



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

PP

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 *Decamerone* 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 *Decamerone*. 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 *Decamerone* 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 novelliere: 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 Bachtin<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 ceraldese, 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-