



Università degli Studi di Macerata  
Dipartimento di Ricerca Linguistica, Letteraria e Filologica

# LE FORME DEL NARRARE

Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI  
Macerata, 24-27 settembre 2003

*a cura di*  
Simona Costa  
Marco Dondero  
Laura Melosi

I

Ϡ

EDIZIONI POLISTAMPA

<sup>9</sup> *La novella di Nastagio degli Onesti*, cit., in particolare pp. 88-89.

<sup>10</sup> Un metro accento in proposito si trova in L. BIAGINI, L. LAPINI, M. B. TORTORIZIO, *Sulla giornata V del «Decamerone»*, «Studi sul Boccaccio», VII, 1973, p. 172: «la visione [...] è così conforme al fantasticare di Nastagio, che appare come una trasposizione allucinata del suo sentimento».

<sup>11</sup> C. SEGRE, *La novella di Nastagio degli Onesti*, cit., p. 90; F. BRUNI, *Boccaccio*, cit., p. 305.

<sup>12</sup> C. SEGRE, *La novella di Nastagio degli Onesti*, cit., p. 94, n. 2: quella della dissipazione totale è una strada percorsa sino in fondo da Federico degli Albertighi. Così la visione che pure nella novella 9 l'innamorato presenta alla donna (altra affinità situazionale tra i due testi), quando Federico mostra a Giovanna zampe penne e becco del falcone imbandito, rappresenta sensibilmente uno sviluppo che l'Albertighi non ha potuto e saputo mantenere allo stato della possibilità.

<sup>13</sup> Per le valenze del banchero, situazione boccacciana ricorrente nel *Decameron* e fuori, cfr. L. SANGUINETTI WHITE, *La scena conviviale e la sua funzione nel mondo del Boccaccio*, Firenze, Olschki, 1983.

<sup>14</sup> V. BRANCA, *Ironizzazione letteraria come rinnovamento di tradizioni*, in ID., *Boccaccio medievale*, cit., pp. 335-346; C. SEGRE, *La novella di Nastagio degli Onesti*, cit., p. 93.

<sup>15</sup> Cfr. *Boccaccio*, cit., pp. 343-345.

<sup>16</sup> Non del tutto a caso il Bruni dedica nel cap. V del suo *Boccaccio*, cit., un paragrafo intero, il sesto, a *La questione del realismo e la novella di Federico degli Albertighi*, pp. 333-345; vi si è fatto riferimento nella nota precedente.

FLORA DI LEGAMI

### NEL TEMPO CHE MUTA: UN NOVELLIERE DEL PRIMO QUATTROCENTO

1. Tra la fine del Trecento e i primi decenni del secolo successivo, il codice della novella registra significative modificazioni che investono, in primo luogo, il piano strutturale del sistema narrativo, in forme in cui si deposita una sostanziale dialettica, di ripresa e distacco, nei confronti del prestigioso *corpus* del *Decameron*. Le opere dei primi decenni del Quattrocento ci vengono incontro come luoghi di una mappa letteraria in corso di definizione, bilicata fra autorevolezza dei modelli trecenteschi e gusto umanistico della sperimentazione, e il Libro del Sermini occupa, in tale cartografia, un posto non secondario. Tra l'assetto organico ed elegante del *Decameron* e quello mobile e brioso del Sacchetti, lo schema rigoroso del *Novelliere* del Sercambi o l'altro eterogeneo e complesso del *Paradiso degli Alberti*, il *Novelliere* in esame sembra postulare una figurazione novellistica non convenzionale, segnata da modalità di grande interesse per l'evoluzione del genere, e tuttavia periferico e quasi dimenticato. Eppure non mancano motivi e caratteri sufficienti non solo ad attrarre ma anzi a suscitare curiosità per un autore misconosciuto e per un'opera fertile di esperimenti e giochi narrativi, che offre una tessera in più al movimentato snodo quattrocentesco fra letteratissimi esiti e forme leggere all'oralità popolare.

Dense e fitte sono ancora le ombre che gravano sull'opera di Gentile Sermini<sup>1</sup>. A cominciare dalla identità stessa di chi scrive, la cui firma potrebbe essere un elegante *nome de plume*. Due i codici manoscritti che ospitano le novelle — il Marciano e l'Estense, l'uno del XVI secolo e l'altro del XV — e soltanto nel codice appartenuto ad Apostolo Zeno è presente il nome dell'autore, mentre l'altro è anonimo, il che rende più difficile una sicura identificazione. Inoltre non può sfuggire al lettore l'attenzione con cui l'autore sfoca un personale profilo riconoscibile. Nella lettera proemiale l'autore si ri-

volge ad un carissimo fratello e una seconda epistola, entro cui si dispone un sogno-visione, è indirizzata ad un amico di cui si indicano solo le iniziali in lingua greca, alfa e lamda. Chi scrive suggerisce cenni autobiografici in qualità di personaggio — oltre che voce narrante — nella novella XII, si fa presenza intradiegetica in altri racconti, come testimone (*Il gioco delle pugna*), ma lascia con prudenza che il proprio ritratto rimanga defilato. Un fare scritto-rio che richiama alla mente il gesto della mano con cui Landolfi, in una celebre fotografia premessa a *La bierre du pecheur*, presenta un volto totalmente schermato dalla mano aperta in primo piano. Non una negazione di sé troviamo nel senese, ma una sottrazione di elementi precisi attraverso i quali ricostruire con più determinazione il profilo dell'autore.

Il Libro in esame, con le scarse notizie di cui disponiamo intorno all'autore, potrebbe costituire un ottimo esemplare di 'macchina testuale' di cui seguire congegni e funzionamento secondo diaframmi semiotici. Eppure proprio un testo del genere ci induce a considerare l'importanza dell'autore in quanto responsabile di un preciso statuto narrativo. Per quanto attiene le prose del novellatore senese, per trovare risposte ad interrogativi relativi alle scelte poetiche, al rapporto con i modelli precedenti o all'intenzione letteraria che lo sostiene, non abbiamo altro che il testo. E tra le pagine che possiamo individuare l'intenzionalità di un progetto messo in opera, cercare la garanzia di caratteri e timbri specifici che rendono il testo significante in sé e significativo in un sistema diacronico di correlazioni entro un genere mobile quale la novella. Tuttavia la messa in forma di modificazioni strutturali e linguistiche non può non chiamare in causa un autore di cui ci piacerebbe avere maggiore chiarezza, in quanto figura da cui discendono non solo temi e forme, ma un'idea di libro di novelle in ibrida oscillazione fra tradizione e novità, che reca al suo interno una particolare densità letteraria.

Un primo dato certo è la scelta — tutt'altro che usuale — di una proposta chiaroscurata di identità. Che questa scelta si stringa ad un testo irriverente e spregiudicato, per i temi eroici di tante novelle e per certe libertà licenziose, forse non è senza significato. Ma anche poco credibile se collocata in un'età che amava gli azzardi e i *pastiches* e non considerava scandalose composizioni salaci e libertine. Si possono solo avanzare alcune riflessioni sulla base delle indicazioni testuali. In primo luogo si può rilevare che la scelta dell'epistola, quale proemio e cornice del novelliere, è un elemento a favore dell'ipotesi di appartenenza dello scrittore ai circoli degli umanisti, o quanto meno di una buona sintonia con il nuovo referente culturale.

Intenso era l'esercizio epistolare in scrittori quali Coluccio Salutati, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini o Leon Battista Alberti, pronti ad affidare alle lettere affetti, passioni intellettuali, progetti, pensieri e affabulazioni, insomma il nucleo della propria fisionomia umana ed artistica. Ma questi sono, per lo più, scrittori inclini alla *gravitas*, là dove il narratore senese predilige timbri ludici ed irriverenti. Poggio Bracciolini, che pure amava frequentare le strade del comico, sceglie sul piano espressivo della prosa, la forma breve della *facetia*, del motto arguto, mentre con le novelle del Sermini ci troviamo dinanzi a uno scrittore che ha il gusto del narrare in forme ampie e articolate ed esclude novelle di motto.

2. La raccolta di novelle serminiane mantiene ancora, e non solo per un tributo alla consuetudine e al prestigio del *Decameron*, l'intento di un impianto unitario. L'autore propone la sua opera come Libro, ma di fatto, sulla base di nuove spinte culturali e inventive, il testo si mostra corroso al suo interno da movimenti di *narratio extensa* (in linea col genere della spicciolata) e da procedimenti teatrali, che finiscono col modificare i caratteri d'origine della novella, di compattezza lineare. L'autore, adottando la misura lunga, già presente in alcune novelle del libro boccecciano, accentua e rende visibile uno spostamento retorico delle funzioni implicite al novellare: alla *delectatio* con fini didattici sostituisce il diletto e il piacere della lettura, svincolato da principi etici e religiosi? Emerge inoltre una mobilità formale che si nutre di materiali eterogenei, alti e bassi; una narrazione pronta ad inglobare spinte diegetiche di diversa origine e con una forte aderenza al reale nella sua varietà. La scrittura si muove verso la prosa di romanzo sia per l'espansione dell'intreccio sia per una disposizione al racconto dei particolari e per il piacere di perdersi, quasi, in segmenti e vicende che si intrecciano e muovono senza particolare attenzione alla *brevitas* della novella. Sembra di potere individuare nei segmenti di una prosa al confine del romanzesco e con un andamento non rettilineo, taluni dei caratteri del discontinuo e della strutturale mobilità che, secondo Bachin<sup>3</sup>, si pongono all'origine del romanzo moderno.

La forma del libro è quella già moderna di una raccolta di racconti giustificati, sul piano macrostrutturale, dalla volontà di un narrante in dialogo amicale con un destinatario, e su quello interno da una validità di forme autrosufficienti. Chi narra svolge anche la funzione di testimone della verosimiglianza dell'atto affabulatorio e della godibile accoglienza delle novelle presso un pubblico di ascoltatori e lettori. Proprio in un sistema aperto come

questo, il rapporto con il mondo è finalizzato a motivazioni di diletto che spingono nella direzione del valore autonomo del racconto. Come il piano del discorso porta in luce una certa oscillazione fra spinta novellistica e scansioni teatrali, così le storie narrate si muovono tra forza dell' intreccio e protagonismo dei personaggi in una combinazione di essere che prelude certo fare narrativo moderno. Interessante, poi, la valorizzazione del volgare come forma d' espressione giornaliera, di un parlato differente a seconda delle classi sociali e delle città d' appartenenza che rincalza l' idea, forte in chi scrive, del vario e mutevole dell' esistente.

Nella trasformazione del genere in corso sul finire del Trecento e il primo quarto del secolo successivo, il libro del narratore senese presenta una specificità interessante: uno spostamento ideativo e retorico nella direzione del romanzo, in cui si colgono i tratti del personaggio moderno, intragente col reale ma consapevole di sé; dell' oltranza espressiva e della progressiva autonomia dei racconti. Il tutto affidato ad un intrattenimento affabulatorio e amicale che diminuisce le distanze fra narratore e narratario, fra atto della narrazione e materia narrata.

È illuminante verificare l' impasto di un *ordo narrativus* che adotta ancora la funzione, sia pure ridotta, di una cornice, ma scarta l' articolazione delle novelle per griglie tematiche o per via di un asse riconoscibile in cicli, e sceglie l' accumulazione non preordinata, modificando i confini canonici delle raccolte di novelle. È per via di tale forma che diventa interessante seguire la tipologia di un novelliere del primo Quattrocento, il cui carattere è una *medietas* formale e linguistica, tesa a porre in rilievo un fare sperimentale che si situa all' inizio di un processo formale di ripensamento del modello decamerotiano e che ha il suo perno nella scelta dell' epistola in funzione narrativa. Forma che avrà i suoi esiti più maturi nel *Novellino* di Masuccio Salernitano e poi, in età rinascimentale, nelle *Novelle* del Bandello.

Sermeni elabora un impianto novellistico capace di fondere l' idea del sistema a cornice del Boccaccio con una qualità del narrante in posizione di rilievo, come voce da cui discendono tutte le narrazioni. Espediente già presente nel Sacchetti, in cui troviamo « personaggio e voce narrante senza intermediari, al centro tra il materiale delle novelle e il pubblico cui queste s' indirizzano »<sup>4</sup>, ma nel senese diversamente formalizzato. Non è infatti la dichiarazione dal basso di uno scrittore 'discolo e rozzo' che raccoglie, sul filo della memoria, storie ed aneddoti di un tempo già trascorso. La memoria, da funzione testimoniale in Sacchetti, acquisisce una precisa valenza ideativa

quale zona di fertili contatti tra esperienza e finzione narrativa. Esempiare in tal senso una dichiarazione del narrante nella prima novella: « Se de le cose preterite non apparissero scritte, non è dubbio che di esse memorie perferite nella mente de' presenti, fussero: e perchè non passi senza alcuna memoria, una piacevole novellera nuovamente a mie orecchie venuta, mi piace narrarvi »<sup>5</sup>. Vi si giustifica tanto l' aderenza al vero quanto la dimensione favolistica. Si tratta di una rivendicazione dotta e ludica della centralità di chi scrive, depositario della memoria orale e convinto altresì della funzione vitale della parola scritta e della pagina che la trasmette. Arrogamento in cui sentiamo spirare i venti di una umanistica fondazione dell' individuo, della sua relazione operativa col mondo e dell' attività inventiva come esercizio di libera individualità.

Non è senza significato in tal senso il fatto che la dichiarazione delle intenzioni poetiche e programmatiche della scrittura sia affidata ad un modulo, l' epistola, di fondamentale rilievo in un orizzonte di saperi con alto tasso di soggettività come quello della cultura umanistica. Come se si volesse da parte dell' autore sottolineare la trasformazione in atto di un modello — quello boccacciano — da cui pure, per altri elementi, rivela un preciso rapporto filogenetico. Se per un verso non sfugge l' intento trasgressivo del narrante che annoda, con maestria, l' eleganza dell' epistola al comico delle novelle, non si può peraltro dimenticare che era ancora il libro del ceralde, se letto con occhi attenti, a suggerire percorsi non convenzionali, sul metro del privilegio di Dioneo<sup>6</sup>.

La presenza di una voce narrante unitaria, vero collante della varietà delle novelle, adombra inoltre una moderna funzione registica, quella di un operatore ora esterno ora interno alla storia narrata con palesi effetti di tipo teatrale di particolare risalto nello sviluppo del genere. La dimensione scenografica, implicita già nel diaframma dialogico tra narratore e narratario, oltre che tra personaggi, permette all' autore di calettare quotidiano ed immaginazione con particolare attenzione al piacere intellettuale del vario. Onde il senso della metamorfosi pronto ad essere formalizzato come tema letterario qualificante una nuova cultura. Un poliedrico avvicinarsi di personaggi, eventi, ambienti per raccontare di una attenzione umanistica all' operatività dell' intelligenza, un' inclinazione sentita per le mutazioni nei loro risvolti sociali, culturali ed epistemici, nonché un gusto letterario per la fabulazione che non chiede più un sistema definito in cui distendersi ma si fonda su un' accumulazione valida in sé del materiale narrativo al limite dell' autonomia del-

la spicciolata. E si trattava di voci, sguardi, impostazioni che, nel ribadire la fondatezza logica dell'uomo, incrementavano varietà e mobilità del reale rappresentato. Una *concordia discors* idonea a suggerire col molteplice dei casi e delle forme la inerezza eterogenea dell'esistente.

Le novelle serminiane costituiscono una tappa rilevante della trasformazione del codice novellistico, dei rapporti di filiazione scoperta o cifrata col Boccaccio, del movimento narrativo che da armonico si fa più sfrangiato nell' intreccio, segnato da scelte espressivistiche e da una sintassi aperta al parlato. È nella rappresentazione dei discorsi, nell'attenzione al fortuito, al movimento indisciplinato dell'esistenza che l'autore costruisce il nastro di fondo su cui far scorrere storie romanzesche, tra comico e fantastico. Già Rossella Bessi, nell'analizzare la situazione linguistica della novella tardo-trecentesca e quattrocentesca («Quale l'incidenza di quella prosa [Boccaccio] nella pratica quotidiana degli scrittori e in particolare degli scrittori di novelle?»), colloca il Libro del Sermini insieme al *Paradiso degli Alberti* in un orizzonte di distacco dal modello boccacciano, da una struttura organica a favore di un novellare orientato verso l'autonomia del singolo racconto che si concretava, negli stessi anni, nella forma della spicciolata<sup>7</sup>. La varietà dei materiali letterari del Libro del senese indica, in un quadro narratologico, un momento di ricerca e di contatto con altre forme di narrativa (lettere, autobiografie, resoconti mimetici, sogni allegorici), la cui assunzione comportava fratture o ampliamenti rispetto alla tradizione, ma andava incontro alle attese di un pubblico medio borghese. Sul piano del linguaggio, poi, la scelta di una lingua mista, popolaresca e media, nutrita di luoghi correnti e di prestiti letterari, fa di questo testo una sorta di riserva di forme tradizionali e ricerche individuali segnate da un forte gusto del *pastiche*. Di questa trasformazione strutturale e stilistica, con le inevitabili oscillazioni fra incertezze e originalità è documento prezioso il libro in esame. Il quale — per il periodo di composizione, 1424 — si pone a monte di un processo evolutivo destinato a fecondi sviluppi nel *Novellino* di Masuccio Salernitano e nelle *Novelle* del Bandello.

3. Il *Novelliere* del Sermini ha la struttura del prosimetro, un misto di prose e versi, ma disposto in modi rovesciati rispetto alla tradizione volgare due-trecentesca. Non sono le prose che svolgono funzione connettiva rispetto ai versi, bensì sono questi ultimi delegati a modalità esplicative, gnomiche, commentative o discorsive rispetto alle novelle concluse. Le ragioni di un fare insolito e spesso acerbo a livello di esiti poetici tutti a ridosso delle *Rime*

del Saviozzo, come puntualmente evidenziato da Pasquini<sup>8</sup>, sono probabilmente da rintracciare nelle intenzioni che sorreggono la raccolta in esame: un impianto dialogico con l'amico e destinatario della raccolta, convocato nel proemio, che ritorna saltuariamente nei versi a rinsaldare un progetto di scrittura conversazione non sempre evidente. Anzi sospesa dal procedere delle narrazioni e riaffiorante in versi dedicati ad amici e sodali di cui nulla si sa, o nelle sequenze finali di alcune narrazioni. La raccolta si compone di quaranta novelle di cui l'ultima incompiuta e la loro organizzazione si sottrae a grigie tematiche organicamente disposte, o a ricorrenze di personaggi che formino piccoli cicli narrativi, come in Sacchetti, e propone un casuale avvicinarsi di storie, ad infilzamento per dirla con Sklovskij<sup>9</sup>, in cui il collegamento è dato dal narrante in rapporto con il lettore.

Lo scrittore senese, pur debitore della tradizione realistica toscana per temi e figure, si sottrae del tutto alla linea della novella di morto. Predilige il versante della beffa e dell'avventura, emerge un'attenzione all'intreccio che si dispone in trame lunghe e variare. La fattualità del narrato è legata a doppio nodo col motivo del destino e col vitalismo intelligente dei protagonisti. La messa in forma dell'esperienza diviene momento di una soggettività nuova. Il fortuito, d'altronde, come territorio del non definito consente di esplorare i lati in ombra del contingente, mette in opera un'idea di avventura che si articola, non più in zone di epos o leggendario, ma nei territori del naturale, dell'urbano, del giornaliero. Fili variopinti con cui comporre trame annodare sul mutevole e sul diletto. Tramite l'imprevisto, il caso si misura con la dimensione umanistica della prova quale esperienza di contrasto e possibile superamento degli ostacoli. Ed è l'avventura che esplorando il campo del reale, ci ricorda Rohde<sup>10</sup>, rimette in gioco il divenire dell'uomo e amplia i confini dei possibili narrativi, secondo la notazione di Bremond<sup>11</sup>.

Se l'intreccio diviene il momento organico del racconto e l'avventura il cardine metarretorico della prassi narrativa, il fattore che attiva l'universo del discontinuo, l'effetto immediato sul lettore è quello di un ampliarsi del possibile e godibile, sulla base di una rilevante inflessione ludica del narrare. L'autore è sicuramente attratto dalla multiformità del reale, da vicende e destini che gli consentono di sviluppare trame romanzesche che possano rendere l'idea di una complessa varietà con la quale interagiscono figure che recano in sé i segni del nuovo. Il modello di personaggio cui vanno le simpatie del narrante è un giovane arguto, intraprendente, capace di sovvertire a proprio vantaggio le occasioni avverse dell'esistente, controllare il mutevole. Vi è

una netta predilezione per l'intelligenza del fare. Sia entro registri avventurosi, in cui il superamento dell'ostacolo iniziale si stringe alla virtù mentale dei protagonisti, sia nelle novelle di beffa, in cui la narrazione si sofferma con dilato sulla sapienza architettonica della burla, seguendone da vicino movenze e colpi di scena, più che sugli esiti delle stesse. L'ambito più proprio ad avventure e beffe è la città con i suoi quartieri e palazzi, o al più una campagna stretta con più nodi alla vita urbana. D'altronde è proprio del romanzo moderno il suo configurare, fra strade o piazze di città, il cronotopo<sup>12</sup> in cui si congiungono le spine del caso e le capacità del singolo, idee ed esperienza. Spazi ove giocano un ruolo preminente le maschere di cambiamento del destino e di chi sa utilizzarlo; l'amante astuto, il beffatore e il viandante, possono a diventare picaro. Ad ogni modo l'esperienza è il momento cinetico della forma romanzesca in costruzione, alle soglie del moderno, ciò che impedisce la stasi e sul piano retorico nega le atrese e i confini riconosciuti di un genere e impronta una ricerca del nuovo come necessità culturale ed espressiva.

Sul piano tematico il motivo più ricorrente, nel *corpus* novellistico, è quello del desiderio/impulso dell'eros. Una buona parte delle novelle narrano di intrighi d'amore, con punte vistose di licenziosità, di avventure erotiche di falsi religiosi, di scambi di persona a sfondo erotico, di amicizia omosessuale. Seguono storie di memoria correse, una novella a carattere autobiografico, alcune al cui centro si trova il motivo della satira contro il villano, o contro un frate goloso, altre di beffa e una che tematizza la metamorfosi come avventura della mente e dei sensi. Colpisce il reiterato soffermarsi dell'autore su una topica amorosa che non risparmia i dettagli corporei, sia pure con fare spigliato e divertito. Al punto da indurre il sospetto che l'interesse del narratore, oltre una spregiudicata attenzione al basso-materico, sia volto ad un linguaggio disinibito, ricco di immagini salaci attinte a repertori letterari naturalistici, di caccia o di guerra, in funzione maliziosa. Una scrittura che inglobi i particolari più minuti entro una simbologia amorosa che rinvia a certa tradizione allegorica e realistica, tra *Roman de la rose* e *fabliaux*. Un gioco scorronante o alla burchia proprio di certa lirica d'amore coeva verso le astrazioni metaforiche che gode nell'evidenziare il risvolto fisico e sensuale di sentimenti e passioni. La frequenza di un discorso erotico disinibito che percorre talune forme dell'Aretino è uno degli elementi che ha contribuito alla scarsa diffusione del novelliere serminiano. Il comico, specie se linguisticamente azzardato, comporta una destrutturazione di autorità e di modelli più radicale delle stesse mutazioni di struttura.

Accostandoci al testo del Sermini, ciò che risalta, a livello di organizzazione testuale, e attira l'attenzione di chi legge, per la novità morfologica, è una introduzione — in forma d'epistola — che avanza con andamento allusivo ed ammiccante, come esercizio di una scrittura amabile e colloquiale, incardinata ad un presente in corso, al disordine dell'esperienza e all'assunzione, entro il piano letterario, del vario e del differmo. Una forma esemplare se non di furo<sup>13</sup> — che siamo storicamente lontani dalle questioni normative dei modelli, proprie del pieno Rinascimento — certo di riduzione minimale della cornice di matrice boccacciana e di fondazione del valore paradigmatico della lettera come modalità dialogica con destinatari selezionati sulla base di un allusivo patto di complicità. Non può non destare interesse il fatto che l'opera del senese si ponga cronologicamente come il primo novelliere in cui si trova l'istituzione di un'epistola come cornice mondana e borghese, artificio che tanto sviluppo avrà nel secolo successivo come modalità flessibile e aperta a diversi usi.

La *confabulatio*, istanza propria della civiltà umanistica, assurge a stantuto letterario qualificante non solo il genere di provenienza, ma altre forme letterarie come trattati, dialoghi e novelle. E nel Sermini si presenta come modello in grado di contenere la segmentazione delle novelle proposte e innovare il codice aprendolo a significative potenzialità discorsive in direzione dialogica e autobiografica. Si pensi non solo alle soluzioni di Masuccio e Banello, ma ai modi variegati che assumerà la correlazione di lettera e novella, testimoniata dalle *Lettere* del Brunni, o ai segmenti narrativi presenti nelle *Lettere* del Machiavelli, o alle memorie di viaggio del Vettori<sup>14</sup>.

Scelta retorica significativa di quello sperimentalismo, peculiare del tempo in questione, che induceva alcuni intellettuali a calerare, in modi originali, la funzione Petrarca entro un genere, la novella, con forte dominanza del Boccaccio, come modello di scrittura e struttura<sup>15</sup>. Il testo conferma l'attenzione per una forma classica con la quale gli umanisti andavano mescolando prestigio letterario e contemporaneità, *gravitas* di temi e stili e *iocunditas* comica a seconda del pubblico dei destinatari. Che poi nel libro in esame la correlazione del letterario con la presenza spregiudicata del quotidiano nella sua eterogeneità, sia frutto di un intento retorico di antifasi, ci viene confermato dallo scrittore all'interno della missiva.

Nella quale non è difficile notare il sottostante *mixage* di modelli e ancor più il modo di procedere: non di imitazione, o citazione, ma di innovazione affidata ad uno sguardo libero ed irriverente che pratica una personale parti-

ra doppia di colto e popolare, allusivo e realistico, con sapiente dosaggio di timbri.

*Qui comincia la lettera dell'autore di questo libro scritta e mandata a un suo caro fratello al Bagno a Petriolo con le infrascripte novelle.*

Diletto e caro Fratello.

Ricevetti una tua lettera contenente, che trovandoti tu al bagno a Petriolo, sentisti ed in rima ed in prosa dire alcune cosette di mio, le quali per tua cortesia dicesti che piacquerò; ed in essa mi pregò, che di quelle, quando lo possa, ti mandì la copia. Di che, non avendole in scrittura per ordine, ma per scartabelli e squarciafogli, quali per le casse e quali altrove, diedimi a ritrovarle. E sì come colui che una sua insalatella vuole a uno suo amico mandare, preso il paneruzzo e 'l coltellino, l'ortello suo tutto ricerca e come l'erbe trova così nel paneretto le mette senza alcuno assortimento mescolatamente; non altramente a me è convenuto di fare. Però adunque mi pare che questo meritamente non libro, ma un paneretto d'insalatella si debbi chiamare, e però questo nome li pongo: nel quale senza l'altrui niente toccare, tutte sono erbe di nostro orto raccolte. E però non ti sia meraviglia se senza ordine, quali in prosa e quali in diverse rime, è questa insalatella meschiata; che quale prima trovavo, così l'una dopo l'altra nel paneretto metteva. [...]»<sup>16</sup>

Un'epistola dedicataria, ancorché indefinita, è luogo di intensa significanza, «in cui le due istanze produttive, soggetto e oggetto, lettera e scrittura si delimitano reciprocamente»<sup>17</sup>. 'Soglia' paratestuale il cui necessario attraversamento propone al lettore il modo in cui orientarsi in una raccolta di novelle poste sotto le insegne del non-ordinato e del comico, tramate con i fili del realismo e della trasgressione per intensificare il piacere della lettura. Il narrante smaschera le finzioni di *gravitas* appellandosi all'autorità del naturale e garantisce al testo in costruzione un margine di letterarietà, lavorata su una poetica del diletto e su effetti di seduzione affabulatoria, correlati a un orizzonte d'attesa di festevole intrattenimento. Si avverte nella dichiarazione proemiale come una saturazione d'impianti organici, di simmetrie eleganti a fronte di un intento sperimentale. Non si può che prendere atto di una trasformazione di cornice, alla maniera del *Decameron*, che tuttavia pone in chiaro un sottile gioco di richiami e riprese del modello che si intende innovare. In primo luogo resta ben salda la funzione di contenitore e struttura collante e la dichiarazione, in essa distribuita, di intenti e finalità letterarie, sulla scorta di un fare già indicato da Boccaccio nel suo *Proemio*. Da non sottovalutare inoltre, nella lettera introduttiva del novellatore senese, una ripre-

sa non casuale — riteniamo — di un'immagine, «paneruzzo ed insalatella», che discende dal *Decameron*, I 1, «l'insalatella d'erbucc», già metafora, in quel contesto, di trasgressioni di tipo etico in relazione alla storia di ser Ciappelletto e di tipo retorico per quanto attiene a un narrare fuori dai modelli. Un'altra vicinanza si scopre poco dopo nella difesa, da parte del narrante, del proprio fare, che ci riporta alla Quarta giornata e ad una consapevole scelta del comico come area di intenti antinormativi.

Sfornato quindi ma ineludibile il dialogo con il prestigioso modello trecentesco rispetto al quale, tuttavia, il narratore senese pone una voluta differenza strutturale e stilistica, fondata sul disordine e sul vario, in polemica contro sintesi idealizzanti o edificazioni morali. Sermini non cerca simmetrie, mette in opera deformazioni e mutazioni di stili esistenti e riconoscibili per ribaltarli o spostare le funzioni precedenti. Il rapporto fra ordine e disordine che dalle immagini esterne trapassa alla struttura del libro consente all'autore di veicolare una nuova idea del sapere, del pubblico e della funzione narrativa.

Lo scrittore si presenta subito e apertamente come antiretorico. Propone un libro che avanza come raccolta assistemata di storie e missione di tessere diverse. I materiali su cui si fonda, dalla conversazione al *carriet* autobiografico, dal *fabliau* alla visione allegorica, dalla cronaca al leggendario e al commento in versi, vivono di una loro specificità, con esiti più o meno riusciti, e di una forma di non finito (anzi non ri-finito) che implica un lavoro in *ferri*. Lo statuto del comico è terreno d'elezione entro cui articolare un can-giante ventaglio di umanità e racconti. Inoltre autorizza ribaltamenti con cui dichiarare vizi e debolezze dell'agire umano. E istinti e pulsioni erotiche lo scrittore senese convoglia in un linguaggio, che nel dichiarare senza orpelli i risvolti materici dell'esistenza, si fa scandaloso nel momento in cui nomina una realtà nascosta con un fare irriverente, dietro cui si avverte, tuttavia, come un'ansia di svelare gli inganni delle cose e delle parole. La sua adesione al vario e molteplice evira soluzioni rassicuranti, sceglie una sorta di nudità effettuale, mai dimentica del *fine* delle narrazioni, che è di piacevole intrattenimento di amici e sodali, in un luogo di svago e di festevoli incontri.

Quale, con tali presupposti, il rapporto tra realtà e finzione? Non di im-mediatezza mimetica come sembrerebbe a prima vista, ma di rielaborazione di materiali narrativi che raccontino una nuova visione dei rapporti umani, della fortuna, della virtù e di una scrittura ludica messa in atto dal narratore. La ricerca di indipendenza attiene sia il piano dei contenuti sia quello del discorso.

È possibile, poi, avanzare l'ipotesi che la scomparsa dei novellatori indichi una progressiva lontananza da un sistema di oralità legato a più voci verso una fare che accentua l'aspetto autoriale della novella? L'oralità è ancora presente, ma diversamente articolata: rifluisce e si dispone in un assetto dialogico mimico con le voci del parlato anche gergale, ma in funzione di coro o di comparse teatrali. Ed è ancora la posizione rilevata del narrante ad avvicinare il proprio ruolo, all'interno delle *fabulae*, a quello di un regista che coordina e commenta. Sintomatico in tal senso che la forma di stile più ricorrente sia il dialogo, la parola in azione, il più vicino ad un intento mimetico del reale e ad un punto di vista che si compiace di rimarcare l'eccezionalità depositata nel contingente, nonché l'oscuro di desideri spesso occultati nel quotidiano.

Significativo anche il gesto simbolico del raccogliere un materiale vario entro un paniere che è cifra metaforica del libro, e ancora di più la presentazione di un materiale narrativo che avanza «per scarrabelli e squarciafogli». Ma quale il disordine cui allude l'autore della lettera proemiale? Quello dell'esistente o quello della scrittura che lo rappresenta? Del primo sicuramente, ma anche del secondo: per quel tanto di trasgressivo che può veicolare l'immagine di «scarrabelli e squarciafogli», per una voluta sottrazione di *labor limae*. L'elogio del casuale e vario assume il timbro di una dichiarazione ludica a favore della libertà stilistica e suppone un novelliere ironicamente assigliato ad un canestro non di fiori ma di erbe, prese alla rinfusa e mescolate in modo estemporaneo. Ma non si dimentichi che una scrittura del disordine porta al suo interno e cerca di proporre un nuovo statuto di diversa mobilità delle funzioni precedenti, il che si traduce in oltranza ideativa ed espressiva.

Se poi volessimo rintracciare il senso di un'economia narrativa unitaria e spezzata, tradizionale e trasgressiva, dovremmo tornare — giusta l'osservazione di Bragantini<sup>18</sup> — alla cornice e al suo rapporto con le singole novelle. E questo, ne siamo convinti, va individuato nella funzione dilettevole/diletto-sa della narrazione. Quale, allora, il senso di un diletto che avanza spesso come gioco, senza annullare tuttavia punte di malinconia, affondi risentiti, sovre riflessive? Crediamo che l'intento sia il sottolineare con leggerezza, spesso con divertimento, la provvisorietà e mutevolezza del mondo; casi tristi o ridenti non sono durevoli. Il gioco evidenzia una sorta di teatro del mondo come struttura e metafora del reale. Accanto al verisimile si affianca l'ampio diaframma del possibile. Vi è spesso in Sermini una svagatezza irridente,

commista a umori aciri, che è come uno spazio di libertà ove si sperimenta l'altro lato delle cose, una divertita polemica contro gli obblighi della serietà delle azioni e del linguaggio.

È in una baldanzosa e giovanile irrivrenza che risiede uno dei tratti salienti e specifici di questa scrittura. Un fare pronto a declinare il narrato nei modi della colloquialità e a contaminarsi con i registri realistici dell'eros e comici del teatro. È nella flessibilità di tale prosa, pronta a ricordare la letterarietà con il mutevole del quotidiano e dei suoi linguaggi, che si può individuare un significativo anello di congiunzione con le innovazioni più mature del discorso novellistico nella seconda metà del secolo.

## NOTE

<sup>1</sup> Dalle novelle del senese Gentile Sermini si ha una prima edizione integrale a cura di F. VIGO, *Le novelle di Gentile Sermini da Siena, ora per la prima volta raccolte e pubblicate nella loro integrità*, Livorno, Vigo, 1874. A questa edizione fa riferimento la successiva, G. SERMINI, *Novelle*, prefazione e bibliografia di A. COLINI, Lanciano, Carabba editore, 1911. Una pubblicazione più recente è G. SERMINI, *Novelle*, a cura di G. VERTORI, Roma, Avanzini e Torraca, 1968. Una novella, la XXXV, *Bindaccino da Fiesole*, si trova in *Novelle italiane*, a cura di E. SOMARÉ, I, Milano, Il Primato Editoriale, 1921. Si ha poi una scelta antologica di prose serminiane in *Novelle del Quattrocento*, a cura di G. FATINI, Torino, UTET, 1929; in *Prose volgari del '400*, a cura di C. VARESE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955 e in *Novelle del Quattrocento*, a cura di A. BORENGHI, Milano, Rizzoli, 1962. Il profilo critico più recente e puntuale è quello curato da E. PASQUINI in *Letteratura popolareggiante comica e gioiosa, lirica minore e narrativa in volgare del Quattrocento*, in specie il paragrafo 15, *Gentile Sermini*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. MALATO, III, *Il Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 881-884.

<sup>2</sup> Per quanto concerne caratteri e sviluppo della novella si veda E. MALATO, *La nascita della novella italiana*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di studi (Caprarola, 19-24 settembre 1988), I, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 3-45. In proposito C. SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974; ID., *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana*, cit., pp. 47-57 e ID., *Avvicinamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

<sup>3</sup> M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, trad. it. Torino, Einaudi, 1979.

<sup>4</sup> A. TARTARO, *La prosa narrativa antica*, in *Letteratura Italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, III, 2, *Le forme del testo. La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, p. 682.

<sup>5</sup> Si cita dall'edizione Carabba 1911 delle *Novelle*, p. 11.

<sup>6</sup> Cfr. G. MAZZACURATI, *All'ombra di Dioniso. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Baraballo*, a cura di M. PALUMBO, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

<sup>7</sup> R. BESSI, *Il modello boccacciano nella spicciolata tra fine Trecento e tardo Quattrocento*, in



*Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, a cura di G. M. ANSELMI, Roma, Carocci, 1998, pp. 107-123.

<sup>8</sup> E. PASQUINI, *Variations di Gentile Sermini sulle rime del Scariozzo da Siena*, «Studi di filologia italiana», XXI, 1963, pp. 129-200.

<sup>9</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, trad. it. Torino, Einaudi, 1976, p. 139.

<sup>10</sup> E. ROHDE, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1914, pp. 179-192.

<sup>11</sup> C. BREMOND, *La logica dei possibili narrativi*, in R. BARTHES ET AL., *L'analisi del racconto*, trad. it. Milano, Bompiani, 1969, pp. 97-122.

<sup>12</sup> M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 390-397.

<sup>13</sup> M. GUGLIEMINETTI, *La cornice e il furto*, Bologna, Zanichelli, 1984.

<sup>14</sup> Per i segmenti novellistici del *Viaggio in Alamagna* del Vettori si veda R. BRAGANTINI, *Alcune economie della narrazione cinquecentesca*, in *Dal primato allo scacco*, cit., pp. 159-162.

<sup>15</sup> E. PASQUINI, *Le battaglie della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1991, in particolare i capp. V e VI, pp. 245-351.

<sup>16</sup> G. SEMKINI, *Novelle*, cit., p. 9.

<sup>17</sup> G. GENETTE, *Soglia. I dintorni del testo*, a cura di C. M. CEDERNA, Torino, Einaudi, 1989, p. 417.

<sup>18</sup> R. BRAGANTINI, *Alcune economie della narrazione cinquecentesca*, in *Dal primato allo scacco*, cit., pp. 153-170. Cf. anche ID., *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olshki, 1987.

FRANCESCO D'EPISCOPO

#### TECNICHE DI TRAVESTIMENTO NEL NOVELLINO DI MASUCCIO SALERNITANO

Oltremodo firta, e stranamente trascurata dalla critica, è la sequenza di travestimenti che affolla il *Novellino* di Masuccio Salernitano. Il travestimento di uomo in donna<sup>1</sup> e viceversa<sup>2</sup> funge spesso da sale della beffa, condendo salacemente una vicenda generalmente finalizzata al raggiungimento di un obiettivo erotico. In questo meccanismo narratologico, che rientra nella prospettiva teatrale della simulazione e della sorpresa, a Masuccio particolarmente familiare, come del resto a tutto il *milieu* rinascimentale napoletano<sup>3</sup>, si esercita la perizia degli ataranti della novella, manovrati abilmente da un regista estremamente acuto ed attento agli esiti narrativi e teatrali che la vicenda riesce a sprigionare, in un rapporto di compartecipazione, peraltro pienamente dichiarato<sup>4</sup>. Lo scrittore che ride mentre racconta rappresenta il sintomo più evidente di quella ri-creazione della realtà che la novella masucciana, proposta come «istoria»<sup>5</sup>, come fatto vero, intende evidenziare, ma è anche, e soprattutto, il segno di quella interpretazione intima, affabilmente colloquiale, si sarebbe tentati di dire con il Pontano «sermoinale»<sup>6</sup>, della situazione scenica e narrativa. Il travestimento, allora, da fatto apparentemente marginale assume a sostanza del gioco raccontativo e rappresentativo, elevandosi a privilegiato canone letterario destinato a trasfondersi in quello più propriamente teatrale, come, del resto, il destino del *Novellino* a più riprese confermerà<sup>7</sup>.

Nel breve spazio di una comunicazione sarà sufficiente, per ora, soffermarsi su una formidabile accoppiata narrativa che, come non casualmente accade nel *Novellino*<sup>8</sup>, si incastra intimamente nel doppio gioco che il narratore e i suoi personaggi portano avanti con una esemplarità esplosiva, fungendo quasi da manifesto programmatico di quel travestimento che si diluirà nel corso dell'intera opera con esiti inediti ed imprevisi?