

Letteratura Europea

direzione di

*Piero Boitani e
Massimo Fusillo*

Volume II
Generi letterari



PIANO DELL'OPERA

Direzione di Piero Boitani e Massimo Fusillo

Coordinamento di Emilia Di Rocco (volumi I, II, III, V) e di Caterina Salabé (volume IV)

Al lettore, Fabio Lazzari

Introduzione

Identità europea: storia e letteratura, Piero Boitani

Europa/Mondo: raccontare la letteratura oggi, Massimo Fusillo

I. AREE, TEMPI, MOVIMENTI

La nascita delle letterature volgari nell'Europa occidentale, Bruno Luiselli

Italia: dall'antico al medievale, Michelangelo Picone

L'area tedesca, Chiara Statti

Il Medioevo in Inghilterra, Piero Boitani

Aspetti della cultura celtica, Bruno Luiselli

Romania, Roberto Rea

Le letterature slave del Medioevo, Sante Graciotti

Scandinavia, Gianna Chiesa Isnardi

La letteratura greca dalle prime manifestazioni letterarie in volgare al 1718:

da Digenis a Protokritos, Caterina Carpinato

L'apporto del mondo islamico, Alberto Ventura

Letteratura turca di Ircchia, Giampiero Bellingeri

La centralità della Francia nella letteratura medievale, Alberto Varvaro

L'Italia delle tre corone: Dante, Petrarca, Boccaccio, Michelangelo Picone

L'Umanesimo: Italia ed Europa, Francesco Rico e Guido Cappelli

Il Rinascimento in Europa, Alessandro Capata

Classicismi e invenzioni, Matteo Residori

Barocco, Marco Maggi

Illuminismo, Isabella Mattazzi

Romanticismo, Monika Schmitz-Emans

Dal Romanticismo al Decadentismo, Pierluigi Pellini

Modernismo, Giovanni Cianci

Postmodernità, postmodernismo, modernità liquida, Romo Ceserani

II. GENERI LETTERARI

L'epica, Sergio Zatti

L'eroicomico, Clotilde Bertoni

La novella, Maria Cristina Figorilli

La fiaba, Massimo Scotti

Il racconto, Clotilde Bertoni

Il romanzo cavalleresco, Maria Luisa Meneghetti

Nascita e metamorfosi del romanzo, *Federico Bertoni*
 Il mondo nuovo del romanzo: 1900-25, *Richard Ambrosini*
 La lirica d'amore, *Mario Mancini*
 La poesia dell'estasi, *Paola Canetti*
 Lirica antica e lirica moderna, *Guido Mazzoni*
 Il teatro a cieli, *Roberta Mullini*
 La tragedia, *Guido Paduano*
 Il teatro: la commedia, *Giulio Ferroni*
 La tragicommedia, *Nadia Fusini*
 Il dramma, *Mirella Schino*
 Il teatro in musica, *Fabio Vittorini*
 La letteratura pastorale, *Franco Morenco*
 La satira, *Attilio Belli*
 La menippica, *Stefano Manserlotti*
 Dialogo e trattato, *Hilary Gatti*
 Memorialistica, *Patrizia Oppici*
 Il saggio, *Remo Ceserani*
 Utopia e fantascienza, *Carlo Pagetti*
 La letteratura di viaggio, *Franco Maranca e Luigi Marfe*
 La letteratura epistolare, *Simona Patola*
 L'autobiografia, *Franco D'Intino*
 La letteratura mistica, *Domenico Pezzini*
 La sceneggiatura, *Vincenzo Maggilli*
 Fumetti e paraletteratura, *Mario Arcaudo*

III. GRANDI TEMI

Principi, *Piero Boitani*
 Il delitto, *Clotilde Bertoni*
 Eros, *Alessandro Serpieni*
 Il triangolo, *Massimo Scotti*
 L'avventura, *Richard Ambrosini*
 La guerra, *Alberto Casadei*
 Il ritorno, *Emilia Di Rocco*
 Riconoscimenti, *Piero Boitani*
 Finzione e menzogna, *Stefano Jossa*
 Carnevale, *Stefano Manserlotti*
 Sogno, *Marina Polacco*
 Lo spazio dell'altro mondo, *Raffaella Bertazzoli*
 Folta e allucinazione, *Lucia Claudio Fiorella*
 Paesaggio, *Antonio Prete*
 Lio, l'altro e lo straniero, *Remo Ceserani*
 Doppio e androgino, *Massimo Fusillo*
 Il corpo scritto, *Daniele Gighali*
 Oggetti e feticci, *Massimo Scotti*
 Il denaro, *Pierluigi Pellini*
 Gli animali, *Francesco de Cristofaro*
 La tela di Aracne. Metamorfosi nella letteratura europea, *Andreu Mondarres*
 Conclusioni, *Annalisa Izzo*

La novella

Maria Cristina Figorilli

1. Per una definizione della novella

Difficile dare una definizione del genere novella¹. La forma novella, infatti, fin dalle sue origini, collocabili nel sec. XIII, si è configurata come tipologia testuale duttile, elastica, adattabile a registri diversi e a organismi narrativi differenti, praticabile secondo svariate modalità, soggetta a un processo continuo di metamorfosi. Come vedremo meglio in seguito, sono la genesi stessa della novella, in cui confluiscono i materiali più disparati della *narratio brevis*, e la sua natura di morfologia letteraria a codificazione teorica bassa a segnare i percorsi eterogenei della scrittura novellistica, le sue contaminazioni e interferenze con altri generi letterari, la sua fisionomia polimorfica dai confini mobili. Nonostante questa fluidità e costitutiva refrattarietà a una struttura fissa e rigidamente normata, non si può certo negare che la novella – pur nella varietà di forme, temi, registri – nel corso dei secoli abbia conservato delle costanti strutturali che permettono di classificarla come uno specifico genere narrativo che si differenzia dagli altri generi narrativi più o meno contigui. Se a più riprese, a partire dal primo Novecento, la critica si è interrogata p. es. sulle analogie e differenze tra novella e fiaba, tra novella e romanzo, e se negli anni Venti i formalisti russi si sono concentrati sui meccanismi compositivi della novella, sui procedimenti che consentono a una sequenza naturale di avvenimenti di organizzarsi in una composizione artistica, è già col Romanticismo tedesco, in corrispondenza con una rinascita del genere, dopo il declino seicentesco e settecentesco, che prende avvio una riflessione teorica sulla novella, soprattutto per opera di grandi scrittori². Celebre è la definizione fornita da Goethe, in una conversazione con Eckermann del 25 gennaio 1827: la novella è «un avvenimento senza precedenti»³. Sulla concezione della novella come narrazione di un caso non comune, di un evento sorprendente, eccezionale, senza precedenti si erano già fondate le riflessioni teoriche di August Schlegel, confluite nelle sue lezioni di storia della letteratura e dell'arte, tenute tra gli anni 1801 e 1804, dove per altro si insiste anche

sulla particolare natura anticonvenzionale dell'eccezionalità, intesa come dimensione di totale estraneità ai precetti sociali borghesi. Da menzionare, per la fortuna incontrata in sede di teoria della novella, la proposta critica avanzata da Ludwig Tieck, che, oltre a sottolineare l'incidenza del caso nello svolgimento dell'evento raccontato, individua nel punto di svolta la caratteristica precipua del genere: il punto di svolta, o *pointe*, coincide con lo scioglimento dell'intreccio che accanto a un effetto a sorpresa produce anche il momento di massima intensità della narrazione, un istante prima dell'allentarsi delle tensioni antitetiche che presiedono al meccanismo compositivo della novella, sempre costruita sul conflitto tra due mondi sociali e ideologici. Si tratta di concetti destinati a incontrare il consenso della critica fino a tutto il Novecento, consenso che ha interessato anche l'altro elemento strutturale messo in evidenza dagli scrittori tedeschi, che forse più di ogni altro vale a decretare la specificità della novella, ossia la brevità. Alla concisione, nozione non puramente quantitativa ma anche qualitativa, possono contribuire diversi mezzi, tra cui una certa tipicità dei personaggi (che si presentano al lettore fin dall'inizio nei loro tratti essenziali, senza un'approfondita introspezione psicologica), e soprattutto l'avanzare rapido verso la conclusione, dove risiede il culmine dell'intreccio; procedimento, quest'ultimo, che si associa all'altro elemento connotativo della novella, ossia l'univocità della vicenda, per cui la narrazione, non indulgendo a digressioni o descrizioni non strettamente funzionali, si svolge intorno a una struttura "semplice", aliena dalla plurivocità del romanzo. Per rimanere in ambito teorico, spostando lo sguardo tuttavia, con un salto cronologico, sui secoli di massima espansione della novella classica "boccacciana", dal Trecento al Cinquecento, la novella, come già accennato, resta al di fuori degli interessi della trattatistica retorica. Guardando all'Italia, terra di nascita della novella, se si escludono alcune indicazioni di teoria della novella che provengono direttamente dalle zone extradiegetiche e metadiegetiche del *Decameron* (dato su cui torneremo più avanti), occorre aspettare il tardo Cinquecento per trovare dei contributi teorici sul genere. L'esiguità di tali interventi risulta ancora più evidente se si considera il fervore

Théophile Alexandre Steinlen, La maison Tellier, par Guy de Maupassant, illustrazione dal giornale francese «Gil Blas», 1812, Parigi, Bibliothèque nationale de France.

preceettistico e normativo del sec. XVI, che, sulla scia delle soluzioni aristoteliche, con singolare solerzia e indefesso spirito classificatorio e tassonomico, si era prodotto in una vasta opera di codificazione dei generi, fornendo le "grammatiche" delle varie forme letterarie. In linea generale, nel sec. XVI la riflessione teorica sulla novella si collega strettamente alla coeva trattatistica sul riso, alimentatasi della cultura medica e filosofica, in un intreccio di saperi che si configura come uno dei tratti peculiari del dibattito in questione⁴. Uno dei più importanti contributi teorici dedicati alla novella è la *Lezione sopra il comporre delle novelle* letta da Francesco Bonciani nell'Accademia degli Alterati di Firenze nel 1574. È interessante osservare che già nelle argomentazioni di Bonciani compare il rilievo dato all'imprevisto, all'inusuale, allo scarto dalla norma. Elementi su cui, lo abbiamo visto, insistono i romantici tedeschi: va da sé che nel testo dell'accademico fiorentino i concetti sono espressi in pieno ossequio alle teorie sul comico di matrice aristotelica, per cui si parla della «meraviglia» scaturita dalla «novità» come di una delle cause principali del riso, cui appunto mira la novella. In conformità con la poetica aristotelica (non senza rivisitarla alla luce delle teorie provenienti dal *Filebo* di Platone, in perfetta linea con gli orientamenti culturali dell'epoca caratterizzati dalla commistione di aristotelismo e platonismo⁵) Bonciani offre dunque una definizione della novella, individuandone tratti specifici, tra cui il fine di provocare diletto, e soffermandosi su punti nevralgici, come i meccanismi che provocano il riso e i procedimenti della beffa. Al di là dell'efficacia dello scritto del Bonciani, va segnalato che esso opera una profonda selezione all'interno della produzione novellistica. Prendendo in considerazione esclusivamente la novella comica, il letterato fiorentino finisce con l'escludere la gran parte della scrittura novellistica contemporanea, caratterizzata da un sensibile declino della componente faceta e del motivo della beffa. Non a caso l'esemplificazione proposta da Bonciani si fonda, tranne l'eccezione costituita da riferimenti alla *Novella del Grasso legnaiuolo* e al Sacchetti, sul *Decameron*, che, almeno in ambito teorico, continua a proporsi come modello indiscusso del genere⁶. D'altro canto, nonostante gli autori di novelle nel Cinquecento tendano a sviluppare l'elemento

"tragico" e a recuperare i registri alti già presenti nel *Decameron* stesso, il comico, insieme con alcuni aspetti ad esso connaturati, non viene certo messo al bando dalla scrittura novellistica. Particolarmente interessante è la stretta relazione che la novella continua a intessere con i temi del riso e del sesso, rappresentati in tutto il loro potere terapeutico e salvifico⁷. Proprio la funzione terapeutica della novella associata al riso e all'eros è all'origine del legame – apparentemente sorprendente – tra novella e medicina, per cui «se gli scrittori di novelle si adeguano ai precetti della medicina, i medici non esitano a servirsi della novellistica per illustrare i loro casi»⁸. Non è certo un caso che le novelle talora siano ambientate in località termali (o, se non proprio ambientate, vi alludano): in un contesto culturale in cui comico, riso e medicina dialogano insieme, novelle e terme possono incontrarsi appunto per le loro proprietà curative, accomunate, come sono, dai medesimi effetti benefici, e dalla stessa capacità di guarire il corpo e l'anima⁹. Sul "diletto" come fine della novella insistono anche le altre due voci che nel tardo Cinquecento completano il non certo variegato panorama degli interventi teorici in questione: Francesco Sansovino, che compone *Un discorso fatto sopra il Decameron*, pubblicato nel 1571 come testo prefatorio alla riedizione della raccolta antologica da lui curata delle *Cento novelle scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare*; e Girolamo Bargagli, che l'anno successivo dà alle stampe il *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare* (1572), dove si possono leggere riflessioni sulla novella e sul «novellare»¹⁰. Il *Discorso* del Sansovino è interessante anche dal punto di vista del superamento degli esclusivi interessi stilistici sopra il *Decameron* avviati dalle teorie bembiane, a favore degli elementi più propriamente narrativi e pertinenti all'intreccio, in continuità con le posizioni dell'autore già emerse nelle precedenti *Lettere sopra le dieci giornate del Decamerone* (1542); le *Lettere*, peraltro, in aperto dialogo con la coeva trattatistica sul comportamento, manifestano la tendenza a presentare il capolavoro boccacciano come un manuale di casistica amorosa¹¹. Analogamente, i passaggi dedicati da Bargagli alle novelle mostrano l'influenza degli orientamenti culturali sul modo di recepire il testo decameroniano: di esso ora si privilegia

la sezione erotico-patetica, in conformità con i gusti di un pubblico raffinato, su cui la componente femminile con le proprie e ben delineate preferenze in materia di intrattenimento esercita un peso non secondario¹².

2. Genesi della novella

Come si diceva, la natura polimorfa della novella si lega in parte a una lunga gestazione accompagnata dall'apporto e dalla mescolanza dei più disparati materiali della narrazione breve circolanti in area romanza. Si tratta di tipologie narrative assai differenti tra loro, accomunate, però, dall'elemento retorico-formale della brevità: componimenti in versi o in prosa, di argomento religioso o profano, morale o osceno, serio o comico¹³. Dunque, forme eterogenee recepite come affini: non stupisce infatti che esse ci siano state tramandate da manoscritti che le riuniscono in modo disorganico e caotico senza alcuna classificazione interna. L'affastellamento disordinato va di pari passo con la qualità scadente dei manoscritti, confezionati con poca cura, in modo sbrigativo e approssimativo; prova, questa, dello scarso prestigio letterario di cui godevano le forme di *narratio brevis*, relegate ai margini del sistema culturale, come prodotti di estrazione bassa e popolare, legati al circuito dell'oralità.

Alle origini del *narratif bref* in area romanza si pone senz'altro la tradizione agiografica mediolatina, caratterizzata dalla proliferazione di *legendae*, che comprendono *passiones* e *vitae sanctorum*, fondate sull'*imitatio Christi*, da cui prendono avvio le diverse forme di narrativa in volgare. Per secoli la produzione agiografica è stata tramandata in modo per lo più anonimo e, come ogni forma di narrativa breve legata all'oralità - e in questo specifico caso anche all'omiletica -, sottoposta a continui rimaneggiamenti; solo nel corso del sec. XIII si affermano raccolte autoriali di *Legendae*, che si impongono come veri e propri libri, provvisti di interventi dell'*auctor*, affidati al commento interno, con funzione di raccordo dei singoli fatti, e alle sezioni prefatorie e conclusive. Capolavoro del genere è la fortunatissima *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, composta intorno al 1260, «*summa* agiografica per eccellenza della fine del Medioevo», dove il materiale narrativo della «santità cristiana»

trova la sua più completa, autorevole e ordinata classificazione¹⁴.

Nel campo dell'agiografia, passando dal latino alle lingue romanze, si può forse indicare nella graduale letterarizzazione cui vengono sottoposti i racconti l'elemento di maggiore innovazione: il racconto agiografico non è più solo strumento di edificazione morale, di preparazione liturgica cristiana, ma anche materiale destinato a un'utenza allargata ormai pronta a recepire in esso un mezzo di evasione letteraria. Non è un caso che in area oitanica esso si appropri del distico di *octosyllabes* a rima baciata, il metro per antonomasia della narrativa antico-francese, comprese le forme brevi del *fabliau* e del *lai*. Esempi evidenti di come l'agiografia oitanica si allontani da finalità puramente didascaliche per sconfinare nel letterario sono offerti dai *Miracles de Notre Dame* (I miracoli di Nostra Signora) di Gautier de Coinci (1230), nei quali entrano in scena con tutto il loro armamentario il meraviglioso e il fiabesco a carattere sacro, nonché dalla *Sacristine*, il racconto di una monaca sacrestana (la quale fa un'esperienza peccaminosa di amore per poi pentirsi e redimersi), che ha conosciuto una straordinaria diffusione in tutta Europa.

Un uguale processo di graduale appropriazione degli elementi della narrazione letteraria a discapito di un'originaria vocazione didattica e apologetica investe l'altra importante forma di narrativa breve, l'*exemplum*, che forse più di ogni altra incide sul processo di formazione della novella¹⁵. Esso, infatti, sorta di brevissimo racconto a carattere paradigmatico, dapprima, in età tardoantica e altomedievale, viene coltivato nella solitudine degli ambienti monastici cluniacensi e cistercensi; poi, nella prima metà del sec. XIII, nelle mani di francescani e domenicani, gli ordini religiosi impegnati per antonomasia nella predicazione, diventa un passaggio-chiave del sermone in volgare, predisposto per attirare e risvegliare l'attenzione dei fedeli. Con il passare del tempo, infine, l'*exemplum*, nato con uno scopo puramente didascalico, perde il suo carattere strumentale e funzionale alla trasmissione della *veritas*. Vale a dire che uno degli elementi costitutivi dell'*exemplum*, la *delectatio*, subordinata alla finalità didattica di persuasione e di edificazione spirituale, comincia gradualmente a svincolarsi dall'ipoteca pedagogica, per rispondere a indipendenti

Edward Burne-Jones.
Il racconto della madre
priora, 1865-98.
gouache su carta su
supporto di lino.
Wilmington, Delaware
Art Museum.

esigenze dettate dal gusto disinteressato della narrazione. Autorevoli testimonianze di tale metamorfosi ci provengono da Dante (*Par.*, XXIX, 94 ss.) e Boccaccio (*Dec.*, *Conclusioni dell'autore*), uniti nella condanna della degenerazione delle prediche, improvvidamente esposte alla contaminazione con le forme più "basse" e oscene di narrazione: segno evidente, questo, della più generale corruzione delle istituzioni religiose. L'*exemplum*, in quanto componente narrativa delle prediche, è strettamente legato all'oralità: non stupisce, quindi, che non ci siano giunte testimonianze in volgare. Si sono tramandate, invece, raccolte in latino, compilate tra i secc. XIII e XIV certo con una finalità conservativa ma anche a uso dei frati predicatori. In queste raccolte l'*exemplum* poteva trovarsi iscritto all'interno della predica (in questo caso ci si trova di fronte a raccolte di *sermones*), oppure figurare in modo indipendente, in classificazioni opportunamente predisposte per facilitarne l'uso omiletico. C'è poi un'ulteriore tipologia di silloge, più tarda, che dimostra come le raccolte di *exempla* avessero cominciato a circolare anche al di fuori degli ordini religiosi, come testi fruibili indipendentemente dalla catechesi e destinati all'intrattenimento di un'utenza allargata e laica. L'esempio più noto, per la grande diffusione, è dato dai *Gesta Romanorum*, compilazione allestita in Inghilterra verso il 1340 che raccoglie materiali di origine sia classica, sia orientale. L'elemento che fa la differenza, ossia che consente di parlare di laicizzazione del genere, è la presenza, dopo l'esposizione del racconto paradigmatico, della sezione interpretativa in cui si esplicita l'insegnamento morale da trarre dal racconto (*moralisatio*). Questa sezione esegetica, nel caso dei *Gesta Romanorum*, è singolarmente dilatata a discapito della *narratio* vera e propria. Spiega, questa, che la raccolta era indirizzata a dei "lettori", per un uso privato, più che a frati predicatori, del resto ben capaci di ricavare da soli la lezione morale sottesa al fatto paradigmatico (*sensus*) e di trasmetterla poi ai fedeli durante l'omelia, senza il supporto testuale. Il racconto agiografico e l'*exemplum* interessano l'area romanza per intero, ponendosi, soprattutto il secondo, come gli antecedenti più significativi per la genesi della novella, in virtù di un progressivo processo di secolarizzazione dei contenuti e dei destinatari. Nelle diverse regioni

dell'area romanza, tuttavia, accanto a forme narrative sacre fioriscono forme profane, anch'esse destinate a fornire spunti e materiali da rielaborare alla produzione novellistica successiva. In area oitanica le manifestazioni più importanti sono il *lai* e il *fabliau*, entrambi in distici di *octosyllabes* a rima baciata. Tra le due tipologie di *narratio brevis*, la prima a comparire è il *lai*, che, fiorito nell'ultimo scorcio del sec. XII, ha vita piuttosto breve, estinguendosi nell'arco di un secolo. Il genere appare codificato nella raccolta che porta la firma della poetessa Marie de France, anche se il nome dell'autrice potrebbe avere un valore puramente convenzionale anziché storico-biografico. I *lais* di Marie de France, sebbene rielaborino anche spunti derivati dalla tradizione agiografica, per lo più recuperano la materia bretone, pur prediligendone i personaggi secondari, marginali, talora in contrasto con la corte. Il tema prevalente è quello amoroso, cantato con una sensibilità per le sfumature psicologiche e con un interesse particolare per l'animo femminile. Ben presente anche il meraviglioso, il romanzesco, l'avventuroso, del resto in linea con la materia arturiana, cui i *lais* attingono. Dai *lais* di Marie de France si sviluppa un duplice filone: *lais* realistici e borghesi, il cui capolavoro è il *Lai de l'Ombre* di Jean Renart, composto nel secondo decennio del sec. XIII, e i *lais* parodici e burleschi, che finiscono per confondersi con i *fabliaux*. Come esempi della variante faceta possiamo ricordare il *Lai d'Ignare*, in cui è sottoposto a parodia il celebre motivo del cuore mangiato, e il *Lai del Trot*, rielaborazione parodica di un tema ricorrente nella scrittura esemplaristica religiosa e cortese, quello della punizione delle donne sia infedeli sia orgogliose e crudeli: qui, invece, con spirito laico e divertito, ad essere punite sono le donne che non si sono concesse in amore; situazione recuperata, come noto, dalla novella decameroniana di Nastagio degli Onesti (*Dec.*, V, 8). All'ambito della riscrittura parodica e comica dei *topoi* del registro alto della letteratura ma anche dei *lais*, che, seppure nelle forme della *brevitas*, cantano le avventure e i valori cortesi, vanno ricondotti i *fabliaux*, in voga per tutto il sec. XIII e oltre, fino ai primi decenni del secolo successivo. Essi presentano punti di contatto, oltre che con i *lais* burleschi, con la materia narrata nel ciclo del *Roman de Renart*, composto da una serie di racconti satirici

e moraleggianti redatti tra la fine del sec. XII e la prima metà del XIII, che hanno per protagonisti animali, sulla scorta della tradizione favolistica esopica¹⁶. I *fabliaux*, di ambientazione piccarda e "borghese", oppongono all'atmosfera leggendaria e idealizzata del romanzo cortese situazioni quotidiane, basse, grottesche, con un gusto particolare per l'osceno e lo scatologico¹⁷. Se i *fabliaux*, con la loro attenzione al reale e al quotidiano, segnano una tappa significativa nel processo di evoluzione della narrativa romanza, soprattutto per quanto riguarda l'emancipazione da finalità didattico-morali, anche le forme occitaniche di racconto rappresentano, pur nell'esiguità del fenomeno dal punto di vista quantitativo, un momento non trascurabile nello sviluppo del genere, sia sul piano contenutistico che su quello formale. Spostando lo sguardo sulla coeva produzione provenzale, da una parte si può notare l'uso del termine *novas* («notizie» e, quindi, «racconto di fatti nuovi») per designare proprio i racconti in versi (si tratta sempre di *octosyllabes* a rima baciata), termine che si pone come il più diretto antecedente di "novella"; dall'altra si può sottolineare come le altre due importanti tipologie di narrativa breve occitanica, *vidas* e *razos*, siano all'origine della preferenza accordata alla prosa dalla novella di tipo "boccacciano". *Vidas* e *razos*, coltivate in particolar modo dai trovatori rifugiatisi nei centri dell'Italia Settentrionale, nel secondo e terzo decennio del sec. XIII, dopo la crociata contro gli albigesi, nascono come forme di esegesi dei testi poetici. Gradualmente questi apparati di supporto al testo, costituiti appunto dalle biografie (*vidas*) e dai commenti - spiegazione dell'occasione all'origine dei versi - (*razos*), assumono la fisionomia di vere e proprie scritture letterarie, di invenzione, narrazioni autonome in cui è l'elemento fittizio a prevalere a discapito del dato documentario: quindi *vidas* "romanzate" e *razos* che sviluppano narrativamente metafore e simboli trobadorici. La narrativa breve provenzale ha, quindi, arrecato novità dense di potenzialità future, nonostante la condizione di marginalità e scarsa considerazione in cui versava il genere, qui ancor più oscurato dalle vette raggiunte dalla raffinata poesia trobadorica. Anche l'apporto della penisola iberica è stato determinante, soprattutto in virtù del suo ruolo di tramite per la diffusione europea dei materiali orientali: essi, come noto, hanno inciso

profondamente sul processo di elaborazione della novella, sia dal punto di vista contenutistico che strutturale¹⁸. Un'importante opera di promozione di traduzioni dall'arabo svolge la corte di Alfonso X il Saggio, re di Castiglia e di León dal 1252 al 1284. A metà del sec. XIII, infatti, vengono tradotti, p. es., il *Sendebār o Libro de los engaños et asayamientos de las mujeres* (Sendebār. Il libro degli inganni delle donne) e il *Calila e Dimna* (tradotto dalla redazione araba dei racconti orientali del *Pañcatantra*), testi che, per la loro natura di apologhi incentrati su verità morali, possono essere in parte ricollegati agli *exempla*. Va detto, però, che la diffusione europea di tali raccolte si deve più alla traduzione in latino che alla versione castigliana: il primo libro fu tradotto in latino da Giovanni di Altaselve con il titolo *Dolopathos* (la traduzione però è nota anche con il titolo di *Historia septem sapientium*): il secondo da Giovanni di Capua. Tra le raccolte di racconti esemplari, quella che ha contribuito maggiormente alla diffusione di materiali orientali nell'Occidente cristiano è senz'altro la *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonso, medico ebreo spagnolo convertitosi al cristianesimo. Per dare un segno della vitalità di questo testo nell'ambito della novellistica europea, possiamo ricordare come esso abbia fornito materiali al *Libro del Conde Lucanor* (Il conte Lucanor), al *Decameron*, e ai *Canterbury Tales* (Racconti di Canterbury). In questa rapidissima rassegna delle raccolte orientali, va fatta menzione anche della traduzione del libro di *Barlaam e Josaphat*, versione cristianizzata della leggenda di Buddha: rielaborata nello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais e nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, questa raccolta di apologhi, proprio attraverso le due mediazioni latine, lascerà tracce nel *Novellino* e, quindi, nel *Decameron*.

La penetrazione in Occidente del materiale orientale dà nuova linfa vitale al repertorio delle situazioni narrative, fornendo peraltro un nuovo impulso all'uso della prosa. Tuttavia, l'apporto decisivo della narrativa orientale è dato dalla diffusione di una componente strutturale destinata ad essere accolta dalle opere più importanti del genere novellistico e a perpetrarsi per molti secoli. Si tratta della cosiddetta cornice, invenzione che permette di organizzare i diversi racconti all'interno di una

macrostruttura: la cornice stessa è un racconto, la «storia portante» che incornicia appunto gli altri racconti, fornendone l'occasione e al contempo rendendone esplicite le finalità e gli obiettivi. Il ricorso allo spazio diegetico della cornice indica il passaggio verso un intervento autoriale: l'esigenza di comporre, raccordare e gestire i diversi materiali narrativi risponde a un intento fortemente letterario che — è evidente — segna un notevole scarto con i differenti tipi di classificazioni tentate nelle raccolte mediolatine e romanze. Il capolavoro della narrativa iberica è il già citato *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor* di Juan Manuel, nipote di Alfonso X, condotto a termine nel 1335. Esso presenta una cornice di tipo dialogico in cui il maestro Patronio istruisce il discepolo, il conte Lucanor, attraverso il racconto di cinquantuno *enxiemplos*. Con il *Conde Lucanor* siamo ormai negli anni di composizione del *Decameron*: coevo è anche l'altro testo tra i più originali della narrativa spagnola medievale, ossia il *Libro de buen amor* (Libro di buon amore) di Juan Ruiz, Arciprete di Hita, scritto nel primo Trecento. Si tratta di un poema composto di 1551 strofe in *cuaderna vía*, strofe di alessandrini raggruppati in quartine monorime, metro riservato alle sezioni dell'opera più propriamente narrative, che si alterna qua e là con altri schemi metrici, quando si passa a parti più liriche¹⁹. La singolarità dell'opera è data dalla sua fisionomia mescolata e contaminata: essa si presenta come una riscrittura originale e personale delle forme più disparate di narrativa, dalla romanzesca alla folclorica, agiografica, esemplaristica, fabliolistica, a cui è da aggiungere la forte presenza ovidiana e del *corpus* pseudoovidiano²⁰. Notevole è la raggiunta consapevolezza letteraria dei materiali esibiti, del resto evidente anche nel raffinato gioco parodico messo in atto dall'autore che, nella disinvolta pratica della contaminazione, mostra di conoscere perfettamente la specificità dei diversi codici narrativi tradizionali.

3. La codificazione della novella: il Decameron

Le diverse forme di *narratio brevis* medievale, come più volte notato, tornano a rivivere radicalmente rielaborate nella novella, che fiorisce in Toscana alla fine del sec. XIII,

configurandosi come genere in cui trovano una sintesi letterariamente compiuta i variegati materiali circolanti in arca romanza²¹. Piena consapevolezza del valore letterario che può avere una raccolta di novelle mostra già l'anonimo *Novellino*, composto tra il 1280 e il 1300²². Il titolo *Novellino*, con cui l'opera è ormai nota, risale al Cinquecento, e precisamente a Giovanni Della Casa, che così indicò il testo nella lettera a Carlo Gualteruzzi (curatore della prima edizione a stampa) del 27 luglio 1525; mentre il codice più antico riporta una diversa titolazione, *Libro di novelle et di bel parlar gentile*, utile a fornire indicazioni sull'operazione letteraria sottesa alla composizione del libro²³. Innanzi tutto è significativa la presenza del termine «novella», per nulla scontato in anni di incertezza terminologica: si tratta della prima attestazione in accezione tecnica del termine in un contesto culturale in cui è assente ogni forma di programmatica teorizzazione sui generi narrativi. In secondo luogo va notato il rilievo conferito al termine «libro», in anni precedenti ai capolavori della letteratura iberica (*Libro del Conde Lucanor* e *Libro de buen amor*): cioè l'autore, o gli autori (secondo l'ipotesi di una composizione a più mani²⁴), avvertono che l'opera non è una silloge in cui si giustappongono materiali eterogenei ma un libro, cioè un testo organico concepito con un'accurata operazione di selezione e composizione dei racconti, sottoposti a rielaborazione stilistica. Da ultimo, il titolo stabilisce un profondo legame tra bel parlare e novella, tra *ars loquendi* e *ars narrandi*, cioè tra retorica e narrativa, mostrando lo stretto rapporto della novellistica toscana con il genere del motto, del parlare arguto, in una visione in cui il racconto ha la sua prima ragion d'essere nell'esaltazione del potere e del valore della parola. Se già il *Novellino* può essere indicato come il testo a cui far risalire la nascita del nuovo genere, è il *Decameron*, tuttavia, che porta a termine il processo di codificazione, atto a riscattare la novella dalla sua condizione di sottoprodotto letterario. Dietro la composizione del *Decameron* agisce un «cosciente progetto di riscrittura moderna di un intero patrimonio narrativo»²⁵: l'opera si pone come lo straordinario risultato di un sapiente e originale riuso della tradizione, manipolata, alterata e rinnovata attraverso la contaminazione di forme

alte e forme basse e la fagocitazione delle fonti più eterogenee. I materiali della tradizione trovano accoglienza solo dopo essere stati reinterpretati, profondamente rielaborati, spesso con l'effetto di rovesciarne le prospettive di partenza, e di mettere in atto una vera e propria parodia dei generi riscritti. La questione dei diversi codici narrativi con cui l'autore si confronta emerge con evidenza nella celebre frase del *Proemio*, che ha creato non pochi problemi agli interpreti per la sua non immediata intelligibilità: «intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo»²⁶. Al di là delle diverse ipotesi formulate, appare assai probabile che Boccaccio non intenda usare i termini come sinonimi intercambiabili²⁷: la serie terminologica mostra una consapevolezza delle differenze, ma anche dei punti di contatto, tra le diverse tipologie della *narratio brevis*; consapevolezza che senz'altro si impone per importanza e originalità se si tiene in considerazione che Boccaccio si trova a operare su un terreno magmatico dove la neonata novella non godeva certo di uno statuto certo e definito. Una delle novità più importanti introdotte da Boccaccio risiede nella capacità di superare alcuni tratti distintivi delle tipologie narrative precedenti, quali il didatticismo morale, lo schematismo delle posizioni astratte, la semplificazione, l'indeterminatezza della rappresentazione. Con Boccaccio il racconto si problematizza, si libera da vincoli morali, si storicizza nel senso che le vicende narrate sono inserite in un contesto di cui si forniscono con cura le coordinate spaziali e temporali; anche i personaggi non appaiono più come entità astratte ma sono presentati con maggiore realismo, conferito dalla descrizione dei tratti fisici, morali e sociali, nonché dal superamento della meccanicità dei loro movimenti e comportamenti²⁸.

L'intenzione di prendere le distanze dalle tradizionali tipologie di narrativa breve è evidente anche dalla cura con cui il libro viene confezionato, con il fine di elevare la novella, sottraendola a quel destino di marginalità e subalternità alle forme alte della letteratura. Sono diverse le componenti del testo con cui l'autore rivendica che l'opera, frutto di un progetto culturale, appartiene a un registro alto. La più appariscente è data dalla solida struttura simmetrica (dieci novelle raccontate in dieci

giornate per un totale di cento) in cui trovano ordine i racconti, innestata nella cornice di tipo orientale, che delimita e regola lo spazio della narrazione; espedienti, questi, che permettono di superare l'accorpamento caotico e approssimativo dei testi, tipico delle raccolte precedenti. Alla cornice è affidato il racconto della «lieta brigata», a cui sono riservate le introduzioni e le conclusioni di ogni giornata ma anche i cappelli introduttivi di ogni singola novella²⁹. Lo schema narrativo della brigata dei giovani (di ascendenza cortese), sperimentato da Boccaccio già nelle opere precedenti, nel *Decameron* subisce un profondo rinnovamento, dovuto prevalentemente alla presenza della peste, della morte dunque, che imperversa intorno alla comunità istituita dai giovani fuggiti da Firenze e riparatisi nel contado. Lo schema del narrare associato alla morte deriva a Boccaccio dai libri orientali come *Le mille e una notte*. Particolare rilievo per la genesi del *Decameron* riveste il fortunatissimo *Libro dei sette savi*, versione in volgare toscano della raccolta indiana, a cui abbiamo già fatto riferimento, costruito appunto attorno al nucleo del novellare per scampare a un pericolo di morte. Ma anche in questo caso Boccaccio rielabora profondamente il modello di riferimento, perché sostituisce alla tipologia del racconto che ha la funzione di sottrarre il narratore al rischio della morte, rischio inerente alla finzione letteraria, quella del narrare come strumento di salvezza da un pericolo di morte, che non è individuale, ma collettivo e per di più reale, storico, che accomuna autore, lettori, e personaggi del libro³⁰. Da sottolineare, poi, come l'immagine della lieta brigata associata all'esperienza della morte, anziché enfatizzare il *contemptus mundi* e la vanità dei piaceri terreni, come avviene nella narrativa esemplaristica, si faccia in Boccaccio portatrice di pulsioni vitali legate ai valori della natura. Alla peste e alla morte i giovani novellatori rispondono con il valore della natura e con la funzione terapeutica della parola, così come al degrado sociale, alla dissoluzione della vita civile essi reagiscono con l'istituzione di un nuovo ordine, di nuove gerarchie, che assicurino il normale svolgimento della vita collettiva regolato dalle leggi della convivenza³¹. Oltre alla cornice, spazio narrativo della vita della brigata nel *locus amoenus* (immagine centrale del libro, simbolo della comunicazione

letteraria stessa), nel testo assume notevole rilievo la dimensione autoriale che si esplica nelle cosiddette parti extradiegetiche, dove emergono con evidenza questioni relative alla poetica dell'autore, alle funzioni e al pubblico del libro. Senza dimenticare che indicazioni sulla poetica dell'autore ci vengono anche dalle novelle stesse, è in queste sezioni del libro che l'autore prende la parola per orientare il lettore verso un'appropriata comprensione dell'opera³².

P. es. nel *Proemio* lo scrittore individua nelle donne innamorate le destinatarie privilegiate cui si rivolge la raccolta, precisandone la funzione consolatorio-edonistica. Nell'Introduzione alla quarta giornata, anche attraverso l'apologo delle donne-papere (che rappresenta l'unico caso in cui l'autore racconta in prima persona rinunciando allo schermo dei giovani novellatori), Boccaccio intende difendersi dalle accuse di immoralità esaltando la naturalità dell'insopprimibile sentimento d'amore, e quindi giustificando la scelta edonistica e "filogina" del suo libro. Nella *Conclusion* dell'autore, sempre nel contesto di un discorso apologetico, ponendo la questione sul piano della specificità della scrittura letteraria, l'autore difende le sue novelle riconducendole al loro ambito più appropriato: il giardino appunto, spazio a cui pertiene la letteratura amena, una produzione culturale dunque ben diversa da quella che caratterizza gli altri luoghi del sapere come la chiesa e lo *studium*³³. Il libro, non senza ironia, si definisce nell'opposizione alla letteratura penitenziale, ascetico-devozionale, adatta alle «pinzochere» e non certo alle donne innamorate cui si rivolge l'autore.

4. La stagione post-boccacciana: The Canterbury Tales

Il *Decameron*, che ebbe una straordinaria diffusione, non solo toscana e italiana ma anche europea, legata ai viaggi dei grandi mercanti e banchieri, ha orientato gli sviluppi successivi della narrativa: se non si assiste a un immediato fenomeno di imitazione del modello³⁴, è certo, almeno, che gli scrittori di novelle devono fare i conti con la raccolta di Boccaccio. In linea generale, si può osservare come sopravvivano temi e situazioni, che circolano da un novelliere all'altro tra fine Trecento e Quattrocento, mentre sembra perdersi la funzione culturale attribuita

al racconto, che trova nella cornice la sua più compiuta rappresentazione artistica. Nei casi in cui la cornice viene conservata (come nel *Novelliere* del lucchese Giovanni Sercambi o, più tardi, nelle *Porretane* di Sabadino degli Arienti), essa subisce un depotenziamento, perdendo la sua motivazione più profonda di messa in scena dell'orizzonte etico ed estetico in cui si iscrive l'ideologia culturale dell'autore. Altrimenti la cornice o viene eliminata, come nel *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti (dove ai novellatori si sostituisce l'io narrante) e nel novelliere del senese Gentile Sermini, o si riduce a un debole filo di ricordo dei diversi racconti, come nel *Pecorone* di Ser Giovanni Fiorentino³⁵. Una forma estrema di disgregazione della cornice può essere considerata la novella "spicciolata", cioè il racconto singolo, che si sviluppa su un doppio binario, umanistico e volgare: la variante umanistica, che si distingue per la combinazione della novella con l'epistola, secondo l'uso sperimentato da Petrarca con la traduzione in latino della Griselda boccacesca, ha forse l'esempio più riuscito nell'*Historia de duobus amantibus* (1444) di Enea Silvio Piccolomini³⁶; la variante volgare può vantare piccoli capolavori come la *Novella del Grasso Legnaiuolo* e la machiavelliana novella di *Belfagor arcidiavolo*³⁷.

Doppio filone, questo del latino e del volgare, che contraddistingue anche lo sviluppo della facezia, del motto, sorta di sottogenere della novella, o in ogni caso genere intrinsecamente legato ad essa, come mostrano il *Novellino* e il *Decameron*, che con la sesta giornata fornisce una vera e propria grammatica del motto³⁸. Nell'ambito del latino, l'opera più indicativa è il *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini, che ebbe vasta circolazione europea³⁹, mentre in quello del volgare, la raccolta più nota è *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, incentrata, appunto, sui detti di questa proverbiale figura, sorta di «maschera picaresca» dietro cui si nascondeva un «Socrate popolare»⁴⁰. Se in Italia nella stagione immediatamente post-boccacciana si verifica una sorta di regressione dopo l'acme raggiunto dal grande modello, che, pur esercitando una notevole forza di attrazione, non riesce a cancellare residui e tracce di narrativa popolare⁴¹, in Inghilterra nel tardo Trecento Geoffrey Chaucer, con i *Canterbury Tales*, offre un altro importante esempio di raccolta d'autore. Opera del tutto

originale rispetto al *Decameron*⁴², i *Canterbury Tales* ben rappresentano la poetica dell'autore connotata dall'inflessibile sperimentalismo, dalla naturale inclinazione per il non finito e per le strutture non perfettamente compatte e coerenti, dal gusto per l'interruzione, dalla manipolazione dei generi letterari e dalla «deliberata e spesso ironica anamorfosi» dei modelli continentali⁴³.

Dell'opera, incompiuta, ci sono giunti «dieci frammenti di varia lunghezza, preceduti da un prologo generale, e tra di loro slegati»⁴⁴: i racconti, quasi tutti in versi, sono inquadrati da una cornice «viatorica» che, mettendo in scena un pellegrinaggio (meta è il reliquiario di Thomas Becket a Canterbury), lega le narrazioni fatte *in itinere*⁴⁵. Tra i narratori-pellegrini figura anche Chaucer stesso, che racconta *Sir Thopas*, parodia di un *romance* in versi, e, dopo essere stato interrotto per la noia suscitata, il *Melibee*⁴⁶: Chaucer autore si diverte a presentare se stesso «come il meno capace dei narratori»⁴⁷.

L'elemento che sembra connotare più profondamente l'opera e attribuirgli quella originalissima fisionomia di rappresentazione polifonica, aperta ed eterogenea, è la varietà, che investe diversi livelli, da quello tematico, a quello stilistico, a quello sociale. La varietà si impone a partire dai personaggi della cornice che, anziché riprodurre una classe sociale uniforme, di cui enfatizzare l'omogeneità di valori, idee e gusti (come avviene nel *Decameron*), mettono in scena le diverse categorie della società inglese del tempo (fatta eccezione per le punte estreme dell'alta nobiltà e dei diseredati⁴⁸), con l'effetto di potenziare le possibilità narrative e di sottrarre anche la storia portante a un principio cogente di costruzione unitaria. Alla varietà tematica dei diversi racconti corrisponde poi una varietà di registri, per cui il tragico, il patetico, l'edificante e il devoto convivono con il comico, il burlesco, il grottesco, il satirico, il licenzioso⁴⁹. Va da sé, poi, che la varietà stilistica è anche varietà formale, nel senso che nella raccolta confluiscono tutte le tipologie della narrativa medievale, dal *romance* al racconto cortese a quello agiografico, al *lai*, al *fabliau*, al sermone morale, alla parabola, alla favola di matrice esopica. La conclusiva predica del Parroco, che si collega circolarmente all'inizio, quando appunto l'occasione del racconto viene fatta coincidere con il motivo religioso del

pellegrinaggio, e le successive «Retracciouns» in cui l'autore rifiuta tutta la propria produzione non impegnata moralmente e spiritualmente, assumono il rilievo di messaggio finale volto a ristabilire la verità divina di contro alla vanità dei beni mondani. Eppure, nonostante questo finale ritorno all'ortodossia e all'esaltazione della scrittura come ammaestramento morale, la sola e unica scrittura praticabile, la visione profana e laica che emana da tutto il libro non esce azzerata. Insomma, la chiusa devozionale non riesce a depotenziare l'originale struttura dell'opera, aperta al confronto di punti di vista contrapposti e di prospettive differenti, alla luce di una visione antidogmatica e relativa dei diversi aspetti del reale.

Tornando in Italia, una notevole varietà tematica, pur se ordinata entro una struttura improntata a una visione moralistica, contraddistingue anche il *Novellino* di Masuccio Salernitano (1476), che segna il punto più alto della novellistica nell'età tra Boccaccio e Bandello⁵⁰. Dopo una sensibile riduzione del narrabile, arroccatosi in Toscana, salvo poche eccezioni, intorno al nucleo della beffa e del comico, e in ogni caso ancorato all'ideologia comunale, con Masuccio, appartenente a un mondo radicalmente diverso, quale quello della corte aragonese, l'orizzonte del racconto torna a dischiudersi per abbracciare quella ricchezza di temi e stili propria al *Decameron*. I retaggi della cultura elaborata nella corte angioina sono evidenti nella presenza di racconti cortesi e avventurosi, che si affiancano a narrazioni costruite su tematiche più tradizionali come la satira anticlericale e la misoginia. Due sono gli elementi che contraddistinguono il novelliere di Masuccio destinati a lasciare traccia nella novellistica cinquecentesca e, in particolare, nell'opera di uno dei suoi più alti rappresentanti, cioè Bandello. Uno, di ordine formale, consiste nella lettera dedicatoria preposta alle novelle, prototipo del dittico bandelliano epistola-novella. L'altro, di ordine tematico, riguarda l'attenzione al tragico e al passionale, presentati nei loro aspetti più abnormi ed eccentrici, con una propensione al deforme e al patologico: vicende di passioni folli e smisurate, includibilmente votate a un finale luttuoso, che, se improponibili per un pubblico di mercanti, tradizionalmente più incline a riconoscersi nel comico e nella beffa, ben potevano, invece, andare incontro ai gusti del pubblico delle corti.

Johann Heinrich Füssli,
Il racconto della donna
di Bath, sec. XIX,
olio su tela, Sussex,
Petworth House,
The Egremont Collection.

5. *La novella in Italia nel sec. XVI: la trasformazione della cornice e la diffusione del "tragico"*

In effetti, proprio la questione del pubblico rappresenta un elemento che condiziona la morfologia della novella, un fattore di primaria importanza per la trasformazione del genere. Una testimonianza significativa dell'ingresso della novella a corte ci viene dal poema cavalleresco in ottave, il genere prediletto dall'aristocrazia cortigiana, che non a caso accoglie veri e propri inserti novellistici. Tendenza, questa, alle contaminazioni e alle interferenze, che caratterizza anche il rapporto della novella con un altro genere, quello teatrale. Anzi, nel caso del testo teatrale e di quello novellistico, lo scambio reciproco sembra di portata più ampia, favorito, del resto, anche da certe affinità tra i due generi: il dramma ha bisogno di un intreccio, così come la novella ha bisogno di mettere in scena situazioni e personaggi anche attraverso uno scambio dialogico che rinvia ai moduli comunicativi del teatro⁵¹. E se la novella ha sfruttato, p. es., alcuni temi del teatro classico, è soprattutto nel rapporto inverso, di filiazione dell'intreccio del dramma dalle trame novellistiche, che si verificano i prelievi più consistenti: per fare un unico esempio, il più celebre, basti pensare alla riscrittura drammaturgica di alcune novelle italiane operata da Shakespeare (come *Romeo and Juliet* [Romeo e Giulietta], che trae ispirazione dalla versione bandelliana della *Giulietta* di Luigi Da Porto).

Il fenomeno dell'interferenza dei generi può costituire anche una prospettiva da cui partire per affrontare in modo rapido e sintetico la produzione novellistica del Cinquecento⁵². Infatti, nell'impossibilità di analizzare le singole raccolte, si può tentare un breve discorso generale che abbia come centro di interesse le innovazioni apportate dagli autori del sec. XVI sul piano strutturale, proprio per l'influenza di un altro genere letterario, allora molto in voga. Infatti, oltre alla combinazione di novella ed epistola, di ascendenza umanistica, che con Bandello viene trasportata dalla "spicciolata" alla raccolta di novelle, oltre alle interferenze con il poema cavalleresco o con il teatro, è con il genere della trattatistica dialogica che i novellatori cinquecenteschi si confrontano forse maggiormente⁵³. È proprio il rapporto con questo genere privilegiato della società della

«civil conversazione» che determina le trasformazioni più sensibili della cornice rispetto al modello decameroniano⁵⁴. Lo spazio della cornice si dilata, come era già accaduto, in età umanistica, con il *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Cherardo da Prato, per ospitare «questioni», «dubbi», e dispute, secondo le movenze della conversazione cortigiana riprodotta nelle accurate scenografiche dei dialoghi comportamentali. Dai *Ragionamenti* del Firenziola (1525)⁵⁵, toscano di nascita ma di formazione romana, alle raccolte di autori settentrionali della metà del secolo, come i *Diporti* di Girolamo Parabosco (1550), le *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola (1550-53), le *Dodici giornate* di Silvan Cattaneo (1553), si consuma quel processo di separazione netta tra cornice e novelle che rappresenta una delle novità più consistenti della produzione cinquecentesca⁵⁶: la cornice, cioè, non solo diventa sempre meno narrativa e sempre più dialogica, fagocitata com'è dai «ragionamenti», ma perde ogni collegamento con le novelle, in una piena autonomia formale e contenutistica. Essa, costruita come «pezzo» a sé, con un linguaggio rarefatto e sostenuto, letterariamente più controllato rispetto a quello dei singoli racconti, rinuncia a qualsivoglia funzione di commento e di riflessione sui materiali narrativi raccolti, o in ogni caso di raccordo, divenendo un pretesto per esibire materiali provenienti dai trattati soprattutto d'amore ma anche pedagogici e civili (come nel caso degli *Ecatommiti* di Giraldo Cinzio, 1565⁵⁷).

Nella seconda metà del secolo, la capacità di attrazione esercitata dalla trattatistica investe anche la novella stessa che, come mostrano in particolare gli *Ecatommiti* e le *Sei giornate* di Sebastiano Frizzo (1567), sacrifica la narratività a vantaggio della componente argomentativa. Fenomeno, questo, che si traduce nella riduzione delle parti dialogiche rimpiazzate da ampie orazioni e monologhi, secondo il modello offerto del resto dal *Decameron* stesso, che forniva esempi da imitare con la novella di Tito e Gisippo (*Dec.*, X, 8) e con quella di Ghismonda (*Dec.*, IV, 1). Il che mostra come il cambiamento della novella sul piano formale si leghi a una diversa fruizione del *Decameron*, su cui pesa in modo determinante l'orientamento dato dalle *Prose della volgar lingua* di Bembo. L'operazione bembiana volta a scartare le parti basse e popolari del capolavoro boccaccesco,

con la conseguenza di rimuovere il comico e il licenzioso e di ridurre la molteplicità dei registri a vantaggio dello stile grave e piacevole, ritaglia all'interno dell'opera l'imitabile, per lo più coincidente con la cornice e con alcune novelle dal tono più elevato. Non è un caso quindi che nelle raccolte cinquecentesche, in ossequio ai precetti bembeschi si riduca notevolmente la presenza del comico e della beffa, per natura stilisticamente legati a un registro basso⁵⁸. La rimozione del comico, del basso, del licenzioso, del popolare, va da sé, è acuita dal clima controriformistico, come dimostrano le raccolte di Giraldo Cinzio e di Sebastiano Erizzo, in cui le novelle si presentano in una veste fortemente moralizzata. Certo il declino del comico e della novella di beffa è un fenomeno che interessa gli autori padani⁵⁹; gli autori toscani da questo punto di vista restano più fedeli alla tradizione, che avvertono come propria per ovvie ragioni geografiche. Eppure, anche quando le novelle comiche e di beffa sopravvivono al punto da costituire la cifra della raccolta, come nel caso delle *Cene* di Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca, per intero, si può dire, consacrate alla tipologia della beffa, esse, pur partendo da situazioni boccacciane, finiscono per allontanarsene notevolmente, stravolgendole per la violenza, l'aggressività e il sadismo che si riversano sulle vittime. La «dismisura della violenza», gli eccessi, del resto, sono i tratti che Grazzini condivide con le tendenze della novellistica di metà Cinquecento, anche se nell'autore toscano essi non si sposano mai con il pathos tragico, tipico p. es. di Bandello, ma appaiono come espressioni del grottesco⁶⁰. Nel caso, dunque, dei registri stilistici ben funziona la schematizzazione geografica: il comico è appannaggio dei toscani, così come il tragico spetta ai padani in «una spartizione tacita di compiti letterari»⁶¹. Certo, a voler poi osservare più da vicino, si ravvisano una serie di differenze nei modi in cui gli scrittori settentrionali declinano il tragico. Mentre, p. es., nelle novelle di Giraldo il tragico in alcuni casi si associa al macabro e all'orrido, restando sempre ancorato alla gravità, in autori come Bandello esso è mitigato da improvvise e inattese intromissioni del basso e del quotidiano, che servono a spezzare la tensione del racconto, nel segno della polifonia stilistica della raccolta dello scrittore lombardo, che si configura come il prodotto di un'operazione di assemblaggio dei

più disparati materiali narrativi⁶². Un discorso a parte, poi, va fatto per le *Piaceroli notti* di Straparola, archetipo del fiabesco, dove, accanto agli ingredienti tipici del genere, quali il legame con la cultura folclorica e popolare, l'automatismo e la meccanicità del ritmo evenemenziale, compaiono l'avventuroso, il romanzesco e appunto il tragico come inclinazione per le reazioni abnormi, eccessive, per le passioni patologiche da cui scaturisce una violenza estrema, rappresentata con il gusto per il deforme e il mostruoso⁶³.

6. La novella in Francia e in Spagna nei secc. XVI e XVII: *Heptaméron* e *Novelas ejemplares*

Proprio Bandello e Straparola sono gli autori cinquecenteschi che hanno avuto maggiore fortuna europea⁶⁴. In Francia, come si vedrà, l'influenza di Bandello darà vita al genere delle *histoires tragiques*. Ma prima di questi esiti tardocinquecenteschi, è ovviamente il modello decameroniano a esercitare una notevole influenza. Un primo segno, seppur assai debole, di un confronto con l'opera di Boccaccio, è ravvisabile, già a partire dal titolo, nella prima raccolta francese di novelle, *Les Cent nouvelles nouvelles* (Cento nuove novelle), composta nel 1462, nel *milieu* del duca di Borgogna, Philippe le Bon: i racconti, seppure non si possa parlare di una vera e propria cornice, sono organizzati in un insieme⁶⁵. Sul piano contenutistico, forte è il rapporto con la tradizione dei *fabliaux*, di cui si recupera la vena misogina e anticlericale nonché il gusto salace per le beffe erotiche e licenziose⁶⁶. Tuttavia, occorre aspettare l'*Heptaméron* (Eptamerone) di Margherita di Navarra (pubblicato postumo nel 1559)⁶⁷ per avere una raccolta che si misuri con il modello decameroniano. L'opera, incompiuta, recupera la struttura della cornice con la brigata dei narratori (*devisants*), lo schema della divisione in giornate e in temi, nonché l'immagine dello spazio del racconto come separato (in questo caso i novellatori hanno trovato rifugio in un monastero)⁶⁸. Analogamente alle trasformazioni della cornice nella novellistica italiana cinquecentesca, anche nell'*Heptaméron* si verifica un notevole ampliamento del *discours* a discapito del *récit*⁶⁹: però, a differenza di alcune raccolte italiane, la dilatazione della cornice non comporta la creazione di uno spazio autonomo,

indipendente dalle novelle. Nella raccolta francese, infatti, cresce sensibilmente il commento dei narratori intorno alle questioni poste dai fatti narrati, dando luogo a una riflessione su diversi temi morali che scorre insieme alle novelle, raccordandole. Il tono di fondo della raccolta è improntato a gravità: l'opera, del resto, reca impressi i segni della profonda religiosità di Margherita, esponente dell'evangelismo riformista, a cui è da ricollegare, per altro, la dura polemica anticlericale. Dominante è il tema dell'amore, che permette alla scrittrice di affrontare il motivo a lei caro del dissidio tra l'*esprit* e la *chair*, e di introdurre nella raccolta molti elementi neoplatonici, coniugati con suggestioni filogine della coeva *querelle des femmes*⁷⁰. Numerosi sono i racconti faceti e comici, di impronta fabulistica, ma essi sono introdotti sia per dimostrare la difficoltà di controllare gli istinti da parte dell'animo umano, sia, alla maniera decameroniana, per osservare il principio retorico della *varietas*, per spezzare il tono serio e grave, per respingere il rischio della ripetitività, scongiurando così la possibile minaccia della noia⁷¹.

Dopo l'*Heptaméron*, altre opere possono essere ricondotte alla morfologia della «nouvelle italianisante», provvista di cornice, e cioè *Le Printemps* (La primavera, 1572) di Jacques Yver e *L'Esté* di Bénigne Poissenot (1583). Nella prima raccolta, la cui cornice evoca il momento tragico delle guerre di religione, il confine dei racconti si dilata attraverso l'inclusione di ampi inserti di commento e di digressioni erudite attribuiti ai narratori. La presenza di racconti dal finale cruento mostra l'influenza della novella tragica bandelliana. Nella seconda, manca il riferimento all'evento tragico: l'occasione del racconto infatti è generata da una situazione piacevole come quella di tre studenti in vacanza che raccontano durante le loro passeggiate delle «propos récréatifs», seguendo un ordine tematico. Bénigne Poissenot compone anche le *Nouvelles Histoires tragiques* (Nuove storie tragiche, 1586), che segnano la nascita di un nuovo genere novellistico, appunto la «nouvelle tragique», espressione di un clima storico cupo appesantito dalle guerre di religione e dal rigore morale controriformistico⁷². Il nuovo genere, che verrà coltivato anche nella prima metà del secolo successivo, risente dell'influenza dell'estetica

del tragico e dell'orrido messa in atto da autori italiani come Bandello e Giraldi. La novella tragica si lega prevalentemente alla produzione di due autori, François de Rosset⁷³ e Jean Pierre Camus, che, alla maniera giraldiana, offrono dei *tableaux sanglants*, in cui si riversa il gusto del macabro, rappresentato con l'amplificazione retorica dell'ipotiposi (per altro non esente da un «étrange voyeurisme»⁷⁴); essi però non rinunciano al valore esemplare e pedagogico delle novelle, alla loro funzione di «persuadere» attraverso l'esibizione delle fini tragiche e sventurate che colpiscono coloro che non sono stati in grado di controllare passioni irrazionali e peccaminose.

Nel sec. XVII in Francia il panorama della novellistica, accanto alla fioritura della «nouvelle tragique», è dominato dall'influenza della narrativa spagnola. In Spagna, dove la prima traduzione del *Decameron* risale al 1496, la novella è un genere che fiorisce molto in ritardo, nella prima metà del Seicento⁷⁵. Non a caso Cervantes nel prologo delle *Novelas ejemplares* (Novelle esemplari, 1613) rivendica di essere stato il primo a scrivere novelle originali in lingua castigliana, essendo le opere precedenti traduzioni e adattamenti di autori stranieri. L'esemplarità cui fa riferimento il titolo (del resto caratteristica del genere novellistico come era stato elaborato in Italia), se da un lato lega la raccolta alla finalità didattica della coeva narrativa spagnola, dall'altro può alludere a un «esercizio semantico non privo di ironia sofisticata»⁷⁶, dal momento che la morale cervantina è problematica e non certo ortodossa in senso tridentino. Una cultura del dubbio e del paradosso, che, almeno nel finale dittico di *El casamiento engañoso* (Il matrimonio con inganno) e del *Coloquio de los perros* (Colloquio dei cani), dà luogo a una riflessione sulla letteratura e sul *desengaño*, realizzando in pieno l'obiettivo di novella filosofica, evidente del resto nella ripresa dei temi luciani e erasmiani⁷⁷. Schematizzando molto, la raccolta, priva di cornice, comprende dodici racconti in cui vengono sottoposti a originale riscrittura i codici narrativi tradizionali⁷⁸. Nel segno di una consapevole operazione letteraria che si diverte a mescolare i generi, nei racconti improntati al romanzesco è forte la contaminazione con il romanzo bizantino o pastorale, da cui si attingono gli ingredienti delle avventurose peripezie causate dalla fortuna capricciosa

che divide gli amanti e le risolutive agnizioni (si pensi a *La gitanilla* [La gitanella] o a *El amante liberal* [L'innamorato generoso] o a *La española inglesa* [La spagnola inglese]). Nei racconti più "realisti", invece, domina la contaminazione con il picaresco: in questi ultimi, infatti, viene descritta, p. es., la malavita di Siviglia (si pensi ai racconti *Rinconete y Cortadillo* e *La ilustre fregona* [La sguattera illustre]) con il gusto per i particolari ambientali e l'attenzione per la mimesi del parlato. Tuttavia, romanzesco e "realismo" possono trovare una fusione all'interno della stessa novella come dimostra, p. es., *La gitanilla*, dove l'avventuroso si coniuga con la rappresentazione del mondo zingaresco. Alcune novelle, poi, mostrano maggiore attenzione per il dato psicologico, come la già citata *El casamiento engañoso* e *El licenciado Vidriera* (Il dottor Vetrata), ricollegandosi in parte ai grandi temi del *Quijote*⁷⁹. Se il romanzesco determina incursioni nel mondo esotico e moresco, il realismo traccia all'interno della raccolta un itinerario geografico nazionale, offrendo una rappresentazione della Spagna contemporanea attraverso la descrizione di tre città: Toledo, Siviglia e Valladolid⁸⁰. L'originalità dell'opera poi è data, oltre che dal sapiente gioco della contaminazione e della riscrittura disinvolta dei diversi codici narrativi, dagli interventi d'autore, che, attraverso il ricorso all'ironia, si concentrano con esplicite dichiarazioni sulla libertà dello scrittore di determinare a suo piacimento i processi compositivi in atto, oppure su rilievi intorno ai personaggi, anticipando soluzioni espressive che costituiranno la cifra stilistica di un Diderot o di uno Sterne. Stesso uso dell'ironia caratterizza anche la raccolta di un altro autore spagnolo, Lope de Vega, che scrive tra il 1621 e il 1624 quattro novelle conosciute con il titolo di «Novelas a Marcia Leonarda», dal nome della destinataria, l'amata Marta de Nevaras. Anche Lope, al pari di Cervantes, sottolinea la novità del cimentarsi nella scrittura di novelle, genere coltivato non dagli spagnoli ma dagli italiani e dai francesi. La cifra stilistica dei testi è ravvisabile nel gioco metatestuale, negli interventi del narratore che smonta i meccanismi della narrazione, mostrandone gli artifici al lettore⁸¹. Le novelle, che riprendono le tematiche romanzesche, non senza una consapevole esibizione delle convenzioni del genere, si caratterizzano non

solo per il ricorso alla tecnica del racconto nel racconto (tecnica del resto già largamente messa in atto dalla novellistica a partire dal *Decameron*, con l'effetto di *mise en abyme*), ma anche per il virtuosismo dell'inserzione di altre forme di scrittura, come liriche ed epistole, avendo anche in questo (almeno per quanto riguarda la poesia) precedenti illustri come il *Decameron* (si pensi alle undici ballate) e l'*Heptaméron* (dove le poesie hanno la funzione di esprimere gli ineffabili tormenti d'amore)⁸². Anche Tirso de Molina, celebre per la sua produzione drammaturgica, ci ha lasciato un esempio di alta scrittura novellistica con *Los tres maridos burlados*, contenuti nel *Cigarral Quinto* di *Los cigarrales de Toledo* (I giardini di Toledo, 1621), emblema dell'estetica barocca, dove confluiscono diversi generi letterari, da poesie a *pièces* teatrali, a novelle, a vari tipi di narrazione romanzesca: le novelle, recuperando gli intrecci di un *fabliau*, si ricollegano al resto dell'opera affrontando il tema dell'illusione⁸³. Per completare il panorama della novellistica spagnola della prima metà del Seicento, caratterizzato dalla fortuna editoriale della «novela corta»⁸⁴, occorre menzionare Maria de Zayas y Sotomayor, autrice di due raccolte di novelle: *Novelas amorosas y ejemplares* (Novelle amorose ed esemplari, 1637) e *Desengaños amorosos* (1647)⁸⁵, entrambe costruite attorno a una cornice: esse si riallacciano al tradizionale tema degli inganni maschili nei confronti delle donne, illuminando, attraverso un uso del valore esemplaristico e dimostrativo della novella, la condizione della donna contemporanea⁸⁶. La novellistica spagnola, come già notato, esercitò una notevole influenza in Francia, come dimostrano, oltre al numero delle traduzioni⁸⁷, le opere di Charles Sorel e di Segrain, che mirano a rappresentare una realtà meno stilizzata, attraverso l'opzione per vicende «de ce temps». Il primo, con le *Nouvelles françaises* (1623; 2^a ed. 1645), sulla scorta del modello ispanico adotta la tecnica dell'inizio *in medias res* e dei racconti retrospettivi, trasformando la novella in direzione del «petit roman» attraverso l'amplificazione degli intrecci romanzeschi. Il secondo, con la raccolta ugualmente intitolata *Nouvelles françaises* (1657), che si iscrive nel cosiddetto «realismo galante», si interroga sulla natura letteraria del genere, in polemica con le convenzioni del romanzo: le sue novelle si distinguono per la particolarità di una cornice

Nelle pagine seguenti,
John William Waterhouse,
Il Decameron, 1916,
olio su tela. Liverpool,
National Museums,
Lady Lever Art Gallery.

che finge anche da spazio metadiegetico (un gruppo di dame affronta discussioni sul genere narrativo, incentrate prevalentemente sul nodo della verosimiglianza)⁸⁸. Opzione per il verisimile, non tanto sul piano dell'ambientazione storica e geografica, quanto piuttosto su quello dell'esemplarità, anche nelle *Nouvelles tragicomiques* (Novelle tragicomiche, 1655-57) di Scarron, dove si riadattano novelle di María de Zayas e una commedia di Tirso da Molina. Egli continua la sua opera di ispanizzazione della narrativa anche con il *Roman comique* (Romanzo comico, 1651; 2ª ed. 1657), dove – con il risultato di creare un testo in cui con notevole consapevolezza e originalità si contaminano tradizioni diverse – al racconto principale, comico e realistico, si intrecciano quattro lunghe novelle di tipo eroico, avventuroso e sentimentale, di cui tre sono riscritture da Alonso Castillo Solórzano (uno dei più fecondi scrittori secenteschi di novelle «enmarcadas»⁸⁹). Dagli scrittori spagnoli Scarron deriva l'uso dell'ironia ravvisabile nel divertito disvelamento degli artifici del romanzesco: non è un caso che le novelle di Scarron abbiano avuto una notevole fortuna grazie alla traduzione di John Davies in Inghilterra, dove, appunto nel sec. XVIII, la scrittura umoristica trova la sua più efficace applicazione.

Nella seconda metà del sec. XVII, in Francia si assiste a una dilatazione della novella verso le forme del romanzo. Sono questi gli anni della «nouvelle galante», della novella storica, e del «petit roman». Nonostante la dichiarata ricerca della verosimiglianza, come reazione al romanzo barocco, l'accento continuerà a essere posto sull'intreccio sentimentale molto più che sulla ricostruzione degli avvenimenti storici o dell'ambiente in cui si muovono i personaggi. Gli ostacoli tipici del romanzo ellenistico sono rimpiazzati dai pregiudizi sociali o da impedimenti morali, causa del tormento interiore delle protagoniste su cui si concentra la narrazione, come mostrano *La Princesse de Montpensier* (La principessa di Montpensier, 1662) e la *Comtesse de Tende* (La contessa di Tenda, 1718) di Mme de La Fayette (autrice di *La Princesse de Clèves*, 1678 – classificato dai contemporanei indifferentemente come «nouvelle» o «petit roman») in cui si dà prova del racconto di analisi⁹⁰.

70 Tipico prodotto del sincretismo dell'epoca, per

cui novella, romanzo e storia tendono a fondersi, è *Dom Carlos* (1672) di Saint-Réal, «nouvelle historique», come recita il sottotitolo. Il *Dom Carlos* rappresenta la tendenza a collocare in un contesto storico recente ricostruito con dovizia di particolari, sebbene inattendibili e alterati in conformità con le esigenze romanzesche, un intreccio amoroso, offrendo il modello per l'«histoire secrète», per cui dei personaggi storici si privilegiano le questioni private, come degli avvenimenti si ricercano i risvolti passionali e gli interessi personali⁹¹.

7. La novella nei secc. XIX e XX: la dissoluzione delle forme tradizionali

Il genere novella, nato, dopo una lunga gestazione, nella Toscana del Duecento e codificatosi con il *Decameron*, si configura come prodotto delle società medievale e rinascimentale, collegandosi a forme comunicative tipiche della cultura di quei secoli, come l'*exemplum* e il motto. La novella tradizionale, come genere connotato da una serie di costanti formali, tematiche, strutturali e ideologiche, che continuano a sopravvivere entro le dinamiche storico-culturali di conservazione e innovazione, entra in crisi nel Seicento. I limiti cronologici del genere vanno dunque fissati tra la fine del Duecento e il primo Seicento, tra *Novellino - Decameron* e *Novelas ejemplares*, che segnano il confine al di là del quale il sistema narrativo di tipo «decameroniano» si dissolve⁹². Il Settecento non è certo il secolo della novella, anche se non mancano interessanti esperimenti come la novella libertina e il *conte* filosofico, o il suo uso giornalistico che anticipa il fenomeno tipico del sec. XIX della pubblicazione sui periodici: le brevi narrazioni su periodici sono a confine tra novelle, *faits divers*, notizie di cronaca, aneddoti curiosi (si pensi a Marivaux e «Le Spectateur français», a Prévost e «Pour et Contre» o a Gasparo Gozzi e la «Gazzetta veneta» e l'«Osservatore»)⁹³.

Nel corso dell'Ottocento si assiste a una «rifondazione del genere novella» che si deve per lo più, come già osservato, al rilancio operato dagli scrittori tedeschi. Ma ormai siamo di fronte a qualcosa di ben diverso dalla novella di matrice «boccacciana», che aveva costituito un modello per oltre tre secoli. Non a caso la riscoperta del genere anziché avvenire in Italia,

o in Francia o in Spagna, i paesi della tradizione novellistica, si verifica in Germania, terra in cui la novella era «una forma pressoché ignota»⁹⁴. Il rinnovamento è così radicale da investire anche il termine «novella», che comincia ad essere rimpiazzato da «racconto», termine più generico e meno connotato dal punto di vista della tradizione letteraria, sebbene molti scrittori fino al Novecento preferiscano ricorrere nel titolo al termine «novella»⁹⁵ (si pensi alle *Novelle rusticane* di Verga, alle *Novelle per un anno* di Pirandello, alle *Novelles* di Maupassant). Dissoltasi la società di Antico Regime non sarà più possibile includere le singole esperienze di narrativa novellistica all'interno di un sistema piuttosto unitario: la scrittura si legherà in modo sempre più stretto alla precisa poetica dell'autore. Da una situazione – durata più secoli – in cui la produzione novellistica possedeva il carattere di patrimonio collettivo e comune, per cui i materiali potevano trasmigrare da un autore all'altro, si passa a una condizione in cui la poetica dell'autore predomina sulle costanti di genere, determinando l'assoluta singolarità dei diversi testi. Del resto il concetto di originalità dell'opera, non centrale nel sistema culturale classicistico, si afferma con il Romanticismo, che rifiuta la tradizione liquidando secoli e secoli di letteratura concepita come imitazione e riscrittura. Insomma per l'Otto e il Novecento sarebbe difficile organizzare un discorso di insieme, e si potrebbe soltanto analizzare la produzione dei singoli autori, operazione che, per ragioni ben evidenti, non è consentita in questa sede. Inoltre la difficoltà deriva anche dalla predilezione del Novecento per il frammento, dalla valorizzazione della forma breve, come più adatta a riprodurre una visione parziale dell'esistenza, a tradurre sulla pagina un'insofferenza per rappresentazioni compiute e totalizzanti⁹⁶. Nel variegato panorama della narrativa breve novecentesca p. es. sarebbe davvero arduo distinguere tra novella, racconto, *short story*. E i tentativi di distinguere formalmente, seppure interessanti e penetranti, non reggerebbero a un'analisi sul campo. Basti un esempio: Maupassant, il massimo novelliere dell'Ottocento francese, non ha mai fatto chiaramente differenza tra i suoi «contes» e le sue «nouvelles»⁹⁷. È per tutte queste ragioni che si è deciso qui di limitare il discorso a due stagioni per le quali, in questo panorama di assoluta individualità,

è possibile indicare dei tratti comuni (per di più esse coincidono con due momenti di grande fortuna della novella): il Romanticismo tedesco e il Realismo, nella sua duplice manifestazione di Naturalismo e Verismo. La selezione di questi due momenti storico-culturali offre peraltro l'opportunità di soffermarsi su due tipologie opposte di modalità di racconto e di atteggiamento dello scrittore di fronte alla sua materia: se lo scrittore romantico «scrive sempre dalla parte dell'io, cioè si ritiene implicato nelle vicende in prima persona», lo scrittore realista si propone l'oggettività, mirando all'«assenza dell'io autobiografico», nel segno della tecnica dell'impersonalità⁹⁸. La componente di «individualismo», che si presenta come lo specifico della novella romantica, determina che nel modo di praticare il genere novella da parte dei Romantici appaia una certa indifferenza per i caratteri formali: la novella può prendere le forme del racconto lungo o del romanzo breve⁹⁹. Ciò che sembra contare al di sopra di tutto è l'attenzione al dato psicologico. L'introspezione psicologica è prevalente nella terza fase del ciclo del *Meister*, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (Anni di peregrinazione di Wilhelm Meister), opera che si venne realizzando nell'arco di un trentennio attraverso un insieme di racconti inseriti all'interno di una cornice, «vero e proprio mosaico, in cui i racconti e le varie cornici che servono ad inquadrarli si corrispondono per sottilissime, suggestive, ma sempre velate analogie»¹⁰⁰. Lo schema della cornice aveva caratterizzato un precedente esperimento novellistico di Goethe, che si riallaccia «alla tradizione neolatina»¹⁰¹, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (Conversazioni di profughi tedeschi), composto da un'ampia cornice e da sei novelle, pubblicato sul periodico «Die Horen», a partire dal 1795. Le novelle, anche se non toccano direttamente il trauma della Rivoluzione, vi alludono attraverso una fitta trama di rimandi simbolici. Nella cornice, invece, si mette in scena – come diretta conseguenza del momento storico – la crisi della *Geselligkeit*, la socievolezza, che era stata per secoli la regola retorica e sociale della comunicazione e, quindi, del racconto. Però i conflitti nati nel gruppo di profughi a causa della politica vengono superati dalla decisione di raccontare storie, recuperando l'ideale classicistico della conversazione. Ancora una volta siamo di fronte alla funzione terapeutica

del racconto: anche se ora il racconto non ha più una «forza normativa» ma «una funzione puramente estetica», autonoma e distaccata: «le *Conversazioni* incominciano riallacciandosi all'antica tradizione novellistica europea, ma poi sfociano, senza più tornare alla cornice, in un genere completamente diverso: *La fiaba* [l'ultimo dei racconti]»¹⁰². Una novella fortemente stilizzata ed esemplare, *Die Wunderlichen Nachbarkinder* (Gli strani figli di due vicini), è inserita nel romanzo *Die Wahlverwandschaften* (Le affinità elettive, 1809), mentre agli ultimi anni di vita risale la composizione di *Novelle* (Novella, 1827), a cui lo scrittore era particolarmente legato. Nell'intento di fornire un modello di scrittura novellistica, *Novelle* mette in atto le idee elaborate da Goethe intorno a questo genere. Essa, infatti, reca evidenti i segni della doppia natura classica e romantica della produzione di Goethe, divisa come è tra una parte più realistica e una seconda parte sconfinante nel fantastico, nel segno di una commistione di oggettivazione e lirismo, con una particolare predisposizione a caricare il testo di significati simbolici¹⁰³. Del resto, il fantastico e il fiabesco sono gli elementi più caratteristici della novella romantica tedesca di cui il rappresentante più tipico è Ludwig Tieck, il quale pubblicò nel 1797 tre volumi di *Folksmärchen* (Fiabe popolari), che si caratterizzano, appunto, per la rievocazione leggendaria del passato medievale, per il recupero della tradizione folclorica tedesca, per una riproduzione di atmosfere in cui la realtà trascolora nel sogno¹⁰⁴. Alla fine del sec. XIX, la novella conosce un'altra stagione fertile, questa volta proprio nelle sue terre di origine, grazie alla produzione di Guy de Maupassant (soprattutto per le raccolte pubblicate tra il 1880 e il 1886¹⁰⁵) e Giovanni Verga (*Vita dei campi*, 1880; *Novelle rusticane*, 1883): le loro novelle presentano una comune attenzione per determinati ambienti sociali e un'affine concezione pessimistica dell'esistenza dell'uomo, vista nella sua ineludibile vicenda di dolore e sofferenza, di immobilismo e di impossibilità di riscatto, decretata quasi aprioristicamente da un fato oscuro. I testi, poi, sono avvicinati anche per una serie di elementi strutturali e formali, tra cui particolarmente distintivi la «caratterizzazione parossistica», l'impiego dei «mezzi della brevità» e la «messa a distanza del personaggio»¹⁰⁶. Il ricorso all'eccesso

e al parossismo ha la funzione di radicalizzare la costruzione del racconto fondata sull'antitesi e sull'opposizione, che raggiungono il culmine della tensione nella *pointe*. La struttura oppositiva si armonizza perfettamente con la ricerca di una narrazione rapida ad effetto, in virtù della quale entrano in gioco i «mezzi della brevità», tra cui di particolare rilievo dal punto di vista delle conseguenze narrative è la caratterizzazione dei personaggi fondata sul ricorso al «tipo». Dei personaggi, cioè, non viene ricercata la profondità psicologica, che ritarderebbe il processo di comprensione da parte del lettore, ma una sorta di funzionalità «dimostrativa», nel segno di una narrazione che non rinuncia allo schematismo e all'astrattismo. Sempre sul piano dei personaggi, e nella fattispecie, attraverso il loro abbassamento, agisce la «messa a distanza», per mezzo della quale si vuole conseguire l'obiettivo della superiorità dell'autore e del lettore. La «messa a distanza», permanendo in questi testi un punto di vista esterno, impedisce ogni processo di identificazione. Sul piano stilistico, la sua forma tipica è il discorso indiretto libero, attraverso cui l'autore dà la parola direttamente ai personaggi, cercando di scomparire dalla narrazione e di mostrare tutta l'alterità del mondo narrato. La rappresentazione di personaggi reietti, diseredati – che spesso sono portatori di un punto di vista oggettivamente «sbagliato» e «inattendibile», non condivisibile da parte del lettore – crea una tale alterità che può certo suscitare compassione, non cessando, tuttavia, neanche per un attimo, di configurarsi come differenza radicale. È questo ciò che si può definire «esotismo sociale», appunto nel senso della distanza tra lettori e personaggi¹⁰⁷. Non a caso l'altra caratteristica, questa volta di natura sociologica, che contraddistingue la novella della fine del sec. XIX, ossia il suo stretto legame con il periodico, fa i conti proprio con tale distanza tra i lettori e i personaggi. I giornali e le riviste dove pubblicano novelle Maupassant e Verga si rivolgono a un pubblico appartenente all'alta società, agli antipodi del mondo descritto nei testi: è a questo tipo di lettori che viene indirizzato un messaggio civile di denuncia delle miserie e ingiustizie della società contemporanea. Con l'inizio del nuovo secolo, la novella, come si diceva, subisce una notevole metamorfosi, perdendo quei tratti strutturali «forti», tipici della novella «realista», e approssimandosi ad

altri generi letterari, nel segno di una maggiore fluidità tra i confini delle forme narrative brevi¹⁰⁸. In estrema sintesi si può dire che l'attenzione si sposta sul personaggio a discapito dell'intreccio, che era invece centrale nella teoria naturalista, così come anche l'obiettivo di riprodurre la realtà fenomenica viene sostituito dall'intento di svelare il livello più nascosto e recondito del reale, di portare alla luce il profondo, smascherando le illusioni e le apparenze, con inevitabili conseguenze sia sul piano della scelta dei temi sia su quello dei modi del raccontare¹⁰⁹. Questo rifiuto della narrativa naturalista, del suo modo deterministico e positivisticò di raccontare i fatti e la condotta dei personaggi, concepiti come sottoposti a regole e a una rigida logica di causa ed effetto, p. es. diventa rifiuto del sistema dei generi in Pirandello. Infatti, seppure in un primo momento non abbia rinunciato a teorizzare una distinzione tra novella e racconto, forma della *rappresentazione*, la prima, della *descrizione*, il secondo, in una fase successiva, Pirandello, nel discorso su Giovanni Verga (tenuto a Catania nel 1920), approda a esiti antinormativi, dichiarando l'impossibilità di dare delle regole specifiche per ciascun genere letterario e rigettando sia la forma "romanzo" sia la forma "novella": «Non esiste per se stessa in astratto una forma "romanzo" o una forma "novella" che da sé, qua e là, e qua meno e là più, si evolvano; bensì quei tali romanzi, quelle tali novelle, ciascuno e ciascuna con la sua forma propria, da non potersi confondere con altre, se veramente opere d'arte»¹¹⁰.

Note:

¹ D'obbligo il rinvio alla celeberrima e citatissima frase con cui Viktor Šklovskij apriva un suo altrettanto celebre saggio: «non ho una definizione per la novella»; V. Šklovskij, *La struttura della novella e del romanzo* (1929), in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (1965), T. Todorov (a c. di), prefazione di R. Jakobson, tr. it. Torino 1972, pp. 205-29, p. 207.

² Per un quadro teorico, cfr., tra gli altri, E.M. Meletinskij, *Dai generi minori arcaici alla novella: la novella come precorritrice del romanzo di costume*, in Id., *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo* (1986), tr. it. Bologna 1993, pp. 255-318, in particolare pp. 255-66, che ho tenuto presente per questo rapido accenno alle questioni dibattute nel corso dell'Otto e Novecento. Vd. anche G. Finzi, *Introduzione a Novelle italiane. L'Ottocento*, G. Finzi (a c. di), I, Milano 1985, pp. VII-XXXVII, in particolare pp. VII-XVI, e R. Luperini, *Verga e l'invenzione della novella moderna*, in Id., *Verga moderno*, Roma-Bari 2005, pp. 89-102, in particolare pp. 89-95. Sulla "rinascita tedesca", A. Caius, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in *Il romanzo*, F. Moretti (a c. di), II, *Le forme*, Torino 2002, pp. 505-36, in particolare pp. 512-16. Per una bibliografia essenziale sulla novella italiana, cfr. N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, 2^a ed. accresciuta, prefazione di D. Ménager, Napoli 2009, pp. 27-31. Per una sintesi dei tentativi (peraltro non frequenti) di distinguere le tipologie delle moderne forme brevi, cfr. G. Pagliano, *Definizioni e interpretazioni: novelle e racconti in età moderna e contemporanea*, in *Testi brevi*. Atti del Convegno internazionale di studi (Università "Roma Tre", 8-10 giugno 2006), M. Darrano, G. Frenguelli, E. De Roberto (a c. di), Roma 2008, pp. 31-47 (a cui si rinvia anche per la bibliografia).

³ Cit. da Meletinskij, *Dai generi cit.*, p. 256.

⁴ Per i punti di contatto tra la trattatistica sul riso e la teoria della novella, in un contesto culturale dove si intrecciano interessi medici, filosofici e retorici, cfr. Ordine, *Teoria cit.*

⁵ Cfr. *ivi*, p. 107.

⁶ Cfr. R. Bragantini, *Fra teoria e pubblico: la forma novellistica nel Cinquecento*, in Id., *Vie del racconto. Dal Decameron al Brancaleone*, Napoli 2000, pp. 33-52, p. 38, e Id., *La storia e la forma*, in Id., *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze 1987, pp. 9-71, pp. 19-23.

⁷ Per questi aspetti cfr. Ordine, *Teoria cit.*, pp. 44-83.

⁸ *Ivi*, p. 58.

⁹ *Ivi*, pp. 73-78.

¹⁰ Gli scritti teorici cinquecenteschi sulla novella si possono leggere in *Appendice*, *ivi*, pp. 125-88.

¹¹ Cfr. Bragantini, *Fra teoria cit.*, pp. 42-49.

¹² Cfr. *ivi*, pp. 50-52.

¹³ Cfr. M. Picone, *Il racconto. La letteratura romanza medievale. Una storia per generi*, C. Di Girolamo (a c. di), Bologna 1994, pp. 193-247, p. 193, che si è tenuto presente per la stesura dell'intero paragrafo.

Nelle pagine seguenti, Sandro Botticelli, La visione di Nastagio degli Onesti, primo episodio, 1483, tempera su tavola, Madrid, Museo del Prado.

¹⁴ Ivi, p. 201.

¹⁵ Cfr. E. Malato, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), Roma 1989, t. I, pp. 3-45, p. 13. Per la profonda analogia di *exemplum* e novella vd. L. Battaglia Ricci, «Una novella per esemplio». *Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998), G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (a c. di), Roma 2000, pp. 31-53.

¹⁶ Sul ciclo di racconti del *Roman de Renart* come «stadio tipologico intermedio tra gli aneddoti mitologici sui trickster ed il più tardo romanzo picaresco», cfr. Meletinskij, *Dai generi cit.*, p. 304 (ma vd. pp. 303-306).

¹⁷ Punti di contatto con i *fabliaux* presentano gli *Schwanken* tedeschi, che si legano al nome di Der Stricker (sec. XIII), autore di un ciclo dedicato alle furfanterie e alle burle del Prete Amis (Pfafe Amis), di cui possiamo considerare erede il ciclo in prosa dell'*Eulenspiegel* (la prima edizione è del 1515). Cfr. ivi, pp. 307-308.

¹⁸ Per l'osmosi narrativa tra l'Oriente e l'Occidente, cfr. anche E. Meietti, *Storie d'Occidente*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, I, *Dalle origini al Don Chisciotte*, G.M. Anselmi (a c. di), introduzione di A. Prete, Milano 2000, pp. 204-23, in particolare pp. 204-13.

¹⁹ Cfr. M. Morreale, *Il Libro dell'Arciprete di Hita*, in *Storia della civiltà letteraria spagnola*, F. Morgolli (dir. da), I, *Dalle origini al Seicento*, Torino 1990, pp. 151-61, p. 151.

²⁰ Ivi, pp. 155 e 157.

²¹ Per una ricostruzione dei processi che portano alla costituzione della novella toscana, cfr. anche L. Battaglia Ricci, *Introduzione a Novelle italiane. Il Duecento. Il Trecento*, scelta dei testi, introduzione, note e commenti di L. Battaglia Ricci, Milano 1989², pp. VII-XLIII. Per una sintesi storica e teorica dalle forme narrative medievali alla novella del Cinquecento vd. M. Guglielminetti, *Boccaccio e la novella dal Medioevo al Barocco*, in Id., *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce 1990, pp. 11-63.

²² Diversa la posizione di Enrico Malato, che ritiene che con il *Novellino*, per la sentenziosità e l'essenzialità del racconto, ancora non si esca dallo schema tradizionale dell'*exemplum*: Malato, *La nascita cit.*, p. 20.

²³ Cfr. M. Picone, *L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, in *La novella italiana cit.*, I, pp. 119-54, che si è tenuto presente per l'intero paragrafo.

²⁴ Cfr. *Novelle italiane. Il Duecento. Il Trecento cit.*, pp. 79-80.

²⁵ Picone, *Il racconto cit.*, p. 245.

²⁶ G. Boccaccio, *Decameron*, V. Branca (a c. di), Torino 1992, I, pp. 8-9.

²⁷ Cfr. Malato, *La nascita cit.*, pp. 28-32 e Id., *Favole*

parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento, in *Favole cit.*, pp. 17-29. Oscillazione terminologica, limitata ai termini «novella» e «racconto», è presente anche nell'*Heptaméron* di Marguerite de Navarre e nelle *Novelas ejemplares* di Cervantes (rispettivamente, «nouvelles»/«contes» e «novelas»/«cuentos»). Cfr. D. Souiller, *La nouvelle en Europe. De Boccaccio à Sade*, Paris 2004, p. 272, che avanza l'ipotesi che con il termine *conte* si potrebbe far riferimento alla tradizione orale cui esso originariamente appartiene nonché alla sua funzione di designare niente altro che il *récit*, mentre il termine *nouvelle* potrebbe alludere a un insieme più complesso in cui il *récit* puro e semplice è corredato di presentazione e di commento.

²⁸ Cfr. H.-J. Neuschäfer, *Il caso tipico e il caso particolare: dalla «vida» alla novella* (estratto da *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, München 1969), in *Il racconto*, M. Picone (a c. di), Bologna 1985, pp. 299-308 e Meletinskij, *Dai generi cit.*, pp. 312-15.

²⁹ Per il rilievo strutturale e simbolico della cornice e della brigata cfr., tra gli altri, G. Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli 2006 (introduzione: *Un mondo in bilico*; cap. I: *Dinamiche dell'accordo. Retorica e commedia nella cornice del Decameron*, pp. 1-58).

³⁰ Cfr. L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, Roma 2000, pp. 153-55.

³¹ Cfr., tra gli altri, G. Barberi Squarotti, *La cornice del Decameron o il mito di Robinson*, in Id., *Il potere della parola. Studi sul Decameron*, Napoli 1983, pp. 5-63.

³² Oltre a Picone, *L'invenzione cit.*, p. 138 ss., cfr., tra gli altri, Battaglia Ricci, *Boccaccio cit.*, pp. 129-40.

³³ Cfr. L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*, Roma 2000², pp. 94-99.

³⁴ Cfr. Battaglia Ricci, *Introduzione a Novelle italiane cit.*, p. XLI.

³⁵ Cfr. Guglielminetti, *Boccaccio cit.*, pp. 43-49.

³⁶ Cfr. G. Albanese, *Per la storia della fondazione del genere novella tra volgare e latino. Edizioni di testi e problemi critici*, in *La novellistica volgare e latina fra Trecento e Cinquecento. Risultati e prospettive di una ricerca interuniversitaria*, R. Bessi (a c. di), in «Medioevo e Rinascimento», Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze, XII/us. IX, 1998, pp. 257-324, pp. 263-84.

³⁷ M. Martelli, *Considerazioni sulla tradizione della novella spicciolata*, in *La novella italiana cit.*, I, pp. 215-44.

³⁸ Sul rapporto tra motto e novella, cfr., tra gli altri, G. Mazzacurati, *Dopo Boccaccio: percorsi del genere novella dal Sacchetti al Bandello*, in Id., *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, M. Palumbo (a c. di), Firenze 1996, pp. 79-150, pp. 108-13.

³⁹ P. es. in Francia l'opera è tradotta da G. Tardif, prima del 1496; l'eco si avverte anche nei secoli successivi: con le *Serées* di Guillaume Bouchet (pubblicate tra il 1584 e il 1598) siamo di fronte a un testo, improntato al

modello enciclopedico e "conviviale", che riproduce la conversazione piacevole intessuta di facezie, aneddoti e novelle. Il legame tra la novella e l'arte della conversazione, tipico della società di Antico Regime, si prolunga nelle pratiche comunicative che caratterizzano la conversazione e l'*esprit mondain* dei salotti aristocratici settecenteschi (cfr. Souiller, *La nouvelle* cit., pp. 32 e 67).

⁴⁰ Mazzacurati, *Dopo Boccaccio* cit., p. 112.

⁴¹ Cfr. *ivi*, pp. 79-87.

⁴² Oggi si mette in discussione l'influenza decameronica su quest'opera, che sembra nata indipendentemente dal modello italiano. Il dato può sembrare strano, soprattutto se si mette in relazione con i viaggi in Italia compiuti dallo scrittore come diplomatico per conto della corona inglese, e con la conoscenza della letteratura italiana, in *primis* di Dante, ma anche, paradossalmente, delle altre opere di Boccaccio, di cui si sente la presenza in tutta la sua produzione: nondimeno, non c'è novella dei *Canterbury Tales* che rimandi al capolavoro del Certaldese. Per i rapporti di Chaucer con la tradizione letteraria italiana cfr. *Chaucer and the Italian Trecento*, P. Boitani (a c. di), Cambridge 1983.

⁴³ P. Boitani, *Geoffrey Chaucer e la cultura europea*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, F. Marengo (dir. da), Torino 1996, I, pp. 207-31, p. 208.

⁴⁴ *Ivi*, p. 221.

⁴⁵ Lo schema era stato già utilizzato nelle *Novelle* del Sercambi.

⁴⁶ Cfr. S.N. Brody, *Chaucer e la parodia delle convenzioni romanzesche*, in *Storia della civiltà letteraria inglese* cit., I, pp. 159-63.

⁴⁷ D. Daiches, *Chaucer, Gower, «Piers plowman»*, in *Storia della letteratura inglese*, I, Milano 1989², pp. 119-73, p. 160.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 142.

⁴⁹ Per la varietà tematica, formale e stilistica dell'opera, cfr. Boitani, *Geoffrey Chaucer* cit., pp. 220-29.

⁵⁰ Cfr. Mazzacurati, *Dopo Boccaccio* cit., p. 122. Sul *Novellino* di Masuccio. cfr. S.S. Nigro, *Le brache di san Griffone. Novellistica e predicazione tra Quattrocento e Cinquecento*, prefazione di E. Sangiunoti, Roma-Bari 1983.

⁵¹ Cfr. Mazzacurati, *Dopo Boccaccio* cit., pp. 132-33.

⁵² Per una recente analisi della più significativa produzione novellistica cinquecentesca, analisi attenta all'ibridazione dei generi, cfr. S. Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano 2011.

⁵³ Per l'influsso sulla novella della trattatistica dialogica. cfr. M. Guglielminetti, *Dentro e oltre il «Decameron» (1520-1553)*, in *Id.*, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna 1984, pp. 1-51; Bragantini, *La storia* cit., pp. 46-47 e *Id.*, *La forma in giuoco*, in *Id.*, *Il riso* cit., p. 219 ss.

⁵⁴ Anche in questo caso il rapporto tra i due generi è reciproco. Da parte loro, anche i dialoghi si giovano, per vivacizzare e rendere maggiormente persuasivo il discorso, di «esempi» e, in alcuni casi di vere e proprie

novelle: basti pensare al *Cortegiano* di Baldassar Castiglione o alle *Sei giornate* di Pietro Aretino: cfr. Bragantini, *La forma* cit., p. 219.

⁵⁵ Il nome di Firenzuola, quanto alla novellistica, si lega anche a un'altra opera, *La prima veste dei discorsi degli animali*, parziale e libera traduzione di una versione spagnola del *Pañcatantra*, che appartiene al genere del racconto di animali, sapienziale e moralistico.

Nella *Prima veste* la cornice scompare: la raccolta presenta una struttura a "scatola cinese", per cui ogni racconto è cornice del successivo, generandolo al suo interno: cfr. Guglielminetti, *Dentro* cit., pp. 12-15.

⁵⁶ Cfr. Bragantini, *La forma* cit., p. 222.

⁵⁷ Cfr. Bragantini, *Fra teoria* cit., p. 44. Sugli *Ecatommiti*, cfr. anche G. Patrizi, *Giraldi Cinzio e la complicazione del racconto. Note per una lettura degli Iccatommiti*, in *La novella italiana* cit., II, pp. 385-99.

⁵⁸ Cfr. Bragantini, *La storia* cit., p. 46 ss. e *Id.*, *Dioneo nella Controriforma*, in *Id.*, *Il riso* cit., pp. 151-84.

⁵⁹ Per gli esiti della novella a Firenze nel sec. XVI, cfr. A. Mauriello, *Dalla novella "spicciolata" al "romanzo". I percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli 2001.

⁶⁰ R. Brusca, *Introduzione a A. Crazzini (il Lasca), Le Cene*, R. Brusca (a c. di), Roma 1976, pp. IX-XXXV, p. XXVIII.

⁶¹ *Ivi*, p. XXXII.

⁶² Cfr. Mazzacurati, *Dopo Boccaccio* cit., pp. 138-43, e *Id.*, *La narrazione policentrica di Matteo Bandello*, in *All'ombra* cit., pp. 191-213. Sul *Novelliere* di Bandello cfr. almeno Nigro, *Le brache di san Griffone* cit., p. 128 ss., e E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, prefazione di M. Guglielminetti, Roma 2005 (cfr. anche M. Bandello, *Novelle*, E. Menetti [a c. di], Milano 2011).

⁶³ Cfr. Mazzacurati, *Dopo Boccaccio* cit., pp. 143-46 e *Id.*, *La narrativa di Giovan Francesco Straparola e l'ideologia del fiabesco*, in *All'ombra* cit., pp. 151-89. Sulla fiaba nella letteratura italiana vd. *Racconti di orchi, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, progetto editoriale e saggio introduttivo di M. Lavagetto, testi, apparati e bibliografia A. Buia (a c. di), Milano 2008.

⁶⁴ Sono del 1560 le *Facétieuses nuits* tradotte da J. Louveau. A P. Boaistuau e a F. de Belleforest si devono traduzioni delle novelle di Bandello. In Inghilterra, William Painter include novelle di Bandello nel *Palace of Pleasure* (1566); Geffraie Fenton in *Certaine Tragical Discourses* (1567) traduce Bandello dalla versione francese di Belleforest e Boaistuau: cfr. Souiller, *La nouvelle* cit., pp. 23-24; F. Deloffre, *La nouvelle en France à l'âge classique*, Paris 1967, p. 15; A.F. Kinney, *I generi della prosa*, in *Storia della civiltà letteraria inglese* cit., I, pp. 489-522, p. 514.

⁶⁵ Cfr. Deloffre, *La nouvelle en France* cit., pp. 9-10 e Souiller, *La nouvelle* cit., p. 17.

⁶⁶ Risentono notevolmente della tradizione fablistica ma anche della narrativa comico-popolare scabellaisiana le *Propos rustiques* (1547) di Noël du Faille

e le *Nouvelles récréations et joyeux devis* (1558) composte da Bouaventure des Périers, segretario di Margherita di Navarra.

⁶⁷ Una prima edizione, però incompleta e scorretta, a cura di Pierre Boastunuu, vide la luce nel 1558.

⁶⁸ Cfr. Souiller, *La nouvelle* cit., p. 29.

⁶⁹ H.H. Wetzel, *Premesse per una storia del genere della novella. La novella romanza dal Due al Seicento*, in *La novella italiana* cit., I, pp. 265-81, p. 278.

⁷⁰ Cfr. L. Sozzi, *Tra evangelismo e neoplatonismo.*

L'opera di Margherita di Navarra, in *Storia della civiltà letteraria francese*, L. Sozzi (dir. da), I, *Dalle origini al Primo Settecento*, Torino 1993, pp. 335-38.

⁷¹ Per l'importanza del riso anche nell'*Heptaméron*, nonché per il nesso tra il comico e l'osceno, cfr. Ordine, *Teoria* cit., pp. 74-75 e 117-19.

⁷² Cfr. Deloffre, *La nouvelle en France* cit., p. 13 ss. e Souiller, *La nouvelle* cit., pp. 30-31 e 37 ss.

⁷³ Conoscitore della letteratura italiana e spagnola, svolse un importante ruolo di intermediario traducendo i poemi cavallereschi di Boiardo e Ariosto nonché le opere romanzesche di Cervantes. Il titolo completo delle sue *Histoires tragiques* nell'edizione del 1619 mostra chiaramente la natura dell'opera: *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps, où sont contenues les morts funestes et lamentables de plusieurs personnes, arrivées par leurs ambitions, amours déréglées, sortilèges, vols, rapines et autres accidents divers* (cit. da Souiller, *La nouvelle* cit., p. 39).

⁷⁴ Ivi, p. 43.

⁷⁵ Sulla novellistica spagnola della prima metà del sec. XVII, cfr. A. Martinengo, A. Gargano, *Altre forme di narrativa*, in *Storia della civiltà letteraria spagnola* cit., pp. 461-72.

⁷⁶ F. Márquez Villanueva, *Cervantes*, in *Storia della civiltà letteraria spagnola* cit., I, pp. 473-99, p. 488.

⁷⁷ Ivi, pp. 487-90.

⁷⁸ Cfr. G. Caravaggi, *Aguilón de Cervantes y Saavedra*, in *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Cinquecento*, M.G. Profeti (a c. di), Firenze 1998, pp. 471-585, pp. 522-30.

⁷⁹ Cfr. Meletinskij, *Dai generi* cit., p. 318.

⁸⁰ Cfr. Souiller, *La nouvelle* cit., pp. 300-301.

⁸¹ M.G. Profeti, *Lope de Vega Carpio*, in *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, M.G. Profeti (a c. di), Firenze 1998, pp. 77-141, p. 133.

⁸² Per l'espedito del racconto nel racconto, con esempi ricavati dal *Novellino*, dal *Decameron*, dal *Trecentonovelle* di Sacchetti, dal *Novelliere* di Sercambi, dalle *Facetiae* di Poggio, dai *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, dall'*Heptaméron*, e da *Lo cunto de li cunti* di Basile, cfr. Ordine, *Teoria* cit., pp. 36-44, a cui rinvio anche per la bibliografia critica relativa. Nel caso delle novelle di Cervantes, il campione del racconto nel racconto è il «licenciado Vidriera», protagonista dell'omonima novella: cfr. Souiller, *La nouvelle* cit., p. 313.

⁸³ Cfr. ivi, p. 47.

⁸⁴ Cfr. B. Perrián, *La «novela corta»*, in *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento* cit., pp. 499-539.

⁸⁵ *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* (Seconda parte della festa e intrattenimento onesto).

⁸⁶ Cfr. ivi, pp. 512-18.

⁸⁷ Le *novelas ejemplares* di Cervantes vennero tradotte da François de Rosset e Vital d'Andiguier (1614-15), e riedite più volte fino al 1670. Anche le due raccolte di Maria de Zayas, dopo traduzioni-adattamenti nel corso degli anni Cinquanta da parte di Ouville, Scarron e Boisrobert, furono tradotte da Claude Vanel nel 1680: cfr. Souiller, *La nouvelle* cit., p. 49.

⁸⁸ Cfr. Deloffre, *La nouvelle en France* cit., p. 25 ss., e Souiller, *La nouvelle* cit., p. 48 ss.

⁸⁹ Martinengo, Gargano, *Altre forme* cit., p. 464.

Cfr. Souiller, *La nouvelle* cit., p. 51 e D. Dalla Valle, *La prosa narrativa nell'età barocca*, in *Storia della civiltà letteraria francese* cit., I, pp. 514-27, pp. 525-27. La tendenza a intercalare novelle all'interno di romanzi è ravvisabile anche nell'*Astrée* di Honoré d'Urfé, emblema del romanzo pastorale e prezioso.

⁹⁰ Cfr. F. Mariotti, *Dal barocco al classicismo: la novella*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, II, *Dal Barocco all'Ottocento*, G.M. Anselmi (a c. di), introduzione di A. Prete, Milano 2000, pp. 112-19, pp. 115-16, e Souiller, *La nouvelle* cit., pp. 55-58.

⁹¹ Cfr. ivi, pp. 58-60.

⁹² Cfr. Bragantini, *La storia* cit., p. 39 e Id., *La «matassa» e il «laberinto»*, in Id., *Il riso* cit., pp. 95-125, pp. 96-97.

⁹³ Cfr. Souiller, *La nouvelle* cit., p. 69, e F. Fido, *La novella del Settecento*, in *La novella italiana* cit., I, pp. 513-41, p. 519.

⁹⁴ Cailus, *La forma* cit., p. 512.

⁹⁵ Cfr. Malato, *La nascita* cit., p. 45 e Id., *Favole* cit., p. 29.

⁹⁶ Cfr. G. Guglielmi, *Esiti novecenteschi della novella italiana*, in *La novella italiana* cit., I, pp. 607-25, pp. 624-25.

⁹⁷ Cfr. F. Goyet, *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris 1993, p. 11.

⁹⁸ G. Finzi, *Introduzione a Novelle italiane. L'Ottocento* cit., pp. XV e XXXII.

⁹⁹ A. Asor Rosa, *La Novella Occidentale dalle origini a oggi*, Roma 1960, vol. II, p. 154. Forme tipiche della narrativa romantica sono la novella storica e la novella in versi, che finisce per confondersi con il poemetto: tali tipologie, sulla scorta dei modelli forniti rispettivamente da Walter Scott e George Byron, si diffondono in tutta Europa, spesso intrecciandosi in narrazioni storico-sentimentali dove la predilezione per un medioevo oscuro e misterioso si combina con il gusto per vicende amorose segnate da una tragica fatalità: cfr. C. Finzi, *Introduzione* cit., pp. XX-XXI.

¹⁰⁰ L. Mittner, *Il classicismo*, in Id., *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Torino 1964, pp. 473-616, p. 537. Sulla scrittura novellistica di Goethe cfr. H.H.H. Remak, *Structural Elements of the German Novella from Goethe to Thomas Mann*, New York 1996.

¹⁰¹ Cailus, *La forma* cit., p. 505.

¹⁰² Ivi, p. 511.

¹⁰³ Cfr. Asor Rosa, *La Novella Occidentale* cit., II, pp. 156 e 158-61.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 164-66. La componente fantastica, irrazionale, soprannaturale diventa ancora più insistente, vero e proprio elemento programmatico, nella produzione della cosiddetta «seconda scuola romantica», come dimostrano p. es. i volumi di fiabe di Klemens Brentano, gli *Italienische Märchen* (Fiabe italiane), rielaborazione della raccolta di Basile, e i *Rheinmärchen* (Fiabe del Reno), usciti entrambi postumi nel 1846-47, o le novelle di Hoffmann, dove il soprannaturale prende anche le forme del demoniaco e dove gli stati allucinatori e onirici e l'universo della follia lasciano trasparire una realtà diversa, più vera rispetto alla realtà più comune: cfr. ivi, pp. 167-71.

¹⁰⁵ *La Maison Tellier, Mademoiselle Fifi, Contes de la bécasse, Contes du jour et de la nuit, Monsieur Parent, La petite Roque.*

¹⁰⁶ Cfr. Goyet, *La nouvelle 1870-1925* cit., pp. 15-27; 61-78; 135-41.

¹⁰⁷ Cfr. ivi, pp. 96 ss.

¹⁰⁸ Per una riflessione sulle forme narrative brevi del Novecento, anticipata da considerazioni sul loro statuto teorico, cfr. G. Ferroni, *Vicende del narrare breve nel Novecento*, in *Le forme del narrare*, Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI (Macerata, 24-27 settembre 2003), S. Costa, M. Dondero, L. Melosi (a c. di), Macerata 2004, I, pp. 235-48.

¹⁰⁹ Cfr. G. Bertoni, *Tozzi e la "geometria della novella"*, in Id., *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*, Macerata 2008, pp. 11-92, pp. 23-24.

¹¹⁰ L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, in M. Lo Vecchio-Musti (a c. di), Milano 1973³, p. 396.