Poetica* aristotelica; è il secolo della promozione bembiana di Petrarca e Boccaccio; ma è soprattutto il secolo dell'ampliamento della produzione e diffusione di libri, in termini impensabili in precedenza. In tale contesto, 'conversazione' è anche quella che germina intorno alla letteratura, testimoniata dal proliferare degli scritti teorici e dall'addensarsi di considerazioni metaletterarie più o meno esplicite in opere di ogni genere. Mentre si procede a distinguere e classificare i generi, gli autori, soprattutto ai piani bassi della gerarchia poetica, sperimentano la contaminazione delle forme.

Nella letteratura in prosa, a Boccaccio è tributato onore senza riserve, ma è significativo che, nel trattato sulla corte per eccellenza, quello di Castiglione, il paradigma della narrazione per il perfetto cortigiano sia la facezia. Si avverte cioè la tendenza che trova conferma nella produzione novellistica del secolo: evitare l'emulazione fedele del *Decameron*, mentre se ne riconosce il valore di archetipo del genere. Non solo i libri di novelle cercano strade diverse per incontrare il favore del pubblico cinquecentesco (la lettera dedicatoria di Bandello, la fiaba di Straparola, per esempio), ma la novella stessa, in quanto genere, non dà conto esaurientemente della produzione narrativa breve. Facezie, detti

memorabili, motti piacevoli, ricordi, giochi ed enigmi si affermano nella seconda metà del secolo come fondamentale corollario del novelliere, costringendo la cornice a dilatarsi oltre misura per accoglierli, o, al contrario, a saltare completamente, con la metamorfosi del libro di novelle in un originale aggregato di forme brevi, dall'apoftegmatica all'apologo narrativo.

La conversazione tra i generi, a proposito della novellistica, non avviene solo nel senso dell'accoglienza di forme brevi narrative o didattiche diverse dalla novella di matrice boccacciana: si assiste anche al moto contrario, con la penetrazione della novella nello spazio di altri generi letterari. Il caso più evidente è quello del trattato, che si avvale della narrazione a fini esemplificativi, come confermano opere diametralmente diverse per scelte poetiche e intenzioni didattiche, quali il *Cortegiano* e i dialoghi di Pietro Aretino. In questi ultimi, al di sotto della redazione moderna, tracciata da uno scrittore dalla straordinaria dote affabulatoria ma anche dall'attenta sensibilità al gusto del pubblico, si intuisce il palinsesto boccacciano e con esso la duplice tendenza a preservare alcuni caratteri tematici ed espressivi della novellistica tradizionale e, d'altro lato, a convertire la narrazione breve in forme nuove.

Il panorama dei generi letterari che nel XVI secolo sono coinvolti in un fecondo scambio con la novellistica è ampio. Evidente e già abbondantemente affrontata dalla critica è l'interazione fra novella e teatro (sulla quale si tornerà brevemente nelle pagine seguenti); altro genere vicino e pronto ad accogliere sviluppi narrativi a tutti gli effetti classificabili come novelle è l'epistolografia, qui presentata nel caso eccezionale delle lettere-cornici incluse nei novellieri (Masuccio e Bandello) e nelle sperimentazioni della *Zucca* doniana. Un posto di rilievo, in questo studio, è riservato al rapporto tra novella e trattato dialogico per la centralità assegnata al tema della conversazione, una sorta di chiave che contribuisce alla migliore intelligenza della prassi narrativa nel Rinascimento.

Dalla fine del XV secolo, con Boiardo, la novella ha varcato anche il confine del poema; Ariosto sancisce l'ammissione, distribuendo nel *Furioso* digressioni narrative pressoché autonome dalla trama principale, con tutti i caratteri della novella. La riflessione intorno al poema, capitale nella seconda metà del secolo, non può non riguardare anche le deviazioni novellistiche. La presenza di tali digressioni si scontra infatti con il principio dell'unità, come attesta la loro esclusione dal poema maggiore di Tasso, intenzionato a perseguire la norma.

Un duplice movimento anima dunque il panorama letterario del secolo: rivolto alla codificazione dei generi e al tempo stesso propenso alla contaminazione, in specie nello spazio del comico, ai gradi meno elevati della gerarchia classica. Perciò uno studio sulle modalità narrative nel

Cinquecento si arricchisce uscendo dalla prospettiva interna alla novellistica. Il libro di novelle offre indubbiamente materiale utile all'indagine degli esiti delle forme narrative brevi, per la diretta discendenza dal modello più influente e per la tradizione secolare. Ma un orizzonte trasversale consente di intendere più completamente gli sviluppi della narrazione breve in un secolo fondamentale nell'evoluzione dei generi letterari in Italia.

La novellistica permane come punto di partenza per un percorso che toccherà altri generi. Nella realizzazione più canonica del racconto breve, la novella, il *Decameron* si impone come presupposto condizionante, anche quando il condizionamento si esplica nella deliberata deviazione. Il riconoscimento del rapporto elettivo con il modello acquista maggior significato se non si muove unicamente in una sinossi acronica dal Cinquecento al Trecento, ma coglie, seppure per via di sintesi, la mediazione rappresentata dagli esiti quattrocenteschi del genere. Il primo capitolo è perciò dedicato alla novella del XV secolo, entro la quale porre in luce costanti caratteristiche che giungono al Cinquecento senza soluzione di continuità, e, d'altro lato, aspetti destinati a non ripetersi negli altri casi esaminati. La lunga transizione dal *Decameron* ai novellieri del pieno XVI secolo è indagata attraverso il *Novellino* di Masuccio Salernitano e le *Porretane* di Sabadino degli Arienti, i due esemplari non solo più significativi del secolo ma anche fortunati superstiti nel successivo (più di dieci riedizioni il primo, nonostante le censure; sette le seconde). Si tratta, indubbiamente, di opere degne di autonoma considerazione, che non possono essere ricondotte unicamente a fasi di passaggio dall'origine trecentesca al Cinquecento.

Per questo motivo, per assegnare il giusto rilievo alle opere stesse, accanto a osservazioni di sintesi, si vuole concedere spazio a una lettura analitica del testo, limitata a sezioni paradigmatiche di ciascun libro, che mostri in dettaglio le soluzioni narrative a diversi livelli ravvisabili nella pagina. Questo criterio metodologico è alla base dell'intero studio, che per privilegiare i puntuali riscontri testuali sceglie di muoversi attraverso campioni rappresentativi. La selezione delle opere su cui soffermarsi, pertanto, è mirata a rappresentare uno spettro di generi esteso al di fuori della novellistica e a dar conto di opere che per motivi diversi hanno un valore esemplare nell'esame delle varie declinazioni del modo narrativo, o perché meglio esprimono fermenti comuni al campo letterario a cui appartengono, oppure, al contrario, perché incarnano le intenzioni originali del loro autore<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> L'operazione di selezione si rende naturalmente necessaria in uno studio che voglia cogliere le tendenze significative della narrazione in un'epoca tanto prolifica e

La sezione più estesa del libro è comunque dedicata alla novella cinquecentesca, «forma cantiere» come l'ha definita Anselmi<sup>2</sup>, che consente di investigare il modo in cui è risolta la narrazione tra le nuove richieste e il condizionamento del modello letterario. In un canone dei narratori del secolo, il posto principale nella novellistica è assegnato a Matteo Bandello, sicuramente l'autore più studiato; per questo motivo il suo novelliere sembra il necessario punto di partenza. Il carattere più evidente dell'opera consiste, come è noto, nella soluzione originale, rispetto all'archetipo decameroniano, di eliminare la cornice e premettere a ciascuna novella una lettera dedicatoria; altrettanto deviante dall'orientamento prevalente nella letteratura coeva è la scelta linguistica ostentatamente 'lombarda'. A partire da queste considerazioni acquisite dalla critica, qui la direzione di lettura si sdoppia: per un verso, ci si concentra sulle lettere dedicatorie, non tanto per ricostruire l'ambiente sociale intorno a cui avviene la *performance* narrativa, ma perché le epistole proemiali si rivelano preziose finestre da cui Bandello narratore emette fondamentali dichiarazioni metaletterarie. Per altro verso, si guarda alle novelle, con l'intento di individuare i modi comuni del raccontare perseguiti nel novelliere, gli aspetti privilegiati nella narrazione e il verificarsi delle più o meno palesi considerazioni poetiche che si addensano nello spazio epistolare.

I primi cinquant'anni del secolo vedono la genesi del novelliere bandelliano (forse già dal 1506), mentre per la pubblicazione delle prime tre parti si deve attendere il 1554 (Lucca, Busdragò); la quarta parte vede la luce circa vent'anni dopo (1573), postuma<sup>3</sup>. Negli anni centrali del Cin-

---

composita. In particolare, ci si sofferma qui sul maggiore autore di novelle, Matteo Bandello; su Straparola, che offre un modello contemporaneo e geograficamente affine a Bandello e riflette emblematicamente la necessità di rinnovamento comune alla novellistica del momento; su Tomaso Costo, figura esemplare della chiusura del secolo, quando il genere si confronta con gusti ed esigenze nuove. Un'analoga necessità selettiva richiede di limitare lo scandaglio della narrazione nei generi diversi dalla novella a un repertorio chiuso di opere e di autori. Pertanto nel nutrito novero degli scrittori cosiddetti 'irregolari', fecondi e poliedrici narratori, si sceglie la sperimentazione di Anton Francesco Doni, che si propone, inoltre, come rappresentante di alcune tendenze tipicamente fiorentine, così da accogliere nello studio voci provenienti dalle varie zone della penisola (la Lombardia allargata di Bandello e Straparola, la Napoli di Costo, l'area ferrarese del poema boiardo e ariostesco e l'area veneta dove germina il *Rinaldo* tassiano, la Roma di Aretino, Venezia come centro di vita editoriale per Aretino e per Doni, e infine Firenze, patria orgogliosamente rivendicata da Doni).

<sup>2</sup> Anselmi 2000a, p. 541. Similmente, Battaglia Ricci rileva la «natura inter-testuale e trans-generica» della novella fin dalle origini: cfr. Battaglia Ricci 2002, p. 31.

<sup>3</sup> È significativo che un grande autore della prima metà del secolo, quale Agnolo Firenzuola, scriva novelle, ma sia destinato a non vederle edite prima della morte (1543), come pressoché tutta la sua produzione: la *princeps* delle *Prose di Messer Agnolo Firenzuola fiorentino* si colloca quasi alle soglie del nuovo cinquantennio (Firenze,

quecento (1550 e 1553), quasi in contemporanea alla pubblicazione delle tre parti delle novelle di Bandello, a Venezia erano uscite le *Piacevoli noti* di Giovan Francesco Straparola, un caso editoriale molto fortunato e un caso letterario degno di nota. L'opera dunque merita considerazione alla luce della concomitanza tra il successo riscontrato presso il pubblico e la deviazione dal paradigma tradizionale della novellistica. L'ammissione della fiaba entro il novelliere rappresenta un'importante novità, che, lungi dal riflettere un'eccentrica intenzione d'autore, esprime un gusto comune dei lettori cinquecenteschi per l'innovazione del repertorio consolidato, anche con il recupero di elementi popolari, folclorici: d'altro lato, tali elementi devono essere artatamente mascherati per poter entrare nello spazio letterario. La contrastante pulsione verso l'adeguamento al modello codificato, funzionale alla promozione artistica dell'opera, e verso i recuperi di un materiale non letterariamente autorizzato percorre l'intero novelliere, risolvendosi in esiti non sempre pacifici, ma sempre interessanti per l'indagine sul racconto.

A siglare il percorso nella novella cinquecentesca si sceglie un'opera collocata esattamente in chiusura del secolo: il *Fuggilozio* di Tomaso Costo, notevole paradigma della forma in cui il libro di novelle di ascendenza decameroniana è consegnato al Seicento. La variegata gamma delle tipologie di narrazione breve ha acquisito licenza d'ingresso entro la cornice di boccacciana memoria. La novella, genere di comprovata versatilità, è ormai fusa con il gioco di società, l'enigma, il motto, e il libro che la comprende promuove la varietà come suo maggior pregio: alla narrazione si richiede di essere breve e varia. Ma l'anelito al nuovo è convogliato nella canonica finzione della cornice, con la messa in scena della bella brigata che si intrattiene narrando. La presenza di una tale cornice consente di valutare meglio la cristallizzazione delle forme tradizionali e, d'altro lato, il libro nel suo complesso svela l'emergenza ormai affermata dei costumi della civile conversazione all'interno del novelliere. Il fecondo scambio fra novella e trattato che era già autorizzato dal *Cortegiano* (o, risalendo, da Pontano) è ancora confermato nella direzione contraria, con l'esempio di uno dei molti casi di passaggio inverso: il libro di novelle mette in scena i comportamenti e gli intrattenimenti di corte, che giungono a costituire il dato più saliente, il fulcro dell'interesse sia per i personaggi del libro sia per i lettori. Il *Fuggilozio* continua sulla strada

---

Bernardo Giunta, 1548). Mentre Firenzuola trascorre ignorato dai contemporanei, le novelle di Straparola e di Bandello in area settentrionale conoscono un buon successo. Per questo motivo la scelta ricade qui sui due narratori settentrionali, premiati da un'accoglienza che nel medesimo torno d'anni non è riscossa in area toscana (le vicende editoriali di Grazzini e Fortini lo confermano).

in cui era avviato anche il novelliere di Straparola (dove era immancabile l'enigma) ospitando nelle sue pagine non solo le novelle ma i giochi di corte. È una direzione frequentata da autori importanti della seconda metà del secolo, con opere che pongono il gioco sociale in primo piano, rappresentando una brigata che scaccia la noia o il male storico non solo con «casi, avvenimenti, ovver novelle»<sup>4</sup>, ma anche con indovinelli, enigmi o altre invenzioni dilettevoli. Nel novero dei libri simili, il *Fuggilozio* merita rilievo soprattutto per la sua collocazione cronologica, che ne fa il campione esemplare, dove si concretano i fermenti di apertura all'intrattenimento di società, espressi anche altrove, sebbene l'opera permanga nettamente caratterizzata come libro di novelle e come tale intenda essere percepita; non un repertorio e un'illustrazione dei giochi, come il *Dialogo* del maggiore dei Bargagli, né una costruzione edificata ad arte intorno a vincolanti regole, come il *Giuoco piacevole* di Ascanio de' Mori<sup>5</sup>, ma la rappresentazione di un onesto diporto narrativo, come quello ritratto da una secolare tradizione, declinato però con la varietà e la brevità apprezzate dai contemporanei.

Gli esiti interni al genere novellistico non danno conto, tuttavia, come si è detto, della complessità delle forme narrative che pure hanno delle tangenze con la novella e con i suoi modelli. La penna forse più prolifica e incisiva del secolo, quella di Pietro Aretino, per esempio, sarebbe ignorata da un'indagine che rimanesse confinata al genere, giacché la novella non è frequentata dall'autore. Eppure egli si confronta con la tradizione novellistica e nel suo doppio dialogo semina indizi palesi in questo senso. Il caso di Aretino è il più vistoso segnale dell'esigenza di ampliare l'orizzonte, includendovi opere di generi diversi, per poter meglio illuminare i modi in cui il racconto è risolto nella letteratura cinquecentesca. Lo stesso autore consente di muoversi tra generi diversi, anche se si vuole limitare la lettura a una porzione della sua cospicua messe di scritti. Il *Dialogo* e il *Ragionamento*, che adottano la forma del dialogo, tradiscono un ipotesto boccacciano, ma rispetto alla canonizzazione del *Decameron* lo scrittore, attraverso i suoi personaggi, rivela una non inconsueta attitu-

---

<sup>4</sup> *Trattenimenti*, p. 11 (*Parte prima, Preambulo*). La *princeps* dell'opera è del 1587 (Venezia, Bernardo Giusti).

<sup>5</sup> Il *Giuoco piacevole* di Ascanio de' Mori, edito a Mantova nel 1575 presso Giacomo Ruffinello, è ambientato durante l'ultima notte del carnevale del 1566 a Brescia, nel palazzo di Beatrice Gambarà, dove casualmente convergono un gruppo di nobildonne e di gentiluomini; dopo i consueti intrattenimenti, la nottata prosegue con il gioco proposto dall'ospite, che consiste nella narrazione a turno di novelle con requisiti rigidamente imposti. Il libro è quindi a tutti gli effetti un novelliere, ma la gabbia quasi enigmistica in cui i racconti devono iscriversi lo rende meno rappresentativo del confronto con il modello decameroniano.

dine alla provocazione. Il libro di novelle interferisce con il dialogo, che non è solo lo spazio per la disputa e per la pedagogia, ma anche quello per la narrazione, che alla pedagogia spesso è funzionale. La Nanna figura un prototipo di narratrice alternativo socialmente e culturalmente alle pronipoti di Pampinea. Il suo è un racconto spezzato nel dialogo, ma complessivamente esteso, e finalizzato a una dimostrazione, pertanto non può pienamente corrispondere a quello delle novelle; ma all'interno di esso si riconoscono vere e proprie novelle che legittimano il confronto e offrono una testimonianza di grande valore, per i meriti e la fortuna di chi le ha scritte, del modo in cui la narrazione, anche quella novellistica, può essere coniugata all'interno di un genere diverso dalla novella. Analogamente, la produzione di Aretino fornisce altri esempi importanti di narrazioni accolte in libri che non si configurano come libri di novelle.

Due opere, in particolare, arricchiscono il quadro delle interferenze tra letteratura narrativa e *performance* sociale: il *Ragionamento delle corti* e le cosiddette *Carte parlanti*<sup>6</sup>. La lettura del dialogo in cui sono progressivamente demoliti i costumi di corti e di quello incentrato sul più comune gioco di società si spiega alla luce della reciprocità caratteristica tra conversazione civile e narrazione scritta. Se Castiglione riteneva necessario fornire il suo perfetto cortigiano dell'abilità affabulatoria e di un corredo di facezie da cui attingere, merita attenzione il rovesciamento del mito della corte operato da Aretino con il suo *Ragionamento*, anche per valutare quale ruolo sia qui assegnato alla parola narrativa, che, s'intende, non potrà più valere come lustro prezioso e apprezzato del gentiluomo. Un giudizio sulla letteratura, e quindi indirettamente una poetica della narrazione, risalta anche dalle *Carte parlanti*, al punto che Bolzoni ha potuto leggere interamente il dialogo sulla base dell'equazione fra le carte protagoniste e la letteratura<sup>7</sup>. L'espedito di indurre a parlare un oggetto socialmente onnipresente e dunque culturalmente trasversale legittima l'exasperazione della varietà nell'opera, o piuttosto la sua pluridiscorsività. Non solo si trovano novelle all'interno delle *Carte parlanti*, ma il dialogo nel suo complesso offre chiavi utili a schiudere il significato assegnato alla narrazione dall'autore, come l'insistenza sul concetto di verità e la moralità che ne discende. Per la statura di Pietro Aretino e il ruolo essenziale nella letteratura che oggi gli è legittimamente restituito dalla

<sup>6</sup> Si può affermare che il *Ragionamento delle corti* sia edito nel 1538 (ma Cairns posticipa al 1539: cfr. *infra*, p. 227), sebbene la *princeps* rimanga avvolta da dubbi e le stampe cinquecentesche disponibili risultino variamente infide. Il *Dialogo di Pietro Aretino, nel quale si parla del giuoco con moralità piacevole*, noto a partire dal 1650 con il titolo editoriale *Carte parlanti*, esce per la prima volta a Venezia per Giovanni de' Farri e fratelli nel 1543.

<sup>7</sup> Bolzoni 1995, pp. 642-647.



critica e che uno sguardo alla rubrica del suo epistolario o ai dati numerici delle sue edizioni basterebbe ad assicurare senza riserve, si propone una lettura dei suoi quattro dialoghi, che, indulgiando in particolare su alcune parti di essi, mira a porre in luce le scelte narrative dello scrittore. Con Aretino la narrazione è convogliata nel dialogo e alcuni suoi aspetti caratteristici, come l'ordine, sono sovvertiti, perché i suoi narratori non si peritano di saltare da un argomento all'altro, di tornare sui loro passi, di rivelare dimenticanze: infine, di assomigliare al cavaliere responsabile dell'affanno di madonna Oretta.

Mentre Aretino si muove pur sempre all'interno di una forma tradizionale, qual è il dialogo, Anton Francesco Doni fornisce invece un esempio di narrazione al di fuori del quadro di genere, anche dei generi brevi avallati da esempi autorevoli, come gli *Adagia* di Erasmo. Per molte opere dell'autore, fra cui quella principalmente indagata qui, la *Zucca*, non è facile (e forse non è neppure possibile) indicare senza riserve il genere letterario di appartenenza. L'indole originariamente enciclopedica del genere consente di applicare l'etichetta di novella anche a opere variegata e lontane dal modello decameroniano; tuttavia è bene illustrare l'eccentricità, assai fortunata al suo tempo, dei libri di Doni. Un caso esemplare è costituito dalla *Zucca*, un'opera dall'articolazione estremamente complessa, costruita intorno a testi vari di misura breve, motti, arguzie, facezie. La definizione dell'autore è illuminante:

[...] chiachiere, frappe, chimere, gofferie, arguzie, filastroccole, castelli in aria, saviezze, aggiramenti e lambiccamenti di cervello; fanfalucole, sentenze, bugie, girelli, ghiribizzi, pappolate, capricci, frascherie, anfanamenti, viluppi, grilli, novelle, cicalerie, parabole, baie, proverbi, tresche, motti, umori e altre girandole e storie della presente leggenda per non dir libro, poche dette a tempo e assai fuor di proposito.<sup>8</sup>

Sotto il parossismo compiaciuto, filtra la consapevole intenzione letteraria di rovesciamento del modello di narrazione ordinata. Oltre alla novella che avrebbe ottenuto il *placet* di madonna Oretta, nel Cinquecento la narrazione breve assume anche la forma della 'ciancia', che già Aretino aveva proclamato per i ragionamenti della sua Nanna e che ora Doni esaspera nel paradosso di una costruzione complicata ai limiti dell'astruso, riempita proprio di 'ciance'. L'edificio, del resto, può stare in piedi soltanto per la studiata complicità del paratesto: il caso della *Zucca* è, cioè, paradigmatico anche del nesso tra autori ed editori che si viene stringendo soprattutto nel clima culturale veneziano. La ponderosa opera di Doni può essere letta solo nella forma che lo scrittore assegna al libro, con

<sup>8</sup> *Zucca, Tavola*, I, p. 20.

l'opportuno corredo di tavole e con l'adeguata disposizione dell'apparato iconografico. Essa è dunque testimonianza non solo dell'estro dello scrittore, ma anche della sua assidua partecipazione alla costruzione del libro: la responsabilità dell'opera è per una certa parte anche dell'editore, con il quale lo scrittore collabora concretamente. Nel caso di Doni e di Aretino, poi, ciò è particolarmente rilevante, per il felice sodalizio con Francesco Marcolini<sup>9</sup>.

Si conclude il quadro sulle modalità della narrazione, infine, con uno sguardo al poema, partendo dall'assunzione della novella entro il genere sancita da Boiardo e Ariosto e approdando a un caso campione della produzione compresa tra il *Furioso* e la *Liberata*: il *Rinaldo* tassiano. L'opera infatti risalta come paradigma di una delle possibili direzioni prese dal poema, quella dell'unità dell'eroe. In nome di questo principio, la narrazione si incarica di seguire il protagonista e si nega le digressioni novellistiche. Giacché il rifiuto di deviazioni di tal fatta sarà confermato nel poema maggiore, è parso utile chiudere lo studio proprio sulle soluzioni narrative del *Rinaldo*, che additano una via diversa da quella battuta da Ariosto e da molti suoi successori; una via in cui narrazione non può significare novella. I casi come quelli di Gabrina e di Ginevra e Ariodante, che Girolamo Bargagli cita nel *Dialogo* quali esempi di novelle, sono esclusi dal poema da Tasso già nel *Rinaldo* (1562); ma il bisogno di varietà permane e la narrazione, privata dello strumento della novella per darvi soddisfazione, trova altre soluzioni. Il percorso così delineato, dalla novellistica di Bandello al *Rinaldo*, mira a rappresentare una linea trasversale di indagine, che fa tappa nei casi campione per rischiarare in ciascuno i caratteristici modi del raccontare e, pertanto, non può rinunciare a valicare il confine prosa-poesia e attingere anche il poema.

---

<sup>9</sup> Sulla peculiarità dell'editore cfr. Procaccioli 2007b, pp. 3-18.

LE «MOLTE FACEZIE E GIOCOSE PIACEVOLEZZE»  
DEL XV SECOLO

Chi scrive novelle negli ultimi cinquant'anni del XV secolo può attingere da almeno quattro tipi di fonte per alimentare la stesura della propria opera: cioè per la costruzione dell'oggetto letterario nel suo complesso, senza contare le molteplici fonti possibili (ma non egualmente fruibili) per l'*inventio*.

In primo luogo c'è l'imprescindibile modello della novellistica precedente e quindi del *Decameron*<sup>1</sup>; oltre a esso, vi sono le osservazioni a proposito del racconto faceto disseminate nella trattatistica, le raccolte umanistiche di facezie e l'osservazione diretta della pratica narrativa presso gli ambienti nobili e urbani talvolta messi in scena nelle cornici dei novellieri. Il secondo canale, quello dei trattati, che, se non alimenta, quanto meno contribuisce a rinvigorire la portata del genere novellistico, può contare su un illustre precedente trecentesco, la sezione dedicata alle facezie nei *Rerum memorandarum libri* di Petrarca<sup>2</sup>.

La partecipazione alle compagnie di uomini e donne intenti a ragionare di questioni teoriche, ma anche a narrare per intrattenimento, genera, non a caso, un testo assai noto, riferito a una situazione ancora trecentesca, sia pure di fine secolo, il *Paradiso degli Alberti*<sup>3</sup>. L'opera, che, forte dell'esempio decameroniano, nel terzo libro mette in scena i personaggi riuniti nella villa Alberti, riproducendo fedelmente le conversazioni della

---

<sup>1</sup> Ma cfr. Balduino 1983 (in part. p. 170), che ridimensiona l'influenza del *Decameron* sulla novella quattrocentesca e ricorda la penetrazione delle altre opere dell'autore.

<sup>2</sup> Francesco Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, II. *De facetiis ac salibus illustrium*.

<sup>3</sup> Le conversazioni rievocate nel terzo libro del *Paradiso* coinvolgono una lieta brigata ospite di Antonio di Niccolò degli Alberti nella villa detta appunto 'Paradiso', a Firenze, nella primavera del 1389; probabilmente l'opera è stata scritta nel 1425-26.

brigata si rivela una importante attestazione del vigore della pratica di narrazione – e ragionamento – orale <sup>4</sup>.

La presenza di un gruppo intento a ragionare e dunque a raccontare novelle con funzione esemplificativa conferisce all'opera letteraria un'unità interna, perché agisce da cornice, struttura chiusa ma elastica: atta a comprendere narrazioni assai diverse <sup>5</sup>.

Le vicissitudini della cornice nella storia della novella italiana costituiscono da sole un ricco capitolo di studi, a cui si deve aggiungere la pure nutrita riflessione sull'opportunità del termine 'cornice' <sup>6</sup>. Il XV secolo, per vicinanza di tempo più ancora del successivo, si confronta con il modello del racconto in cornice e, contemporaneamente, affronta anche la diffusione della forma spicciolata; la più celebre e fortunata è ovviamente la *Novella del grasso legnaiuolo*. Le raccolte di novelle includono in sé considerazioni metaletterarie, trasparenti nel caso di una cornice ambientata nel presente, vera e propria *mise en abyme* del novelliere <sup>7</sup>. La soppressione del momento introduttivo alle novelle, che per i seguaci di Boccaccio consiste per lo più nella descrizione delle gentili brigate e dei modi tra loro convenuti per l'intrattenimento novellistico, può essere compensata da un prologo autoriale. Così è per esempio nel novelliere tradizionalmente attribuito a Gentile Sermini <sup>8</sup>, dove l'autore nella lettera di dedica premessa alle novelle paragona il suo libro a un'insalata offerta a un amico, premurosamente composta di molteplici e diverse erbe dell'orto, nella quale non c'è pretesa di ordine. Il paragone non è del tutto ingenuo, perché evoca un genere letterario,

---

<sup>4</sup> L'influenza di Boccaccio non si esercita solo attraverso il suo novelliere; forti sono le connessioni tra il *Paradiso degli Alberti* e l'*Amorosa visione*: cfr. Raja 2005 (in part. pp. 121-137).

<sup>5</sup> La brigata per lo più si riunisce in un ameno giardino, che, come spazio della narrazione, ha rilievo tale da consentire di tracciare una vera e propria storia del genere novellistico dal Trecento al Settecento sulla base del *topos*: cfr. Mauriello 2004.

<sup>6</sup> Fondamentali circa l'evoluzione della cornice nel genere novellistico per l'epoca qui in esame sono, almeno, gli studi seguenti: Guglielminetti 1984; Olsen 1984; Picone 1988; Plaisance 1989; Bragantini 1989; Mazzacurati 1996; Anselmi 1998.

<sup>7</sup> Sulle molteplici significazioni della cornice del *Decameron* si registra una ricchissima bibliografia; in particolare, sulla sua valenza metanarrativa, si segnalano Barberi Squarotti 1978 e 1983; Gagliardi 1984; Badini Confalonieri 1984 (quest'ultimo con un'essenziale bibliografia degli studi degli anni settanta sul procedimento di *mise en abyme*, fra i quali, per Boccaccio, Freedman 1976; per la definizione generale del procedimento, ovviamente, Dällenbach 1977); Bragantini 1995; Surdich 2004 (con apertura sulle altre opere dell'autore). È tuttora utile, inoltre, la breve monografia Auerbach 1984.

<sup>8</sup> Oggi sussistono forti dubbi sul nome di Gentile Sermini, che non pare neppure attestato a Siena nel torno d'anni utile per la redazione dell'opera: cfr. Marchi 2009. Sull'autore cfr. anche Di Legami 2009.

quello della *satura* latina, codificato proprio sulla base del suo carattere composito<sup>9</sup>.

Il fatto che il libro di novelle sia proposto come un'offerta, sia pure nella frugale forma di un paneretto di erbaggi, non risponde quindi soltanto all'universale urgenza di ricoverare l'opera sotto un'ala protettrice, meglio se generosa e dispensatrice di fama, e alla conseguente definizione del *topos* della dedica, ma segnala la natura composita del genere e il pregio della varietà che esso consente.

### 1. IL NOVELLIERE SENZA CORNICE DI MASUCCIO SALERNITANO

L'*excusatio* dello scrittore di novelle può ricorrere al motivo della sollecitazione del signore a mettere per iscritto racconti già noti ma privi di una tessitura scritta; ciò accade soprattutto dove la novella si fonde nell'ordito epistolare. Così è nel XV secolo nel *Novellino* (che esce a stampa nel 1476, un anno dopo la morte di Masuccio), a partire dalla prima lettera, indirizzata a Ferdinando d'Aragona:

Nondimeno, dignandose la tua altitudine con la solita umanità dirmi che molto gli avrebbe piaciuto che per me fosse dato memorevole scrittura a la digna istoria soccessa nel regno di Castiglia tra 'l cavaliere e 'l fra minore, ho voluto più presto, ottemperando a tanto volere, errando scrivere, che in alcun modo a' toi ossequii tacendo, non satisfare.<sup>10</sup>

Oltre le dovute formule di deferenza e l'esibita squalifica della propria opera – e della novellistica nel complesso – per modestia, e oltre la ricerca di un alto mandante, la soluzione di Masuccio svela una prassi che doveva essere accettata senza obiezioni, se, appunto, lo scrittore può fondarvi la narrazione: la novella circolava abbondantemente negli ambienti nobili e cittadini ed esisteva un repertorio di intrecci dal quale continuamente si attingeva, cosicché fatti e personaggi delle novelle erano patrimonio con-

---

<sup>9</sup> Cfr. Pasquini 1996, p. 882. Il paragone fra l'opera letteraria e la mistura d'erbe ricorre anche in Boiardo, per figurare l'indole variegata del suo poema (significativamente il primo a includere al proprio interno anche vere e proprie novelle): «Colti ho diversi fiori ala verdura, / azuri e gialli e candidi e vermigli; / facta ho di vaghe herbe una mistura, / garofili e viole e rose e zigli: / tràggasi avanti chi de odore ha cura, / e ciò che più gli piace, quel se pigli: / a cui dilecta el ziglio, a cui la rosa / et a cui questa, a cui quel'altra cosa. // Però diversamente il mio verziero / de amore e de battaglia ho già piantato; / piace la guerra alo animo più fiero, / lo amore al cuor gentile e delicato», *Inamoramento*, III, v, 1-2.

<sup>10</sup> *Novellino*, nov. 1, p. 7.

diviso dalla comunità, non solo colta, riusati e rielaborati in molteplici occasioni. Il *Novellino* di Masuccio non può essere certo considerato soltanto una trascrizione di materiali di circolazione orale: è sufficiente una rapida scorsa all'impianto macrostrutturale dell'opera a dar conto della sua complessità, riproposta, del resto, al livello delle singole novelle, per esempio nella calibrata orchestrazione parodistica della liturgia sacra<sup>11</sup>. Vero è che il libro serba l'impronta della prassi di circolazione e riuso della traccia narrativa e lascia filtrare lo scrupolo che la novella risponda a determinati criteri, a monte dei quali si legge il marchio di oralità distintivo del genere<sup>12</sup>. La novella, come, nel caso di Masuccio, provano le parole di dedica a re Ferdinando, è tratta dal novero delle narrazioni orali, può essere finanche un caso di cronaca, e dunque la sua convergenza verso lo spazio letterario ha i tratti di una penetrazione dall'esterno, dall'*entourage* sociale alla codificazione in un genere, ordinato e normato.

Ma essa è esposta altresì a un riuso interno, quasi specialistico, che in temperie umanistica si carica di un rilievo particolare, avallato dall'esempio illustre della *Griselda* petrarchesca, traduzione linguistica e perciò stesso anche qualitativa, tale da assicurare più facilmente patente di letterarietà alla novella. Finanche Giovanni Pontano infatti, diffidente nei confronti delle novelle di stampo boccacciano in bocca al suo faceto nobile (di sangue o di cultura) nel *De sermone*, non rinuncia per parte sua a raccogliere anche una novella dell'amico Masuccio e a riscriverla in latino: è il caso del *Charon* che, scritto da Pontano, torna nuovamente a Masuccio comportando una revisione del testo della novella di partenza (la seconda della prima parte), con i correttivi individuati da Nigro<sup>13</sup>.

Accanto alla diffusione della novella nei ragionamenti e nelle letture di brigata, merita, dunque, segnalazione la persistenza nella comunicazione colta che coinvolge i letterati umanisti del XV secolo – fra i quali Pontano occupa una posizione di rilievo – del genere narrativo breve, anche in forme diverse dalla facezia, già promossa dall'ascendenza antica.



<sup>11</sup> Nigro 1983, pp. 13-65. Sul rapporto tra Masuccio e Pontano cfr. anche D'Episcopo 1991.

<sup>12</sup> Sul rapporto con la dimensione orale, in particolare a proposito della destinazione del libro alla lettura a voce alta, cfr. Baldissone 1992, pp. 57-72.

<sup>13</sup> Sulle interferenze fra Pontano e Masuccio a proposito di questa novella cfr. Nigro 1983, pp. 39-48. La novella di Masuccio è diffusa in una prima redazione tra il 1450 e il 1455; Pontano la legge in questa versione e ne elabora il rifacimento, confluito nel *Charon*, databile al 1469-70 (cfr. pp. 38-39). Il riuso di Pontano influenza Masuccio, provocando una nuova stesura del racconto.

## II

### A SCUOLA DA MADONNA ORETTA I PERCORSI DELLA NARRAZIONE BREVE

La narrazione breve è una forma molto frequentata in tutto il XVI secolo, come emerge dalle testimonianze interne ed esterne al genere più noto, quello novellistico. A fronte del forte successo della pratica, entro la consistente produzione trattatistica dedicata a questioni letterarie si rileva soltanto una *Lezione sopra il comporre delle novelle*, redatta nel 1574 da Francesco Bonciani<sup>1</sup>: è la sola *ars* specificamente intitolata alla novella. Ciò non significa, tuttavia, che la riflessione teorica sul genere novellistico fino a quel momento mancasse. Al contrario, per limitare l'osservazione al Cinquecento, la via alla formulazione dei principi cardine per il racconto breve è aperta fin dal primo decennio, con il *De sermone* di Giovanni Pontano, pubblicato postumo nel 1509 e composto tra il 1495 e il 1499. La linea che, percorrendo il secolo, congiunge Pontano a Stefano Guazzo (*Civil conversazione*, 1574), attraverso le tappe intermedie di Castiglione e Della Casa, tracciata da Amedeo Quondam nel suo volume sulla conversazione<sup>2</sup>, è quella dell'arte della comunicazione tra gentiluomini, regolamentata secondo retorica, entro la quale un posto non irrilevante

---

<sup>1</sup> Un altro scritto teorico sulla novella è il *Discorso sopra il Decameron* di Francesco Sansovino, pubblicato in apertura della quarta edizione della sua antologia (le *Cento novelle scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare con l'aggiunta di altre cento novelle antiche*, Venezia, Sessa, 1571), attento precipuamente alla moralità della narrazione: cfr. Alfano 1998.

<sup>2</sup> Quondam 2007 (ma anche Alfano 2003). Un rapido *excursus* dei valori del termine 'conversazione' da Dante a Guazzo è in Robiglio 2007. Per un'indagine con respiro europeo cfr. Burke 1997 e Ricci 2009. La conversazione non è solo l'oggetto dei trattati, ma diviene anche il modo caratteristico del dialogo, soppiantando l'impostazione ciceroniana, che resiste fino agli *Asolani*: cfr. Snyder 1989; Bigalli - Canziani 1990, pp. 13-33 e 209-228; Tateo 1995.

è riservato alla narrazione di intrattenimento. Lo attesta il vecchio della-casiano raccomandando al suo giovinetto di non «seguire i vulgari modi et plebei di Dioneo, “Mad.a Aldruta alzate la coda”, né fingersi matto né dolce di sale, ma a suo tempo dire alcuna cosa bella et nova, et che non caggia così nell’animo a ciascuno [...] perciò che questi sono movimenti dell’intelletto, i quali, se sono avenenti et leggiadri, fanno segno et testimonianza della destrezza dell’animo et de’ costumi di chi gli dice; la qual cosa piace sopra modo a gli huomini et rendeci loro cari et amabili»<sup>3</sup>.

I trattatisti si premurano di definire le norme che governano la facezia, sulla scorta dell’archetipo ciceroniano *De oratore*, sempre evocato. È una precettistica di comportamento al servizio dell’uomo di città e corte, non un’*ars* poetica, ma deve essere posta in relazione con la produzione letteraria almeno per due ragioni: da un lato orienta e rispecchia un potenziale pubblico di fruitori della narrativa rinascimentale, quello delle brigate ospiti di un signore in una corte fissa o improvvisata; d’altro lato, assolve anche una funzione regolativa, oltre a quella descrittiva, perché chi vuole scrivere libri fondati sul racconto deve adeguarsi alle regole prescritte per la conversazione a corte, se desidera trovare lettori, non solo all’interno di quel pubblico, e se desidera autorizzare la propria opera agli occhi dei letterati. I trattati di comportamento si prefiggono di condurre il cortigiano alla buona riuscita della propria comunicazione e quindi della propria integrazione nella corte; insegnano i modi e i temi dell’intrattenimento narrativo: risulta utile, pertanto, confrontare le considerazioni della trattatistica con gli esiti del genere novellistico, o piuttosto, della narrativa breve (sorretta dalla forma di maggior fortuna: la facezia), trasmessi nella pagina stampata.

Le considerazioni teoriche, soprattutto nella seconda metà del secolo, sono comunque affidate anche agli stessi libri di novelle, dove l’istanza autoriale si affaccia per svelare più o meno esplicitamente la propria consapevolezza delle regole che presiedono alla narrazione. Queste indicazioni consentono di interpretare il rapporto che lo scrittore stabilisce tra la propria opera e la tradizione del genere, ma a volte costituiscono una vera e propria *ars* del racconto, con un valore teorico che trascende la singola opera. Il discorso metaletterario è frequente, per esempio, nel novelliere di Matteo Bandello; è ripreso nelle dedicatorie introduttive di varie altre opere, dalle *Piacevoli notti* di Straparola al *Fuggilozio* di Tomaso Costo, per citare i due estremi cronologici della seconda metà del Cinquecento. Un caso a sé è costituito dal *Dialogo de’ Giuochi* di Girolamo Bargagli<sup>4</sup>,

<sup>3</sup> *Galateo*, p. 84.

<sup>4</sup> L’opera è pubblicata nel 1572, ma è ambientata nel 1559-60 e scritta probabilmente un decennio prima della pubblicazione.



accostabile alla trattatistica di corte per la forma dialogica e per l'intento prescrittivo, ma concentrato sulla specifica questione degli intrattenimenti, lontano dalla pretesa di definire norme generali di comportamento. L'opera, inoltre, denuncia l'intenzione di ricevere un'accoglienza non diversa da quella riservata alle novelle, perché, com'è tipico del genere a partire dal *Decameron*, fa appello al pubblico femminile e insinua una parola chiave della novellistica quale 'diletto'. Basta accedere al *Proemio* per trovare conferma delle affinità con il genere narrativo: la lettura è raccomandata per i giorni di carnevale, per «far tregua co' pensieri più alti e più gravi, dando luogo a gli altri più piacevoli e più lieti»<sup>5</sup>, mentre la prestazione narrativa da cui il libro trae origine risale all'estate, e in particolare alle ore più calde della giornata, ore topiche del racconto. L'ultima parte del *Dialogo*<sup>6</sup> riguarda il novellare, che si conferma come pratica cortigiana di intrattenimento. Le pagine di Bargagli devono essere annoverate fra gli scritti teorici sulla novella prodotti nel Cinquecento e, nel complesso, non si discostano da quelle riservate alla novella-facezia nel *Cortegiano* e negli altri trattati sul comportamento sopra menzionati, perché mirano a fornire indicazioni su come raccontare in società.

La ricostruzione dell'intrattenimento narrativo, desunta dalle testimonianze della letteratura di ambito cortigiano che, in modi diversi, mette in scena il pubblico dei conversatori, mostra subito un paradosso quando venga accostata alla realtà dei libri di novelle: la fortuna e la frequenza della narrazione orale non si rispecchiano in altrettanta buona sorte per gli scrittori. Nel secolo dell'ampliamento della produzione libraria, grazie alla stampa, il libro di novelle in tipografia non sempre ha vita facile. Ciò vale per i libri che si propongano come emuli del *Decameron*, assunto a modello vincente nei trattati. Ma se il *Cento novelle* si stampa e circola diffusamente nelle brigate immaginate – ma non del tutto immaginarie – nei novellieri 'fortunati' (Bandello), allo scrittore cinquecentesco, invece, non è concesso farsene imitatore fedele, nonostante l'universale plauso elargito all'opera. La promozione di Bembo, poi, vale sul piano linguistico e, paradossalmente, proprio nei libri di novelle, dove l'imitazione della prosa di Boccaccio avrebbe potuto coniugarsi agevolmente con l'identità di genere, accade invece che due esempi felici di metà secolo come Bandello e Straparola facciano dell'anti-toscanismo una bandiera; il secondo fino al punto di ammettere novelle in dialetto<sup>7</sup>.



<sup>5</sup> *Giuochi*, p. 48.

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 216-230.

<sup>7</sup> La linea lombarda, rappresentata a metà secolo da Bandello e Straparola, prosegue: Ascanio de' Mori fa dire a Giulio Foresti, personaggio del suo dialogo (edito nel 1575): «Averò io dunque da non iscrivere mai per essere lombardo e per non avere l'idioma toscano?» (*Giuoco*, p. 66).

### III

#### IL «DECAMERON» MODERNO DI MATTEO BANDELLO

Le lettere dedicatorie che introducono le novelle sono lo spazio privilegiato per le dichiarazioni metaletterarie, perché in esse scrive in prima persona Bandello, che, invece, nelle novelle (segnalate anche nel paratesto, dalla rubrica) demanda ad altri la narrazione<sup>1</sup>. La stessa organizzazione macrostrutturale è un segnale metaletterario: l'opera, nella *princeps*, esibisce un paradigma differente rispetto a quello boccacciano<sup>2</sup>. Ma il distacco non è completo: infatti, dediche ed esordi sono riservati ad assicurare la continuità del libro e si tratta di momenti salienti nella sua architettura perché indispensabili raccordi fra le parti che lo compongono. Le epistole non servono solo a dedicare le novelle ai destinatari, ma tradiscono la necessità di evocare l'archetipo decameroniano, esplicitamente, oppure con il richiamo alla brigata cortese, che, espulsa dalla cornice, ricompare nei resoconti delle liete conversazioni da cui nascono

---

<sup>1</sup> La pubblicazione delle sole epistole di cornice è in Nigro 1994.

<sup>2</sup> È tale nelle intenzioni e nella ricezione della *princeps*. Più complesso è invece l'esito delle redazioni successive: le novelle di Bandello infatti circolano già nel decennio 1560-70 nella stampa curata da Ascanio Centorio, che non comprende le lettere e neppure tutte le novelle: cfr. Godi 1982 e Bragantini 1989, pp. 461-462. Ma lo scenario editoriale della novella nel XVI e XVII secolo è variegato: significativa è, per esempio, la selezione compilata da Francesco Sansovino, corredata nella quarta ristampa (Francesco Sansovino, *Cento novelle scelte da più nobili scrittori della lingua volgare*, Venezia, Sessa, 1571) di un *Discorso* sul *Decameron*, che non lascia dubbi sulla consapevolezza teorica del curatore: cfr. Menetti 2005a, pp. 38-40 e 54-55. Un'analitica rassegna delle pubblicazioni secentesche del genere narrativo breve è offerta dal prezioso volume Cortini - Mulas 2000. Le antologie, del resto, non sono che una delle forme di 'riscrittura' della novella; nel Seicento la narrazione romanzesca si sviluppa appunto in una feconda interazione con il genere novellistico: cfr. Menetti 2009, pp. 67-71.

le novelle<sup>3</sup>. Al modello fondatore del genere novellistico Bandello oppone un'articolazione originale, ma non dimentica di ribadire a più riprese e in più forme che l'opera si colloca sulla via segnata da Boccaccio, perché per questa via può accedere alla letteratura. La ricerca della legittimazione del novelliere corre lungo due linee convergenti: da un lato la definizione del genere e dall'altro la sua funzione. Nel contempo, non è trascurato, nelle medesime lettere dedicatorie, il ricordo di Boccaccio, evocato espressamente per nome e per tramite dei suoi libri, non solo il *Decameron*.

## 1. LA DEFINIZIONE DI NOVELLA

La novella deve affrontare la capitale questione del nome, alla quale non si sottrae neppure Bandello, nonostante la sua ostentata professione di diletterantismo; né poteva essere altrimenti, dal momento che l'urgenza onomastica è sancita proprio nel *Decameron*<sup>4</sup>. Nell'opera di Bandello, un nodo cruciale è rappresentato dal rapporto tra novella e 'istoria'. La novella, infatti, può essere alternativamente identificata con la storia oppure contrapposta a essa<sup>5</sup>; deve essere chiaro, però, quale delle due accezioni è, di volta in volta, adottata, per due ragioni: per orientare la lettura e per ottemperare al principio di simulazione dell'oralità cortigiana, che compenetra tutto il novelliere. Le lettere prefatorie (ma talvolta con scon-

---

<sup>3</sup> Sugli esiti della cornice nei novellieri successivi a Boccaccio si sono pubblicati molti studi, fra i quali meritano senz'altro segnalazione i seguenti: Guglielminetti 1984 e 1989; Bragantini 1987, 1998 e 2000; Plaisance 1989; Laroche *et al.* 1994; Mazzacurati 1996; Badini Confalonieri 2004; Mulas 2004; Maestri 2005, che offre una rassegna degli sviluppi cinquecenteschi del genere. Sulla novella del XVII secolo, ma con spunti utili anche alla comprensione del genere nel secolo precedente, Cortini 2000 e Mulas 2000. Per una sintesi della teoria sulla novella nel XVI secolo cfr. Ordine 1996. Su Bandello in particolare cfr. Maestri 1982. Sugli sviluppi del comico da Boccaccio in poi cfr. Borsellino 1989.

<sup>4</sup> È la celebre espressione del proemio del *Decameron*: «[...] intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo» (*Decameron, Proemio*, 13), non casualmente scelta come titolo di un fondamentale convegno sul genere novellistico (Albanese - Battaglia Ricci - Bessi 2000), nei cui Atti si vedano in particolare, per la questione qui affrontata, Sarteschi 2000 e Menetti 2000b. Sul rapporto tra storia, novella e cronaca nella letteratura delle origini cfr. anche Vecce 2007. Agli articoli citati (in particolare al primo, di Sarteschi, incentrato appunto sull'analisi lessicale dei termini 'novella', 'favola' e 'istoria') si rinvia per una trattazione più approfondita della complessa questione della definizione di 'novella', che qui è possibile solo accennare.

<sup>5</sup> Sui rapporti tra la novella, la cronaca e il trattato cfr. Pozzi 1982 e 2000.

finamenti nell'inizio della novella vera e propria) sono lo spazio deputato alla negoziazione dell'accordo con il lettore e alla sua messa in scena<sup>6</sup>; la brigata cortese che vi è presentata, infatti, riproduce come in uno specchio, nella relazione narratore-ascoltatori, quella scrittore-lettori<sup>7</sup>.

Nella lettera dedicatoria della novella 12, prima parte, si introduce il caso di Pia dei Tolomei, con parole che significativamente dimostrano l'oscillazione della categoria di verità storica: «La novella è istoria, de la quale fa menzione Dante nel Purgatorio. Tuttavia io l'ho voluta metter con l'altre mie istorie o siano novelle». La citazione contiene tre unità testuali e concettuali affiancate che ben configurano l'orizzonte di genere. Dapprima è espressa l'identità per il caso in questione tra novella e istoria: chi racconta avverte l'esigenza di inscrivere la narrazione in un quadro di attendibilità cronachistica. L'equazione «la novella è istoria» assolve una duplice funzione: assicura la veridicità del racconto (è storia: fatto vero) e, d'altro lato, segnala che la prerogativa è limitata alla narrazione che seguirà, con l'articolo determinativo che implicitamente distingue 'la' novella, questa novella, dalle altre.

Il termine 'storia' era il terzo elemento della triade enunciata da Boccaccio: 'favole, parabole e storie' si intrecciano nell'universo creato dai poeti («fabularum compositores»<sup>8</sup>) «in nome di una verità più alta del dato documentario e realistico perché nasce da un'ideologia che si consacra "rerum divinarum scientia"»<sup>9</sup>. Il confine tra storia e *fictio* è mobile e spetta allo scrittore tracciarlo, sempre facendo in modo che il suo lettore non vi si smarrisca.

La fluidità del campo semantico del termine consente a Bandello di qualificare come 'storia' una sua novella e contemporaneamente di ricorrere al vocabolo in contrapposizione a 'finzione', in una delle più usuali accezioni. Nel XVI secolo la dicotomia storia-*fictio* non rimanda immediatamente al confronto tra quelli che la retorica classica (con la sua ripresa medievale: Brunetto Latini su tutti) definiva *genera narrationum*<sup>10</sup>, all'origine medievale della novella. Ma il dialogo con il *Decameron* è vivo

<sup>6</sup> Sul rapporto fra lettere e novelle cfr. Brusagli 1982 e 1996, pp. 870-876. Sulle dedicatorie cfr. anche Maestri 1984 e Cherchi 2004. Per una lettura complessiva del novelliere di Bandello, con spazio anche alle epistole, cfr. Cremonese 1966.

<sup>7</sup> Sulla dinamica di rispecchiamento del pubblico nelle cornici delle novelle e, in generale, sulla relazione narratore-ascoltatore/lettore cfr. Baldissone 1985 (per Bandello pp. 40-42).

<sup>8</sup> Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, XIV, IX, 2.

<sup>9</sup> Sarteschi 2000, pp. 107-108.

<sup>10</sup> L'opposizione semantica storia-finzione è riconducibile ai due *genera narrationum*: *historia* e *fabula* (a cui deve essere aggiunto il terzo, l'*argumentum*). Il secondo è connesso alla *narratio brevis*, che non si prefigge come scopo il *docere*, a differenza del primo; è questa l'origine della novella, come illustra Picone 1989 e 2008, pp. 11-25.

più che mai. Perciò può essere illuminante ripercorrere le scelte lessicali boccacciane, in materia di 'storia'.

Anche Boccaccio nel *Decameron* sembra oscillare fra i diversi valori della parola: nella conclusione dell'ottava novella della quarta giornata, per esempio, la narratrice adotta a breve distanza «novella» e «storia», ma non si configura in alcun modo un'opposizione dicotomica lungo i poli verità e finzione. 'Novella' è propriamente la notizia<sup>11</sup>; mentre 'storia' è lo svolgimento dei fatti, nella medesima accezione dell'unica altra occorrenza del termine «istoria»<sup>12</sup> (al singolare) nell'opera. La connotazione tecnica da parte di Boccaccio è riservata al plurale: «istorie» fa la sua prima comparsa nel proemio nel celebre luogo in cui sono enumerate le molteplici forme della narrazione breve; secondo la più comune interpretazione, qui le «istorie» indicherebbero i racconti avventurosi<sup>13</sup>. Un'altra occorrenza del termine si trova nell'introduzione alla quarta giornata, un'apologia dell'opera e dell'autore che, sotto molti aspetti, Bandello dimostra di avere sempre presente nelle sue lettere dedicatorie. Boccaccio si difende dall'accusa di amare troppo le donne, e, in ultima analisi, di dedicarsi a una letteratura che non esercita una funzione morale. Questa difesa parte dalla consapevolezza, assunta anche in chi legge, dei vincoli posti dal genere novellistico. L'esistenza e la riconoscibilità di tali vincoli assicurano, d'altro lato, la dignità della novella all'interno dello spazio letterario. Ad assoluzione del suo amore per le donne l'autore menziona i poeti: Cavalcanti, Dante e Cino, ma non può interpolare nel libro le «istorie», perché sconfinerebbe in un diverso «modo di ragionare»<sup>14</sup>. Il «modo di ragionare» qui sembra configurarsi come convergenza di aspetti interni al testo (argomento, stile, lunghezza) e relativi alle attese dei lettori: in altre parole, si tratterebbe del genere letterario della novella, distinto dalla storia, anche quando i fatti narrati rivendicano un fondamento storico (Bandello le definirebbe 'istorie').



<sup>11</sup> *Decameron*, IV, 8, 34: «Sparsesi fuor della chiesa tra gli uomini la novella: la quale pervenuta agli orecchi del marito di lei, che tra loro era, senza ascoltare consolazione o conforto da alcuno per lungo spazio pianse; e poi a assai di quegli che v'erano raccontata la istoria stata la notte di questo giovane e della moglie, manifestamente per tutti si seppe la cagione della morte di ciascuno, il che a tutti dolse [*sic*].»

<sup>12</sup> *Ivi*, 10, 49.

<sup>13</sup> Cfr. Wetzel 1989, pp. 270-273. Nella nota a *Proemio*, 13 del *Decameron* Branca indica che 'novelle' era termine da poco entrato nell'uso, secondo quel che è detto in W. von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, VII, Bonn - Leipzig, Schroeder, 1928, p. 207.

<sup>14</sup> *Decameron*, IV, *Introduzione*, 34: «E se non fosse che uscir serebbe del modo usato del ragionare, io producerei le istorie in mezzo, e quelle tutte piene mostrerei d'antichi uomini e valorosi, ne' loro più maturi anni sommamente avere studiato di compiacere alle donne: il che se essi non fanno, vadano e si l'apparino».

## IV

### LA FIABA IN CORNICE DI GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA

Gli anni cinquanta del XVI secolo sono felici per la novellistica settentrionale, che può vantare i due autori più fortunati del genere, Matteo Bandello e Giovan Francesco Straparola. L'uno è riconosciuto oggi come il principale autore di novelle del secolo, ma è degno di nota che anche il secondo (sicuramente meno originale) fu premiato, all'uscita del suo primo libro, da un grande successo. Nella rosa dei novellieri cinquecenteschi le *Piacevoli notti* meritano una precipua attenzione, dopo l'indagine sulla narrazione bandelliana, perché mentre le *Novelle* di Bandello respingono il modello strutturale boccacciano, l'opera di Straparola offre un esempio di ripresa del libro con cornice. Tuttavia, all'interno del novelliere di stampo decameroniano si individuano alcune tendenze innovatrici, che promuovono l'opera a paradigma del comune gusto 'moderno' della metà del secolo, teso tra l'imitazione del precedente illustre e il desiderio di novità. L'anelito al nuovo in Straparola assume un aspetto che ha guadagnato all'autore nel giudizio recente una posizione distinta rispetto ad altre esperienze novellistiche coeve. Trascorso il vivace successo della sua opera (comunque protratto fino a sconfinare nel secolo successivo<sup>1</sup>, sia pure con vari interventi censori), egli, infatti, conserva la fama di esser stato il primo ad ammettere testi fiabeschi all'interno della letteratura italiana.

Il caso delle novelle di Straparola merita sicuramente attenzione a partire dall'accoglienza sorprendentemente calorosa che i lettori riserva-

---

<sup>1</sup> Nel regesto delle edizioni secentesche di novellistica e narrazione breve (Cortini - Mulas 2000, pp. 524-526), l'ultima segnalazione relativa alle *Piacevoli notti* arriva al 1613 (Venezia, Zanetto Zanetti). Sulla questione si vedano anche gli studi di Pirovano citati qui di seguito.

no al primo volume. Ciò vale in particolare per gli anni in cui avviene, cioè quando in sede teorica è codificato il modello boccacciano<sup>2</sup>, mentre la narrativa più vicina al modello, incentrata sulla riproduzione di contesti cittadini e sull'affermazione di valori borghesi, sembra non attecchire più nemmeno in quella Firenze che l'aveva originata; la richiesta di narrazione, che non è certo venuta meno, sembra convergere verso altre forme, in poesia con i rifacimenti ariosteschi, ma anche in prose brevi, secondo il principio della facezia.

Le notizie sulla biografia dello scrittore rimangono ancora piuttosto vaghe: non è noto neppure l'anno della sua nascita, avvenuta comunque a Caravaggio, non lontano da Bergamo. La mancanza di riferimenti alle vicende personali all'interno delle sue opere aggrava l'incertezza. Scrisse un canzoniere, pubblicato a Venezia nel 1508; ma l'opera per cui è ricordato sono le *Piacevoli notti*, la cui prima edizione, di un solo volume (venticinque novelle), è pubblicata all'inizio del 1551 (ma 1550 secondo il calendario veneto) a Venezia presso Orfeo dalla carta. Nel 1553 esce il secondo volume (quarantotto novelle) per i tipi di Comin da Trino. Nel frattempo era già uscita, sempre a Venezia, la seconda edizione del primo: significativo indizio del successo del libro, a cui non è del tutto estranea la celere – se non frettolosa – pubblicazione del secondo volume a ridosso del precedente. L'edizione complessiva è stampata nel 1555 a Venezia. Sono anni in cui la novellistica in area settentrionale conosce un grande successo: anche Straparola ne beneficia, al punto che in poco più di cinquant'anni la sua opera sarà ristampata in più di venti edizioni<sup>3</sup>.

Le *Piacevoli notti*, in quanto raccolta di novelle con cornice, ricalcano essenzialmente il modello decameroniano, promosso ad architetto del genere, ma lo declinano in senso attualizzante. Intorno a Lucrezia, figlia di Ottaviano Maria Sforza, in una bella villa con tipico giardino ameno, sull'isola di Murano, si raccolgono dieci fanciulle (non identificabili, indicate con nomi di fantasia), che formano la corte della dama, due matrone e alcuni uomini i cui nomi sono scelti fra i più rilevanti della società e della cultura veneta degli anni trenta: vi compare anche Pietro Bembo, con il cugino Antonio. Conformemente al modello, gli spazi dedicati alla cornice sono il *Proemio*, gli avvii e le conclusioni di ciascuna novella,

<sup>2</sup> Va ricordato, tuttavia, che il magistero di Boccaccio è sancito da Bembo sul piano linguistico, piuttosto che su quello degli aspetti macrostrutturali o tematici; anche a tale magistero, comunque, i lombardi Straparola e Bandello si sottraggono, professando la loro scelta linguistica anti-toscana.

<sup>3</sup> La storia filologica dell'opera è ricostruita da Donato Pirovano (Pirovano 2000a; Id., *Nota al testo, ivi*, II, pp. 805-826; Pirovano 2001). Le vicissitudini editoriali del libro sono dettagliate in Pirovano 2000b. Si segnala infine il contributo specifico sulla fiaba di Pirovano 2006.

mentre dal momento in cui inizia la narrazione le dame e i nobiluomini scompaiono e le narratrici non interrompono mai il racconto per palesarsi. Nel *Proemio* si dà conto del trasferimento di Ottaviano Maria Sforza da Milano a Lodi e infine a Murano, dove la figlia lo prega di affittare il bel palazzo in «dilettevole sito», con «spaziosa corte» e, improbabilmente data la stagione invernale, «ameno giardino pieno di ridenti fiori e copioso de vari frutti e abondevole di verdiggianti erbette»<sup>4</sup>. Lucrezia, circondata dalla sua corte, propone di trascorrere i giorni di festa danzando e cantando, per concludere ciascuna serata con cinque favole, raccontate dalle nobili fanciulle, secondo un ordine tratto a sorte; ogni favola<sup>5</sup> è seguita da un indovinello in versi («enimma») proposto agli astanti e dal suo scioglimento, per lo più a opera del proponente. Trascorrono così cinque notti: alla quinta favola della quinta notte si chiude il primo libro.

Il secondo volume è aperto da una lettera dello stesso autore (mentre il primo era presentato dall'editore sotto il nome di «Orfeo dalla carta»), indirizzata alle «graziose e amorevoli donne», che Straparola promuove a propri avvocati contro i detrattori, oltre che a destinatarie dell'opera, secondo il modello boccacciano<sup>6</sup>. Come nel *Decameron* (introduzione alla quarta giornata), chi scrive è vittima di attacchi mossi da invidia, rappresentati con l'incisiva metafora dei morsi; ma qui è degno di nota l'unico oggetto di accusa, contro i molteplici annoverati e respinti nel libro trecentesco: il plagio. Alla colpa imputatagli l'autore replica con la pretesa verità dell'artificio narrativo: egli avrebbe effettivamente 'plagiato' favole altrui, ma ciò vale non nel senso dell'imitazione di altri novellieri, bensì nel senso della riproduzione fedele del dettato delle dieci nobili narratrici. Il piano della verità, relativo all'autore, al suo libro e al panorama letterario, e il piano della finzione della cornice si confondono nella giustificazione di Straparola<sup>7</sup>.



<sup>4</sup> PN, *Proemio*, I, pp. 6-7.

<sup>5</sup> Con il termine 'favola' sono qualificate nel libro le novelle esposte dalle narratrici, indipendentemente dalla specificità di genere: può trattarsi di fiabe, novelle del filone realistico, esemplare, morale. In quest'accezione estesa, come sinonimo di novella, sarà da intendersi il vocabolo ogni volta che ricorre in riferimento all'opera di Straparola. Un'indagine sui termini 'favola' e 'novella' nelle *Piacevoli notti* si legge in Cottino-Jones 1994, pp. 129-198. Osservazioni pertinenti sono anche in Perocco 2000.

<sup>6</sup> Un quadro sintetico delle complesse interpretazioni del ruolo delle donne nel *Decameron*, come destinatarie, narratrici e protagoniste, è tracciato da Cazalé Bérard 1995. La lettura è utile, inoltre, per meglio intendere la permanenza di *topoi* misogini nella tradizione novellistica, ma anche per suggerire le profonde differenze in materia fra il modello trecentesco e gli sviluppi del genere a due secoli di distanza.

<sup>7</sup> PN, *Lettera dedicatoria*, II, p. 425: «Sono molti, amorevoli donne, i quali o per invidia o per odio mossi, cercano co minacciosi denti mordermi e le misere carni squarciare, imponendomi che le piacevoli favole da me scritte, e in questo e nell'altro volumetto raccolte, non siano mie, ma da questo e quello ladronesamente rubbate. Io,



LA «PIACEVOLE ET ESEMPALAR LEZZIONE»  
DEL «FUGGILOZIO» DI TOMASO COSTO


Sul finire del secolo, in area napoletana si assiste alla ripresa del genere novellistico, con il *Fuggilozio* di Tomaso Costo, una raccolta di novelle, con cornice classica di stampo boccacciano. L'opera è degna di nota in particolare per la sua collocazione, a chiusura del Cinquecento, un secolo che ha visto i fortunati esempi di novellistica lombarda negli anni cinquanta e ha conosciuto poi diversi tentativi di recupero del modello del libro di novelle di struttura tradizionale, ma anche deviazioni consistenti, opere composite in cui convergono narrazioni brevi di indole assai diversa (favole, enigmi, facezie). Tomaso Costo offre una testimonianza di come il novelliere con cornice sopravviva fino alle soglie del Seicento e rappresenta una forma in cui la novellistica è consegnata al nuovo secolo.

Nella cornice del *Fuggilozio* otto nobiluomini e due donne per otto giornate raccontano novelle, chiuse da sentenze, motti, facezie e rime (a fine di ciascuna giornata), per intrattenere il priore Giovan Francesco Rivaschiero a Posillipo, dove egli soggiorna per curare il dolore di gotta. L'opera esce a Napoli nel 1596, ma la diffusione si deve alla stampa veneziana di Barezzo Barezzi del 1600, alla quale seguono cinque edizioni nei vent'anni successivi e altre ancora per tutto il corso del XVII secolo<sup>1</sup>: attestazioni eloquenti del successo dell'opera. Oggi, il *Fuggilozio* merita attenzione anche perché riflette, con una fedeltà quanto meno proporzionale al successo che ebbe, la forma entro cui si era stabilizzato il libro di novelle e, di converso, l'orizzonte di aspettative dei lettori del genere a

---

<sup>1</sup> Sull'edizione fantasma del 1598, mediana tra la napoletana e la veneziana, e sulle vicende editoriali dell'opera cfr. Calenda, *Nota al testo*, in *Fuggilozio*, pp. 673-693, e Calenda 1984, pp. 189-194.

cavallo tra Cinque e Seicento<sup>2</sup>. Almeno due caratteristiche sono palesi fin da un primo sguardo rivolto all'opera: la varietà del complesso e la brevità delle singole parti. Il primo elemento è vantato come punto di forza già nel titolo, nonostante le oscillazioni da un'edizione all'altra; nel 1596 suona così: *Il Fuggilozio di Tomaso Costo diviso in otto giornate, nelle quali da otto Gentilhuomini, e da due Donne si raccontano diversi, e non meno esemplari, che piacevoli avvenimenti. Con molte bellissime sentenze, che cavate nel più da diversi gravissimi autori, e ad essi avvenimenti applicati, riducono il lor senso a moralità*; segue l'indicazione delle tavole delle persone e degli autori citati. Nel 1600 l'edizione di Barezzi alletta snocciolando con certa civetteria i sollazzevoli argomenti e, d'altro lato, la rassicurante edificazione morale che ne discende. Titola infatti: *Il Fuggilozio di Tomaso Costo diviso in otto giornate, nelle quali da otto Gentilhuomini, e da due Donne si ragiona delle malizie di femine, e trascuragini di mariti. Sciocchezze di diversi. Detti arguti. Fatti piacevoli, e ridicoli. Malvagità punite. Inganni maravigliosi. Detti notabili. Fatti notabili, & esemplari. Con molte bellissime sentenze di gravissimi Autori, che tiranno il lor senso a moralità*. È ancora Barezzi, nella lettera premessa alla sua edizione, a valorizzare la brevità delle novelle di Costo; vero è che un tale giudizio non dà conto della eterogeneità della raccolta, che comprende anche testi di maggior estensione. È indubbio tuttavia che rispetto alle raccolte di metà secolo, esemplificabili con quella bandelliana, qui la misura breve ricorre con più frequenza e rivela l'altro modello, fuso da Costo con quello novellistico, la facezia, di quattrocentesca memoria.

Nonostante il libro subisca alcune modifiche nelle varie edizioni, anche per effetto di censura, la struttura complessiva non può mutare radicalmente perché definita dalle regole imposte per la narrazione all'interno dell'opera stessa. Costo antepone al novelliere un'epistola rivolta ai lettori, alla quale fa seguire l'introduzione, ovvero la presentazione della cornice dove è spiegato il modo tenuto dai narratori; seguono quindi le otto giornate di cui il novelliere si compone, all'interno delle quali si alternano forme narrative diverse: la novella conforme ai dettami del genere, il proverbio, la facezia, oltre ai versi, a cui già il *Decameron* aveva concesso patente di ingresso nel libro di novelle. 

<sup>2</sup> Il *Fuggilozio* è rappresentato nelle principali antologie di novelle cinquecentesche edite nel secolo scorso; è sempre menzionato nei capitoli delle storie della letteratura dedicati alla novella e negli studi critici sul genere; non è sfuggito a Di Francia (Di Francia 1925, pp. 136-154); più rari sono invece gli studi monografici, nonostante l'illustre apripista Quondam 1975, pp. 227-246 (considerazioni su Costo sono presenti anche in altri capitoli, oltre a quello dedicato), e nonostante l'edizione citata, con la notevole introduzione di Calenda, nella collana dei «Novellieri italiani». Sugli esiti nella novella nel Seicento cfr. Stassi 1993.

## LE METAMORFOSI NARRATIVE DI PIETRO ARETINO

La riflessione sulle modalità narrative nel Cinquecento non può prescindere dalla figura chiave di Pietro Aretino, cui si deve una produzione vasta ed eterogenea<sup>1</sup>. Il discrimine più marcato fra le opere narrative di Aretino separa quelle profane dalle religiose, che costituiscono una messe consistente di scritti, premiati da larga fortuna, almeno fino alla messa all'Indice, che colpisce gli *opera omnia* nel 1559. Il successo caratterizza, del resto, anche la produzione profana dello scrittore, tanto che la pubblicazione nel 1536 del *Dialogo* deve essere collegata all'accoglienza riservata al *Ragionamento*, edito due anni prima. La sensibilità con cui Aretino coglie le richieste del pubblico, assicurata dal rapido fiorire di riedizioni, aggiunte e attribuzioni di opere altrui, è universalmente riconosciuta. Ugualmente, a partire dagli studi di Quondam, è stato valutato il condizionamento dell'editoria sullo scrittore, e, reciprocamente, l'apporto di Aretino al mondo editoriale, in particolare nella collaborazione con l'editore Marcolini<sup>2</sup>. Nella dinamica esterno-interno, in cui gusto del pubblico e dibattito dei letterati interferiscono sulla pagina aretiniana e ne sono, a loro volta, condizionati, meritano attenzione le manipolazioni

---

<sup>1</sup> Il ruolo chiave di Aretino nel genere narrativo è riconosciuto anche implicitamente dagli scrittori coevi, che lo menzionano con frequenza. Fra gli autori oggetto di questo studio, basti ricordare che uno dei narratori bandelliani cita la Nanna e la Pippa (*Terza parte*, nov. 52, p. 241), sia pure come esempio di donne biasimevoli, e che Anton Francesco Doni fa di Aretino il protagonista di una sua *Baia* (*Zucca, Baia XIII*, I, p. 128).

<sup>2</sup> Cfr. soprattutto Quondam 1980, 1983 e 1995. Gli Atti del convegno AA.VV. 1995 sono un supporto indispensabile per la lettura; si segnalano qui i contributi particolarmente rilevanti per le questioni affrontate in queste pagine: Ferroni, Ciavolella, Patrizi, Galasso, Castagnola, Bolzoni, Ordine, Borsellino, Cottino-Jones, Guardiani e Malato.

compiute dallo scrittore su quel che oggi definiamo genere letterario. Se il genere si configura, infatti, come orizzonte di attese, la fortuna dello scrittore si interpreta anche, di necessità, in relazione ad esso.

Da questo punto di vista l'eterogeneità della produzione aretiniana è quanto mai evidente: pressoché ognuna delle opere narrative merita un discorso a sé. Finanche il discusso dittico della Nanna, che appare talvolta come opera unica, nella considerazione del genere letterario si iscrive, sulla base delle indicazioni dell'autore, sotto etichette differenti. Nel 1534 esce a Venezia, ma con l'indicazione di Parigi, il *Ragionamento della Nanna e della Antonia fatto in Roma sotto una ficcia composto dal divino Aretino per suo capriccio a correzione dei tre stati delle donne*; due anni dopo, ancora a Venezia per Marcolini, ma con l'indicazione di Torino, è pubblicato il *Dialogo di Messer Pietro Aretino nel quale la Nanna il primo giorno insegna a la Pippa sua figliuola a esser puttana, nel secondo gli conta i tradimenti che fanno gli uomini a le meschine che gli credono, nel terzo e ultimo la Nanna e la Pippa sedendo ne l'orto ascoltano la Comare e la Balia che ragionano de la ruffiania*. Il primo dunque figura come *Ragionamento* e il secondo come *Dialogo*; tuttavia a una distinzione nel titolo non fa riscontro un'altrettanto evidente diversa connotazione di genere. Inoltre, a complicare ulteriormente il quadro vi è il lacerto del codice marciano (6730, c. 256r) anteriore al 1534 che, sotto il titolo di *Dialogo Interlocutori Ant.a et Nanna*, introduce tra Nanna e Antonia (interlocutrici del *Ragionamento* del '34) la conversazione sui tre stati della donna a proposito del futuro di Pippa, tema del *Dialogo* del '36<sup>3</sup>.

Aretino sembra avere mutato intenzione: dalla primitiva scelta di proporre l'opera come 'dialogo' passa a qualificarla come 'ragionamento'. Ma nella provocatoria dedica al «monicchio» e nell'avvertenza dell'editore Ubertino Mazzola in calce al *Ragionamento* ritorna il termine 'dialogo'; del resto, all'interno dell'opera non mancano le occasioni per definire 'ragionamenti' quelli della Nanna<sup>4</sup>. L'opzione del genere letterario è chiara sin dall'inizio: deve trattarsi di un dialogo, perché al dialogo è possibile affidare con la massima efficacia l'ambizione didattica che il libro si propone. La formula è già sperimentata da un secolo, fin dai *Libri*

<sup>3</sup> *Scritti di Pietro Aretino nel Codice Marciano It. XI 66 (= 6730)*, a cura di D. Romai, Firenze, Cesati, 1987, pp. 86-89.

<sup>4</sup> L'occorrenza più significativa è nella terza giornata, per bocca di Antonia, che allude esplicitamente al libro di Aretino (*Sei giornate*, p. 93): «[...] sarebbe una bella cosa che qualcuno scrivesse i tuoi ragionamenti, e che ci fusse chi raccontasse la vita dei preti e dei frati e dei secolari; acciò che, udendola le mentovate da te, si ridessero di loro come eglino si rideranno di noi che, per parere di esser savie, diamo contra a noi medesime; e parmi già udire che non so chi lo faccia: le orecchie mi trombano, ei sarà vero».

*della Famiglia* di Alberti: basti il precedente inevitabile di Bembo, con il quale Aretino è comunque costretto a confrontarsi.

Il termine ‘ragionamento’ preferito da Aretino nel 1534 pone in risalto l’organicità dell’opera: il dialogo tra Nanna e Antonia è ricondotto nel titolo al singolare, è un ragionamento; la conversazione è disciplinata dall’esigenza di adeguarsi al disegno unitario. «Ragionamento» definisce anche Bembo le sue *Prose*, nella dedica a Giulio de’ Medici<sup>5</sup>. Significativo è anche il seguito del titolo, innanzi tutto perché chiarisce immediatamente l’ambientazione romana dell’opera, rimuovendo ogni sospetto da Venezia e innestandosi invece nella serie anti-romana, già avviata con la prima *Cortigiana* (1525).

Il ragionamento è fatto a Roma, sotto una ficaia: il rovesciamento parodico del genere è già in quest’indicazione<sup>6</sup>. Cicerone nel *De oratore*<sup>7</sup>, dialogo che ebbe grande influenza sulla riflessione linguistica cinquecentesca<sup>8</sup>, evoca il *Fedro* di Platone: in una situazione di esibita urbanità – ripresa negli affreschi di ideale vita di corte che costellano la trattatistica e la novellistica cinquecentesche – egli addita all’ospite Crasso un platano ombroso che gli ricorda quello amato da Socrate, secondo quanto si legge in Platone<sup>9</sup>. Come il dialogo filosofico sulle capitali questioni della retorica e dell’amore, così il dialogo ciceroniano sull’oratoria si dispiega nel sereno scenario del giardino, all’ombra del platano. Il secondo, poi, più comodamente e ‘civilmente’ del primo, giacché ai presenti il cortese anfitrione offre dei cuscini, assenti nel modello greco. L’amenso contesto bucolico diviene un *topos* introduttivo del ragionamento; non è necessario perciò ipotizzare una derivazione diretta dal *De oratore* nel caso di Aretino: la ripresa interessa genericamente il modello della conversazione ‘seria’, filosofica e morale. Al platano subentra allora la ‘ficaia’, che agisce nel titolo come doppio richiamo: la scoperta oscenità rievoca facilmente i precedenti aretiniani<sup>10</sup>, allettando il pubblico che ha apprezzato la produzione licenziosa dell’autore; d’altro lato la situazione allusa dal ti-

<sup>5</sup> Il termine ‘dialogo’ invece non ricorre mai nelle *Prose*.

<sup>6</sup> Sulla posizione di Aretino (così come quella di Doni e degli altri letterati qualificati un tempo come ‘poligrafi’) nei confronti della letteratura ‘regolare’ cfr. Procaccioli - Romano 1999; di grande interesse è anche il *Dibattito* (con interventi di Aquilecchia, Borsellino, Bragantini, Corsaro, Gareffi, Gigliucci, Inglese, Luciani, Procaccioli, Romano) riportato nel volume (*ivi*, pp. 175-194).

<sup>7</sup> Cic. *de orat.* 1.28.

<sup>8</sup> È sufficiente ricordare il debito di Castiglione a proposito della teoria della faccia, del quale si è detto nei capitoli precedenti.

<sup>9</sup> Plat. *Phdr.* 230b-c.

<sup>10</sup> L’ammiccamento al contenuto licenzioso fin dal titolo conferma la peculiare vicinanza del *Ragionamento* ai *XVI modi* individuata da Larivaille 1997, pp. 191-205, e da Procaccioli 2007a, p. 368.

tolo prospetta un altro livello di lettura, un intenzionale dialogo con la tradizione da parte di uno scrittore consapevole e deciso a rivendicare il valore letterario della propria opera, non riducibile soltanto a eccentrica provocazione. Similmente Petronio, che Aretino non poté leggere, fa incontrare sotto i platani il suo Polieno-Encolpio con la ruffiana che deve condurlo all'amata e gli fa cantare le ombre di quei platani, che preannunciano un amore assai poco platonico<sup>11</sup>. Alla sublime filosofia di cui si disputa sotto il platano ciceroniano egli sostituisce una disinibita formazione erotica, all'urbanità del dialogo i sarcasmi pungenti e le allusioni oscene degli interlocutori, al rigore formale del modello la composita struttura del romanzo, che si svela anche a proposito del platano, prima menzionato nella prosa, poi celebrato in versi<sup>12</sup>.

Il titolo aretiniano del 1534 appare inteso a qualificare l'opera come trattato filosofico-morale, giacché chiarisce che si tratta di 'un' ragionamento, che ha luogo nel *locus amoenus* ideale alla disputa intellettuale, a Roma, culla della corruzione cortigiana e pertanto obiettivo privilegiato di chi voglia raddrizzare i costumi; a ciò si aggiungono le altre indicazioni desumibili dal titolo: è composto per capriccio e a correzione dei tre stati delle donne. Per chiarire questi aspetti è utile rifarsi alla particolare dedica del *Ragionamento*: in luogo dei nobili destinatari ai quali da secoli il letterato indirizza le sue opere, con l'opportuno corollario di *topoi* di modestia, Aretino sceglie provocatoriamente di indirizzare il libro al «suo monicchio», alla sua scimmia. È l'occasione per una fiera critica ai «gran maestri», i cui vizi sono posti in spietato risalto dal confronto con la scimmia dedicataria: se in essa, infatti, la bestialità è giustificata per natura, nessuna attenuante hanno invece gli uomini che si comportano bestialmente; i loro difetti sono sciorinati con la consueta retorica enumerativa. Aretino provvede poi a stornare dall'elenco i potenti di cui gli preme mantenere l'amicizia e a difendere l'opera con l'avallo dei precedenti erotici classici e sbandierandone il fine morale: «[...] onde spero che il mio dire sia quel ferro crudelmente pietoso col quale il buon medico taglia il membro infermo perché gli altri rimanghino sani»<sup>13</sup>. È un travestimento morale, che poco o nulla tocca effettivamente il libro, ma conta proprio in quanto maschera con la quale presentarlo.



<sup>11</sup> Petron. 131.

<sup>12</sup> Ordine 1995, pp. 680-681, coglie nella scelta dell'albero di fico un riferimento alla conversione di Agostino, che secondo le *Confessioni* avvenne proprio sotto un albero di fichi; Borsellino 1989, p. 141, invece, nota che sotto il fico i re e le regine di umili regni amministravano la giustizia.

<sup>13</sup> *Sei giornate*, p. 5.

## VII

### «NOVELLE, CICALERIE, PARABOLE» NELLA «ZUCCA» DI ANTON FRANCESCO DONI

La *Zucca* di Anton Francesco Doni è opera, come altre del medesimo autore, di difficile classificazione entro il panorama dei generi letterari codificati. Eppure, alla sua uscita fu assai fortunata: ciò significa che non dovette sortire un effetto eccessivamente straniante per il pubblico. I lettori moderni ne hanno colto gli aspetti più conformi alla novellistica, ma a scapito della visione d'insieme: infatti dall'edizione Gamba del 1815 è stata disinvoltamente smembrata per la pubblicazione di libri di novelle doniane, avulse da ogni cornice e indiscriminatamente accorpate in antologie interessate alla pura facezia e dimentiche dell'impresa di costruzione editoriale che costituisce uno dei massimi pregi del testo<sup>1</sup>. Oggi il progetto della *Zucca* è restituito nella sua interezza e inserito nella collana dei «Novellieri italiani» dell'editore Salerno come opera complessiva. Pur essendo effettivamente composta da un insieme di vari testi brevi, essa non può essere ricondotta a un mero florilegio, ma costituisce nel suo complesso e nella struttura originale che lo scrittore le ha assegnato, l'interessante testimonianza di una delle forme che il libro di novelle può assumere.

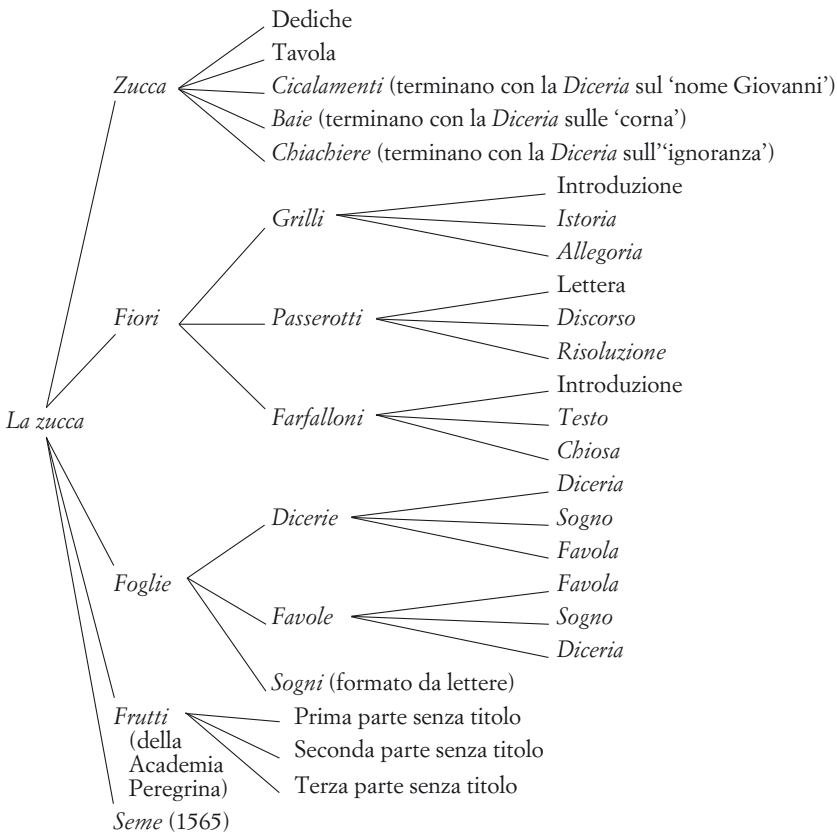
---

<sup>1</sup> Le vicende editoriali delle novelle di Doni sono ricostruite in Pellizzari 2004; le edizioni della *Zucca* sono elencate in Pierazzo 1999. Sul genere novella a proposito delle opere doniane, forniscono un indispensabile quadro storico e interpretativo Pierazzo 2000 e Pellizzari 2002. Osservazioni utili alla lettura della *Zucca* (che risale allo stesso torno d'anni delle altre principali opere doniane) si ricavano anche da Bragantini 1988. Alle edizioni dei lavori di Doni è stato dedicato un seminario di studi nel 2002, i cui Atti (Masi 2008) offrono un chiaro panorama dello stato degli studi filologici intorno allo scrittore fiorentino, delle indispensabili edizioni degli ultimi anni, della complessità del materiale a disposizione e del molto che rimane da pubblicare (cfr. in part. pp. 1-35). Per un panorama dell'opera e delle sue interpretazioni cfr. anche Pierazzo 2003.

Il dato più rilevante della *Zucca* è proprio la sua complessa articolazione<sup>2</sup>. La prima parte esce nel 1551 per Marcolini<sup>3</sup>; tra il 1551 e il 1552 alla *Zucca* si aggiungono tre sezioni: *Fiori della Zucca del Doni*, *Foglie e Frutti*.

La prima parte, *Zucca*, si compone di tre dediche (a Rocco Granza, ai lettori e a Vincenzo Buonvisi); della tavola (che dà conto degli autori, delle materie, dei proverbi); dei *Cicalamenti*; delle *Baie* e infine delle *Chiachiere*. Ognuna di queste tre parti, *Cicalamenti*, *Baie* e *Chiachiere*, termina con una *Diceria*, una sorta di trattatello che include esempi e fa-

<sup>2</sup> Per agevolare la comprensione della struttura se ne offre la rappresentazione semplificata nel grafico seguente:



<sup>3</sup> Il fatto che l'editore della *Zucca* sia Marcolini naturalmente non è senza significato, sia per il suo peculiare indirizzo 'artistico' (cfr. Quondam 1980 e Procaccioli 2007b, pp. 3-18), sia per il rapporto che si instaura con l'autore, che induce Masi 1988b, p. 12, a parlare di un «Doni 'marcoliniano'».



vole per argomentare un tema burlesco (i temi sono 'il nome Giovanni', 'le corna' e 'l'ignoranza')<sup>4</sup>.

I *Fiori* si distinguono invece in *Grilli*, *Passerotti* e *Farfalloni*, a loro volta distinti: ogni *Grillo* è formato da un'introduzione, una *Istoria* e una *Allegoria*; ogni *Passerotto* ha una lettera, un *Discorso* e una *Risoluzione*; ogni *Farfallone* ha un'introduzione, un *Testo* e una *Chiosa*.

Nelle *Foglie* l'articolazione prevede *Dicerie*, *Favole* e *Sogni*; ciascuna delle prime due sezioni a propria volta è tripartita in *Diceria*, *Sogno* e *Favola*; la terza sezione, invece (*Sogni*) è formata da lettere, per lo più riprese dalle *Lettere* edite nel 1547<sup>5</sup>.

I *Frutti* sono distinti in tre parti alle quali non è assegnato un titolo specifico; sono proposti come opera dell'Accademia Peregrina. È degno di nota anche il corredo iconografico, parte integrante dell'opera, al punto che alcuni passi si spiegano solo come ecfraresi delle xilografie<sup>6</sup>. Nel 1565 viene incluso anche un quinto libro della *Zucca*, il *Seme*, ristampa delle già edite *Pitture*<sup>7</sup>.

La *Zucca* si apre con la dedica al veneziano Rocco Granza, alla quale segue la dedica ai lettori. L'esordio, a partire dal primo testo per Granza, non si conforma affatto ai luoghi retorici previsti per simili contesti: nessun elogio, nessuna protesta di modestia e soprattutto un attacco senza preamboli, con un aneddoto il cui significato è illustrato solo dopo: «In un paese

<sup>4</sup> Le *Dicerie* sono efficaci esempi di elogio paradossale, genere che si affaccia a più riprese nell'opera, già a partire dal prologo, con la lode della zucca come ortaggio, giocata sulla sovrapposizione con la *Zucca* libro. L'elogio paradossale non è un'esclusiva di Doni: si configura anzi come soluzione assai frequentata dagli scrittori della metà del secolo che intendano contrapporre la loro letteratura agli *studia humanitatis*; l'ascendente più illustre è Erasmo. Nel caso di Doni, l'innesto di questa forma concorre alla realizzazione di un disegno innovativo, costruito con materiali traditi, ma complessivamente originale, come rilevato da Figorilli 2009, p. 30: «L'opzione per le morfologie miste, disgregate, per gli ibridismi e le contaminazioni si lega costituzionalmente a un'idea di letteratura come sperimentazione, innovazione continua, esperienza che si consuma».

<sup>5</sup> La varietà di titoli, riproposta anche negli *Inferni*, è ricondotta da Masi 1992, pp. 37-38, al *Novellino* di Masuccio, apprezzato da Doni, come risulta dalla *Libreria*. Si conferma così, mediante il recupero strutturale, la connessione tra il modello 'stravagante' della *Zucca* e la novellistica.

<sup>6</sup> Sulle immagini cfr. Bolzoni 1987, pp. 189-202; Stefanini 1992; Pierazzo 1998 e Masi 2007, che rileva le relazioni tra l'apparato iconografico della *Zucca* e la seconda edizione delle *Sorti* di Marcolini uscita nel 1550.

<sup>7</sup> Sul rapporto fra le *Pitture* e il *Seme* cfr. Pierazzo 2008; vi si sottolinea la debolezza dei legami che uniscono la quinta parte (il *Seme*) con i primi quattro libri della *Zucca*, legittimando così la scelta di confinare quest'ultima sezione in appendice nell'edizione dell'opera per la collana dei «Novellieri italiani». Le *Pitture* sono leggibili in Anton Francesco Doni, *Pitture del Doni Accademico pellegrino*, a cura di S. Maffei, Napoli, La Stanza delle Scritture, 2004.

dove si tira di balestra da bolzoni molto assegnatamente, dice che fu un tratto un astuto balestrieri»<sup>8</sup>. È un *incipit* che stravolge la prassi di incorniciare la narrazione per offrirla ai lettori con la mediazione preventiva di un narratore, sia pure finto anch'esso, su modello boccacciano. Si è dunque immessi subito nella narrazione, ma l'aneddoto si rivela come pretesto per la generalizzazione gnomica; il suo valore non è quello di una novella divertente o avventurosa, che guadagni attraverso la bontà dell'intreccio la propria autonomia testuale, scavalcando quasi il narratore; è invece un caso esemplare, senza coordinate spazio-temporali definite, proprio per attagliarsi a ciascuna necessità; serve allo scrittore non per occultarsi ma al contrario per rivendicare ai suoi assunti una valenza generale.

Risponde meglio al modello consueto della dedica quella che apre i *Cicalamenti*, indirizzata a Vincenzo Buonvisi «magnifico e generoso» come vuole il *topos* dell'omaggio; ancora, conformemente alla retorica dedicataria, l'opera si offre senza arte né dottrina, forte solo della sincera devozione dell'offerente. Ma anche in questa lettera emerge il rifiuto di aderire alle prescrizioni canoniche: «[...] per non entrare a dire che l'animo è grande o far di quelle comparazioni che son più peste che la strada Romea, mostrando che Iddio accetta i piccioli doni, le quali son cose stiracchiate e fuor di proposito». La stessa ambiguità nei confronti della retorica invalsa è nella qualifica assegnata ai *Cicalamenti*: «[...] queste mie inezie (per non dire arguzie)»<sup>9</sup>. Se la prima dicitura risponde alla topica della modestia, «arguzie» promuove invece almeno come frutto di abilità dialettica le novelline, benché il termine non sia immune da una connotazione negativa: Castiglione parla di «certe arguzie contadinesche e fredde, che più presto devrian mover vomito che riso»<sup>10</sup>, ma anche nelle altre occorrenze del *Cortegiano* l'arguzia non sembra risaltare come prova lodevole di un buon intelletto<sup>11</sup>.



<sup>8</sup> *Zucca*, Prologo, I, p. 3.

<sup>9</sup> *Ivi*, *Al signor Vincenzo Buonvisi*, I, p. 17.

<sup>10</sup> *Cortegiano*, II, XXXII, p. 168.

<sup>11</sup> *Ivi*, LVII, p. 203: «[...] devesi guardare il cortegiano di non parer maligno e velenoso, e dir motti ed arguzie solamente per far dispetto e dar nel core; perché tali omini spesso per difetto della lingua meritamente hanno castigo in tutto 'l corpo»; LXVIII, p. 217: «Né meno quelli che son osceni e sporchi nel parlare e che in presenza di donne non hanno rispetto alcuno, e pare che non piglino altro piacer che di farle arrossire di vergogna, e sopra di questo vanno cercando motti ed arguzie». Non è neppure un elogio dell'arguzia quel che dice il Prefetto, quando ne dà una definizione (XLIII, p. 184), perché la qualifica come frutto della prontezza d'ingegno, dono congenito e come tale non ascrivibile tra i meriti di chi se ne può fregiare.

## VIII

### NARRARE NEL POEMA: IL CASO DEL «RINALDO» TASSIANO

L'interesse di alcune raccolte novellistiche, come quella bandelliana, e la varietà degli esiti della narrazione in prosa, che ha il suo massimo esponente in Pietro Aretino, non possono far dimenticare che nel XVI secolo la componente narrativa, anche nella forma breve, trova un fortunato sbocco nel poema cavalleresco, dove il racconto non necessariamente consiste nello svolgimento di un'unica vicenda; anzi, l'antico modello dei cantari favorisce l'accumulazione degli episodi. Il Quattrocento si chiude nel segno della crisi del libro di novelle, che deve attendere cinquant'anni prima di uscire di nuovo dalla tipografia con il consenso dei lettori, accordato a condizione che l'archetipo decameroniano sia declinato con discreta libertà, com'è nei novellieri di Bandello e Straparola. La novella, per lo più comica, tiene sempre in vista le orme boccacciane, ma prende vie diverse, sperimentando varie potenzialità implicite nel genere stesso, che spaziano dalla facezia alla fiaba, se non addirittura a una forma precorritrice del romanzo, come è stato detto a proposito dei dialoghi di Aretino<sup>1</sup>. Negli anni del silenzio del libro di novelle, riecheggia, invece, l'eco del poema boiardo, il primo ad accogliere al proprio interno vere e proprie digressioni narrative pressoché autonome. Ma il XVI secolo è anche il periodo della grande riflessione teorica sui generi: se la novella mantiene un certo margine di libertà, per l'assenza di un riconoscibile precedente classico e per la sua collocazione nella gerarchia di genere, assai acceso si fa invece il dibattito intorno al poema, forma più nobile e dunque astretta alle poetiche fiorite attorno al pensiero aristotelico. Merita perciò attenzione lo sviluppo della novella all'interno di esso, dal momento in cui è primieramente accolta fino a quando ne è effettivamente bandita.

---

<sup>1</sup> Cfr. Anselmi 2000a, p. 541.

## 1. LA NOVELLA DENTRO IL POEMA: BOIARDO E ARIOSTO

Boiardo per primo complica la struttura del poema, scostandosi dalla tecnica giustappositiva e introducendo originalmente l'*entrelacement* nella costruzione del racconto. Le modalità con cui nell'*Orlando innamorato* le diverse linee progressive della narrazione si intersecano sono varie; un procedimento applicato con esito efficace consiste nel passaggio a una nuova narrazione a partire da un evento deviante che entra nel campo percettivo dell'eroe<sup>2</sup>: è una vera e propria deviazione, provocata da un 'ostacolo', che complica il racconto, giovando alla varietà. Fra le digressioni incastonate nell'ordito narrativo del poema, una novità assai rilevante è rappresentata dalle novelle<sup>3</sup>, veri e propri racconti all'interno del racconto principale, fughe dalla «bella istoria»<sup>4</sup> che sostanzia il poema, demandate a un altro narratore. La narrazione si distribuisce infatti su più piani: il narratore della vicenda principale ha alle spalle un primo narratore, Turpino, che scrisse ma non divulgò le storie dell'innamoramento di Orlando; le novelle, invece, sono incluse nel racconto principale e demandate a narratori di terzo grado<sup>5</sup>, come nel fondamentale archetipo nel romanzo di Apuleio<sup>6</sup>, del quale Boiardo è traduttore proprio mentre lavora al poema. Oltre ad Apuleio, nelle novelle di Boiardo si intrecciano influenze diverse, da quelle orientali alle cronache contemporanee, ma un

<sup>2</sup> Praloran 1990, p. 52.

<sup>3</sup> Si accenna qui alle digressioni narrative nell'*Orlando innamorato* per meglio interpretare gli sviluppi della narrazione nel pieno Cinquecento, e in particolare nel caso campione del *Rinaldo* tassiano; la medesima funzione assolvono, in questo studio, i richiami all'opera di Ariosto. La natura introduttiva di queste poche note sul genere cavalleresco che precedono il principale oggetto di indagine comporta la riduzione dell'esame ai due casi emblematici di Boiardo, come primo consapevole introduttore della novella nel poema e come precorritore del più noto ferrarese, e di Ariosto, per il segno che la sua opera incide nella tradizione cavalleresca e per il confronto diretto che Tasso pone tra il proprio lavoro e il modello del *Furioso*. Appena una menzione può essere fatta, perciò, del *Mambriano* di Cieco da Ferrara (edito nel 1509 a Ferrara da Giovanni Mazzocco, ma composto alla fine del Quattrocento), le cui novelle sono state illustrate a partire da G. Rua, *Novelle del «Mambriano» del Cieco da Ferrara*, Torino, Loescher, 1888.

<sup>4</sup> *Inamoramento*, I, I, 1, 4.

<sup>5</sup> Il medesimo procedimento si riscontra nelle novelle del *Furioso*, a proposito delle quali Dalla Palma 1984, p. 140, afferma: «[...] esse sembrano costituirsi, all'interno dello stesso romanzo, come il luogo di un 'narrato' in opposizione, nel modo di presentazione della materia, a un 'agito'».

<sup>6</sup> Cfr. Zampese 1994, p. 40, che indica le maggiori tracce della lezione apuleiana a un duplice livello: sul piano dell'imitazione tematica e lessicale nelle novelle (con acme in quelle di Tisbina e di Doristella) e su quello della tecnica narrativa, che comprende diversi espedienti retorici e strutturali, fra i quali non è improprio includere gli inserti novellistici.

peso rilevante è sicuramente assegnato al modello boccacciano, emblema del genere. Il carattere autonomo e digressivo rispetto alla linea principale consente di riconoscere gli inserti narrativi del poema come novelle, avallate per giunta dai riferimenti al libro di novelle per antonomasia, ma non è superfluo considerare che si tratta del caso particolare delle novelle in versi, relegate ai margini del genere, come sottoinsieme meno ricco e rappresentativo: sfuggono, significativamente, alla definizione del teorico cinquecentesco del genere, Francesco Bonciani, per il quale le novelle sono «imitazione d'una intera azione cattiva secondo 'l ridicolo, di ragionevol grandezza, in prosa, che per la narrazione genera letizia»<sup>7</sup>.

Nell'*Orlando innamorato* si contano sette novelle, varie per ampiezza e per pertinenza rispetto alla trama principale<sup>8</sup>. Può essere scelta come campione paradigmatico la prima: lo spaventoso caso di Stella e Marchino, narrato dalla vecchia moglie di Marchino a Ranaldo nella Rocca Crudele<sup>9</sup>. La vecchia comincia a evocare l'orrido caso e solo nel corso del racconto svela di essere stata direttamente partecipe agli eventi. Marchino, innamorato di Stella, ne uccide il marito Grifone con un'imboscata, suscitando la terribile gelosia della moglie (la narratrice, appunto) che si vendica uccidendo i figli avuti da Marchino e offrendogliene le carni in pasto. Dopo il tragico banchetto la donna si rifugia presso un re alleato e muove guerra al marito traditore, il quale frattanto lega la misera Stella al cadavere di Grifone e abusa di lei in siffatte condizioni; infine la uccide e, per colmo di abiezione, infierisce con atti necrofilii sul corpo morto. L'assalto del re e dei cavalieri vendicatori della sposa tradita si chiude con la morte di Marchino e la monumentalizzazione della rocca, divenuta da amena crudele. Nove mesi dopo dal luogo si levano grida: è il frutto postumo dell'innaturale concepimento, un mostro spaventoso, che viene rinchiuso nella rocca e sfamato con i corpi dei cavalieri che sopraggiungono.

Nel racconto si incontrano gli aspetti tipici della novellistica, a partire dalla situazione narrativa, con il passaggio di parola dal narratore principale a un altro, anzi a una narratrice che ha le caratteristiche anagrafiche della più tipica custode dei racconti dilettevoli e mirabili: è la vecchia, promossa a voce narrante non solo nella tradizione popolare,

<sup>7</sup> *Lezione*, p. 145. Cfr. Beer 1992, pp. 143-145, e 1996, pp. 74-101 (ma si veda anche il capitolo sulla novella in versi, pp. 102-134).

<sup>8</sup> Sulle novelle nel poema boiardesco cfr. Franceschetti 1989; Beer 1996, pp. 74-101, e Micocci 2008, pp. 141-154.

<sup>9</sup> *Innamoramento*, I, VIII, 27-52. La novella più fortunata del poema rimane quella di Tisbina (I, XII); ma sul racconto di Marchino e Stella si segnalano Zampese 1994, pp. 127-137; Battera 1995 e Masi 2001.

ma anche nel precedente latino apuleiano<sup>10</sup>. Il racconto, secondo le parole della narratrice, è un *aition*, rivelato non tanto per la sua funzione informativa, quanto per intrattenere il prigioniero; ma non si tratta di un caso piacevole che diletta l'attesa, bensì di una storia orrida che terrorizza. La situazione topica del racconto, come codificata dal *Decameron*, è dunque capovolta: la brigata di giovani fiorentini ricorreva alla narrazione per piacere, rimuovendo con essa il pensiero di morte che la circondava. La novella della vecchia nell'*Orlando innamorato* invece trascina suggestioni spaventose all'interno della narrazione piacevole di armi e amori, che costituisce la trama principale; la funzione salvifica del racconto è, nelle intenzioni della narratrice, rovesciata, giacché la storia deve essere una sorta di anticipazione della morte per Rinaldo nella Rocca Crudele<sup>11</sup>: scenario orrido, in contrasto con l'amenò giardino della novellistica<sup>12</sup>. Il racconto non è ininfluenza allo sviluppo dell'avventura di Rinaldo, perché al termine di esso il cavaliere affronta il mostro, orrido parto della meschina violenza di Marchino sulla sfortunata Stella. Vero è che Rinaldo avrebbe lottato contro la creatura spaventosa anche senza conoscerne l'origine, ma la genesi dell'avversario costituisce un illuminante parallelo della vicenda dello stesso Rinaldo<sup>13</sup>: il cavaliere sarà soccorso da Angelica, atteggiata a modello di dedizione opposto all'ira cieca della vecchia della storia, che, tradita dal marito Marchino, si vendica come Medea<sup>14</sup>. Rinaldo, come Marchino, agisce con sentimento di sprezzo, contrario all'amore. La novella riveste dunque un valore didattico a doppio livello: per il lettore, con la scoperta accusa alla gelosia, e per il suo primo ascoltatore, Rinaldo; ma il secondo destinatario non apprende ancora l'ammonimento, giacché recalcitra di fronte ad amore.



<sup>10</sup> Cfr. Zampese 1994, pp. 128-129: la vecchia del romanzo latino è *anum quandam curvatam gravi senio* (Apul. *met.* 4,7); Boiardo ne esaspera la connotazione negativa: «tutta coperta de una veste scura, / magra nel volto, horribil e canuta, / e di sembianza dispietata e dura» (*Inamoramento*, I, VIII, 26, 4-6).

<sup>11</sup> Cfr. *Ivi*, 27, 5-8: «Poi che a diman s'indugia il tuo morire: / (che già de vita non aver speranza!), / in questo tempo, te voglio contare / qual cagion fece la usanza ordinare».

<sup>12</sup> *Ivi*, 25, 3-8: «Teste de occisi nela prima fronte, / e gente morte vi pende apicata; / ma quel che era più scuro, eran disunte / le membre ancora vive alcuna fiata. / Vermiglio è lo castello, e da lontano / sembrava foco, et era sangue humano». Sulla rappresentazione degli spazi dell'avventura nel poema cfr. Nicou 2008.

<sup>13</sup> Cfr. Masi 2001, p. 89, e Beer 1996, p. 96.

<sup>14</sup> Ma al modello di Medea si fondono gli altri riconoscibili precedenti classici di Procne e Tieste: cfr. Zampese 1994, pp. 127-137.