

*Titolo originale*  
*Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*

Erich Auerbach

© 1971. Carl Winter Universitätsverlag, gegr. 1822, GmbH, Heidelberg  
Copyright © 1984 Edizioni Theoria s.r.l. Roma-Napoli  
prima edizione

La tecnica di composizione della novella

prefazione di Fritz Schalk  
traduzione di Raoul Precht



SBD-FFLCH-USP



313844



180J789

801

A 928 3 I



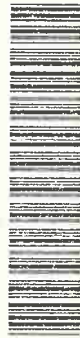
PREFAZIONE

È trascorso più di mezzo secolo da quando apparve il saggio di Erich Auerbach *Zur Technik der Frührenaissance-novelle in Italien und Frankreich*. Il lavoro non ebbe all'epoca grande risonanza e Curt Sigmar Gutkind fu tra i pochi disposti a esprimere consenso e riserve sullo studio del « giovane erudito che possiede una preparazione notevole, acuta e analitica »<sup>1</sup>. Spetta comunque ad Auerbach il merito di essersi definitivamente staccato, grazie alla accurata « osservazione critico-formale », dai canoni interpretativi a base storica che caratterizzavano gli studi sulla novella condotti in ambito tedesco. Nel suo saggio, molto ben strutturato, egli esamina nella prima parte l'ambiente delle novelle trattate, nella seconda i personaggi che in tali opere compaiono ed agiscono e nella terza analizza le tecniche di composizione. Auerbach, probabilmente influenzato dalle discussioni sulla novella allora diffuse nei circoli culturali tedeschi<sup>2</sup>, pose a base di tutto il suo studio un

<sup>1</sup> Cfr. "Literaturblatt für germanische und romanische Philologie", 47 (1926), col. 244.

<sup>2</sup> Cfr. Walter Pabst, *Die Theorie der Novelle in Deutschland* [La teoria della novella in Germania], in "Romanistisches Jahrbuch", 2 (1949), pp. 109 sgg.

DEDALUS - Acervo - FFLCH



20900040967

concetto di genere assai nettamente delineato. Non individuò dunque, come per esempio Schmid, nelle sole forme narrative orientali e medioevali l'origine della novellistica occidentale, poiché mancava ad esse, nella loro esemplarità, l'intenzione estetica costruttiva della novella. Di conseguenza, in contrasto con gli studi più recenti<sup>3</sup>, non ritenne importante tracciare con precisione i limiti temporali del concetto « novella del primo Rinascimento » rispetto al Medioevo, osservò invece che il sorgere di un'estetica novellistica era più generalmente legato al « divenire coscienti della propria persona, al vedersi nella propria esistenza terrena, che implica il sentirsi catturati e dominati ». Tali premesse furono create in Italia a partire dal Duecento in modo eccellenti dalla costellazione sociale e dal modo di vivere. Ma Auerbach riscontrò il fenomeno in proposizioni analoghe anche in Francia, dove esso trovò il suo fondamento decisivo in quella consapevolezza nazionale sviluppatasi nel secolo XIV e di cui furono portatori gli strati borghesi. Egli pervenne quindi alla tesi originale di una novella del primo Rinascimento francese autoctona che vede caratterizzata, al contrario del *Decameron* e della novellistica italiana, da uno « sfondo domestico », dalla svalutazione del ruolo sociale della donna e dal « denso fluire della rappresentazione ». Il punto di partenza scelto per la definizione di una tipologia della « novella del primo Rinascimento » — oltre al Boccaccio vi sono gli epigoni italiani e le *Quinze Joyes de Mariage* — era dunque già allora essenzialmente sociologico. Dilthey, pur ritenendo importante tale rapporto di interazione per quanto riguarda l'educatore e il suo allievo, l'uomo di Stato e la società,

<sup>3</sup> Cfr. Hans-Jörg Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle* [Boccaccio e l'inizio della novella], W. Fink, München 1969.

sosteneva che il talento artistico « si imporrebbe e produrrebbe anche se l'artista visse da solo su un'isola deserta »<sup>4</sup>. Ma l'impostazione sociologica è comunque fin da questo scritto strettamente unita alla formulazione del problema stilistico e strutturale così che anch'esso va senz'altro incluso nelle dichiarazioni posteriori dell'autore. Egli, nella prefazione al suo libro *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, sosterrà infatti: « Poiché io mi interessavo spesso all'origine dello scrittore ed alla composizione del suo pubblico, sono stato a volte etichettato come esponente della critica letteraria sociologica; mentre appartengo per lo meno in egual misura all'indirizzo della critica stilistica o a quello della *Geistesgeschichte* »<sup>5</sup>. Auerbach tuttavia non aveva allora ancora individuato quella metodologia che appare per la prima volta nello scritto del 1930 *La cour et la ville* e che venne in séguito sempre applicata e che rese noto il suo nome anche al di fuori della cerchia degli studiosi di romanistica. Vi giunse infatti solo attraverso il relativismo e il prospettivismo storico della *Scienza Nuova* (ed. 1924)<sup>6</sup>, quello storico che, in contrasto con i romantici tedeschi, indirizza lo sguardo non tanto all'individuale quanto al generale. « Questo metodo », scrive inoltre, « consiste nel trovare spunti o problemi chiave sui quali valga la pena di specializzarsi: giacché da questi una via conduce alla conoscenza di

<sup>4</sup> Cfr. Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften* [Opere complete], 12 voll., G.B. Teubner, Leipzig-Berlin 1934, vol. IX, p. 199.

<sup>5</sup> Cfr. E. Auerbach, *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Francke, Bern 1951, p. 9 [tr. it.: *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Garzanti, Milano 1973].

<sup>6</sup> Cfr. la mia introduzione a E. Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie* [Saggi di filologia romanza], Francke, Bern-München 1967.

nessi, tanto che la luce che irradiano illumina quasi tutto un paesaggio storico »<sup>7</sup>. Un'impostazione in questo senso feconda era data secondo lui dal procedimento applicato soprattutto in *Mimesis*, vale a dire di legare tutta l'interpretazione ad un brano scelto del testo. « Uno spunto quasi ideale è l'interpretazione di passi dei testi. Se si accetta il presupposto vichiano dell'unità delle epoche, ogni testo deve offrire la prospettiva che permette la sintesi »<sup>8</sup>. E nella concezione antica dei tre livelli stilistici Auerbach trovò quel « problema chiave » comprendente la totalità della storia europea, che lo condusse al coinvolgimento sociologico del pubblico, alla distinzione della rappresentazione della realtà in figurale e concreta e che gli permise, in *Mimesis* e nel frammento concepito come completamento del primo libro: *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, di assumere in un aspetto la molteplicità dei suoi singoli studi. Anche in questa opera prima, nella convinzione che la novella « deve essere realistica in quanto essa accetta come dati i principî della realtà empirica, e non deve esserlo in quanto essa può contenere la realtà solo come quadro plasmato ma non come materiale grezzo », egli intavola il problema del realismo come in *Dante als Dichter der irdischen Welt*, in modo che le interpretazioni di Boccaccio, in primo piano nel saggio, poterono servire come lavoro preparatorio per un successivo capitolo in *Mimesis* (capitolo IX).

Le ricerche più recenti su Boccaccio hanno nel frattempo confermato e precisato in numerosi aspetti singoli quel-

<sup>7</sup> Cfr. E. Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike*, Francke, Bern 1958, p. 19 [tr. it.: *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1960].

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 20.

la realtà e secolarità delle sue novelle allora riconosciuta da Auerbach, in particolare per quanto riguarda la discussione sul problema dell'unità interna del *Decameron*. La libertà della costruzione costituisce, in Boccaccio come in Petrarca, un motivo nuovo. Le singole novelle si uniscono nel *Decameron* come le *Rime sparse* nel *Canzoniere*, ma è la loro architettura ad aggiungere qualcosa in più, l'idea della loro connessione interna non ha avuto origine con la creazione delle singole poesie e novelle. La tradizione medievale viene infatti ripresa nella composizione solo apparentemente ed esteriormente, in realtà invece vien portato avanti quel soggettivismo che sta alla base dello sviluppo moderno a favore della nuova unità di letteratura e poesia. Anche Russo<sup>9</sup> definì letteraria la struttura del *Decameron*. In questo mondo la religione e il dogma passano in seconda linea. La varietà delle « virtù » umanistiche diventa un valore come gli altri o semplicemente il massimo valore della vita. Di conseguenza la vecchia unità si dissolve nel dialogo non più didattico ma artistico e l'« uomo prudente, savio, intelligente » viene innalzato fino a diventare il centro da cui doveva edificarsi il nuovo mondo, l'« epopea del comico boccaccesco ». Gli uomini giudicano dunque grazie alla loro « *illuminata, savia esperienza* »; si tratta di novelle acute, ingegnose, spiritose (« argute, ingegnose »), in cui dovunque si trova, ben lungi da qualsiasi tendenza moralistico-apologetica, il quadro ideale della sovrana « virtù dell'ingegno ». Nella scioltezza dell'argomentazione, nell'adeguatezza dell'azione, nell'arguzia delle parole si annuncia l'ideale di vita dell'Umanesimo che ha trascinato nella sua magia molte generazioni.

<sup>9</sup> Cfr. Luigi Russo, *Giovanni Boccaccio. Il Decameron. Venticinque novelle scelte e ventisette postille critiche*, Sansoni, Firenze 1939, p. 289.

Tali criteri però rappresentano oggi, in particolare per quanto riguarda la critica italiana sul Boccaccio, solo un aspetto del *Decameron*. Vittore Branca ha fornito una retifica decisiva con il saggio *Boccaccio medievale*: «È proprio in quella superiore, ideale continuità fra cultura dell'ultimo Medioevo e cultura dell'Umanesimo che l'esperienza letteraria del Boccaccio (nel complesso tipicamente medievale) si svela in tutto il suo valore di presentimento della nuova cultura, in tutta la forza onde imposta problemi che staranno al centro del primo Umanesimo. Rimane in parte valida la rappresentazione carducciana del Boccaccio avventurato scopritore dei grandi testi dell'antichità [...] ma questa sua alta missione civile non è che la conseguenza della splendida maturità del Medioevo, e ubbidisce a una sollecitazione che il Boccaccio portava in cuore, fin dal suo giovanile entusiastico incontro con Dante e la grande cultura dugentesca, nei cenacoli napoletani e fiorentini...»<sup>10</sup>. Nel rivolgersi agli *autores* medioevali, nell'introduzione della «Fortuna», nell'assimilazione della dottrina amorosa di Andrea Cappellano, l'attaccamento alla tradizione risulta evidente<sup>11</sup>. Le ricerche tendono inoltre a

<sup>10</sup> Cfr. Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, Sansoni, Firenze 1956, pp. 5 sgg.; cfr. anche dello stesso autore *Linee di una storia critica del Decameron*, Società anonima editrice Dante Alighieri, Milano 1939; Guido Di Pino, *Situazione del Boccaccio*, in *Scritti su Giovanni Boccaccio* (DCL Anniversario della nascita di Giovanni Boccaccio), L.S. Olschki, Firenze 1964, pp. 121 sgg.; sul problema della novella in Boccaccio cfr. Alberto Chiari, *La fortuna del Boccaccio*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, 3 voll., Marzotti, Milano 1949, vol. III; Walter Pabst, *Novellenbeorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanschen Literaturen* [Teoria della novella e novellistica. Sulla storia della loro antinomia nelle letterature romanze], Carl Winter, Heidelberg 1967; H.-J. Neuschäfer, *op. cit.*

<sup>11</sup> Cfr. V. Branca, *op. cit.*

riconoscere nell'esigenza di realismo uno sviluppo nella creazione letteraria di Boccaccio: «L'esercizio del Boccaccio dal *Filocolo* al *Decameron* realizza, in sostanza, il trasferimento della invenzione da un piano favoloso ad un altro storico [...]. Le novelle [...] esprimono motivi tutti inerenti ad una effettiva società. Ma in questo trapasso inventivo dalla favola alla storia, nel riportare a una età vera il gusto dell'indagine introspettiva, prende consistenza un profondo impegno politico»<sup>12</sup>. Si dimostra così che il valore di questo studio, come di tutta l'opera di Auerbach, è essenzialmente storico anche rispetto all'interpretazione di Boccaccio.

«J'aime toujours», scrive Sainte-Beuve nei suoi diari, «à juger les écrivains d'après leur force initiale et à les débarasser de ce qu'ils ont d'acquis»<sup>13</sup>. Effettivamente già nel primo lavoro è riconoscibile qualcuno dei tratti più caratteristici dello stile di Auerbach, un po' di quella «force initiale» che nel libro su Dante si riscontra in molti giudizi estetici e storici. Tale scritto appartiene perciò alla storia della filologia romanza. Esso si muove nel territorio limite fra letteratura e sociologia, si sforza di ampliare l'una tramite l'altra. In esso si delinea la situazione della filologia negli anni venti. Pur non essendo collocabile allo stesso livello delle opere posteriori, questo saggio preannuncia comunque l'indirizzo che sia Auerbach che la ricerca hanno poi intrapreso.

[Tr. di A. Orsi].

FRITZ SCHALK

<sup>12</sup> Cfr. G. Di Pino, *op. cit.*, p. 133.

<sup>13</sup> Cfr. Charles Augustin Sainte-Beuve, *Mes poisons. Cahiers intimes inédits*, a cura di Victor Giraud, Plon-Nourrit, Paris 1926, p. 129.

## La tecnica di composizione della novella

Il primo punto da considerare è la scelta del tema. La novella deve essere basata su un'idea originale e interessante, che possa catturare l'attenzione del lettore. È importante anche considerare il contesto storico e culturale in cui si svolge l'azione, in modo da poterlo utilizzare per arricchire la trama e i personaggi.

Il secondo punto è la struttura della trama. La novella deve avere una trama ben strutturata, con un inizio, uno sviluppo e una conclusione. È importante anche considerare il ritmo della narrazione, in modo da poterlo utilizzare per creare tensione e suspense nel lettore.

Il terzo punto è la caratterizzazione dei personaggi. I personaggi della novella devono essere ben caratterizzati, con tratti distintivi e motivazioni chiare. È importante anche considerare le relazioni tra i personaggi, in modo da poterle utilizzare per creare conflitto e tensione nella trama.

Il quarto punto è lo stile di scrittura. Lo stile della novella deve essere chiaro e conciso, con un linguaggio preciso e efficace. È importante anche considerare il punto di vista della narrazione, in modo da poterlo utilizzare per creare un'atmosfera e un'emozione nel lettore.

Infine, è importante considerare il pubblico target della novella. La novella deve essere scritta in modo da poterlo utilizzare per raggiungere il pubblico a cui è destinato, in modo da poterlo utilizzare per creare un'emozione e un'esperienza di lettura memorabile.

Di ogni opera d'arte possiamo dire che è determinata essenzialmente da tre fattori: dall'epoca della sua produzione, dal luogo, dalle peculiarità del suo creatore. Ciò vale in modo particolare per la novella; mentre infatti nella tragedia o nel grande epos si esprime un intero popolo, al fine di confrontarsi con Dio o con il proprio destino, e l'anima deve essere scossa in profondità al di là dell'epoca o del luogo, soggetto della novella è sempre la società, e oggetto ne sarà la forma dell'immanenza, vale a dire ciò che chiamiamo cultura. Essa non s'interroga su ciò che è, sulla sua causa e sostanza, ma su ciò che è valido attualmente; ne è presupposto, perciò, una cerchia di individui chiusa al proprio esterno e compatta, che abbia raggiunto una data posizione nei confronti della vita terrena e sia interessata a riconoscerla e contemplarla criticamente.

Così, la novella si pone sempre nel bel mezzo dell'epoca e del luogo, è un frammento di storia, seppure di « una storia, che, a rigore, non appartiene alla sto-

ria e porta con sé fin dal momento della propria nascita una predisposizione all'ironia »<sup>1</sup>.

Il carattere della novella ne condiziona anche la forma, che deve essere realistica, in quanto utilizza come base la realtà empirica; e d'altra parte non lo è, poiché può contenere la realtà solo come immagine già formata, non come materia rozza. Inoltre deve presupporre un'etica, e più precisamente un'etica che non abbia basi metafisiche, ma che sia fondata sulle leggi della convivenza sociale.

È evidente che la novella poté affermarsi in Europa solo con il tramonto del Medioevo. Di brevi racconti ve n'erano già molti; ma fino all'inizio del secolo XIV non esisteva una società con delle norme vincolanti. La società cortese del tardo Medioevo, specialmente in Provenza, non è una società nel senso moderno del termine; dal punto di vista sociale è priva di unità, organizzata gerarchicamente, e la norma sociale è pura finzione; i concetti dell'amore cortese, per esempio, non sono vincolanti per l'esistenza sensuale, si riducono a una terminologia derivante dal corteggiamento delle donne, e il più delle volte rappresentano anzi una trasformazione di concetti feudali ed ecclesiastici<sup>2</sup>. Al racconto realista mancava così il legame

<sup>1</sup> Friedrich Schlegel, *Nachricht über die poetischen Werke des Johannes Boccaccio* [Notizia sulle opere poetiche di Giovanni Boccaccio], in *Friedrich Schlegel 1734-1802. Seine prosaischen Jugendschriften* [Scritti giovanili in prosa], a cura di Jakob Minor, 2 voll., Konegen, Wien 1882, II, p. 412.

<sup>2</sup> Cfr. a tal proposito Eduard Wechsler, *Das Kulturproblem des*

Interno, la realtà era discontinua e illusoria. A fini didattici, l'avvenimento veniva strappato rozzamente al suo terreno concreto e spogliato di ogni realtà, affinché potesse servire a un'etica estranea (*exemplum*), oppure finiva alla mercé del cantastorie, che senza pensarci su due volte accumulava effetti comici grossolani per far ridere gente riunitasi chissà come<sup>3</sup>.

Dal punto di vista della storia degli argomenti, l'*exemplum*, il *fabliau*, il *lai* e il romanzo cortese sono anche offrire molto; ma la forma interna ed esterna della novella è una creazione originale e, anticipiamolo pure, una creazione originale del Rinascimento. Divenire consapevoli della propria persona, individuare se stessi in un'esistenza terrena che vuole essere compresa e dominata, tutto ciò è l'aspirazione fondamentale del Rinascimento; di qui nacque la « società colta »<sup>4</sup>, e allo stesso tempo la novella. Ci si liberò del modo di vedere proprio della storia dell'arte, che, partendo da particolari punti di vista, fa iniziare il Rinascimento con Masaccio e Brunelleschi: in Italia

*Minnesangs* [Il problema culturale del Minnesang], 2 voll., M. Niemeyer, Halle 1909, *passim*, e in particolare i capp. 8, 9 e 10.

<sup>3</sup> Joseph Bédier, *Les fabliaux*, Émile Bouillon, Paris 1895, condata (nel cap. 11) « l'absence de toute prétention littéraire chez nos conteurs, leur effacement devant le sujet à traiter ». Cita al riguardo Anatole de Montaiglon - Gaston Raynaud, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles imprimés ou inédits*, 6 voll., Librairie des Bibliophiles, Paris 1872-90, vol. II, p. 82: « Un fabliau non vale un foglio di pergamena » (Henri d'Andeli).

<sup>4</sup> Cfr. Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance* [La cultura del Rinascimento], 2 voll., E.A. Seemann, Leipzig 1908<sup>10</sup>, vol. I, p. 186.



sono loro padri Federico II e Azzolino, i pisani e Cimabue, Francesco d'Assisi<sup>5</sup> e il Dolce Stil Novo. E certo è raro nella storia che inizio e fine siano racchiusi con tanta evidenza in uno stesso personaggio, come accade qui con Dante<sup>6</sup>.

Nell'insieme la novella è uno dei tanti effetti del suo spirito. Dante è all'origine della contemplazione passionale della vita terrena; del nuovo sentimento aristocratico (non più feudale, bensì individualistico) e quindi anche della società; della capacità di dare espressione formale a un avvenimento; in breve, egli è l'esempio emergente dell'individuo condotto a piena espressione nel mondo.

Dall'Oriente la novella venne come racconto-cornice; nel Medioevo la cornice diventò la cosa principale, e prese a contenere le osservazioni filosofiche, le massime; la novella vi veniva aggiunta a mo' di illustrazione, come *exemplum*. Così accade nella *Disciplina clericalis*, nel *Dolopathos*, in Jacques de Vitry ed Étienne de Bourbon. Spesso i racconti non si adattano del tutto al luogo dove sono stati posti, o sembrano essere stati presi da molto lontano per dimostrare cose estremamente semplici. Spesso, inoltre, una massima sembra essere stata inventata lì per lì, per poter riportare un racconto. Non appena la novella poté essere narrata senza timidezze, per il solo gusto di raccontarla, la vecchia cornice perse ogni valore. Decadde e ne sopravvisse solo l'introduzione, nella quale l'autore rende pubbliche le proprie intenzioni.

Queste intenzioni non sono più puramente didattiche. Si deve, certo, divenire più saggi; ma questa saggezza è di tipo terreno e non è appannaggio solo di pochi eletti: « voi c'avete i quori gentili e nobili infra

<sup>5</sup> Il fatto che la religiosità procedesse a proprio rischio per nuovi sentieri, cosa che fu più volte tentata, ma senza successo, anche nel nord, non è meno importante dell'averroismo di Cavalcanti. I *Fioretti* sono significativi proprio nel nostro campo.

<sup>6</sup> In lui sussiste ancora la memoria (caso forse unico in Italia) della vita feudale (*Par.* 16, vv. 127 sgg.): « Ciascun che della bella insegna porta / Del gran barone il cui nome e il cui pregio / La festa di Tommaso riconforta / Da esso ebbe milizia e privilegio ».

li altri » (*Cento Nouvelle Antiche*)<sup>7</sup>. Si è, certo, molto religiosi; ma nostro Signore Gesù ha permesso che ci si diletta « per rallegrare il Corpo, et sovenire, et sostentare »; e così il racconto di una novella diventa un gioco fine e significativo, al quale si dedica un grande impegno; per questo don Juan Manuel si gloria del fatto che il suo libro è « compuesto de las más apuestas palabras que yo pude »<sup>8</sup>, e perfino il cavaliere de La Tour-Landry scrive non solo per il gusto della massima, ma anche « pour aprendre à roumancier »<sup>9</sup>. Non ci si vanta più della religiosità o dell'umiltà, ma di « onestade » e « cortesia »; le *Cento Nouvelle Antiche* non si rivolgono al mondo o almeno alla cristianità, bensì a pochi eletti, e gliene deriva una grande unità, mentre i libri di esempi mostrano un maggiore sforzo compositivo, benché la cornice sia così severamente sorvegliata. L'unità proviene dall'interno, dal sentimento, e questo appare unitario perché posto entro precisi limiti sociali. Ricordiamo che la più unitaria raccolta di racconti di quest'epoca, i *Fioretti di San Francesco*, è del tutto priva di cornice e deve la sua unità all'individuazione di un gruppo di persone<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> *Le Cento Nouvelle Antiche*, "Bibliotheca romanica", Heitz, Strassburg 1909, vol. 71/72, p. 27.

<sup>8</sup> Don Juan Manuel, *El libro de los Enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, a cura di Adolf Birch-Hirschfeld, Seel & Co., Leipzig 1900, p. 4.

<sup>9</sup> Geoffroy de La Tour-Landry, *Le livre du chevalier de La Tour-Landry*, a cura di A. de Montaiglon, P. Jannet, Paris 1854, p. 4.

<sup>10</sup> Diamo un esempio del modo in cui questa unità produce i suoi effetti, rinnovando anche i materiali più consunti. Il tema del ladro

Effettivamente nel secolo XIII è già trascorsa l'epoca della vecchia cornice, ed essa avrebbe potuto anche decadere del tutto. Non fu così, ma il suo compito si trasformò. Ora essa non costituiva più la parte principale, il testo al quale i raccontiungevano solo da parafraasi; divenne un pretesto per raccontare novelle e contemporaneamente un mezzo artistico che ne amplificava l'effetto. Nella società colta narrare era un gioco elegante; ma divenne ancor più stimolante, allorché i giocatori e il loro ambiente furono ben noti. Questa nuova cornice è opera di Boccaccio. La poetica dantesca aveva individuato, anche per i posteri, nell'espressione del proprio animo il compito fondamentale del poeta; ora, un carattere del tutto idillico-poetico, come era quello di Boccaccio, creò quella forma di bucolica sociale, che era destinata a tanti sviluppi nei paesi romani. La disinvoltura sensuale, con cui egli fa del suo amore per Fiammetta il punto di partenza delle sue opere giovanili, solo pochi decenni prima sarebbe parsa inaudita. Solo con Boccaccio, con la bella dedica del *Filostrato*, essa diventa verità, « ke dell'abondanza del quore parla la lingua »<sup>11</sup>. Egli prese lo spunto dalla bucolica: in tal modo le sue avventure amorose si

convertito e del monaco o eremita convinto di sé si ritrova spesso nel Medioevo (vedi p. es. Dominique Martin Méon, *Nouveau recueil de fabliaux et de contes inédits des poètes français des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, 2 voll., Chasseriau, Paris 1872-90, vol. II, p. 202). Gli si contrapponga ora il capitolo 25 dei *Fioretti*, dove Francesco ordina al fratello di andare a cercare i ladri respinti portando loro pane e vino, e questi poi li trova.

<sup>11</sup> Cfr. l'introduzione al *Novellino*.

ammantarono di una verità fantasticamente amplificata. Se allarghiamo un po' il concetto di cornice, e lo consideriamo come atmosfera di un'opera poetica, ecco che ha raggiunto il suo apice già prima del *Decameron*, nel *Ninfale fiesolano*.

Per la cornice delle novelle come tale vanno presi in considerazione solo il *Filocolo* e l'*Ameto*. Il *Filocolo* contiene (nel quarto libro) la disputa d'amore alla corte di Fiammetta, vale a dire una scena di carattere provenzale, che però attraverso il paesaggio e le relazioni personali dei personaggi ha perso l'abituale, grave pedanteria: alcune delle « questioni » sono del resto vere e proprie novelle; da quest'unione di *cort d'amors* e racconto di novelle si è sviluppata la cornice del *Decameron*<sup>12</sup>.

L'*Ameto* ci fornisce già il pensiero preferito di Boccaccio, quello del nobilitamento attraverso l'amore, ma questa sequela di racconti di ninfe, con le loro descrizioni e avventure sempre simili l'una all'altra, non è più gran che stimolante. Anche la cornice vale più in alcuni graziosi punti, che non presa nel suo insieme; bello, per esempio, è il breve passo dove Ameto, incolto e rozzo, viene nominato giudice dalle ninfe ridenti.

In entrambi questi scritti Boccaccio mostra, sebbene ancora senza grande abilità, quello che diverrà il

<sup>12</sup> Cfr. Marcus Landau, *Giovanni Boccaccio*, J.G. Cotta, Stuttgart 1877, p. 49: « Questo capitolo non solo ricorda il *Decameron*, ma ne è anzi l'embrione » [tr. it.: *Giovanni Boccaccio: sua vita e sue opere*, Stamperia del Vaglio, Napoli 1881-82].

principio del *Decameron*: raccontare delle novelle in una società chiusa, compatta.

Sulla cornice del *Decameron* con lo scoppio della peste a Firenze, la cui essenza rinascimentale è universalmente riconosciuta, si è scritto già molto; tuttavia, le cose fondamentali, pur essendo state intuite, non sono state ancora formulate con precisione. In Hauvette<sup>13</sup> leggiamo la seguente spiegazione: « c'est [...] un prélude sombre, dont les tragiques accords et l'orchestration sinistre font ressortir, par contraste, la grâce et le piquant des couplets ironiques et des mélodies sentimentales... »; un altro critico di grande acume, Émile Gebhart, contrappone in alcune pagine di grande effetto<sup>14</sup> il sentimento di vincolo medioevale, « la religion de la mort », al nuovo sentimento, « une conscience nouvelle, voluptueuse et légère ». Entrambi sentono che si mira a un effetto contrastivo, ma ci sembra che lo formulino in modo troppo impreciso e generico. Cosa accade in realtà? La peste imperversa a Firenze, gli uomini muoiono a centinaia, tutte le istituzioni crollano, i legami naturali si sciogliono; Boccaccio sottolinea ripetutamente l'anarchia, il caos determinato dall'orribile disperazione e dall'ancor più terribile delirio che domina fra i sopravvissuti; i crimini selvaggi e selvaggia sete di piaceri; si è persa ormai ogni inibizione. Ecco che alcuni giovani si incon-

<sup>13</sup> Cfr. Henry Hauvette, *Boccaccio*, A. Colin, Paris 1914, p. 213.

<sup>14</sup> Cfr. Émile Gebhart, *Conteurs florentins du moyen-âge*, Hachette, Paris 1901, pp. 78 sgg.

trano una mattina a Santa Maria Novella; si tratta per la maggior parte di ragazze, tutte di nobile nascita, tutte colpite nei loro affetti piú cari. Con una serie di discorsi calmi e signorili decidono di adottare una linea di condotta ragionevole, e intraprendono quella che assomiglia a una gita organizzata da una casa ordinata, dove si è protetti come in cielo; in una fattoria abbandonata danno vita a eleganti conversazioni, vivono la loro vita abituale, quasi che il loro cuore sia leggero come quello di un bambino che gioca, quasi che non siano minacciate in ogni momento dalla morte, e, quel che è peggio, dal crollo di ogni ordine umano. Cosa può mai tenerli insieme, quale forza magica dona loro tanta calma interiore? Non sono stati ideati come caratteri particolarmente forti: in questo caso, sarebbero anche troppi; al contrario, sono contrassegnati dal fatto di essere comuni, mediocri. Nè meno la fede dà loro questa forza, essendo la loro religiosità abbastanza debole. Cos'è dunque a creare un fenomeno morale così straordinario? Cos'è a far sí che individui deboli, viziosi, perfino rammolliti, possano opporsi senza fatica al piú atroce dei destini?

È la forza della forma sociale, e nient'altro. L'educazione nobile è l'unica diga che abbia resistito; tutto il resto, religione, Stato, famiglia, si è dissolto, ma la forma signorile non ha subito alcun danno<sup>15</sup>. Questo

<sup>15</sup> Cfr. J. Burkhardt, *op. cit.*, vol. II, pp. 102 segg.: « Il desiderio di piú elevate forme di contatto era piú forte di ogni altra cosa ».

è il vero contrasto che interessava a Boccaccio, e su cui è fondata l'etica del *Decameron*. Sarà pure, questa etica, un po' snobistica, ma è chiusa, compatta e produce grandi effetti.

La cornice del *Decameron* può essere compresa nel modo piú semplice proprio a partire dal concetto di forma sociale. Cosí diventa anche evidente perché Boccaccio lasci in penombra le caratteristiche dei narratori e le loro reciproche relazioni. Se queste fossero chiare, non piú di cornice si tratterebbe, ma di un racconto a sé stante; agli stessi partecipanti, del resto, esse debbono sembrare cangianti e misteriose; la brigata dei giovani eleganti vive del segreto e della confusione; un'unica volontà decisa, un'unica passione apertamente espressa ne distruggerebbe la struttura. Anche il paesaggio, che appare qui dapprima come artificioso, soggiace poi all'essenza sociale; è ameno e curato, privo di disarmonie, si sottomette obbediente alle esigenze degli uomini colti che intendono occupare piacevolmente l'occhio e rinfrescare il corpo. Si ravviva grazie alle trasformazioni e ai dettagli; l'intero Medioevo non conosceva che pochi, schematici paesaggi, anzi in pratica solo la primavera corredata di uccelli cinguettanti.

L'enorme arricchimento si deve, qui come ovunque, a Dante; non solo creò un gran numero di paesaggi nuovi, ma nella *Commedia* gli riuscì anche di includere uomini e spiriti, una circostanza, questa, da cui nasce l'effetto « magico » di molti passi, soprattutto

nell'*Inferno*. A tutta questa ricchezza Boccaccio rinuncia: ne mantiene solo l'idea della corrispondenza fra spirito, evento e paesaggio. Perciò si limita a due immagini, la città preda della peste, e l'idillio nella casa di campagna.

La libertà e l'ampiezza di questa cornice sono uniche, e subito dopo la tradizione sociale s'impovertisce; Boccaccio aveva anticipato quel che solo oltre un secolo più tardi sarebbe stato pienamente sviluppato. I suoi diretti successori non ne hanno seguito, in parte, nemmeno l'intenzione, non parliamo poi della realizzazione. All'occorrenza reminiscenze boccacciane si riscontrano ancora in Giovanni Fiorentino (*Il Pecorone*, iniziato nel 1378).

Una monaca e il cappellano del convento, che per amore di lei è riuscito a ottenere quel posto, s'incontrano ogni giorno nel parlatorio e, dopo i saluti, narrano ognuno una novella. Poi uno di loro recita una canzone, e si dividono nuovamente. L'elemento tragico di questo sfondo, appena accennato, non è privo d'effetto, e l'atteggiamento dei due risponde ancora all'ideale del « cor gentile », ma che povertà in confronto a Boccaccio: appena due personaggi, una completa esclusione del paesaggio, e il tutto ripetuto schematicamente per 25 giorni.

Sacchetti (prima del 1400) ha rinunciato già del tutto alla cornice, e in un proemio, una parte del quale è andata persa, ci dice solamente perché scrive: per consolare i suoi compatrioti in tempi così difficili.

È un uomo goffamente borghese, e l'allegria di Boccaccio gli è talmente estranea che non la nota nemmeno; vuole raggiungere l'effetto che non la singola novella, non con l'intera opera, ma in questo modo lo stimolo sociale va completamente distrutto<sup>16</sup>.

Un personaggio ancor più ponderoso è l'uomo politico lucchese Sercambi<sup>17</sup>, la cui raccolta di novelle appartiene certo ancora alla fine del Trecento. Mentre Sacchetti lascia in disparte la cornice, della quale del resto non sa cosa fare, Sercambi spinge la pedanteria dell'imitazione di Boccaccio al punto da riprendere la cornice dello stesso Boccaccio, apportandovi solo poche modifiche, che gli saranno certo parse dei miglioramenti. Esse dimostrano però quanto egli abbia frainteso l'intenzione di Boccaccio. Anche nel suo caso è un'epidemia (la peste scoppiata a Lucca nel 1374) a bandire la sua brigata dalla città. Ma a questa introduzione si riallaccia una grave predica di penitenza: Dio invia agli uomini cattivi, proprio come al faraone egiziano, un segno ammonitore: d'ora in avanti serviranno solo le opere di bene, non più coraggio o ricchezze o rango sociale. La sua compagnia inizia a viaggiare per tutta l'Italia, un motivo di per sé felice, che sarà poi più volte imitato, ma che qui viene utilizzato

<sup>16</sup> « Quel mondo con tanta magnificenza organizzato nel *Decamerone* è qui un materiale grezzo appena digrossato »: Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Benedetto Croce, 2 voll., Laterza, Bari 1912, vol. I, p. 333.

<sup>17</sup> Giovanni Sercambi, *Novelle inedite*, a cura di Rodolfo Renier, Loescher, Torino 1889.

in modo maldestro per raccontare in ciascuna città le storie che vi sono ambientate. Le innovazioni più importanti nei confronti di Boccaccio sono però le seguenti: viene eletto un re con autorità illimitata per l'intero periodo. In questo modo il dominio del buon costume (nel senso goethiano della parola) viene ritenuto insufficiente. Il senso dell'ordinamento del *Decameron*, secondo il quale il re dovrà essere cambiato ogni giorno, Sercambi non l'ha afferrato, tant'è vero che il suo re impartisce subito severe regole morali, e, dandosi molte arie, dirime tutta una serie di questioni materiali, dal denaro per il viaggio alle provviste ecc. Infine, si nomina una volta per tutte un narratore, proprio come poco prima erano stati nominati il camerlengo e il prete per la lettura della messa. In questo modo viene a mancare il gioco dell'alternanza, e le novelle si affiancano l'una all'altra in modo duro, rigido, privo di articolazione interna. Si consideri poi che vi sono anche degli intermezzi, che l'edizione Renier non riporta, ma che vengono descritti nella prefazione come connessioni del tutto meccaniche<sup>18</sup>.

In questo modo la cornice sociale si atrofizza sempre più, e vedremo più avanti che solo alla fine del '400 torneranno ad apparire in Italia libri di novelle, la cui cornice sia degna d'attenzione<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. LVII sgg.

<sup>19</sup> Intorno al 1400 appaiono in Italia molte opere religiose recanti delle novelle interpolate, nello stile degli *exempla*, come p. es. lo *Specchio di vera penitenza* di Iacopo Passavanti.

Nel frattempo, negli ultimi anni del Trecento, in Francia si era sviluppato un tipo di cornice del tutto diverso da quello italiano. Qui non c'è stato un improvviso stacco dal Medioevo, l'ordinamento feudale e il sentimento medioevale essendosi anzi estesi fino al secolo XV; ma quel che in Italia per un concorso di motivi accadde di colpo, nacque e si sviluppò qui gradualmente grazie a un'unica energia portante. Là, alla base di tutto v'era la trasformazione politica (il declino dei ghibellini), quella economica (Pisa, Amalfi, Genova, Venezia), quella poetica (Dante), quella religiosa (San Francesco d'Assisi), quella artistica (Pisa e Firenze). Qui tutto si deve essenzialmente a una unica energia, che di per sé rinnovò gli uomini: la coscienza nazionale di cui erano portatori i cittadini. Essa sola, sotto i primi Valois, condusse allo stesso risultato riscontrato in Italia, seppure in modo molto più titubante e in forma diversa: come educazione dell'individuo, moderna autocoscienza. Possiamo seguirne lo sviluppo passo dopo passo<sup>20</sup>.

Dai libri didattici ricchi di esempi deriva un trattato pedagogico che non è rivolto al pubblico, né al *discipulus* vero e proprio, ma a coloro che al docente stanno particolarmente a cuore: i membri della sua famiglia; non è cambiato quasi nulla, vi si è aggiunto appena un sentimento personale, l'atteggiamento del-

<sup>20</sup> Cfr. l'osservazione corrispondente per la storia dell'arte in Hippolyk Fierens-Gevaert, *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*, G. van Oest, Bruxelles 1905.

l'individuo nei confronti del prossimo, e *l'exemplum* si trasforma in novella. Il compito del cittadino francese era abbastanza difficile; doveva anzitutto crearsi la propria tradizione: di quella cortese non sapeva che farsene, essendosi ormai irrigidita in dialettica, arte del torneare, superstizione ed araldica, essendosi ridotta a una vuota forma. Inizio quindi con decisione, partendo da casa propria, e creò così la nazione francese.

La fama del primo arrivato spetta al cavaliere de La Tour-Landry<sup>21</sup>. In lui tutto si ferma allo stadio della buona volontà; la cornice, con il suo piatto didatticismo, rimane essenziale, la relazione con le figlie è schematica, e il suo sistema educativo terrifico e illiberale si basa sul concetto della pericolosità degli uomini giovani, e della facilità con cui ragazze innocenti ne rimarrebbero vittime; ma esiste già una relazione personale; non leggiamo più: «Arabs castigavit filium suum», ma: «Mes chières filles, pour ce que je sui bien vieulx et que j'ay veu le monde plus longuement que vous, vous veuil-je monstret une partie du siècle, selon ma science qui n'est pas grant; mais le grant amour que j'ay à vous, et le grant désir que j'ay que vous tournevez vos cuers et vos pensées à Dieu craindre et servir...»<sup>22</sup>.

Vent'anni dopo (1392) a scrivere è un cittadino di Parigi, e ora quella coscienza personale di cui parlavamo perviene alla sua libera espressione. Il *Ménagier*

<sup>21</sup> Cfr. l'ed. Montaiglon cit.  
<sup>22</sup> *Ibidem*, cap. 1, p. 5.

*de Paris*<sup>23</sup>, questo primo documento dell'essenza borghese francese<sup>24</sup>, possiede una cornice che regge il passo con quella boccacciana. È vero, è ancora essenzialmente didattica, priva di abilità artistica, è ancora troppo centrale; in compenso, è del tutto individuale: una persona ben determinata parla a un'altra persona cui vuole bene, e non vuole farne la personificazione di un sistema di regole, bensì una donna libera, generosa e nello stesso tempo pratica. Un uomo di una certa età ha sposato una ragazza e decide di scrivere un libro per lei, che le faccia da guida in ogni questione terrena e divina:

« Chère seur, pour ce que vous estant en l'aage de quinze ans et la sepmaine que vous et moy feusmes espousés, me priastes que je espargnasse à vostre jeunesse et à vostre petit et ignorant service jusques à ce que vous eussiez plus veu et apris; à laquelle appresure vous me prometctiez de entendre songneusement et mettre toute vostre cure et diligence pour ma paix et amour garder, si comme vous disiez bien saignement par plus sage conseil, ce croy-je bien, que le vostre, en moy priant humblement en nostre lit, comme en suis recors, que pour l'amour de Dieu je ne voulsisse mie

<sup>23</sup> *Le Ménagier de Paris*, 2 voll., Société des bibliophiles français, Impr. de Crapélet, Paris 1846.

<sup>24</sup> Nella letteratura francese antica colui che non è nobile non funge mai da soggetto, ma tutt'al più da oggetto, e precisamente in quanto caratterista, figura comica. Si pensi alla castellana di Raimondo IV di Tolosa, conte di Saint-Gille o ai pastori nell'*Aucasin et Nicolette*.

laidement corriger devant la gent estrange ne devant  
vostre gent aussy... »<sup>25</sup>.

Così inizia la sua introduzione, ed egli prosegue poi:  
« Car vostre jeunesse vous excuse d'estre bien saige  
et vous excusera encores en toutes choses que ferez en  
intention de faire bien et sans mon desplaisir. Et sa-  
chiez que je ne pren pas desplaisir, mais plaisir, en ce  
que vous aurez à labourer rosiers, à garder violettes,  
faire chappeaux et aussy en vostre dancier et en vostre  
chanter et vueil bien que le continuez... et n'est que  
bien et conesteté de ainsi passer l'aage de vostre ado-  
lescence féminine... ».

In altra occasione, nel capitolo *Estre obéissante à  
son mari*, racconta la storia di Griselda; ma immediata-  
mente teme che la ragazza possa spaventarsi di questo  
esempio così radicale di obbedienza e prenderlo troppo  
sul serio: « ...ne l'y ay pas mise (l'histoire) pour l'ap-  
plicquer à vous, ne pour ce que je vueille de vous telle  
obéissance, car je n'en suis mie digne, et aussy je ne  
suis mie marquis ne vous ay prise bergiere... »<sup>26</sup>.

Ma si tratta davvero ancora di un uomo del Medioe-  
vo? Certo, stipa il libro di tutto quello che sa; vi sono  
centinaia di pagine di economia e arte culinaria, e vi  
troviamo anche una poesia allegorica del 1342, *Le  
chemin de povreté et de richesse*, del notaio Jean  
Bruyant. Ma l'intero primo volume è espressione uni-  
taria di una volontà individuale, e se Boccaccio creò

<sup>25</sup> Cfr. *Le Ménagier de Paris* cit., vol. 1, pp. 1 sgg.  
<sup>26</sup> *Ibidem* vol. 1, p. 125.

per la novella la cornice sociale, l'anonimo autore del  
*Ménagier* realizzò quella domestica.

Nel secolo XV questa creazione ebbe più fortuna di  
quella boccacciana. Mentre in Italia la cornice si atro-  
fizza o si trasforma in un mezzo come un altro per  
adulare qualcuno, la forma francese, seppure con qual-  
che indecisione, esercita la propria influenza sino alla  
fine del secolo.

Gli italiani del Quattrocento o sono affatto privi di  
cornice, come Poggio, o ne hanno una del tutto con-  
venzionale, come Masuccio. Poggio<sup>27</sup> si accontenta di  
una malinconica considerazione finale; ai bei tempi  
antichi i segretari di papa Martino V, dei quali anche  
egli faceva parte, raccontavano queste storie nel « bu-  
giale », ovvero nella stanza delle bugie. La cornice di  
Masuccio<sup>28</sup> è molto più elaborata, con una dedica ge-  
nerale a Ippolita di Aragona (una figlia di Francesco  
Sforza) e la leggenda del ducato ritrovato; poi ogni  
volta con un « esordio » dedicato a una persona im-  
portante, che contiene il tema; dopo il racconto una  
specie di riassunto e di passaggio attraverso la voce  
« Masuccio », e per finire un « parlamento de lo Au-  
tore al libro suo », di nuovo dedicato a Ippolita e di

<sup>27</sup> Poggio Bracciolini, *Liber Jacetiarum*: ci serviamo dell'edi-  
zione *Les Jacétiers de Poggio*, pubblicata in 2 voll. da J. Liseux,  
Paris 1878, con la traduzione francese e il testo originale latino a  
fronte [tr. it.: *Facetie*, a cura di Francesco Cazzamini Mussi, Formig-  
gini Editore, Roma 1927].

<sup>28</sup> Masuccio Salernitano, *Il novellino*, a cura di Luigi Settem-  
brini, A. Morano, Napoli 1874.



nuovo seguito da una leggenda (la mano piena d'acqua come regalo del contadino al re). Egli è uno stilista abile e grazioso, ma i suoi concetti sono scarsi. Adulazione della Corte e biasimo per i monaci corrotti; non ha nient'altro da dire. Naturalmente anche qui si scorre un riflesso della cultura sociale, ma opaco e privo di libertà: «...indignandose la Tua Altitudine con la solita umanità dirmi che molto gli avrebbe piaciuto [...], ho voluto più presto, ottemperando a tanto volere, erando scrivere, che in alcun modo ai toi osequii tacendo non satifare...»<sup>29</sup>. Tu ordini, e io scrivo. In Italia la società si era già allontanata dall'arte del novellare. Preferiva non cercare più l'unione delle cose terrene nella prosa realistica, ma piuttosto confonderle fiabescamente nella poesia; il dominio di Boccaccio e Sacchetti si era concluso, iniziava quello dei vari Pulci, Boiardo, Ariosto. Nella novella il Rinascimento introduce una cornice ricca, piena di movimento e di colore, cui mancano però la compattezza e l'animazione interna. Così è dapprima in Sabadino degli Arienti<sup>30</sup> (l'andirivieni dei personaggi)<sup>31</sup> e in Giovanni da Prato<sup>32</sup> (il testo è soffocato da viticci descrittivi). Sabadino è molto più vivo di Masuccio nella costruzione

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>30</sup> Giovanni Sabadino degli Arienti, *Le Porretane*, a cura di Giovanni Gambarin, Laterza, Bari 1914.

<sup>31</sup> Cfr. Erhard Lommatzsch, *Ein italienisches Novellenbuch des Quattrocento (Sabadino degli Arientis Porretane)* [Un libro di novelle italiane del Quattrocento], M. Niemeyer, Halle 1913, pp. 8 sgg.

<sup>32</sup> Giovanni da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di Alessandro Wesselofsky, 3 voll., G. Romagnoli, Bologna 1867.

dei suoi intermezzi; la sua cornice è in ogni caso la più bella fra le cornici «ricche» del tardo Quattrocento. Gli vengono in mente sempre nuove idee, introduce personaggi interessanti, a un certo punto perfino un bambino, e malgrado le adulazioni è capace di caratterizzarli vivacemente. Ma l'interesse che destano introduzione, intermezzi ed epilogo (più delle stesse novelle) è prevalentemente di natura storico-culturale; ne ricaviamo un'immagine della vita mondana intorno al 1440 (1470), in cui si mescolano una spiritosa allegria e un po' di pedanteria umanistica. Da un punto di vista estetico, tuttavia, la cornice ci sembra troppo indefinita; non c'è un insieme ben delineato: l'introduzione di personaggi sempre nuovi crea una certa agitazione, che non si confà certo all'unitarietà e alla autosufficienza della cornice sociale.

Nel frattempo la cornice francese si sviluppava fino alla massima perfezione. Circa trent'anni dopo il *Ménager*, poco dopo il 1420, è la volta delle *Quinze Joyes de Mariage*. Apparentemente non presentano alcuna cornice, a meno di non voler considerare come tale le stereotipate frasi introduttive e finali<sup>33</sup>. In effetti questo libro non avrebbe bisogno di alcuna cornice esterna. La sua unitarietà deriva dalla concezione di base: il realismo della rappresentazione, l'individualizzazione dell'ambiente sociale, la passione con cui ci si occupa

<sup>33</sup> « La première joye de mariage si est quand... », e alla fine: « si est en la nasse [...], en languissant toujours, et finera misérablement ses jours ».

degli oggetti della vita domestica lo pongono nella scia del *Ménager*. Non esiste libro di novelle elaborato in modo piú conciso: le formule che riportiamo sono già sufficienti; eccone il succo: quando sarai sposato, qualunque cosa accada, alla fine sarai perduto e rovinato. In questo modo il baricentro viene spostato dalla cornice al concetto fondamentale, creando, se vogliamo, una cornice interna che si sostituisce a quella esterna.

Intorno alla metà del secolo inizia a diffondersi in Francia l'influenza dei libri di novelle italiani, e a Corte si cerca di imitarli. L'esempio piú famoso e certo l'unico che appartenga al secolo XV proviene dagli ambienti borgognoni; sono le *Cent Nouvelles Nouvelles*, scritte intorno al 1460. Nel prologo l'autore riconosce l'intenzione di imitare Boccaccio, ma la capacità d'imitazione non arriva a coinvolgere anche la cornice. Nell'analisi di Vossler<sup>34</sup> leggiamo che « il novellare prevedeva una serie di presupposti culturali e sociali, che sarebbe inutile cercare nella Francia di quell'epoca: parificazione della donna, libera frequentazione sociale dei due sessi e sviluppo formale dell'espressione: in breve, la conversazione »<sup>35</sup>. Vossler ha dinanzi agli occhi la forma italiana del « novellare », che a nostro parere non è però l'unica. Ma certo le condizioni che

<sup>34</sup> Karl Vossler, *Zu den Anfängen der französischen Novelle* [Sugli inizi della novella francese], in *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* [Studi di storia letteraria comparata], 9 voll., A. Duncker, Berlin 1901-9, vol. II, pp. 3 sgg.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 4.

pone Vossler erano assolutamente indispensabili per la creazione di una cornice sociale nello stile di un Boccaccio; così, l'esperimento fallisce, e tutt'al piú si ottiene una giustapposizione inarticolata. Il libro viene redatto su ordine del duca Philippe Le Bon e prima di ogni novella compare il nome, reale o fittizio, di colui che la racconta. Questi novellatori sono naturalmente personaggi della Corte, uomini politici, dignitari, principi, perfino lo stesso duca; in tal modo si crea una certa varietà nella cornice, il cui effetto non è privo di stimoli o goffo. Anche gli intermezzi mancano del tutto, come già in Sacchetti o in Poggio. Al loro posto, nelle novelle si utilizzano spesso delle formule introduttive, con cui il narratore si rivolge ai suoi ascoltatori. Si tratta però di sgraziate abborracciate; faccio un esempio: « Tant d'iz que les aultres penseront et à leur mémoir remainront aucuns cas advenuz et perpetrez habilles et suffisans d'estre adjoustez à l'ystoire présente, je vous compteray en brefz termes... » (novella 37)<sup>36</sup>. Ancora piú insignificanti le formule di chiusura che compaiono qua e là, per esempio nella novella 4: « en la fasson et manière que avez oy »<sup>37</sup>. Tuttavia il libro rende assai bene l'idea di una

<sup>36</sup> Cfr. *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, a cura di Thomas Wright, « Bibliothèque elzévirienne », 2 voll., P. Jannet, Paris 1858, vol. I, p. 232.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 31: cfr. la disposizione in Walther Küchler, *Die Cent Nouvelles Nouvelles*, in « Zeitschrift für französische Sprache und Literatur », xxxi (1906), p. 65. (*Le Cent Nouvelles Nouvelles* sono edite nella stessa rivista ai voll. xxx e xxxi).

società semicolta, assai sensuale, che prende parte a una moda straniera. Non voglio tentare di stabilire se le novelle siano narrate o solo scritte (di quest'ultimo avviso è Vossler): la forma delle novelle non esclude la prima soluzione, anche se si potrebbe dubitare della capacità dei nobili borgognoni di narrare in maniera così breve e succinta. Il libro dimostra in ogni caso come la moda italiana del novellare fosse penetrata in Francia. Questo appare certo. *Le Cent Nouvelles Nouvelles* costituiscono quindi un tentativo di giungere alla cornice sociale, che è poi unica nel suo genere, nel Quattrocento francese.

La cornice domestica, invece, si ritrova, spesso fra grotteschi arabeschi, in quasi tutte le opere narrative e didattiche dell'epoca. Un esempio non troppo significativo, ma originale, è la raccolta di massime femminili intitolata *Les Evangiles des Quenouilles*<sup>38</sup>. Alcune donne anziane si riuniscono per sei serate successive e narrano le loro esperienze. Al gruppetto viene aggiunto un uomo di fiducia, con il compito di prendere nota di tutto. A condurre la conversazione sarà ogni giorno una donna diversa. Essa legge il suo « Vangelo » e ogni regola viene glossata da una delle presenti; alla fine di ogni incontro lo scrittore che redige il protocollo aggiunge alcune considerazioni personali, non sempre rispettose.

Un esempio particolarmente bello del modo francese

<sup>38</sup> *Les Evangiles des Quenouilles*, "Bibliothèque elzévirienne", P. Jannet, Paris 1855.

di incorniciare una novella è costituito dal *Réconfort de Madame de Fresne*, una delle ultime opere di Antoine de La Sale<sup>39</sup>. Si tratta di una lettera, scritta anch'essa poco prima del 1460, volta a consolare una dama della nobiltà che ha perso l'unico figlio. La diffeerenza di principio fra nobiltà e borghesia era andata quasi persa: nel *Réconfort* regna un sentimento aristocratico, che, come in Italia, non è legato alla nascita piú o meno nobile; esso non si basa tuttavia neanche sull'Umanesimo o sulla formazione intellettuale, bensí sulla dignità interiore e sulla disciplina nobile del cuore, cioè su un concetto purificato dell'onore. La cornice delle due novelle, per altro assai disuguali, è comvente, benché moniti pii, brevi esempi e leggende, speranze terrene e tutte le possibili reminiscenze di Antoine si diano il cambio in maniera non certo artistica. L'effetto scaturisce come automaticamente dall'intenzione sottesa all'opera, dalla commozione dello stesso autore. Qui domina il medesimo spirito del *Ménagier*, seppure intensificato dalla tragicità dell'evento e dalla volontaria subordinazione al destino:

« Ce n'est pas grant merveille, se une très belle, bonne et noble dame, pour obeir aux très puissants povoirs de sa très douce et humaine nature, pour aucune sa première creature de ce monde trespassee, porte gran deuil en son doulz et femelin cueur et

<sup>39</sup> Cfr. Antoine de La Sale, *Le Réconfort de Madame de Fresne*, in Joseph Nève, *Antoine de La Sale*, H. Champion, Paris 1903, pp. 100 sgg.

monstre plus grande et ingresse passion que les hommes rigides et vertueux ne font. Mais aux choses par le souverain Dieu ordonnées, il n'est cœur ne corps, se il ne se vult d'icellui Dieu destourner, que à son droit vouloir, ne se doye accorder et de tout le remercier... »<sup>40</sup>.

Naturalmente anche nella Francia del secolo XV c'è una « società ». Essa è essenzialmente ancora feudale-aristocratica, anche se inizia già a mutare. Non ha prodotto libri di novelle, giacché le *Cent Nouvelles Nouvelles* non possono esserne considerate rappresentative. C'è però una descrizione di questa società nel prezioso romanzo di Antoine del « petit Jehan de Saintré ». Rispetto al problema della cornice questo libro non fa testo, e tuttavia indica assai chiaramente come i fondamenti più intimi dell'aristocrazia feudale siano stati scossi. L'eroe Jehan, per quanto leggiadro e audace come un paggio, non è per noi un vero eroe. La sua educazione ci sembra superficiale, le sue gesta d'eroe ludiche e il suo comportamento nei confronti della dama non ha comunque nulla di feudale-aristocratico. Danz Abbés doveva essere una figura comica e senz'altro lo è, ma la sua forza terrigena, la sua albagia nei confronti di Jehan e le sue copiose ricchezze lo fanno apparire come l'uomo cui appartiene il futuro, e anche il presente. Il fatto che nemmeno Antoine si senta più sicuro del proprio sentimento cavalleresco, che questo sia anzi colto nel momento della sua

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 101.

dissoluzione, ci fa arguire che la società francese non poteva più produrre un libro di novelle che fosse davvero rappresentativo.

Possiamo riassumere in poche parole quanto è emerso da questo capitolo: la cornice sociale-paesaggistica elaborata da Boccaccio decade immediatamente dopo di lui (e riappare solo alla fine del secolo XV, ma in modo più colorito e rilassato), mentre in Francia solo le *Cent Nouvelles Nouvelles* ne mostrano qualche rudimento. Al suo posto la letteratura francese sviluppa invece una cornice di carattere domestico-intimo.

Boccaccio scrive per le donne: è egli stesso a ripetere continuamente; « nobilissime giovani, a consolazion delle quali io a così lunga fatica messo mi sono »<sup>41</sup>. Il loro essere, la loro sensibilità, il loro modo di prendere partito dominano l'opera; la loro volontà è legge. Se nel *Decameron* un personaggio si rivolge all'intera brigata, dovrà dire: « Donne mie care ». La « cortesia » e « leggiadria » delle donne rappresentano l'umana perfezione: l'uomo non è che un adoratore o un balordo.

Settant'anni più tardi appaiono le *Facetiae* e le *Quinze Joyes*; poco dopo le *Cent Nouvelles Nouvelles*. Che mutamento! La donna non è più signora, non gode nemmeno più della parità di diritti: è un essere di grado inferiore e non riesce neanche a metter bocca. Ora si esprime una società di uomini, che ignora qualunque forma di amore o di adorazione;

<sup>41</sup> Inizio della *Conclusione*; Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, a cura di Pietro Fanfani, Eugenio Camerini e altri, 2 voll., Sonzogno, Milano 1886, vol. II, p. 375.

la donna è infame, sensuale, infida, limitata come nel *fabliau*, e se pure è onesta — cosa che accade raramente —, allora lo è in modo prosaico, da borghesuccia. Nelle *Quinze Joyes* si trasforma in un essere demoniaco, predestinato a minare la forza e l'autoconsapevolezza dell'uomo. Da gioco aperto quale era, il rapporto tra i sessi si trasforma conseguentemente in eterna battaglia, goffa o tragica a seconda del temperamento e delle intenzioni dell'autore.

Certo anche in Boccaccio vi sono parecchie donne leggere, ma sono appunto solo leggere, e spesso in base a un codice. Questo codice è costituito dalla morale amorosa, che permette a ogni essere guidato dalle proprie disposizioni fisiche e intellettuali di amare o respingere chicchessia, laddove ogni legame giuridico è sottoposto a questa libertà. La morale amorosa, ultimo avanzo del sentimento che governava il « cor gentile », è la legge di Boccaccio, l'unica legge, anzi, che egli riconosca: le donne leggere del secolo XV, al contrario, sono prostitute e null'altro che questo; sanno bene di meritare la loro pena; sono modellate sulla scorta delle femmine che compaiono nelle vecchie farse popolari. In Boccaccio si può pecare solo contro la morale amorosa; nel secolo XV regnano o l'etica borghese o l'anarchia.

È ben nota la famosa novella boccacciana dello studente chiuso di fuori (*Dec. VIII, 7*). La dama ha simulato di amarlo, lui è venuto a trovarla, e lei lo lascia aspettare per una notte intera all'addiaccio, deridendolo nel frattempo fra le braccia del suo amante.

Non appena gli si offre l'occasione della « bella vendetta », lo studente la punisce nel modo più crudele. Ma perché? Perché l'amore è una cosa della quale non si deve burlare. E la brigata deplora sì la crudele rozzezza dello studente, ma la dama va solo incontro a una « più moderata compassione », avendo meritato il proprio destino.

Nella novella 7 della terza giornata, alla povera dama viene rimproverato di non aver esaudito un suo innamorato e di averlo così spinto alla disperazione, benché anche lei lo amasse; lei non esita a riconoscere in tutto ciò un peccato e maledice il fratello che all'epoca l'aveva condotta a tanto.

Per Boccaccio l'istinto naturale si identifica con il Bene, e quanto gli si oppone è negativo e ridicolo: « ... assai sono di quegli uomini e di quelle femine che si sono stolti che credono troppo bene che, come ad una giovane è sopra il capo posta la benda bianca e indosso messa la nera cocolla, che ella più non sia femina » (*III, 1*)<sup>42</sup>.

Non si stanca di dirci che l'amore — l'amore sensuale — non è peccato o dissolutezza, ma un fatto voluto dalla natura e perciò positivo; che, a parte tutto, costituisce l'impulso verso ogni sentimento nobile e ogni forma di generosità. In Italia, questo concetto derivava da una tradizione di lunga data ed era assai sentito anche al di fuori della cerchia di un Cavalcanti o di un Dante. Perfino il didattico

<sup>42</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 198.

e borghese Francesco da Barberino lo utilizza come motivo-base<sup>43</sup>.

Nel *Decameron* va ricordato anzitutto l'incipit di V, 1: « ... potrete comprendere [...] quanto sien san- te, quanto poderose e di quanto ben piene le forze d'amore, le quali molti senza saper che si dicano, dannano e vituperano a gran torto... »<sup>44</sup>.

È sempre l'amore a dare autoconsapevolezza e forza. Si legga nella novella 3 della seconda giornata quanto sia orgogliosa la principessa inglese nel difendere il proprio diritto alla libera scelta e come pretenda di immischiare anche Dio nel suo gioco (« Iddio il quale per la sua misericordia mi pose avanti agli occhi [...] questo giovane [...] e mostrò Alessandro »)<sup>45</sup>. Il coraggio indipendente di una donna è espresso ancor meglio nella storia di Giletta di Narbonne (III, 9), che con tanto commovente astuzia riesce a conquistare il suo uomo. La si confronti con la quarta novella di Sercambi (*De magna prudentia*), dove si dà molta più importanza al progresso ottenuto mediante l'astuzia. Qui essa è fredda furbizia, in Boccaccio incarna la forza dell'amore.

La più notevole di queste donne è l'orgogliosa adultera (VI, 7) che non considera peccaminosa la

<sup>43</sup> Vedi anche la citazione sull'intelligenza (V, 5), in Adolf Gaspary, *Geschichte der italienischen Literatur*, K.J. Trübner, Strassburg 1885-88, p. 206 [tr. it.: *Storia della letteratura italiana*, 2 voll., Loescher, Torino 1900-147].

<sup>44</sup> Cfr. *Il Decameron* cit., vol. II, p. 7.

<sup>45</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 114.

propria azione. Alla magnanimità dell'amore è dedicata la maggior parte delle novelle della decima giornata.

La storia del giovane allevato in perfetto isolamento, che vede per la prima volta una donna, registra conseguentemente in Boccaccio (introduzione alla quarta giornata) tutt'altra fisionomia. Ancora nel *Novellino* essa è una divertente curiosità morale: qui diventa simbolo dell'onnipotenza dell'istinto naturale. In questo caso Boccaccio si rifà a predecessori illustri, e ribattendo a coloro che gli rimproverano il suo amore per le donne, dichiara: « rispondo, che io mai a me vergogna non reputerò infino nello estremo della mia vita di dover compiacere a quelle cose alle quali Guido Cavalcanti e Dante Alighieri, già vecchi, e messer Cino da Pistoia vecchissimo onor si tennono e fu lor caro il piacer loro... »<sup>46</sup>, e certo in quest'alto concetto dell'amore, malgrado sia divenuto qui del tutto sensuale, si potrà riconoscere un ultimo riflesso del Dolce Stil Novo.

All'amore puramente sensuale si assegna dignità tragica nelle novelle della quarta giornata; spesso vi si può scorgere il conflitto che deriva dal voler porre limiti alla natura contro le stesse leggi divine, non avvertendo « aver più forza la natura che l'ingegno (umano) » (introduzione alla quarta giornata). La figlia di Tancredi, Gerbino, Lisabetta, Girolamo, la moglie di Guglielmo Rossiglione ne sono le vittime,

<sup>46</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 271.

ma sono considerate felici se possono morire insieme all'amato bene: « O felici anime alle quali in un mesimo di divenne il fervente amore e la mortal vita terminare! E più felici, se insieme ad un mesimo luogo n'andaste! e felicissime, se nell'altra vita s'ama e voi v'amate, come di qua faceste! ma molto più felice l'anima della Simona innanzi tratta, quanto è al nostro giudizio, che vivi dietro a lei rimasi siamo, la cui innocenzia non patì la fortuna che sotto la testimonianza cadesse [...] più onesta via trovandole con pari sorte di morte al suo amante a svilupparsi dalla loro infamia e a seguitar l'anima tanto da lei amata del suo Pasquino! »<sup>47</sup>.

Già nella sua forma esterna l'amore è qualcosa di elegante e prezioso. Al momento di promettere il proprio amore, una donna sceglie le seguenti parole: « Messere, io ho udito assai volte, che egli non è alcun castello sì forte, che essendo ogni dì combattuto, non venga fatto d'esser preso una volta; il che io veggio molto bene in me essere avvenuto. Tanto ora con dolci parole e ora con una piacevolezza e ora con un'altra mi siete andato dattorno, che voi m'avete fatto rompere il mio proponimento e son disposta, poscia che io così vi piacchio, a voler essere vostra » (VIII, 4)<sup>48</sup>.

La stessa situazione è resa nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* dal seguente passo: « la damoiselle [...]

baille au bon seigneur à demain l'heure de besoigner... » (novella 9)<sup>49</sup>.

Naturalmente ci sono poi in Boccaccio molte donne perfide e molte storie sporche: ma in primo luogo sono quasi tutte « beffe » che si svolgono fra il popolo, e in secondo luogo – se ne faccia la prova – l'amore sensuale di per sé non è mai malvagio, lo sono semmai l'avidità, la gelosia e la bruschezza, e proprio perché profanano o disprezzano l'amore. L'ideale della pudicizia è del tutto incomprensibile a Boccaccio. In un'occasione sembra quasi magnificarlo, ma si tratta appunto di un'apparenza: « perciocché (conciò sia cosa che la donna debbe essere onestissima, e la sua castità come la sua vita guardare: [...] e questo non potendosi così a pieno tuttavia, come si converrebbe, per la fragilità nostra), affermo colèi esser degna del fuoco, la quale a ciò per prezzo si conduce » (VIII, 1, inizio)<sup>50</sup>. È una dama a parlare, e tre cavalieri la ascoltano assorti.

Verso la fine della sua vita Boccaccio si trasforma notevolmente. Il *Corbaccio* è una satira amara e implacabile, e alcune osservazioni fatte nella *Vita di Dante* vanno ancora oltre. Dapprima, e a ragione, si presumerà che ciò sia espressione della cagionevolezza e bigotteria del gaudente invecchiato. Ma è altresì degno di nota il fatto che verso la fine del secolo XIV l'opinione generale nei confronti delle donne

<sup>47</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 315 (IV, 7).

<sup>48</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 193.

<sup>49</sup> Cfr. *Les Cent Nouvelles Nouvelles* cit., vol. I, p. 52.

<sup>50</sup> Cfr. *Il Decamerone* cit., vol. II, p. 175.



cominci a ribaltarsi. Nell'opera di Giovanni Fiorentino si trovano ancora prevalentemente donne sul tipo di quelle apparse nel *Decameron* (si veda soprattutto la novella 1 della quarta giornata, quella del mercante di Venezia), ma vengono prese singolarmente e appaiono sbiadite. Quasi mancano osservazioni generali sulle donne e sull'amore<sup>51</sup>.

In Sacchetti le donne hanno perso quasi tutta la loro importanza; egli scrive al fine di divertire ed edificare gli uomini. Non che nel testo dica chiaramente di non stimare le donne, ma lo si capisce facilmente se si legge la novella 28. Un giovanotto desidera la figlia di un sacerdote, che vive nella casa del padre. In Boccaccio il giovane si sarebbe naturalmente assicurato prima il consenso della ragazza, e poi avrebbero giocato insieme un bel tiro al vecchio. Così non la pensa però l'amante di Sacchetti, cui il volere della ragazza sembra anzi del tutto marginale. Travestito da donna si reca a casa del sacerdote, fa in modo di dovervi passare la notte e dorme con lei; nemmeno una volta giunto lì sente il bisogno di spreccare troppe parole, e la reazione della ragazza non lo preoccupa affatto; con un po' di soldi e di rozza sensualità riuscirà certo a sedurla. Per rendersi conto delle differenze, si legga subito dopo la novella boccacciana dell'usignolo (V, 4)<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Una sola m'ha colpito: «... come la regola delle donne, che comunque rimangono vedove, subito diventano fratesche» (VI, 2).

<sup>52</sup> Per altri esempi della concezione della donna in Sacchetti vedi le novelle 84, 85, 106, 111, 112, 136, 137.

Sercambi, che si aggrega al *Decameron* con scarsa autonomia e trascrive quasi parola per parola novelle come quella di Griselda, tradisce tuttavia spesso quanto gli sia remoto il sentimento boccacciano. Sua è la ripugnante immagine della donna lussuriosa nella novella 107: «Madonna Antonietta, non come colomba, ma come gallo, colla testa levata, colli occhi isfavillanti, colla lingua mordente»<sup>53</sup>; Boccaccio riesce a renderci sopportabile perfino una scena di questo genere, facendola apparire naturale e ovvia: la donna è giovane e forte, suo marito non vale niente, cosa le rimane da fare? Ma ciò che è naturale non dovrà ispirarci ripugnanza, bensì apparirci allegro e degno di derisione (V, 10).

È ben chiaro il mutamento di principio. Nella novella posteriore a Boccaccio non saranno più le donne a parlare, ma gli uomini: il cambiamento implica una trasformazione del sentimento. In Francia lo sviluppo non è stato poi tanto differente, ma molto più lento. Lì la poesia ha vissuto ancora per lungo tempo in virtù di contenuti medioevali; l'amore cortese non fu rinnovato sensualmente come in Italia — né verso la passionalità (Dante), né verso la socialità (Boccaccio) —, bensì sopravvisse l'immagine della donna cortese, seppure divenendo sempre più caduca e astratta, e assumendo un numero sempre maggiore di tratti dell'esistenza borghese. Già Jehan de Meung prende l'iniziativa, ma i *rhétoriquers* conservano pur

<sup>53</sup> Cfr. G. Sercambi, *op. cit.*, p. 398.

sempre qualcosa della vecchia forma. V'è una gran quantità di fenomeni di transizione: i conservatori Froissart, Guillaume de Machault, Alain Chartier; accanto ad essi Eustache Deschamps, che nel *Miroir de mariage* si atteggiava in modo borghesemente irrispettoso, oppure Christine de Pisan<sup>54</sup>, che non riuscì a creare una nuova sostanza femminile, ma certo non aveva più nulla della dama cortese. Il conflitto si protrae, sfociando sempre più nel grottesco, fino ad Antoine de La Sale Saintré, oppure fino agli *Arests amorum* del giurista parigino Martial d'Auvergne, che scriveva intorno al 1460<sup>55</sup>; egli presenta un amante che ha promesso alla sua dama « que toutes et quantes foys qu'il se voudroyt coucher et mectre son couvrechief de nuict, il seroit tenu de nouer le bout du dict couvrechief à deux bons et fors neudz; et de dire par l'amour d'elle en le tirant: Dieu doint bone nuit à ma Dame ». E più avanti si lamenta: « qu'il lui falloit avoir ung neuf de trois tours en trois tours, tant en rompoit et desiroit » (*Troyssies-me arrest*)<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> Su di lei in un contesto simile vedi Gustav Gröber, *Die Frauen im Mittelalter und die erste Frauenrechtlerin [Le donne nel Medioevo e la prima femminista]*, in "Deutschen Revue", dicembre 1902, pp. 343-51.

<sup>55</sup> Martial d'Auvergne, *Aresta amorum*, apud Seb. Gryphium, Lugduni 1538.

<sup>56</sup> Un esempio grazioso della comicità ludica dell'ideologia cavalleresca è l'arresto 45: un cavaliere pretende la « dommaige des partes », che egli ha perso durante il torneo (cavallo, armatura), poiché lei con un pretesto gli ha negato la propria benedizione. Lei

Per la novella, quindi, il contrasto diviene meno netto che in Italia. L'autore del *Ménagier* ha fin da principio una concezione tranquilla e casalinga della donna; non conosce la « donna gentile »; si augura anzi una « preude et loyale femme ». Se racconta la storia di Griselda, non lo fa per esaltare la donna in quanto tale; del resto non la disprezza neppure, malgrado abbia narrato poco prima una graziosa storia, dove non si trova neanche una donna che per obbedienza al marito possa contare ad alta voce fino a quattro.

All'inizio del secolo XV nell'Europa romanza si ravviva un deciso disprezzo per le donne<sup>57</sup>. La concezione clericale della donna, viva fin verso il 1300 nella farsa popolare, e che a partire da Jehan de Meung lotta continuamente contro la concezione cortese, prende decisamente il sopravvento ed entra nella letteratura. Vengono diffuse le *Lamentations de Matheolus* (riportate verso il 1400 da Le Fèvre)<sup>58</sup>, e appare anche l'opera che fa definitivamente i conti con il corteggiamento, tanto con quello cavalleresco-

risponde con molto senno borghese: « qu'en sa vie ne lui consella de jouter ne nen fut consentant »: *ibidem*, p. 281.

<sup>57</sup> Una novella interessante, che mostra la trasformazione tanto dei concetti quanto delle loro rappresentazioni, è quella dell'usuraio ingannato, pubblicata da Paul Meyer nel "Bulletin de la société des anciens textes français", 1879, pp. 77-79 e 86-95, e ricordata da Werner Söderhjelm, *La nouvelle française au 15<sup>ème</sup> siècle*, "Bibliothèque du XV<sup>ème</sup> siècle", t. xii, H. Champion, Paris 1910, p. 26.

<sup>58</sup> Cfr. *Les Cent Nouvelles Nouvelles* cit., inizio della novella 37.

feudale quanto con quello sociale-naturale: le *Quinze Joyes de Mariage*.

Se nel *Decameron* la donna gioca con successo un tiro all'uomo (settima giornata), egli ne è quasi sempre l'autentico colpevole; è troppo vecchio o troppo geloso o troppo stupido, oppure per un qualche motivo non le si adatta; a un certo punto compare la spiegazione « che sempre non può l'uomo usare un cibo, ma talvolta desidera di variare » (VII, 6)<sup>59</sup> (ma in Boccaccio ciò è naturale e quindi non viene contemplato negativamente). La donna è per altro ben lungi dal voler nuocere all'uomo, sta anzi spesso sulla difensiva.

La donna delle *Quinze Joyes* è invece una bestia delirante, corrotta e stupida al tempo stesso, un perfido animale. La sua unica aspirazione è quella di dominare l'uomo, di colpirlo nel nervo vitale e di struggerlo, qualunque cosa accada, a costo di distruggere anche la casa, i bambini, se stessa. Per trovare un paragone degno, dovremmo ricorrere a Strindberg. Boccaccio è certo uno psicologo geniale, gli manca però il secondo aspetto delle cose, e vede un allegro gioco nello stesso punto dove l'altro mostra paurosi abissi. In Boccaccio uomo e donna vanno insieme, uniti dall'eros, dai bambini, dalle proprietà in comune, e nel complesso sono ben disposti l'uno nei confronti dell'altro; tutto ciò viene espresso inoltre in modo molto delicato nella più comica delle novelle,

<sup>59</sup> *Ibidem*, 10, vol. II, p. 142.

la decima della nona giornata, dove la Gemmata dice al marito: « bestia, che tu se', perché hai tu guasti gli tuoi fatti e' miei? »<sup>60</sup>. Boccaccio non prende troppo sul serio l'incidente domestico. Un uomo scopre l'infedeltà della moglie. Cosa fa? Si vendica con la moglie di un altro, e la cosa è sistemata. Se invece va a finire tragicamente, come nella novella 9 della quarta giornata, gli eroi della novella sono i due amanti, non certo il marito.

Per l'uomo delle *Quinze Joyes* la vita domestica è tutto. Egli le sacrifica i suoi averi, la sua salute, il suo carattere. Se essa viene distrutta, egli va in pezzi; e l'effetto raccapricciante sta nel fatto che egli è perduto fin da principio, giacché la donna non è sua amica e compagna nel bene e nel male, ma gli è anzi nemica dal più profondo del cuore. L'autore sa perfettamente come dovrebbe essere un matrimonio; ne parla in un paio di righe all'inizio della *Joye* 14: « car ils sont deux en de sa chose et nature y a ouvré tant par la douleur de sa forse que si l'un avoit mal, l'autre le sentiroit »<sup>61</sup>.

Boccaccio non avrebbe mai trovato un'espressione così tenera; tanto più amara e tremenda sarà la rovina. L'uomo delle *Quinze Joyes*, che scopre il tradimento di sua moglie (*Joye* 15), è un uomo intimamente perduto. La sua forza è agli sgoccioli, tutto gli diventa

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 296.

<sup>61</sup> *Les Quinze Joyes de Mariage*, « Bibliothèque elzévirienne », P. Jannet, Paris 1857, p. 116 [tr. it.: *Le quindici gioie del matrimonio*, Rinascimento del Libro, Firenze 1931].

indifferente. Al punto da farsi convincere con tutta arrendevolezza che quanto ha visto non è affatto vero.<sup>62</sup> Cosa gli importa, ormai, se ha ragione oppure no! La sua vita è distrutta; lo scopo, che tutte le donne di questo libro perseguono, vale a dire la distruzione della forza maschile, è finalmente raggiunto. D'ora in avanti egli non sarà che una sorda macchina: « il est si mat, si las, si dompté du travail et tourment des mesnage, qu'il ne lui chault plus de chouse que sa femme lui die ne face; mes y est adurci comme un vieil asne qui par acoustumance endure l'aguillon, pour le quel il ne haste gueres son pas qu'il a acoustoumé d'aller »<sup>63</sup>.

Che la donna tenti in ogni occasione di danneggiarlo, lo dimostra il tema della *Joye* 6. L'uomo porta ospiti a pranzo. Sono persone che possono essergli utili; egli fa dire alla donna di preparare un pranzo accurato. Lei non lo fa: « par ma foy, je ne m'en mesleray jà; je n'ai que faire de ses festes; que n'y est-il venu lui-mesmes? »<sup>64</sup>. Inoltre, manda via tutta la servitù e lo copre di ridicolo. La storia è vecchia; si trova nei *fabliaux* del secolo XIII (*Dit les perdriz*)<sup>65</sup>, nella farsa tedesca (*Der Reiger*)<sup>66</sup> e nelle *Cent Nou-*

<sup>62</sup> Cfr. l'utilizzazione scherzosa dello stesso motivo (*Dec. VII, 9*); ma è istruttivo anche il confronto tra la *Joye* 7 (l'amico ammonitore) e Poggio 139.

<sup>63</sup> *Quarte Joye*, in *Les Quinze Joyes* cit., p. 32.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>65</sup> Cfr. A. de Montaiglon - G. Raynaud, *op. cit.*, vol. I, p. 188.

<sup>66</sup> Friedrich Heinrich von der Hagen, *Gesamtabenteuer* [*Tutte le*

*velles Nouvelles* (novella 38). Ma in questi modelli e in queste imitazioni si insiste molto sul fatto che la donna vuol dar da mangiare al suo amante o divertirsi in qualche modo; oppure l'uomo invia a casa una leccornia per il pranzo progettato, e ciò le salta troppo agli occhi. Tutte queste motivazioni vengono qui eliminate. La donna vuole solo danneggiare il suo uomo, sfogare su di lui il proprio odio, umiliarlo.

L'intero libro si riduce a un'interminabile sequela di sventure e affanni, non tutti straordinari o derivati da fonti lontane, ma anzi spesso desunti dalla vita quotidiana. Un nuovo vestito, un viaggio, la gravidanza - la caccia ai merli da parte di una vergine non più intatta -, e poi temi che non si basano su alcun evento, bensì sul puro risentimento. La donna è convinta ad esempio del fatto che altri uomini forniscano prestazioni sessuali maggiori del suo; che avrebbe potuto sposarsi meglio, e ottenere maggiori ricchezze, maggior nobiltà; e lo ripete ogni volta che ne ha l'occasione, fino a scatenare litigi, guerre e una rovina senza precedenti.

In un'occasione, nella *Joye* 9, l'uomo è un vincitore. È stato un uomo forte, non ha voluto sopportare la schiavitù: « non obstant toutes guerres qui ont duré entre eux vingts ou trente ans, ou plus, est demouré en ses possessions victorieux ». Ora però invecchia e si ammala, e subito la donna, alleandosi con i figli e *aventure*], 3 voll., J.G. Cotta, Stuttgart und Tübingen 1850; si tratta dell'avventura II, XXXI.

con i servitori, cala su di lui; egli viene tagliato fuori dal mondo, deriso e maltrattato. Cerca di difendersi, e lei lo dichiara matto. Questa è la sua fine: « Ainsì est gouverné le bon homme, qui a vescu honourablement »<sup>67</sup>.

Ci siamo soffermati con tanta dovizia di dettagli su Boccaccio e sulle *Quinze Joyes* perché rappresentano i due poli estremi fra i quali si muovono le concezioni del primo Rinascimento. In Italia non ha mai preso piede un odio così passionale nei confronti delle donne, anche perché non si prendevano poi tanto sul serio la vita domestica e il matrimonio. Gli italiani che disprezzano le donne sono degli scettici freddi e indifferenti, e il disprezzo per le donne appare loro così ovvio che non vale nemmeno la pena di spenderci troppe parole. Così è già Sacchetti; così, ma in maniera più evidente, è Poggio, un vero nichilista morale. A condizione che la storia sia spiritosa e arguta, la gente che vi compare può fare ciò che più le piaccia. L'essenza di Boccaccio sta in una specie di etica immanente dell'amore sensuale, cui non rinuncia nemmeno nelle peggiori beffe; per il segretario papale Poggio, l'amore non è che rozza sensualità, spogliata di ogni nobile dignità e di ogni grazia. Perciò Poggio è anche tanto svergognato (l'esempio peggiore, irripetibile, è la *Facetia* 269 *De dubio sophismato*). In lui si trova, in forma rozza, la concezione che tutte le malattie femminili vadano cu-

<sup>67</sup> *Les Quinze Joyes* cit., p. 89.

rate secondo la ricetta di Mefistofele (*Fac.* 24, 42, 112; qui l'osservazione « igitur arguitur morbis mulierum eam rem plurimum conferre »). Per il basso eroismo, cfr. anche *Fac.* 128 e 203, come pure una gran quantità di burle, nelle quali depura il motivo da ogni fascino personale, riportandolo come mera ossatura di fatti, e producendo in tal modo un effetto rozzo e basso (cfr. *Fac.* 267 con *Dec.* VII, 6). Nella rappresentazione di crudeltà Sacchetti si era già spinto molto avanti; comuni ai due sono le novelle del figlio e della matrigna (Poggio 143, Sacchetti 14), della donna che si vende per un'oca (Poggio 69, Sacchetti 231) e dell'allegria ma assai crudele risposta della donna sterile (Poggio 22, Sacchetti 15). Il più anziano Sacchetti, tuttavia, è un uomo dalla morale popolare, certo piat-ta e bassa, ma contrassegnata da alcuni concetti di bene e di male; Poggio, come abbiamo ricordato, è invece un nichilista puro, e la forma è l'unica cosa che gli interessa. La sua inclinazione per le belle parole gli fa ideare di tanto in tanto una facezia, in cui la donna risponde all'uomo in un modo almeno elegante e intelligente: così la risposta alla domanda, perché le donne non chiedono mai all'uomo di amare, mentre spesso accade il contrario (47); oppure, ancora più bella è la novella dove il legato fiorentino, dopo aver chiesto stupidamente alla regina di Napoli di passare la notte insieme, si sente domandare se per caso i fiorentini l'avessero incaricato anche di questo (105).

Sullo stesso piano si pongono le *Cent Nouvelles*

*Novvelles*, francesi, e già questo indica l'influenza esercitata dall'Italia su questa raccolta<sup>68</sup>. L'elegante scetticismo nei confronti delle donne è del tutto rinascimentale-italiano, e se non altro il libro deriva il proprio carattere erotico — in pratica tutto il suo contenuto — dall'Italia. Se si obietta che nei *fabliaux* si suona un po' la stessa musica, occorre dire anzitutto che qui i *fabliaux* non c'entrano affatto, poiché non riflettono un atteggiamento, ma costituiscono una poesia popolare ingenua, irriflessa, priva di facoltà critiche; se vi appare una donna malvagia, una prostituta, una ruffiana, ciò che conta è il fatto in sé che deve far scattare nella gente l'impulso al riso, non il tipo, non la società che « celebra un processo ». E poi: gli ultimi *fabliaux* appaiono intorno al 1340, le *Cent Nouvelles Nouvelles* verso il 1460. Nel frattempo in Francia ha dominato una letteratura che si è schierata assai seriamente, a volte con passione, per l'adorazione o per il disprezzo delle donne. Ora appaiono improvvisamente le *Cent Nouvelles Nouvelles*, nelle quali un paio di signori della Corte borgognona raccontano comodamente e senza soverchio interesse delle storie; sono scettici, vedono l'amore come un'avventura sensuale e il matrimonio come un'occasione di complicazioni comiche (cfr. *Cent Nouvelles Nouvelles* 9 con

<sup>68</sup> Cfr. a tale proposito W. Küchler, *op. cit.*, voll. xxx e xxxi, e la recensione di Vossler nel "Literaturblatt für germanische und romanische Philologie", 1908, col. 289; inoltre si veda W. Sönderhelm, *op. cit.*

Poggio 270). Per la Francia questo sentimento è del tutto nuovo.

Ciò che distingue essenzialmente le *Cent Nouvelles Nouvelles* da Poggio è la sensualità della rappresentazione<sup>69</sup>. Le si potrebbe semmai confrontare con Sacchetti. Il fatto che l'opera francese attinga alla tradizione italiana comporta un rinnovamento della sensibilità, una vivacizzazione, conforme al carattere contemporaneo della nazione, della vita domestico-familiare, della « vie intime ». Per Poggio le donne sono soprattutto meri spettri. Ma facciamo un paio di esempi.

« Sutor quispiam ad uxorem non recte valentem mendum sibi notum rogavit ire. Ille absente viro, domum profectus uxorem ejus, licet reluctantem, commisit in lectulo »<sup>70</sup>.

A questo proposito vedi la corrispondente novella, vale a dire la terza, nella raccolta delle *Cent Nouvelles Nouvelles*: « Nostrre chevalier, voyant ceste musnierie très belle et en bon état, mais de sens assez eschèrement hourdée, s'approucha de bonnes et lui dist: certes... »<sup>71</sup>.

Una ragazza si confessa con sua madre: Poggio (157) dice: « ex vultu filiae cognita re mater iurgare coepit »<sup>72</sup>.

*Cent Nouvelles Nouvelles* 8: « Se elle se fist beau-

<sup>69</sup> Cfr. W. Küchler, *op. cit.*, vol. xxxi, p. 79.

<sup>70</sup> Cfr. *Les facéties de Pogge cit.*, vol. II, p. 57 (fac. 156).

<sup>71</sup> Cfr. *Les Cent Nouvelles Nouvelles cit.*, vol. I, p. 17 (novella 3).

<sup>72</sup> Cfr. *Les facéties de Pogge cit.*, vol. II, pp. 59 segg. (fac. 157).

coup presser et menacer avant qu'elle ne voulüst rien dire il ne le fault ja demander, mais au fort enfin elle fut ad ce mené qu'elle cogneut son piteux cas [...] sa mère toute enragée, forsenée et tant marrie qu'on ne pourroit plus [...] se prend à la tenses [...] que la pacience qu'elle eut de tout écouter sans mot sonner [...] estoit assez suffisante d'estaindre le crime qu'elle avoit commis par soy laisser engrosser du Picard. Mais, hélas ceste pacience n'esmeut en rien sa mère a pité, mesmes lui dit: va-t-en...»<sup>73</sup>.

Mentre in Poggio la madre vieta piuttosto assurdamente le nozze, nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* alla ragazza abbandonata dal suo uomo la madre dice: « non tornare a casa mia, finché non lo avrai trovato ». In tutti e due i casi va a finire che il fidanzato, mesosi con un'altra, le racconta la storia e ne ottiene la seguente risposta: « ... quid opus [...] ut matri referret stultia? Me quidem famulus [...] neque ullum unquam verbum a me innotuit matri... ». Poggio e il suo eroe si accontentano di quest'effetto arguto, mentre nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* l'uomo ne trae subito le sue conclusioni e torna dalla prima amante.

In Poggio 85 la domestica della donna confessa alla padrona che il marito le corre dietro: « illa ad patronam rem detulit ». Ne viene fuori (*Cent Nouvelles Nouvelles* 17) una situazione di estrema vivacità; la ragazza, sorpresa nella stanza isolata mentre setaccia la farina con il buratto, escogita uno stratagemma: fin-

<sup>73</sup> *Les Cent Nouvelles Nouvelles* cit., vol. 1, p. 47 (novella 8).

ge di voler controllare che Madame dorma, e nel frattempo lui dovrà continuare a lavorare in modo che l'improvvisa cessazione del rumore non dia nell'occhio; giura di ritornare immediatamente, e in effetti ritorna, ma con Madame: « et quand elle le voit en cest état et affublé du buleteau... ». La scena è degna di Boccaccio (cfr., nella novella 24, gli *houlseaux* a mezz'asta).

O ancora un approccio tentato dalla donna, Poggio 6: « mulier libidininis impatiens virum amplectitur osculaturque asserens non inde abiturum priusquam se cognoscat ». Si veda la goffa e comica scena dalle *Cent Nouvelles Nouvelles* (23), che purtroppo è troppo lunga perché la si possa citare qui per esteso<sup>74</sup>. In tutti i casi è assai istruttiva. Si pensi alla situazione amorosa in *Decameron* V, 7 (il rifugio contro la pioggia); in Boccaccio la natura onnipotente che colpisce tanto persone nobili<sup>75</sup> quanto persone comuni, tanto la donna quanto l'uomo — ed è per questo che è giusto cedere, checché ne dica poi il mondo —, in Poggio una crudeltà priva di sentimento e di vergogna, basata su una facezia, nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* un'immagine domestica, un *interieur*, in cui tuttavia c'è sempre almeno un elemento italiano: lo scetticismo degli ascoltatori.

Immagini domestiche, *interieurs*: e sí, questa è la

<sup>74</sup> Cfr. *Les facéties de Pogge* cit., vol. 1, p. 22; *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, cit., vol. 1, pp. 125 sgg.

<sup>75</sup> « Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende » (*Inf.* V, v. 100).

parola piú adatta alla raccolta francese. La famosa novella della decima (*Cent Nouvelles Nouvelles* 32), in Poggio (155) uno scherzo assai privo di gusto, termina qui con una terribile vendetta dei mariti. Il matrimonio e il marito, la casa e i figli conseguono un'importanza che in Italia non avevano mai avuto, un gran numero di novelle (19, 22, 29, 51) si occupa di questi problemi (a tale proposito, si veda *Ménagier*, I, pp. 182 sgg., e per contrasto Poggio 151). I bambini cominciano a svolgere un ruolo ben definito, non quello di burloni precoci, come in Poggio (41, 211, 265), ma quello di autentici bambini (*Cent Nouvelles Nouvelles* 23 e 66). Il postulato dell'integrità del matrimonio appare con grande purezza nella novella 100, che probabilmente si rifà a una fonte latina<sup>76</sup> (la giovane donna e il *sage clerc*). Ma, a parte questo caso, quasi tutte le novelle importanti presentano uno scenario domestico. Si tratta di innumerevoli storie di matrimoni, dove il marito, benché spesso tradito, di per sé non è piú considerato ridicolo o degno di disprezzo, rispetto all'amante. Sono appunto i mariti a raccontare e a divenire i soggetti della novella. Nel regno dell'amore nobile la donna è padrona, e l'uomo un servitore o un ribelle; fra le mura domestiche accade il contrario, o almeno cosí dovrebbe essere. La donna adultera non è mai presentata, nelle *Cent Nouvelles Nouvelles*, con quell'aureola che Boccaccio le assegna invece tanto vo-

<sup>76</sup> Cfr. « Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte », III, pp. 1 sgg.

lentieri; non è, anzi, che una prostituta. Il fatto che gli esperti signori della Corte borgognona non ritengano che valga la pena di esprimere il loro sdegno, non cambia proprio nulla; essenziale è che essi non ammirino piú l'amore libero e fiero, come accade spesso nel *Decameron*, né ritengano giustificato l'impulso naturale, ma invece disprezzino la donna in quanto essere stupido che soggiace agli istinti, e nel migliore dei casi ne deridano la raffinatezza. Il fatto che la donna si faccia piacere senz'altro un uomo di scorta, come nelle novelle 31 e 46, che una ragazza nobile stimi tanto le piú rozze forme dell'eroticismo (57 e 62), che d'altra parte un adulterio venga vendicato in modo cosí terribile, come nelle novelle 49, 56 e 68, senza che la donna raggiunga una sua dignità tragica, ci sembra fornisca una prova sufficiente dell'esattezza del nostro modo di vedere<sup>77</sup>.

Nelle *Cent Nouvelles Nouvelles*, tuttavia, comincia a imporsi, di tanto in tanto, un mutamento. Se la donna, in quanto essere sensuale, appare esecrabile e viene sminuita, essa raggiunge però una nuova dignità quando bada alla conservazione della casa o all'intangibilità del proprio matrimonio. Nel libro, troppo aristocratico e italianizzante<sup>78</sup>, ciò perviene ancora rara-

<sup>77</sup> Cfr. anche la storia del *charretton* (54) e il viaggio fino al Gross Membre (65) che ritroviamo naturalmente anche in Poggio.

<sup>78</sup> In questo quadro va visto anche il cap. 7 di *Les Nouvelles de Sens*, a cura di Ernest Langlois, "Bibliothèque du XV<sup>e</sup> siècle", t. VI, H. Champion, Paris 1908. (La donna che si traveste da prete per salvare dalla morte il marito adultero). A questo proposito



mente a piena espressione; ve n'è però un accenno. Qui andrebbe inserita la già menzionata novella pedagogica (100) e la storia della « bonne et loyale femme » (59), che svergogna in pubblico il marito adultero. L'espressione « bonne et loyale femme », che appare già nel cavaliere de La Tour-Landry, è la massima lode che i francesi dell'epoca potessero assegnare. L'espressione equivalente italiana, assai caratteristica, è « donna gentil e leggiadra ». Entrambi i tipi si fondono infine nel Rinascimento, e nel secolo XV possiamo seguire uno sviluppo i cui risultati prefigurano già le grandi esponenti della generazione successiva, da Caterina Sforza a Isabella d'Este e Vittoria Colonna. La caratteristica peculiare di queste donne del periodo di transizione è un'incondizionata e passionale dedizione, che può farsi eroica e tragica; esse si radicano perfettamente nell'ideale sociale degli italiani dell'epoca precedente come in quello domestico dei francesi; da entrambi le separa però l'ampio respiro umano, la passionalità e unicità del loro amore.

Nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* troviamo già il bel racconto della ragazza che, travestita da scudiero, insegua il suo innamorato per metterlo alla prova (26). Vive con lui per un giorno, senza che egli si accorga dell'inganno, ne riconosce lo scarso valore e lo lascia. È una donna pura e fedele, intelligente e decisa come Giletta di Narbonne (*Dec.* III, 9) o come la Belle Jehanne

vedi nel *Ménagier de Paris* cit., vol. I, p. 237, la storia di Jehanne la Quentine.

ne nella storia *Du roi Flore et de la Belle Jehanne*<sup>79</sup>. L'amato, al contrario, è un tipo borioso, un'immagine dei signori borgognoni ai quali la storia viene raccontata; non crede nell'amore e nella fedeltà ed è un vero e proprio cacciatore di donne.

Per quanto questa storia appaia strana, posta com'è nel bel mezzo di divertenti aneddoti<sup>80</sup>, essa non apporta ancora nulla di decisamente nuovo. Non si è ancora giunti al punto di mostrare una donna che combatta tragicamente e tragicamente soffre. Giletta e Griselda, Jehanne e Katherine sono decise, fedeli e devote in modo commovente, ma sono anche aporetiche e quindi non-tragiche; a concluderne i destini è un finale positivo, che per altro, secondo l'umana giustizia, hanno ampiamente meritato. I tentativi di Boccaccio di dar corpo a donne tragiche spesso producono effetti meramente melodrammatici, dato che i suoi caratteri si basano sulla pura sensualità; manca loro la statura umana, e più che eroine tragiche sono piccole donne in crisi. Prendiamo ad esempio la novella di Lisabetta con la testa di basilico (IV, 5). L'effetto che produce è quello di un melodramma sentimentale, e il triste finale non ci appare credibile<sup>81</sup>. Oppure si pren-

<sup>79</sup> *Nouvelles françaises en prose du 13ième siècle*, a cura di Louis Moland e Charles d'Héricault, « Bibliothèque elzévirienne », P. Janet, Paris 1856.

<sup>80</sup> Del tutto diversa, sebbene dia nell'occhio per la posizione della donna, la storia del figlio e della madre malata (77).

<sup>81</sup> Paul Ernst sviluppa questa novella da un punto di vista totemistico in un eccellente saggio: *Der Weg zur Form [Il cammino verso la forma]*, Insel, Leipzig 1906, pp. 86 segg.

da la novella di Simona e Pasquino: è forse più di una « triste storia », di un *fait divers*?

Intorno al 1450 nell'area linguistica romanza appaiono due racconti, nei quali la tragicità delle donne non è inferiore a quella dell'uomo nelle *Quinze Joyes*. Per quanto ne sappiamo, è la prima volta in Europa che le donne appaiono in una postura eroica, vale a dire come esseri umani; già solo per questo, i racconti di cui parliamo meritano di essere riscattati dall'oblio specialistico nel quale hanno riposato fino a questo momento.

Il primo cui ci riferiamo è stato scritto nel 1444 a Vienna da un italiano: è la novella di Lucrezia ed Eurialo, di Enea Silvio Piccolomini da Siena, che diverrà poi papa Pio II<sup>82</sup>. È una semplice storia d'amore con un'azione estremamente scarna, redatta in latino umanistico con grande profusione di citazioni e sentenze morali. Due amanti riescono a incontrarsi tre volte a prezzo di enormi fatiche, le circostanze li separano, lui rimane in vita e lei muore. Enea Silvio ha creato quello sfondo convenzionale-sociale, che sembra essere il presupposto di tutte le grandi novelle d'amore (*Princesse de Clèves*, *Affinità elettive*); ma in lui

<sup>82</sup> Cfr. Enea Silvio Piccolomini [*Historia de duobus amantibus*, 1444]; *Euryalus und Lucretia*, in *Fontes rerum austriacarum*, vol. lxi, sez. 2, K.K. Hof- und Staats Druckerai, Wien, 1849-1912; *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini* [*L'epistolario di E.S.P.*], a cura di Rudolf Wolkau, A. Hölder, Wien 1909, p. 355. Per i tipi della Insel è uscita una traduzione tedesca della novella a cura di Conrad Falke.

solo la donna ha dignità di soggetto. Eurialo è un piccolo damerino, oscillante fra vanità soddisfatta<sup>83</sup>, un po' d'amore e una grande paura per la sua carriera; Lucrezia, invece, l'autentica eroina.

La vediamo andare dritta verso il suo scopo; rifugirne, quando esso sembra ormai raggiunto; poi, sprezzando ogni pericolo, sprofondare nella sua passione senza alcun riguardo: « nihil timet qui non timet mori ».

L'altra storia è più recente forse di dieci anni ed è francese: è la prima novella del *Réconfort de Madame de Fresne*, di Antoine de La Sale. Gli inglesi assediano la fortezza di Brest; il signor du Chastel, che comanda la fortezza, è costretto dalla mancanza di viveri a dare in ostaggio l'unico figlio, ancora bambino, promettendo di arrendersi se entro una certa data non gli sarà giunto soccorso. Il soccorso non arriva, arrivano solo dei viveri, che gli inglesi non riconoscono però come soccorso; di conseguenza, chiedono la resa degli assediati. Cosa dovrà essere sacrificato, la fortezza o il bambino? È la moglie del comandante a convincerlo, dopo una lunga ed estenuante lotta, a mantenere la fortezza, per l'onore del suo amore e per servire il re. È evidente che il conflitto si sviluppa su presupposti assai semplici, e che l'elemento tragico rimane tutto all'interno della cornice domestica: quest'elevatezza di sentimento non è stata mai raggiunta dagli italiani.

<sup>83</sup> « Tu meum equum ascendes, Menelaë, ego tuam uxorem equitabo ».

I risultati che abbiamo fissato qui corrispondono con sufficiente esattezza a quelli del primo capitolo. L'epoca della fioritura della cornice sociale è allo stesso tempo l'epoca del trionfo delle donne; esse dominano da sole e costituiscono il soggetto della novella; contemporaneamente a questa cornice si atrofizza anche il loro predominio; nel secolo XV, nell'epoca della cornice domestica, è l'uomo a dare al racconto norme e contenuti; e come la cornice domestica, così anche questo sentimento è più diffuso in Francia che in Italia. Le due novelle che abbiamo ricordato in chiusura, per sentimento e concezione appartengono già all'alto Rinascimento; le donne vi vengono equiparate all'uomo nella capacità di soffrire e sentire profondamente, e per la prima volta acquisiscono una loro « personalità » precisa.

### III. COMPOSIZIONE

Quando la tensione fra tradizione cavalleresco-aristocratica ed esistenza cittadina e individuale divenne palese, diciamo quindi intorno al 1300, la letteratura ebbe bisogno di basarsi su un certo atteggiamento nei confronti del mondo empirico, atteggiamento che in un primo tempo non c'era né poteva esserci. Per scrivere una novella (ed è questo che qui ci interessa) occorreva assolvere il seguente compito: dall'infinita abbondanza degli eventi sensibili bisognava metterne a fuoco uno in particolare, e svilupparlo poi con i suoi principali presupposti in modo tale che potesse a sua volta essere rappresentativo di quell'abbondanza infinita. Ciò non poteva riuscire nel Medioevo; per lungo tempo, infatti, la stessa abbondanza degli eventi, l'immanenza, all'osservatore non era sembrata degna di essere compresa né capace di arricchire, ma al massimo era stata vista essa stessa come allegoria. Il mondo, trascurato per tanto tempo, aveva voltato le spalle all'uomo così come l'uomo aveva voltato le proprie spalle al mondo; e quando l'uomo si rivolse nuova-

mente al mondo, gli occorre un grande sforzo per domarlo. L'intera struttura del mondo gli era divenuta estranea; l'uomo non vedeva più la massa infinita degli eventi, dove l'uno confluisce nell'altro a formare un insieme (la causalità), bensì fatti isolati, uno qua e uno là, e anche quando gli riusciva di collegarne due o tre e di derivarne magari un insegnamento morale, decideva spessato di riposarsi e rinunciava a comprendere il tutto. Ne risultava un'astratta e dura giustapposizione, che non recava più in sé alcun tratto della sensualità della vita e poteva piacere solo al saggio che fosse alla ricerca di una dottrina, non certo al popolo che esigevo invece un copioso diletto sensuale. Così nacquero gli *exempla*. Negli *exempla* gli eventi non hanno importanza; vengono tratti da varie fonti, ma, spogliati di ogni realtà concreta, appaiono al nostro occhio come spettri. L'intero lavoro degli autori consiste nell'indicare un nesso causale, dal quale si possa poi desumere l'insegnamento. Nei modelli, soprattutto in quelli orientali, questo nesso si produceva da sé, derivava dagli usi e costumi dell'ambiente descritto o dal temperamento del protagonista; per giunta, questo aspetto non era poi così importante: se all'evento a si voleva far seguire al posto della conseguenza b il suo contrario (-b), ciò non poteva nuocere; ne risultava tutt'al più una seconda novella; era tutto un gioco, così come da uno stesso motivo si possono creare diversi canti popolari. L'autore di *exempla* era invece vincolato: doveva far sì che a fosse seguito

da b, poiché il suo compito era quello di dimostrare una dottrina che sarebbe stata rovesciata dalla presenza di -b. Per questo la sua struttura è dura come metallo. Dell'atmosfera e delle peculiarità caratteriali non sapeva cosa farsene, poiché esse avrebbero inficiato la validità generale del suo testo. Solo la dottrina aveva importanza, e b doveva quindi necessariamente seguire a. Per lui il baricentro era posto al di fuori del vero e proprio racconto, vale a dire nell'insegnamento. Non c'è destino, c'è semmai la Provvidenza che non ammette la sconfitta del Bene. Nel racconto orientale tutto ciò faceva parte dell'ordine; vi vigeva la convinzione che bontà, saggezza e benessere fossero identici tra loro. Ma questa convinzione è del tutto antieuropea e pertanto agli *exempla* manca qualunque collegamento con la realtà occidentale<sup>84</sup>.

Il lavoro dei primi novellatori consisté dapprima nel dare al racconto un baricentro autonomo, affinché potesse svilupparsi senza alcun bisogno di Provvidenza e dottrina: vale a dire, nel collegamento, consapevolmente causale, degli eventi. Non appena il racconto

<sup>84</sup> Fino a che punto il cristianesimo del Medioevo indebolisca il ruolo del destino, lo si può dimostrare nel modo più evidente confrontando *La leggenda di Vergogna* (a cura di Alessandro d'Ancona, G. Romagnoli, Bologna 1869; e si veda al riguardo Reinhold Köhler, *Kleinere Schriften* [Scritti minori], a cura di Johannes Balte, 3 voll., E. Felber, Weimar 1898-1900, vol. II, p. 190) con la saga greca di Edipo. La materia è pressoché la stessa, ma Vergogna e sua madre vanno dal papa che le assolve dai loro peccati, le mette in convento, e in tal modo tutto si risolve. Trattandosi di una leggenda religiosa, non c'è nulla da eccepire; per la novella o per la tragedia un simile finale sarebbe una mostruosità.

stesso contenga qualcosa che lo rende degno di essere narrato, esso perviene a quella globalità e verità terrestri che lo trasformano in opera d'arte, in novella. Questo qualcosa, nel tardo « Dugento » italiano, e soprattutto a Firenze, era la parola elegantemente espressa, il « bel parlare ».

In Salimbene<sup>85</sup> si narra la seguente storia di un certo « frater » Detesalve: « cum autem quadam die tempore yemali per civitatem Florentie ambularet, contigit, ut ex lapsu glatiei totaliter caderet. Videntes hoc Florentini, qui truffatores maximi sunt, ridere coeperunt. Quorum unus quesivit a fratre, qui ceciderat, utrum plus vellet habere sub se. Cui frater respondit, quod sic, scilicet interrogantis uxorem. Audientes hoc Florentini non habuerunt malum exemplum, sed commendaverunt fratrem dicentes: Benedicatur ipse, quia de nostris est ».

Non sappiamo con certezza se questo sia l'esempio più antico; qualcosa di simile è riportato già da Jacques de Vitry (17 o 18, p. es.), ma dubitiamo che sia frequente un testo dove ci si esprime così, dove il bacericento è saldamente innestato sul motto di spirito. L'amore fiorentino per la parola elegante: questa è l'origine formale della novella europea, e sul modello delle facezie di Salimbene sono state raccontate in To-

<sup>85</sup> Cfr. la *Chronica fratris Salimbene de Adam ordinis Minorum*, a cura di Oswaldus Holder-Egger, in *Monumenta Germaniae Historica*, Scriptores xxxii, impensis bibliopolii Hahniani, Hannoverae et Lipsiae 1905-13, p. 79.

scana centinaia di storie<sup>86</sup>. Le *Centio Novelle Antiche* appartengono quasi tutte a questo tipo, e così anche la maggior parte delle storie editte da Zambrini<sup>87</sup>. Qui « l'infinita abbondanza degli eventi » si avverte ancora ben poco. I presupposti sono troppo semplici, i mezzi espressivi troppo poco duttili. Ma è pur sempre qualcosa: un giorno d'inverno, un tale cade, i fiorentini lo attorniano e lo deridono: una storia vera, con un inizio, una conseguenza e un finale a effetto. Piano piano ci si fa coraggio e si prosegue su questa strada, sempre aggrappandosi al gioco di parole, ma con un visibile amore per la policroma confusione, per i presupposti e per l'atmosfera; scene di viaggio e di convento, di tribunale e di Corte; un paio di figure storiche, soprattutto Federico II, Ezzelino e il Saladino, creano sfondo e animazione; si va sempre più diluendo ogni considerazione per l'insegnamento sapiente; si confronti a tale proposito il tema del saggio giudizio nella *Disciplina clericalis* (« de decem tonnellis olei ») con la decima delle antiche novelle, e si noterà come nel primo caso tutto dipenda dalla massima (« guàrdati dal perfido vicino! »), nel secondo da un gioco di parole (« daramene quello che tu vorrei »).

Al *fabliau*, alla farsa popolare in versi, nella genesi della novella non possiamo assegnare un ruolo di rilievo.

<sup>86</sup> Per i cronisti italiani cfr. Bernhard Schneider, *Italienische Geschichtsschreiber des 12. und 13. Jahrhunderts* [Cronisti italiani dei secoli XII e XIII], Quelle & Meyer, Leipzig 1909.

<sup>87</sup> *Libro di novelle antiche*, a cura di Francesco Savetto Zambrini, G. Romagnoli, Bologna 1868.

vo. Dal punto di vista della storia della materia potrà esservi forse molto da dire, anche se le *Cento Nouvelles Antiques* desumono gli spunti di maggiore efficacia da eventi contemporanei; ma in questo caso un esame del genere non ci sembra rilevante. L'insieme degli argomenti trattati è comune a tutti, tutti vi attingono a piene mani: dagli *exempla* al *Novellino*, dai *fabliaux* al *Decameron*, e via dicendo sino a *La Fontaine*. Decisiva è semmai la maniera di trattare i temi: e qui al *fabliau* manca tutto ciò che farebbe pensare alla *novella*. La facezia è il polo opposto, rispetto all'*exemplum*; se questo sposta il baricentro del racconto sino a identificarlo con la dottrina, creando un mondo astratto e meccanico, il *fabliau* è sensualità pura e disinvolta. La sua tecnica può essere descritta in questo modo: senza sforzarsi di dominare la realtà empirica, il *fabliau* agguanta una situazione drastica, una qualunque, ne rileva sé e no i nessi causali, ne trascura del tutto il significato simbolico, e deliba fino all'ultima goccia il piacere sensuale che gli fornisce l'immagine ampiamente rappresentata. Bédier li chiama « des contes à rire en vers »<sup>88</sup>, ed è una definizione eccellente. Non occorre riflettere, sentirsi umani, provare compassione, comprendere il mondo così come è formulato, basta ridere. Tutto si basa sulla singola situazione, e a patto che sia comica, questa viene continuamente ripetuta, finché gli stessi poco raffinati spettatori non ne abbiano abbastanza (« la male honte » o « du prestre

<sup>88</sup> Cfr. J. Bédier, *op. cit.*, p. 6.

qu'on portoit » e altre)<sup>89</sup>. I *fabliaux* sono composti malissimo, senza alcuna gradazione, senza ordine. Inoltre si deve tener conto del fatto che gran parte di essi ci è nota attraverso un'edizione del secolo XVI<sup>90</sup>, e il resto attraverso manoscritti, laddove già le coperture e lo scorrere del tempo hanno portato a un certo raffinamento: colui che narrava, l'avrà fatto con ben altre ripetizioni, improvvisazioni, e in modo assai più caotico. L'impressione non-artistica dei *fabliaux* non deriva però dallo stile, che è sì superficiale ma pieno di *verve* e a tratti rivela anche passi sublimi<sup>91</sup>; è frutto

<sup>89</sup> Cfr. A. de Montaiglon - G. Raynaud, *op. cit.*, vol. IV, pp. 1 e 41.

<sup>90</sup> Cfr. J. Bédier, *op. cit.*, p. 13.

<sup>91</sup> Come esempio cito un prologo (da A. de Montaiglon - G. Raynaud, *op. cit.*, vol. IV, p. 154):

« Ce fu la voille d'un Noël  
 Q'uan tient en maint leu riche  
 [ostel:  
 A l'oté fu d'un haut baron,  
 Qu'il ot, à bon feu de charbon:  
 E mlieu .I. grant en avoit,  
 Qui toz les autres distraingnoit  
 Dist as autres: "Laissez m'aler  
 Car je voldrai ardoir la mer;  
 Par ma force et par mon pooir,  
 Voldrai aler la mer ardoir:

Jamais ne portera haranc,  
 Ploitz, ne poison ne melant."  
 Ensi con il l'a dit, si fist:  
 Ainz ne fina a la mer vint.  
 Quant il la vit, si s'ecria:  
 "Mer, car par Diu je tardré là!"  
 Fâit il, o plus haut de sa vois,  
 "Garde toi, ardoir je te vois."  
 Li charbons vient, en la mer  
 [saut,  
 Tost s'estaint et puis ne fist  
 [chant ».

E questo prologo si riallaccia piuttosto insensatamente ad alcune storie matrimoniali « du pré tondu », sicché il carbone presumibilmente sta per il giovane prima e dopo le nozze: un confronto assai comico, ma piuttosto zoppicante. Si vede bene come tutto è rappazzato. Tra i *fabliaux* che conosco, i migliori, dal punto di vista della composizione, mi sembrano quelli di Rutebeuf, p. es. il

della mera assenza di composizione. Il *fabliau* ci sembra costituire in ogni senso una fine, non un inizio. Fine di un modo di vedere il mondo terreno come ot-tusa sensualità, e fine di una forma, che era stata sufficiente per la materia più rozza. Ci sembra anche molto caratteristico il fatto che le prime novelle francesi, sorte intorno al 1390, siano state elaborate su modelli italiani: il *Roman de Troilus*<sup>92</sup> e la novella di Griselda nel *Ménagier*. Lo stile del « bel parlare » divenne all'inizio del Trecento sempre più ricco e colorato. Dal gioco di parole si perviene alla situazione, a volte perfino a una semplice trama; un esempio ne è la storia (cui accenna Dante, *Inf.* XXX, 32) del falsario Gianni Sticchi, che Zambrini pubblica come 67<sup>a</sup> nella sua raccolta; essa fornisce una vera e propria immagine comprensiva dell'effetto finale, con un'immagine cui l'effetto finale è semplicemente aggiunto come nel racconto di Salimbene o nella maggior parte delle storie del *Novellino*. Buoso Donati è morto, al figlio Simone il testamento non piace; prega allora Gianni Sticchi, che ha la facoltà di imitare chiunque, di metterli a letto al posto del morto e di scrivere un altro testamento; questi accetta, e davanti a un notaio

*Testament de l'asne* (A. de Montaiglon - G. Raynaud, *op. cit.*, vol. III, p. 215). D'altro canto, anch'esso risente del carattere esemplare: il benestante è sempre oggetto d'invidia. Solo *Les Cent Nouvelles Nouvelles* (96) fanno riemergere per il loro intrinseco valore l'effetto finale e il quadro di costume.

<sup>92</sup> *Nouvelles françaises en prose du 14ième siècle*, a cura di L. Moland e C. d'Hericault, "Bibliothèque elzévirienne", P. Jannet, Paris 1858.

e a vari testimoni assegna gran parte della proprietà a se stesso, mentre Simone, combattuto fra rabbia e paura, non osa fiatare<sup>93</sup>.

Nelle raccolte contenenti le novelle del « bel parlare » vi sono ancora molte storie leggendarie, che ricordano le vecchie cronache o Iacopo da Varazze. Sono scritte in modo ingenuo e scarno, una frase segue l'altra senza alcun nesso, ma tutte hanno il loro baricentro in se stesse. Non si tratta mai di saggezza, devozione, generosità in assoluto, ma di un caso del tutto individuale, e quanto più stravagante, tanto meglio. Si parte sempre da un gioco di parole o da una situazione critica, sviluppando poi l'esposizione a ritroso. Ecco perché queste storie sembrano silenziose come vecchie fotografie. Il motivo è del tutto fisso, l'esile filo dell'azione vi conduce direttamente, non vi penetra il rumore del mondo esterno; è estrapolato dal mondo, sta per conto proprio e sorride allo spettatore.

All'improvviso tutto cambia. La distanza propria della fotografia diviene vicinanza tangibile, vi penetra un rumore molteplice, e i temi fin qui immobili cominciano a mescolarsi fra loro e con il mondo sensibile. Siamo già a Boccaccio. Anche per questo egli deve tutto a Dante, che per primo congiunse mondo e destino. Vogliamo tentare di mettere in luce i tratti essenziali della nuova composizione.

Anzitutto la pluralità delle immagini; una determi-

<sup>93</sup> In tempi moderni, Giacomo Puccini ha trasformato il fruttuoso tema in una opera lirica.

nata parola o una determinata situazione, fotografica e immobile, come motivo principale compare ormai solo nella prima giornata; ma anche in questo caso la novella non prende le mosse dalla situazione di fatto, bensì fluisce nella corrente della vita. La risposta di Guglielmo Borsieres: « fateci dipingere la cortesia » (I, 8) non è niente di eccezionale o di isolato; dappri- ma i caratteri vengono dettagliatamente presentati, si parla delle antiche e delle nuove usanze, poi si procede a una visita della casa, e solo nel momento in cui l'avaro padrone di casa domanda con gesto di sufficienza se il suo interlocutore non conosca forse qualche cosa di inedito, che si possa ancora dipingere nella sala, questi se ne viene fuori con la sua malignità, che si sviluppa però pian piano dall'intero discorso; ma questi casi sono abbastanza rari, di solito il tema è già più animato. Dalla prima novella della prima giornata gli antichi novellatori avrebbero potuto trarne un'infinità: primo, c'è bisogno di un briccone per riscuotere i debiti in Borgogna; secondo, un tale s'ammala in terra straniera; terzo, la scena in cui Ciappel- letto ascolta il colloquio dei suoi ospiti; quarto, la sua confessione e santificazione. Si potrebbe accentua- re ancor più questa nostra divisione, e scomporre in questo modo qualunque novella del *Decameron*. L'unità dell'insieme sta nel motivo comico di base, nel fatto cioè che un pessimo soggetto possa essere santifi- ficato. Vi è dunque una specie di sovrastruttura, un principio in base al quale vengono ordinate le singole immagini; dalla semplice immagine si è giunti così a

una composizione che ne racchiude molte. In altra occasione il motivo può non essere comico, ma tragico, come accade nelle novelle della quarta giornata; ma racchiuderà sempre un insieme di immagini che scorrono l'una nell'altra.

Anche nei vecchi racconti domina a volte una molteplicità di immagini; si tratta quasi sempre di storie basate su modelli precedenti; così per esempio quella dei maghi al cospetto di Federico II. Per dimostrare la loro arte provocano un temporale; poi chiedono quale ricompensa il duca di San Bonifacio; se lo portano via, ed egli combatte, si sposa, gli nasce un figlio; quando poi il figlio ha già quarant'anni, decidono di tornare dall'imperatore e vi giungono dopo un lungo viaggio: « ch'ancor si dava l'acqua la qual si dava quando il conte n'andò co' maestri » (*Cento Novelle Antiche* 21). È una semplice sequela di immagini senza alcun principio ordinatore: una cosa viene accostata all'altra con timore e con una certa fretta, per sorprendere il lettore; ma in tal modo si crea una pluralità maldestra, poiché tutto crollerebbe se solo si fornissero dei dettagli (come in effetti accadrà nel Quattrocento, nel *Paradiso degli Alberti*)<sup>94</sup>.

Tornando al Boccaccio, egli espone dapprima il tema generale; per esempio nella quinta giornata si sa fin dal principio che tutto finirà bene; se la seconda novella inizia con la separazione degli amanti, possia-

<sup>94</sup> Cfr. Giovanni da Prato, *op. cit.*, vol. II, p. 180 (*Maestro Scotta*).



mo star sicuri che si incontreranno nuovamente; a questo punto Boccaccio può iniziare a modificare le immagini, a legarle o creare dei contrasti, senza il timore di confondere se stesso o il lettore: poiché la vera libertà è data solo al riparo di un ordine di grado superiore. Quando Boccaccio scrive una vera e propria novella di avventure, come quella di Andreuccio da Perugia (II, 5), al lettore ingenuo essa appare come un gioco arbitrario; quasi non ci si accorge del fatto che essa è invece predeterminata nella maniera più assoluta dal finale positivo, dalla concentrazione dei fatti in una sola notte precedentemente annunciata, dal motivo di base: il mercante venuto dalla provincia e la prostituta napoletana; solo all'interno di queste barriere Boccaccio è libero, e solo al loro interno questa libertà è possibile.

Boccaccio lega le immagini fra loro nei modi più vari; ma non permette quasi mai a un'immagine di divenire essenziale; le fa contrastare o confluire l'una nell'altra; il principio generale è reso solo raramente da un'immagine; si tratta semmai di un pensiero generico (l'ipocrisia dei monaci, la vanità delle donne, la forza dell'amore sensuale), di un carattere (Ciappelletto, Calandrino), di un ambiente (Napoli, una fattoria). Se un motivo esige che l'accento cada su una determinata parola o immagine, egli tenta in tutti i modi di operare un livellamento (a tale proposito vedi I, 8, di cui abbiamo parlato più sopra, e I, 6, su cui torneremo). Se questo non accade, ed è la generalità dei casi, allora egli riordina gli accadimenti in base a una tran-

quilla simmetria; senza precipitazione, ma anche senza che si indugi troppo, ogni immagine ottiene giustizia e prende il posto dell'immagine precedente solo quando ciò avvenga in un certo senso automaticamente, quando il lettore s'aspetti già il passaggio e possa già intravedere, per lo meno nei suoi contorni, la nuova immagine. Non c'è azione priva di motivo, non c'è salto né durezza; la donna invita il proprio amante solo allorché sia stato chiarito il motivo che l'ha spinto a farsene uno, e solo quando l'attimo appaia proprio; Calandrino viene ingannato solo quando la sua generica e specialissima stoltezza ve l'abbia condotto passo passo. L'esistenza di un motivo che non è mai identico a una data immagine, ma sempre più generico, non permette a nessuna immagine di prevalere; ad attribuire valore alle novelle non sono l'assoluta unicità e l'attualità, ma la loro tipicità e validità universale, che consente a un evento di rappresentarne mille altri: non come *exemplum* di una dottrina, ma come immagine del mondo.

La novella si è arricchita delle immagini create da Boccaccio, ma non ne ha mantenuto l'armonica composizione. Le singole immagini sono scomparse, certo, così come sono scomparse le semplici giustapposizioni<sup>95</sup>, ma la sua uniformità classica, l'ampio fluire e quindi la sua tipicità sono andati perduti assai presto.

La sesta novella della prima giornata narra di un

<sup>95</sup> Queste ultime si ritrovano occasionalmente nel tardo Quattrocento, p. es. in Giovanni da Prato.

nobile, che per un'imprudente osservazione è finito nelle mani dell'Inquisizione e potrà liberarsene solo a caro prezzo. Non appena gli si offre una possibilità, egli si vendica però in modo ingegnoso; sferza la « brodaiuola ipocrisia » dei monaci mediante l'applicazione faceta del motto biblico « voi riceverete per ognuno cento ». Il motto è scelto in modo da colpire intimamente l'ipocrisia dei monaci; e in generale nella novella non si affrontano mai due individui desiderosi di giocarsi un tiro a vicenda, ma due concezioni del mondo, il modo di fare libero dell'uomo nobile (« valente uomo secolare ») e la subdola ottusità dell'Inquisizione. Da queste premesse generali si sviluppa la composizione, che non si basa solo sull'effetto prodotto dalla battuta, ma anche e altrettanto sul tipo di calunnia escogitata, sulla corruzione e sulla rabbia repressa dell'inquisitore dopo lo smacco. Anche in Sacchetti l'Inquisizione viene beffata (14, cfr. anche 116), ma qui non ci si rifà più alla concezione del mondo, al narratore l'essenza dell'Inquisizione è anzi indifferente tanto quanto la libertà del nobile; qui siamo di fronte a una mera burla, e l'effetto sta tutto nel fatto che l'impauroito Alberto rimane fermo al « da nobis hodie » e nella sua stoltezza ne fa un « Donna Bisodia ». Si tralasci questa battuta, e la novella cadrà in pezzi; mentre il racconto di Boccaccio manterrebbe sempre e comunque il valore di una confessione e di un quadro di costume, anche qualora gli venisse a mancare la risposta comica. Il mutamento risiede semplicemente nel fatto che Sacchetti non espone più un processo gene-

rale o un punto di vista umano, semmai trasforma *a priori* un'immagine o una parola, per il loro valore di curiosità (« novità »), nel baricentro della storia e subordina loro tutto il resto. Dai narratori più primitivi si distingue per la sua consapevolezza; ha a propria disposizione una gran quantità di immagini e nessi, e non presenta un'esposizione scarna e silenziosa, ma descrive caratteri e ambienti a piena voce, anche se non per il loro valore in sé, né per la loro validità generale come immagini della vita, bensì sempre ai fini di una determinata battuta conclusiva che conferisce all'insieme la propria impronta. L'unica « copertura a volta » che egli conosca è la descrizione iperbolica dei caratteri (Dolcibene); essa compare anche in Boccaccio (Calandrino), ma la singola novella non presenta mai fra i suoi discepoli l'intera condotta di Dolcibene, bensì solo uno dei suoi tratti caratteristici. Stranamente all'opposto di questo modo di comporre si situa la inclinazione di Sacchetti verso le generalizzazioni dattiche, alle quali le novelle spesso non si addicono, tanto che a volte si sfiora l'assurdo come nella novella

190.

Questo modo di comporre, che definiremo aneddótico, in Italia ha avuto molta più fortuna di quanta non ne abbia avuta Boccaccio. Per scrivere con la sua classica uniformità occorre la sua stessa apertura quanto a concezione della vita ed etica. Ma la morale sociale e amorosa (cfr. il capitolo II) andò persa, e ai fini del naturalismo puro la forma aneddótica offriva molto di più, era anzi quanto ci voleva per far emer-

gere nel modo piú efficace burle locali, beffe e motti (Sabadino degli Arienti, Giovanni da Prato e altri). Gli umanisti se ne servirono per mettere in evidenza il « sale attico » in lingua latina, e a un livello puramente teorico essi vi raggiungono la massima perfezione: mi riferisco qui alle *Facezie* di Poggio. Qui gli antefatti vengono trattati in forma stenografica; la sua tecnica consiste nel condensare tutti i presupposti in due o tre brevi frasi, in modo che tutto converga direttamente verso la fine. La battuta « per ognun cento » compare in due occasioni, e riportiamo il seguente passo come esempio:

« Cum quidam sacerdos Castri Florentini, in Offertorio, quod die solemni ex consuetudine recipiebat a populo, illud de more diceret offerentibus: "centum pro uno accipietis, et vitam aeternam possidebitis", unus senex Nobilis qui nummum dabat, auditis his verbis: "satis dicerem", inquit, "si tantum capitale (ut vulgo dicitur) redderetur mihi" » (226)<sup>96</sup>.

Piú volte compare anche la confusione di parole straniere, dovuta a stoltezza, del tipo del già citato « Donna Bisodia », p. es. nelle facezie 101 (« praefatus »), 102 (« vuestra ignorantia »), 251 (« Epiphania [...] nescio autem vir fuerit an foemina »); notiamo dappertutto la tendenza all'abbreviazione, alla riduzione alle componenti piú essenziali, come quando si racconta una barzelletta. Naturalmente già la lingua latina lo spinge in questa direzione; talvolta Poggio ci

<sup>96</sup> Cfr. P. Bracciolini, *op. cit.*, vol. II, p. 157.

ricorda proprio gli *exempla*; a dire il vero se ne distingue solo perché il baricentro non è posto al di fuori, ma all'interno della storia, nell'effetto comico che egli mette in rilievo con estrema e consapevole acutezza.

Si potrebbe forse dire che esempi di questo tipo si adattino particolarmente bene a un'intensificazione dell'effetto; ma ci si accorgerà presto del fatto che in Italia, verso il 1400, questa intensificazione avviene sempre, e dove ciò non sia possibile, scompare addirittura il motivo. Già Giovanni Fiorentino acuisce le sue novelle (ad eccezione delle relazioni storiche) fino a creare una certa situazione, dando così l'impressione di un'eleganza preziosa e un po' pallida. L'amante che rinuncia nobilmente alla sua amata, perché il marito l'ha invitato ed elogiato, il giovane studente che a propria insaputa applica, sulla moglie del maestro, una donna intelligente nel ruolo di giudice, le istruzioni erotiche ricevute, laddove tutto si basa su una storiatura delle parole, ecc., a tutte queste storie manca l'ampio respiro, la validità generale dei conflitti bocciaciani. La novella si basa sempre su una casualità elucubrata; ha il valore di una mera curiosità e spinge il narratore a lasciare in ombra gli antefatti, in modo da mettere in evidenza elegantemente la situazione principale. *Il Pecorone* non conosce ancora questi mezzi artistici, è troppo ciarliero. La battuta che importa al narratore si sviluppa spesso solo in séguito a un'esposizione lunga e pallida. Il primo ad applicare

consapevolmente la tecnica della battuta è Sacchetti, che diviene quindi l'artefice dell'aneddoto. Le critiche cui lo fa segno De Sanctis<sup>97</sup> ci sembrano troppo dure: se non è un artista d'intenzione, lo sarà almeno per istinto. La novella si trasforma in una situazione strana, il più delle volte anzi in una risposta comica o qualcosa del genere, che egli mette in evidenza escludendo tutto ciò che non concorre direttamente a motivarla. Ma a questo scopo servono anche il carattere del protagonista e la vita dell'epoca; perciò le sue novelle fanno spesso luce sull'esistenza di un personaggio significativo (un esempio per tutti: nella quinta novella, Castruccio Castracane) o rappresentano certi tipi, come lo stolto, il burlone, il vigliacco ecc. Qualcosa lo unisce al *Novellino* (i suoi principi rinascimentali ricordano un po' tutti messer Azzolino, a cui immagine e somiglianza erano stati in effetti costruiti, solo che egli appare nelle *Cento Novelle Antiche* come un animale mostruoso e inquietante, mentre coloro che lo affrontano sono solo crudeli burtoni). Del tutto chiara è la predilezione per l'intensificazione dell'effetto, per la bella e ben marcata descrizione di una persona, di un'azione, di una parola, una peculiarità italiana, questa, che spicca già in Salimbene; un teorico della razza si sentirà forse incline ad attribuire la maniera ampia e « pittorica » di Boccaccio al sangue francese della madre.

<sup>97</sup> Cfr. F. De Sanctis, *op. cit.*, vol. I, p. 333: « non è artista e neppure d'intenzione ».

La novella 84 di Sacchetti è la solita storia d'adulterio: qui, si pensa al principio, non vi saranno differenze compositive rispetto al *Decameron*, ma tutt'al più il tema sarà reso in modo più grossolano. Se però la confrontiamo davvero con una storia parallela tratta dal *Decameron* — e scegliamo di proposito quella dove la battuta è più marcata, quella cioè dell'amante nel doglio —, ci accorgiamo immediatamente che tutto in Sacchetti converge verso la situazione del crocifisso — il resto, ricerca, discussione con la donna ecc., è reso in modo del tutto schematico —, e che gli importa solo la comica fuga dell'amante. Una simile intensificazione sarebbe parsa insopportabile a Boccaccio. Il soggiorno nel doglio è per lui una situazione come tante; egli distoglie anzi l'attenzione del lettore dal nascondiglio, aggiungendo il motivo della pulizia, dopo aver introdotto già in precedenza un dialogo fra i due coniugi che non ha nulla a che vedere con la situazione stessa e rivendica anzi un interesse autonomo. (Nel *Decameron* il marito non sospetta nulla). Non si dica però che Sacchetti sia povero d'inveniva; non è parco di motivi, ma uno di essi costituisce sempre il punto culminante. Nel *Decameron* motivi e situazioni sono posti l'uno accanto all'altro e hanno tutti lo stesso valore e le stesse motivazioni; in Sacchetti ve n'è sempre uno che predomina<sup>98</sup>.

<sup>98</sup> Ancora un esempio: il ladro gabbato. In Zambrini ci sono solo l'intreccio e lo scioglimento, raccontati nel loro svolgersi; in Boccaccio (VIII, 10) il motivo diventa la componente di una storia d'amore basata, come sempre, su una morale amorosa ferita

Nelle *Facezie* la battuta è divenuta così centrale da assorbire tutto il resto. Quasi non possiamo più definirle novelle; ci si avvicina semmai a una raccolta di barzellette. Quando racconta la novella della matrigna (Sacchetti 14, Poggio 143), quella di una strana predica (Sacchetti 22, Poggio 38 e 44), quella dell'inviato smemorato (Sacchetti 31, 72, Poggio 119) ecc., Poggio riassume, per quanto possibile, antefatto, caratteri e ambiente in un'unica frase, ed è evidente che gli interessa solo la battuta di spirito, il *facete dictum*. Quando tratta il motivo della donna che si corica al posto dell'amante del marito, lo svolgimento novellistico non gli basta, sente il bisogno di un'arguzia, di un momento ben determinato sul quale gli ascoltatori dovranno concentrare la loro attenzione; il modo in cui lo fa appare evidente dalla lettura della facezia 85 (*Rossus de Ricciis*). In questo modo il risultato consiste ovviamente in una forte intensificazione dell'effetto, a spese, tuttavia, della spontaneità e dell'autentico realismo. Se lo scrittore è anche un riordinatore della realtà empirica, questa sua attività di « abstracteur de quintessence » non deve arrivare al punto di spogliare la storia narrata di ogni empiria; egli perderà così la percezione della coesione interna, del ritmo degli eventi; ecco perché il *Libro delle facezie*, malgrado il divertimento che suscitano talune espressioni azzeccate, ci appare nell'insieme un po' scarso.

e vendicata; in Sacchetti (198) siamo di fronte alla caratterizzazione di un cieco astuto e maligno.

Per quanto riguarda la composizione delle novelle, in Italia il resto del secolo non apporta nulla di nuovo: gli scrittori in « volgare », che scrivono novelle, nella maggior parte dei casi raccontano delle burle in uno stile ricco di battute; queste burle, quasi sempre riuscite, mostrano spesso un'inventiva vivace; mi riferisco a Sabadino degli Arienti e a un paio di storie tratte dal *Paradiso degli Alberti*. Non appena si accingano però a composizioni di più ampio respiro, fanno fiasco e annegano nel loro stesso argomento. Nel *Paradiso degli Alberti* troviamo la storia di Fazio degli Uberti, il motivo di una donna che non esaudisce il suo amante, ma che rinuncia poi a tutto pur di salvarlo, non appena questi va incontro a una sciagura. Giovanni da Prato suddivide il materiale in modo insensato: dapprima viene la scena d'amore, un'immagine estremamente elegante (dialogo con accompagnamento di liuto), ma opaca e poco chiara dal punto di vista psicologico; poi, per pagine e pagine si narra il destino di Fazio, mentre la donna viene dimenticata e non ne veniamo a sapere più nulla, finché all'improvviso l'autore la recupera per concludere la storia. A tutto ciò si aggiungono rigogliose scene di Corte e di caccia, piccoli intrighi e cerimoniali: dei singoli dettagli godiamo oziosamente, per afferrare il motivo principale dobbiamo invece prima chiarirlo a noi stessi. Si faccia ora un confronto con la novella X, 4 del *Decameron*, che tratta del tema opposto (nobiltà d'animo dell'uomo respinto); si vede come qui agli antefatti

e alla storia interpolata, al vano corteggiamento da parte dell'uomo e alla sfortuna di Catalina venga assegnato solo lo spazio che ciascuno di questi motivi esige. Dal punto di vista dell'ordinamento non fa certo di meglio Sermini, che a ragione definisce « insalutella » la sua raccolta; si trae d'impaccio con una misera accumulazione, dilata le situazioni sino a farle divenire insopportabili, pur di scodellare doviziosamente gli elementi lasciati<sup>99</sup>, ed è nel complesso del tutto incapace di trarre partito da un motivo così bello; a un certo punto tratta del tema di Coriolano<sup>100</sup>, ma per la conversione spirituale deve far ricorso a una visione, mentre riempie tre quarti della novella con l'astuzia militare e le sue conseguenze. L'impovertimento psicologico, che rende impossibile qualunque motivazione o contrasto, come pure l'inclinazione a delineare scene sporche e prive di carattere individuale, finisce per togliere agli stessi « motti » la loro autentica forza d'urto. Si confrontino a questo proposito i due modi in cui il motivo « de puteo » è trattato da Boccaccio (VII, 4) e da Sabadino degli Arienti (45); quest'ultimo presenta una motivazione ripugnante e un finale arbitrario.

Il talento novellistico più significativo della fine del Quattrocento italiano dovrebbe essere Masuccio<sup>101</sup>,

<sup>99</sup> Un esempio: nella novella XXVI (*Maestro Gianobi da Firenze*) il tema della moglie che sostituisce l'amante del marito senza esserne riconosciuta; cfr. Poggio 85.

<sup>100</sup> Novella VI, *Gallo da Bellfiore*.

<sup>101</sup> Cfr. J. Burckhardt, *op. cit.*, vol. II, pp. 85 sgg.

che scrive a Napoli, al di fuori, quindi, della vera e propria area rinascimentale; nella sua cornice novellistica trova ancora posto l'intero contenuto di una virilità limitata, ma irremovibile e ricca di temperamento. Egli si attiene con durezza e sobrietà alla successione degli eventi; di solito una qualche astuzia o scelleratezza sconvolge l'equilibrio dei rapporti umani, e non lo trova affatto d'accordo<sup>102</sup>. Che il colpevole venga punito o meno, balena sempre la stessa, impaziente domanda: intendete sopportare che le cose continuino in questo modo con i vostri sacerdoti corrotti, governatori incapaci, donne perverse? Quando, corrispondendo in tal modo al gusto dell'epoca, anch'egli si decide a lodare un'astuzia particolarmente fine, agiunge tuttavia che è pur sempre meglio girare alla larga da una simile volpe (8). L'effetto che produce deriva in gran parte dal contrasto provocato dalle sue opinioni e dal suo gusto: quest'ultimo si appunta infatti su quanto v'è di grottesco, perverso, arlecchinesco. Le sue figure sono uguali a maschere di carnevale o a spettri; gli intrecci e le battute che il più delle volte costituiscono l'apice della novella, sono spesso di una rozzezza bizzarra e artistica. Non è capace di rappresentare un personaggio vero e proprio, ma è un insuperabile psicologo della perversione. Alla novella dell'angelo Gabriele (*Decameron* IV, 2; Masuccio 2) egli cambia volto, trasformando la vittima, che altri-

<sup>102</sup> In pieno contrasto con l'inegabile simpatia che prova Sacchetti per tutti i bricconi.

menti è una donna stupida o vanitosa, in una vergine religiosa e isterica.

La novella italiana è fondata sullo stile del « bel parlare ». Fin dal principio le è propria l'inclinazione alla battuta, alla pungente formulazione, magari in un paio di parole, di una situazione importante. In Francia è vero il contrario. La letteratura, sul finire del Medioevo, amministrava una grande eredità, quella della poesia popolare e dello stile burlesco; e se per contenuti e forme la novella era allo stesso tempo qualcosa di assolutamente nuovo (cfr. p. 73), le rimaneva tuttavia qualcosa della tecnica ampia e pittorica del *fabliau*; le situazioni sono più materiali, la rappresentazione più densa di quella italiana, e questo dato di fatto si perpetuerà fino a Rabelais<sup>103</sup>. Che però in Francia alla fine del secolo XIV e durante il secolo XV nascano davvero novelle e non burle medioevali, intendiamo dimostrarlo con un esempio che può valere per molti altri: il tema della donna dai due amanti. Il *fabliau* (*Du clerc qui fut repus derrière l'escrin*, di Jean de Condé, a p. 47 del vol. IV, del *Recueil général et complete des fabliaux* di Montaiglon-Ravnaud) racconta la storia senza alcuna suddivisione: la donna è « envoisie et amourouse », sta mangiando e

<sup>103</sup> Di fronte alla concezione di W. Kuchler, *op. cit.*, che p. es. considera *Les Cent Nouvelles Nouvelles* come essenzialmente medioevali, ci rifacciamo alla già menzionata critica di Vossler. La debolezza del lavoro di Kuchler, la divaricazione tra storia della materia e tecnica, vi è resa così evidente che non ci pare il caso di insistere ulteriormente sull'argomento.

bevendo insieme a un « clerc », quando bussano alla porta; riprendono a bere, mentre un altro « clerc », il primo della serie, li osserva dal suo nascondiglio; mentre lei nasconde anche il secondo « clerc » arriva il marito; il marito ha fame, iniziano a mangiare ecc. ecc. Nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* (34) la novella si basa tutta sul carattere del marito e sulla battuta che ne deriva. Egli è allo stesso tempo diffidente e pauroso; esce di casa malgrado sospetti, poi proprio questo motivo lo induce a tornare anticipatamente a casa; tenta di fare una scenata quando vede i letti disfatti, ma perde subito il proprio coraggio, non appena lei gli risponde con una certa energia; a questo punto non gli rimane che battere in ritirata: « Celui qui est là-haut paiera tout ». È penoso come Jean de Condé debba fare affidamento sulle sue sempre ripetute scene a tavola, per produrre la battuta! Nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* essa sgorga invece naturalmente e conseguentemente dall'intero sviluppo<sup>104</sup>.

<sup>104</sup> Molto più artistica la composizione in Boccaccio (VII, 6). Egli collega due motivi, riportando come finale la storia del perseguitato. Ma anche nei dettagli è più ricco di motivi e contrasti; dapprima contrappone i due amanti e il marito. A monna Isabella il marito non basta; lei ama Lionetto; un terzo, Lambertuccio, che non le piace, la costringe ad amarlo, minacciandola. Ella si trova d'estate in una fattoria con Lionetto; Lambertuccio viene a sapere che il marito è partito, sfrutta l'occasione favorevole e compare anch'egli, ecc. Così viene motivato il fatto che la donna abbia due amanti, e quindi anche il singolare incontro, cosa che nel *fabliau* non accade affatto e nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* si dà in modo molto più superficiale. Masuccio (5 e 29) mira in entrambi i casi a un effetto burlesco.

Ma torniamo al nostro punto di partenza; fin dal principio la rappresentazione era stata piú ampia nella novella francese che in quella italiana. La battuta, l'acutezza e la finezza sono ancora del tutto estranee ai francesi del secolo XIV. Essi si distinguono dagli italiani nello stesso modo in cui, nell'arte pittorica, se ne distinguono i fiamminghi. L'inclinazione alla rappresentazione di ampio respiro e alla raffigurazione delle circostanze secondarie si riconosce facilmente, basta confrontare fra loro due dei primi cronisti. Si prenda P. es. *La battaglia di Rosebecque* di Froissart<sup>105</sup> e le si accosti il racconto di Campaldino, dal libro VII (cap. 131) di Giovanni Villani<sup>106</sup>. L'italiano lascia che i fatti scorrano, sebbene in modo maldestro e poco chiaro; è evidente che tenta di riportare la cosa piú essenziale, l'attacco di fianco di Corso Donati e le parole della notizia giunta (« l'évate su che li Aretini sono sconfitti »), come perno della rappresentazione, mentre il piú giovane Froissart annega letteralmente nei dettagli: Philipp von Artevelde che parla ai suoi comandanti, la sua amata che abbandona di notte la tenda perché non riesce a dormire ecc.

Lo stesso avviene negli scritti pedagogici; infatti, benché le storie che vi si raccontano non debbano es-

<sup>105</sup> Cfr. Jean Froissart, *Chroniques*, a cura di G. Raynaud, "Société de l'Histoire de France", t. XI, Librairie Renouard, Paris 1899.

<sup>106</sup> Cfr. le *Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani*, 2 voll., Sezione letterario-artistica del Lloyd Austriaco, Trieste 1857, pp. 161 sgg.

sere nient'altro che *exempla* - e non sono nient'altro, visto che illustrano sempre una certa dottrina -, tuttavia, tanto nell'esposizione quanto nel trattamento di caratteri e requisiti, esse sono ben lontane dalla sommaria freddezza con cui i veri e propri *exempla* si occupano di simili cose. Si pensi a una qualunque « *fraus mulieris* » della *Disciplina o del Dolopathos*, e la si confronti con il capitolo 62 del cavaliere de La Tour-Landry. Questi trova il tempo di raccontare i colloqui del marito con la comare, introduce i ferri del mestiere (conocchia e arnesi del ciabattino), accumula aggettivi al momento di fornire una caratterizzazione (« le prieur estoit gros gras lait et malgracieux »), in breve, tenta di spaziare e di rendere l'atmosfera. Ciò è ancora piú evidente nel *Ménagier de Paris*. Se verso la fine del secolo XIV in Italia si scrivevano ancora novelle di formazione (come fa di tanto in tanto Sercambi), si trattava di una pedissequa imitazione di Boccaccio, e vi si utilizzava uno stile talmente secco da testimoniare della piú completa mancanza di partecipazione. Ma se si legge per esempio la novella di Griselda nel *Ménagier*, la si preferirà forse a quella boccacciana. Quanto meno è parecchio piú ampia, non dipende tanto dal finale e contiene una gran quantità di nuovi dettagli. Si possono biasimare la descrizione geografica di Salerno e altre cose del genere come eccessi didascalici, ma già la caratterizzazione di Gaultier (si pretende che egli si sposi, in modo che metta la testa a posto e si occupi maggiormente degli affari di



Stato), la lode delle virtù domestiche di Griselda come moglie (nel *Decameron* ci si limita a definirla « piacevole » e « costumata »), e molti altri detragli di questo tipo modificano la fisionomia della novella; ma soprattutto vi contribuiscono due elementi essenziali: l'assai più vivace partecipazione del popolo, con cui andrà messa in relazione la trasformazione del « pauvre homme » Jehannicola, e la bellissima scena, concepita *ex novo*, in cui Griselda, dopo la cacciata, s'accomiata dai suoi accompagnatori. Ci sembra che proprio questa novella abbia guadagnato molto dalla versione francese; un tema come questo era difatti più vicino allo spirito dei francesi, come ci pare di aver dimostrato nel capitolo precedente. Ma comunque la si pensi al riguardo, non se ne può negare la vivace ampiezza rappresentativa, persino a confronto con Boccaccio, che degli italiani è senza dubbio lo scrittore di più ampio respiro. Nei brevi racconti del *Ménagier*, che di solito narrano di fatti contemporanei, le cose non cambiano; lo scopo didattico non istiga mai all'aridità, la concezione sensuale si ravviva sempre.

Quando poi, più tardi, la didattica nel racconto in prosa ebbe svolto in Francia il proprio ruolo sino in fondo e le cose vennero rappresentate in virtù del loro valore intrinseco, la novella guadagnò ulteriormente in ampiezza. Per il fatto stesso di prendere le mosse da un punto di vista razionalistico e teleologico, la didattica pretende involontariamente una certa messa a fuoco. Non appena venne a mancare lo scopo, la novella

francese si trasformò nella descrizione di una data situazione, in cui l'ampiezza della rappresentazione era tutto, e non avevano più alcuna importanza l'evento narrato e il suo scioglimento. Questa tecnica, che di un qualunque evento si avvale come di un pretesto per descrivere una situazione, non viene applicata meno nelle *Quinze Joyes* che nei famosi racconti d'ambiente del secolo XIX. Quanto è rigida e unitaria la composizione delle *Quinze Joyes*, tanto allentato è l'ordinamento interno delle singole novelle, e su questo contrasto si basa in gran parte l'effetto che producono. Tutto ciò che accade, vi accade solo come esempio (« et aucunes fois advient »). Potrebbe accadere anche qualcosa di completamente diverso; essenziale in tutti i casi è solo la condizione di familiare disfacimento, che non può mancare (cfr. il cap. I). L'evento viene talmente dissolto in una serie di singole situazioni che le *Joyes* quasi non mantengono più il carattere di novelle; si confronti al riguardo la *Joye 7* con la facezia 139 di Poggio. Qui il rigido evento, dove tutto converge verso la risposta da furbastro data dal marito; là, l'evento dissolto in una miriade di presupposti, circostanze concomitanti, deduzioni, finché, spogliato di qualunque efficacia autonoma, esso si riduce al mero anello di una catena di umiliazioni cui l'uomo è sottoposto.

La composizione, al confronto più acuta, delle *Cent Nouvelles Nouvelles* può essere spiegata solo attraverso l'influenza esercitata dalle raccolte di novelle ita-

liane. Ma spiegare non rientra nei nostri compiti. Ci accontentiamo qui di stabilire dei dati di fatto, e notiamo che, a confronto con il resto dell'arte narrativa francese, esse appaiono rigide e a effetto, e invece ampie se comparate alle italiane. Una certa intensificazione degli effetti nelle singole novelle deriva già dal piano dell'opera, una raccolta che, non diversamente da quella di Poggio<sup>107</sup>, ha lo scopo di divertire una società maschile. È chiaro che in questo caso deve esserci sempre una battuta evidente, un momento in cui l'intera « Corona » inizia a ridere. Qui risiede anche la differenza tra il « popolo » e la società. Il popolo ride della situazione comica, della rozza materia; la società esige una formulazione più pungente: non le bastano le scazzottate, le grandi abbuffate, le brutali scene d'amore<sup>108</sup>. Ne abbiamo parlato già in precedenti *zaz*, a proposito del *fabliau Du clerc qui fut repus derrière l'escrin*; vogliamo aggiungere un ulteriore esempio; di esempi, del resto, se ne trovano in gran quantità, e a voler passare in rassegna i confronti e le indicazioni di Kùchler<sup>109</sup>, se ne ricaverà molto (soprattutto per le novelle 1, 2, 29, 34, 38, 39, 65, 78, 85). La novella 20 delle *Cent Nouvelles Nouvelles* riesuma un vecchio tema (l'illuminamento del marito ingenuo), che fra l'altro ritroviamo anche in un *fabliau*: *De la sorisete des Estopes* (a p. 310 del

<sup>107</sup> Cfr. W. Söderjhelm, *op. cit.*, p. 112.

<sup>108</sup> Cfr. l'esposizione, a nostro parere errata, di W. Kùchler, *op. cit.*, vol. xxxi, p. 79.

<sup>109</sup> *Ibidem*, vol. xxx.

vol. I di Méon, *Nouveau recueil de fabliaux et de contes* cit., e cfr. anche *Du sot chevalier* a p. 220 del vol. I della citata raccolta di Montaiglon). In entrambi i casi la comicità grossolana della non troppo verosimile storia viene sfruttata ampiamente. Il *fabliau* aggiunge quale soluzione una nuova storia, di per sé insensata, ma ampiamente comica, quella del trasporto del topolino, che a sua volta dà vita a una situazione comica e non si conclude necessariamente, anzi potrebbe essere continuata a piacimento. Nella nostra novella il motivo della guarigione dà vita a una soluzione naturale, e concentra l'effetto sulla grottesca esclamazione del marito: « in questo modo egli avrebbe potuto salvare dalla morte anche i propri genitori ». Che le *Cent Nouvelles Nouvelles* siano elaborate molto più rigidamente della restante prosa francese coeva, si deduce anche dal confronto, voluto da Kùchler, fra la novella 60 (le donne tonsurate) e un'avventura simile narrata da Chastellain<sup>110</sup>. « Lo storiografo Chastellain riproduce l'argomento con ampie osservazioni morali, con deduzioni politiche e religiose, seriamente, del tutto convinto della realtà di quanto è accaduto. Il novellatore comprime gli eventi e li utilizza quasi solo a mo' d'introduzione al motivo burlesco, la vendetta riuscita di uno dei coniugi »<sup>111</sup>. Non lo si po-

<sup>110</sup> Cfr. Georges Chastellain, *Oeuvres*, a cura di Kervyn de Lettenhove, 8 voll., F. Henssner, Bruxelles 1863-66, vol. II, pp. 210 segg.

<sup>111</sup> Cfr. W. Kùchler, *op. cit.*, vol. xxx, pp. 310 segg.

trebbe esprimere più chiaramente; solo, non è lecito confrontare storiografo e novellatore, ma si dovranno comparare due modi di narrare, quello francese e quello italianizzante<sup>112</sup>. Quale secondo terminè del confronto l'arte narrativa circostanziata e priva di effetti di Antoine de La Sale<sup>113</sup> o le *Quinze Joyes* potrebbero prendere tranquillamente il posto di Chastellain.

Se al contrario si confrontano le *Cent Nouvelles Nouvelles* con le opere degli italiani, esse appaiono grossolane, ampie e tentennanti nella loro composizione; sono spesso più ricche di dettagli, ma la battuta sembra appiccicata. Ciò è tanto più evidente nelle numerose novelle di cui riscontriamo il tema anche in Poggio. Ne scelgo alcune che sono state già ricordate in altra occasione.

Novella 79 (il clistere necessario a ritrovare l'asino). Poggio (87) non ha saputo farne nulla: è una secca, inverosimile relazione dell'accaduto. Nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* la scena è invece magnifica: il medico ha da fare, non lo ascolta, vuole solo liberarsi di lui: « bailliez-lui clystère ».

Novella 80, Poggio 43: « et en ce disant tenoit son bras destre par le coute si le branloit trop bien »<sup>114</sup> (*Aselli priapus*).

Novella 86, Poggio 62. Nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* un ampio quadro familiare con la scena del tri-

<sup>112</sup> Cfr. W. Söderjhelm, *op. cit.*, pp. 113 sgg.

<sup>113</sup> Di tanto in tanto Antoine produce sí degli effetti, ma nel bel mezzo del racconto e senza farvi cadere l'accento.

<sup>114</sup> Cfr. *Les Cent Nouvelles Nouvelles cit.*, vol. II, p. 145.

bunale, in Poggio tutto è riassunto nella battuta, quando lei prega dopo appena un mese: « si libet maiore illo socio utaris ».

Novella 88, Poggio 10 (i finti gendarmi). Poggio fornisce solo l'ossatura della storia, con un finale in elegante contrasto. Le *Cent Nouvelles Nouvelles* trasformano l'introduzione, la motivazione e gli accadimenti stessi nel baricentro della storia. Un dettaglio importante: lei parla all'uomo che torna come se questi fosse un gendarme.

Novella 89, Poggio 11. Quest'ultimo si limita ai presupposti indispensabili: gli basta lo scherzo di personificare Carnisprivium e Quadragesima, e di farli ritardare a causa delle intemperie e delle brutte strade; nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* abbiamo invece la paura del prete che ritorna di corsa, convoca immediatamente i suoi e in risposta ai loro brontolii racconta la storia di Quaresme, che presenta tutte le caratteristiche di una frettolosa invenzione. Egli stesso ci avrebbe mangiato insieme!

Novella 91, Poggio 49. Anche qui Poggio non riporta nient'altro che la battuta (come si corregge una donna). Nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* la donna, con rozza schiettezza, considera la propria predisposizione come fatto naturale, che non si può quindi evitare. La sua risposta: « vieni pure, se puoi ». Cfr. la bella analisi di Kùchler.

Novella 92, Poggio 78. Le donne litigiose: in Poggio questa scena diventa una comica questione di dot-

tori, nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* una farsa fiamminga, nella quale le donne stupide si ingannano da sole.

Novella 93, Poggio 66. Qui un *facete dictum*, là un'ampia e volgare storia familiare, che si basa sul commercio: io ti permetto di commettere adulterio, e tu mi permetti d'ubriacarmi.

Le *Cent Nouvelles Nouvelles* sono ovunque piú ricche di dettagli, vivaci e robuste; in compenso manca loro totalmente quell'eleganza acuta e contrastiva propria di Poggio. Dei primi italiani Sacchetti è il piú vicino al libro francese. L'attitudine popolare, una certa inclinazione al grottesco, una predilezione per la concentrazione dell'intero sviluppo in un'unica situazione, che sia però sensualmente viva e non come in Poggio un mero *facete dictum*, è quanto li accomuna<sup>115</sup>. Le differenze si sentono, piú di quanto non si possano formulare. Esse consistono nel fatto che l'esposizione di Sacchetti fluisce in modo piú regolare, mentre il suo scioglimento è molto piú pungente. Egli sviluppa gli eventi attentamente, fino a raggiungere la battuta, mentre il francese va avanti a scatti; quest'ultimo predilige l'ampia rappresentazione della singola scena, dalla quale non riesce a districarsi; ciò rende il suo ritmo lento e irregolare. Perfino le sue battute, per quanto conseguano spesso l'effetto, sembrano ampie e goffe a confronto con la levigatezza di Sacchetti.

<sup>115</sup> Cfr. W. Söderjhelm, *op. cit.*, p. 227.

In entrambi compare la storia dell'incesto, di cui è protagonista in Sacchetti (14) la matrigna, nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* (50) la nonna. La battuta francese consegue sicuramente un effetto maggiore<sup>116</sup>. E tuttavia la novella non è stata scritta solamente per la battuta, ma anche e altrettanto per amore della scena erotica, inauditamente comica per il gusto dell'epoca. Quest'effetto manca in Sacchetti, che va dritto verso la battuta; in compenso egli elabora una buona motivazione psicologica per la relazione tra figlio e matrigna.

Il francese non nutre preoccupazioni di questo tipo. A lui l'inverosimiglianza della situazione non passa nemmeno per la testa.

Oppure, si pensi alla novella di Talbot (5); Sacchetti presenta tutta una serie di storie simili fra loro; ne estrapolo la prima, quella di Castruccio Interminelli (5). In entrambi i casi si tratta di un'idea spiritosa dei condottieri per punire un sottoposto arrogante, quella cioè di spingere all'estremo le disposizioni eritate impartite da questi; ma nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* la novella si dissolve in una comica scazzottata, motivo per il quale l'intero racconto è stato scritto. Ci si soffermi invece sulla glaciale e tagliente severità di Sacchetti: gli occorrono dieci righe per raccontare come Interminelli, per una innocente presunzione, spinge verso la morte il suo « fidato famiglia »: « io voglio che voi appariate di combattere con li vivi, e non con

<sup>116</sup> Cfr. W. Küchler, *op. cit.*, vol. xxx, p. 305.

li morti ». Sacchetti viene stimolato dalla cruda anti-tesi<sup>117</sup>, il francese dall'ampia comicità.

Anche il racconto dei tre insegnamenti del padre morante (Sacchetti 16, *Cent Nouvelles Nouvelles* 52) e tutta una serie di « beffe » (p. es. Sacchetti 25, *Cent Nouvelles Nouvelles* 76) compaiono in entrambi. In tutti questi casi Sacchetti supera il francese nell'esecuzione consequenziale e nell'acutezza della battuta; l'autore delle *Cent Nouvelles Nouvelles* si sofferma sui dettagli, e l'unione tra un fatto e l'altro spesso è resa plausibile solo dall'ambiente generale; in compenso è insuperabile là dove si tratta di sfruttare al massimo la situazione comica.

L'essenza dell'ampiezza francese diventa ancor più evidente se vi si confronta Boccaccio, il cui morbido fluire fa sembrare duro anche Sacchetti. Ciò che è comune a Sacchetti e alle *Cent Nouvelles Nouvelles*, la popolarità e l'acutezza, viene omesso dall'aristocratico e classico Boccaccio. In compenso egli è simile al francese, e dissimile da Sacchetti, nella rappresentazione ampia e indugiante delle circostanze.

Vogliamo indicare anzitutto un esempio possibilmente conosciuto. La famosa novella dell'angelo Gabriele (*Decameron* IV, 2) si ritrova con il numero 14 nelle *Cent Nouvelles Nouvelles*, certo modificata a tal punto che al lettore sembra di passare da un'ampia e animata piazza a uno stretto vicolo. Nella novella di Boc-

<sup>117</sup> A tale proposito vedi J. Burckhardt, *op. cit.*, vol. I, pp. 166 sgg.

caccio tutta Venezia si muove vorticosamente in un vero e proprio carnevale, mentre nella versione francese ritroviamo solo tre personaggi; là le situazioni comiche si precipitano l'una sull'altra, e ciascuna è colma di dettagli psicologici, qui una sola scena viene sfruttata fino alla nausea; là la soluzione sta nella fuga e nella punizione, qui tutto è riassunto nel burlesco effetto finale: è una ragazza! A ciò si aggiunge che l'opinione personale di Boccaccio (contro i monaci e contro i veneziani) crea il tono di fondo; nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* si tratta invece di una storia come tante altre. Riassumendo si può dire che la differenza risiede essenzialmente nel ritmo del movimento. L'opera francese, non meno ampia e sensuale, è incomparabilmente più densa e pesante, malgrado la battuta finale. La sua ampiezza nasce dal fatto materiale, c'è ben poco dinamismo, ben poca psicologia. Boccaccio tratta la storia materiale in modo sovrano, la gira e rigira a suo piacimento e appunta tutta la propria attenzione sul dinamismo e sulla psicologia. Nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* le donne sono pie e limitate; Boccaccio cancella la religiosità, e la sostituisce con una grottesca superstizione, che fa confluire poi nel tipo tutto individuale di vanità ottusa della sua eroina (cfr. la fanatica isterica in Masuccio 2). L'eremita è ipocrita e lascivo, e questa caratterizzazione basta già a definire il personaggio così come compare nelle *Cent Nouvelles Nouvelles*, ma per riprodurre la sensualità in agguato di frate Alberto bisognerebbe ricopiare Boccaccio. Si pensi solo al passo in cui la donna gli dice di control-

lare sul suo seno, poiché vi si dovrebbero trovare ancora i segni dei baci dell'angelo Gabriele; e lui le risponde: « ben farò oggi una cosa che io non feci già è gran tempo, che io mi spoglierò per vedere se voi dite il vero »<sup>118</sup>.

Boccaccio non ha sempre la possibilità di dipingere una tale ricchezza di volti. Ma gli riesce sempre, magari in altra maniera, di mettere in moto i fatti finché sembrano danzare. Nella storia del marito come confessore (*Cent Nouvelles Nouvelles* 78; *Decameron* VII, 4) egli fa in modo che si possa dominare sin dal principio l'intero intreccio (composto di due motivi confluiti l'uno nell'altro), grazie al fatto che la donna riconosce subito il travestito e decide di sfruttare in suo favore la congiuntura. Così si scivola senza sforzo nell'andirivieni di quanto accade, mentre nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* si va avanti passo dopo passo, una frase dopo l'altra, fino a essere sorpresi dalla brusca soluzione (il confronto attuato da Küchler non ci sembra cogliere l'essenziale, in questo caso).

Istruttive per il modo in cui Boccaccio riallaccia fra di loro diversi motivi, infondendo un molteplice dinamismo al racconto, sono per esempio anche le storie dell'uomo nascosto nell'armadio (*Decameron* IV, 10; *Cent Nouvelles Nouvelles* 27) e del marito appagato (*Decameron* V, 10; *Cent Nouvelles Nouvelles* 43).

Quanto abbiamo detto qui della lentezza del ritmo nelle *Cent Nouvelles Nouvelles*, del viscoso fluire della

<sup>118</sup> Cfr. *Il Decamerone* cit., vol. 1, p. 286.

rappresentazione<sup>119</sup>, vale in misura ancor maggiore per la restante arte narrativa dell'epoca. Le *Quinze Joyes* posseggono certo un'intiore « ricchezza di volti », che può essere messa alla pari con l'esteriore dinamismo boccacciano. Ciò che loro manca è però la leggerezza.

Nella seconda metà del secolo in Francia si perde completamente la rigidezza compositiva. Lo stile cronachistico prende il sopravvento, le barriere della rappresentazione novellistica saltano e ci si pongono compiti, che tecnicamente non si è in grado di svolgere. Ciò vale tanto per le ultime opere di Antoine, il cui talento compositivo non è per altro significativo, quanto per l'affascinante anonimo *Jehan de Paris*. Come esempio di questa composizione rilassata, verso la fine del secolo XV, citiamo il *Réconfort* di Antoine, che abbiamo lodato in altra occasione. È costruito in una maniera terribile. Già la divisione in due o, se si vuole, tre eroi, divisione che non è affatto voluta, infonde all'opera un carattere maldestro. A ciò si assommano il doppio scenario, il repentino salto dall'uno all'altro, la goffa aggiunta della vendetta del signor du Chastel. La seconda novella, di per sé assai esile e scolorita, è piena di memorie storico-aneddotiche, che la rendono del tutto insopportabile.

Il dinamismo confluisce infine da una parte in Comynes, dall'altra in Rabelais, gli orizzonti dei quali si sono ampliati ben al di là delle possibilità della no-

<sup>119</sup> Cfr. W. Küchler, *op. cit.*, vol. xxxi, p. 64: « la dura lotta contro la materia ».

vella pura. Quando questa riappare in Margherita di Navarra e Bonaventure des Périers, intorno al 1530, presenta un volto nuovo. Certo, soprattutto in Bonaventure, l'essenza gallica permane nella materia e nel temperamento; ma la struttura filosofico-umanistica, la libertà compositiva e soprattutto la ricchezza di sfumature nello stile e nella descrizione dei caratteri fanno riconoscere la sostanza, dal respiro più pieno e libero, di una nuova epoca. Un'epoca che esula però già dal nostro compito.

## CONCLUSIONE

Inizialmente intendevamo aggiungere ancora un quarto capitolo, che avrebbe dovuto trattare dello stile. Ma presto ci siamo accorti del fatto che un confronto essenzialmente sintattico fra tre, o meglio ancora, quattro lingue (dovrebbe essere infatti considerato anche il veronese spagnolo), avrebbe trasceso le nostre forze. Speriamo comunque di potervi tornare sopra.

Se nell'analisi della novella, al posto del confronto degli argomenti e della storia delle fonti, cerchiamo di attuare una comparazione critico-formale, ciò accade perché crediamo che ne sia giunto il momento. La storia delle fonti è tanto progredita, quanto può esserlo tenendo conto delle successioni infinite che in ogni disciplina di questo genere si parano davanti allo studioso. Il tentativo di far concordare le teorie potrebbe rivelarsi disperato e forse nemmeno tanto auspicabile. Invece, nella critica formale o nel confronto formale, su cui la critica formale si basa, per quanto riguarda la novella non è stato fatto ancora nulla. Spesso si confrontano tra loro due novelle, certo (e il più delle volte

solo dal punto di vista della storia dell'argomento), ma sembra mancare un'esposizione che, partendo da un piú ampio numero di esempi concreti, pervenga a considerazioni generali.

Nell'ultimo capitolo della nostra analisi abbiamo messo in rilievo diversi metodi compositivi. Dal primitivo racconto del « bel parlare », che contiene una singola immagine, e a volte piú immagini semplicemente giustapposte, si sviluppa lo stile boccacciano, molteplice, dinamico, dall'accentuazione regolare. Nel secolo successivo, in Italia, l'accento si sposta su una data battuta, e nasce lo stile aneddótico di un Sacchetti e di un Poggio. In Francia, ciò avviene solo nelle *Cent Nouvelles Nouvelles*, che riteniamo influenzate dall'esempio italiano.

Come peculiarità formale dei francesi abbiamo indicato la rappresentazione ampia e indugiante delle situazioni; anche qui, quindi, si tratta di una variazione della sensualità. Allo stile ricco e dinamico di Boccaccio corrisponde il perfezionamento della cornice sociale e il fatto che le donne divengano soggetti della novella; allo stile aneddótico un'atrofia della cornice e uno scettico disprezzo per le donne; all'ampio quadro di costume la cornice domestica e la contemplazione delle donne non nelle loro attività sociali, ma in quelle domestica e spirituale; negli ultimi due casi soggetto della novella diventa quindi l'uomo. Nel corso dello sviluppo da noi osservato, alla novella italiana manca sempre piú il terreno sotto i piedi; scompare la forma

della società su cui essa si basava, e dopo Sacchetti non si riesce piú a raggiungere la viva popolarità; al contrario, l'arte narrativa francese, fin oltre il 1500, è strettamente connessa all'essenza della nazione.

La causa di tutto ciò andrà forse vista nel fatto che, nonostante Machiavelli, nell'Italia del Rinascimento il concetto di nazionalità scompare per molti secoli. Da Dante a Sacchetti si era italiani e fiorentini in modo molto diverso da come potranno esserlo poi Leone X e Michelangelo, e in Ariosto o in Tasso il vincolo fra nazione e patria quasi non si avverte. In Francia, invece, l'unione fra l'uomo e la sua terra è divenuta da allora sino ad oggi sempre piú intima, e anche da una storia della sua arte narrativa si può riconoscere ciò che la Francia significa per la storia del mondo e dello spirito: la piú potente espressione di individualità nazionale.



Guida bibliografica

1. TESTI

GIOVANNI SABADINO DEGLI ARIENTI, *Le Porretane*, a cura di Giovanni Gambarin, Laterza, Bari 1914.

GIOVANNI BOCCACCIO, *Il Decamerone*, a cura di Pietro Fanfani, Eugenio Camerini e altri, 2 voll., Sonzogno, Milano 1886.

GIOVANNI BOCCACCIO, *Opere volgari*, a cura di Ignazio Moutier, 2 voll., Magheri, Firenze 1827-34.

BONAVENTURE DES PÉRIERS, *Nouvelles récréations et joyeux devis*, a cura di Louis Lacour, Librairie des Bibliophiles, Paris 1874.

POGGIO BRACCIOLINI [*Liber facetiarum*, 1438-52]; tr. fr. con testo latino a fronte: *Les facettes de Pogge*, 2 voll., J. Liseux, Paris 1878 [tr. it.: *Facetie*, a cura di Francesco Cazzamini Mussi, Formiggini Editore, Roma 1927].

*Les Cent Nouvelles Nouvelles*, a cura di Thomas Wright, "Bibliothèque elzévirienne", 2 voll., P. Jannet, Paris 1858.

*Le Cento Nouvelle Antiche*, "Bibliotheca romanica", vol. 71/72, Heitz, Strassburg 1909.

ALAIN CHARTIER, *La belle dame sans mercy*, a cura di Carl Wählund, Almqvist & Wiksell, Uppsala 1897.

GEORGES CHASTELLAIN, *Oeuvres*, a cura di Kervyn de Lettenhove, 8 voll., F. Henssner, Bruxelles 1863-66.

- CHRISTINE DE PISAN, *Oeuvres*, a cura di Maurice Roy, "Société des anciens textes", 3 voll., Firmin Didot, Paris 1886-96.
- DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Giovanni Andrea Scartazzini, Hoepli, Milano 1938.
- EUSTACHE DESCHAMPS, *Le miroir de mariage*, in *Oeuvres*, a cura di Gaston Raynaud, "Société des anciens textes", 11 voll., Firmin Didot, Paris 1878-1903, vol. IX.
- ÉTIENNE DE BOURBON, *Anecdotes historiques, légendes et apologues*, a cura di Albert Lecoy de La Marche, Librairie Renouard, Paris 1877.
- Les Évangiles des Quenouilles*, "Bibliothèque elzévirienne", P. Jannet, Paris 1855.
- I Fioretti del glorioso Messere Santo Francesco e de' suoi frati*, a cura di Giuseppe Lando Passerini, Sansoni, Firenze 1919.
- JEAN FROISSART, *Chroniques*, a cura di Gaston Raynaud, "Société de l'Histoire de France", t. XI, Librairie Renouard, Paris 1899.
- SER GIOVANNI FIORENTINO, *Il Pecorone*, "Raccolta di novellieri italiani", Borghi & C., Firenze 1833 (poi Pomba, Torino 1853).
- GIOVANNI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di Alessandro Wesselofsky, 3 voll., G. Romagnoli, Bologna 1867.
- GUILLAUME DE MACHAULT, *Le livre du Voir-dit*, Société des bibliophiles français, Impr. de Crapelet, Paris 1875.
- GUILLAUME DE MACHAULT, *Oeuvres*, a cura di Ernest Hoepffner, "Société des anciens textes", Firmin Didot, Paris 1908.
- FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN, *Gesamtabenteuer [Tutte le avventure]*, 3 voll., J.G. Cotta, Stuttgart und Tübingen 1850.
- JACQUES DE VITRY, *Die Exempla*, a cura di Joseph Greven, "Mittellateinische Texte", vol. IX, Carl Winter, Heidelberg 1914.
- JEHAN DE PARIS, *Le roman de Jehan de Paris, roy de France*, a cura di Anatole de Montaiglon, E. Picard, Paris 1867.

JOHANNIS DE ALTA SILVA, *Dolopathos, sive de rege et septem sapientibus*, a cura di Alfons Hilka, "Mittellateinische Texte", vol. V, Carl Winter, Heidelberg 1913.

DON JUAN MANUEL, *El libro de los Enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, a cura di Adolf Birch-Hirschfeld, Seele & Co., Leipzig 1900.

ANTOINE DE LA SALE, *L'histoire et plaisant chronique du petit Jehan de Saintré*, a cura di Jean-Marie Guichard, C. Gosselin, Paris 1843.

ANTOINE DE LA SALE, *Le Réconfort de Madame de Fresne*, in JOSEPH NÈVE, *Antoine de La Sale*, H. Champion, Paris 1903, pp. 100 segg.

GEOFFROI DE LA TOUR-LANDRY, *Le livre du chevalier de La Tour-Landry*, a cura di Anatole de Montaiglon, P. Jannet, Paris 1854.

JEHAN LE FÈVRE, *Les lamentations de Matheolus et le Livre de leece de Jehan Le Fèvre, de Resson*, a cura di Anton Gerard van Hamel, 2 voll., E. Bouillon, Paris 1892-95.

*La leggenda di Vergogna*, a cura di Alessandro d'Ancona, G. Romagnoli, Bologna 1869.

*Libro di novelle antiche*, a cura di Francesco Saverio Zambini, G. Romagnoli, Bologna 1868.

MARGUERITE DE NAVARRE, *L'Heptameron des nouvelles*, 3 voll., Société des bibliophiles français, Impr. de Crapelet, Paris 1853-54.

MARTIAL D'AUVERGNE, *Aresta amorum*, apud Seb. Gryphum, Lugduni 1538.

MASUCCIO SALERNTIANO, *Il novellino*, a cura di Luigi Settembrini, A. Morano, Napoli 1874.

*Le Ménager de Paris*, 2 voll., Société des bibliophiles français, Impr. de Crapelet, Paris 1846.

DOMINIQUE MARTIN MÉON, *Nouveau recueil de tabliaux et de contes inédits des poètes français des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, 2 voll., Chasseriau, Paris 1872-90.

ANATOLE DE MONTAIGLON - GASTON RAYNAUD, *Recueil général et complète des tabliaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles imprimés ou inédits*, 6 voll., Librairie des Bibliophiles, Paris 1872-90.

*Les Nouvelles de Sens*, a cura di Ernest Langlois, "Bibliothèque du XV<sup>e</sup> siècle", t. VI, H. Champion, Paris 1908.

*Nouvelles françaises en prose du 14<sup>ème</sup> siècle*, a cura di Louis Moland e Charles d'Hericault, "Bibliothèque elzévirienne", P. Jannet, Paris 1858.

*Nouvelles françaises en prose du 13<sup>ème</sup> siècle*, a cura di Louis Moland e Charles d'Hericault, "Bibliothèque elzévirienne", P. Jannet, Paris 1856.

IACOPO PASSAVANTI, *Specchio di vera penitenza*, Bartolomeo di Libri, Firenze 1495-96.

ENEAS SILVIO PICCOLOMINI, *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini* [L'Epistolario di E.S.P.], a cura di Rudolf Wolkan, A. Hölder, Wien 1909.

ENEAS SILVIO PICCOLOMINI [Historia de duobus amantibus, 1444]; *Euryalus und Lucretia*, in *Fontes rerum austriacarum*, vol. LXI, sez. 2, K.K. Hof- und Staats Druckerai, Wien 1849-1912.

PIETRO ALFONSO, *Die disciplina clericalis*, a cura di Alfons Hilka e Werner Söderjhelm, "Mittelateinische Texte", vol. I, Carl Winter, Heidelberg 1911.

*Les Quinze Joyes de Mariage*, "Bibliothèque elzévirienne", P. Jannet, Paris 1857 [tr. it.: *Le quindici gioie del matrimonio*, Rinascimento del Libro, Firenze 1931].

*Le Roman de la Rose*, a cura di Francisque Xavier Michel, 2 voll., Firmin Didot, Paris 1864 [tr. it.: *Le roman de la Rose*, a cura di Salvatore Battaglia, A. Morano, Napoli 1947].

FRANCO SACCHETTI, *Trecentonovelle*, a cura di Gabriele de Stefano, D. Morano, Napoli 1868.

SALIMBENE DE ADAM, *Chronica fratris Salimbene de Adam ordinis Minorum*, a cura di Oswaldus Holder-Egger, in *Monumenta Germaniae historica*, Scriptores xxxii, impensis bibliopoli Hahniani, Hannoverae et Lipsiae 1905-13.

GIOVANNI SERCAMBI, *Novelle inedite*, a cura di Rodolfo Renier, Loescher, Torino 1889.

GENTILE SERMINI, *Novelle*, [s.e.], Livorno 1874.

GIOVANNI, MATTEO E FILIPPO VILLANI, *Croniche*, 2 voll., Sezione letterario-artistica del Lloyd Austriaco, Trieste 1857.

## 2. STUDI CRITICI

JOSEPH BÉDIER, *Les fabliaux*, Émile Bouillon, Paris 1895.  
JAKOB BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance* [La cultura del Rinascimento], 2 voll., E.A. Seemann, Leipzig 1908.  
FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Benedetto Croce, 2 voll., Laterza, Bari 1912.

GEORGES DOUTREPONT, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, "Bibliothèque du XV<sup>e</sup> siècle", vol. VIII, H. Champion, Paris 1909.

JOHN COLIN DUNLOP, *Geschichte der Prosadichtungen* [Storia della novellistica, tr. ted. di Felix Liebrecht della History of Fiction], G.W.F. Müller, Berlin 1851.

PAUL ERNST, *Der Weg zur Form* [Il cammino verso la forma], Insel, Leipzig 1906.

HIPPOLYK FIERENS-GEVAERT, *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*, G. van Oest, Bruxelles 1905.

ADOLF GASPARY, *Geschichte der italienischen Literatur*, K.J. Trübner, Strassburg 1885-88 [tr. it.: *Storia della letteratura italiana*, 2 voll., Loescher, Torino 1900-14].

ÉMILE GEBHART, *Conteurs florentins du moyen-âge*, Hachette, Paris 1901.

GUSTAV GRÖBER, *Die Frauen im Mittelalter und die erste Frauenrechtlerin* [Le donne nel Medioevo e la prima femminista], in "Deutschen Revue", dicembre 1902, pp. 343-51.

HENRI HAUVETTE, *Boccace*, A. Colin, Paris 1914.

REINHOLD KÖHLER, *Kleiner Schriften* [Scritti minori], a cura di Johannes Balte, 3 voll., E. Felber, Weimar 1898-1900.

WALTHER KÜCHLER, *Die Cent Nouvelles Nouvelles*, in "Zeitschrift für französische Sprache und Literatur", xxx e xxxi (1906).

MARCUS LANDAU, *Giovanni Boccaccio*, J.G. Cotta, Stuttgart 1877 [tr. it.: *Giovanni Boccaccio: sua vita e sue opere*, Stamperia del Vaglio, Napoli 1881-82].

- ERHARD LOMMATZSCH, *Ein italienisches Novellenbuch des Quattrocento (Sabadino degli Arientis Porretane)* [Un libro di novelle italiane del Quattrocento], M. Niemeyer, Halle 1913.
- JOSEPH NÈVE, *Antoine de La Sale*, H. Champion, Paris 1903.
- FRIEDRICH SCHLEGEL, *Nachricht über die poetischen Werke des Johannes Boccaccio* [Notizia sulle opere poetiche di G.B.], in *Friedrich Schlegel 1734-1802. Seine prosaischen Jugendschriften* [Scritti giovanili in prosa], a cura di Jakob Minor, 2 voll., Konegen, Wien 1882, vol. II.
- BERNHARD SCHMEIDLER, *Italianische Geschichtsschreiber des 12. und 13. Jahrhunderts* [Cronisti italiani dei secoli XII e XIII], Quelle & Meyer, Leipzig 1909.
- WERNER SÖDERHELM, *La nouvelle française au 15ième siècle*, "Bibliothèque du XV<sup>e</sup> siècle", t. XII, H. Champion, Paris 1910.
- KARL VOSSLER, *Zu den Anfängen der französischen Novelle* [Sugli inizi della novella francese], in *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* [Studi di storia letteraria comparata], 9 voll., A. Duncker, Berlin 1901-9, vol. II, pp. 3 sgg.
- EDUARD WECHSSLER, *Das Kulturproblem des Minnesangs* [Il problema culturale del Minnesang], 2 voll., M. Niemeyer, Halle 1909.

- ALBERTO, frate (*Cent Nouvelles Nouvelles*): 109.  
 ALBERTO, frate (*Trecentonovelle*): 86.  
 ALESSANDRO (*Decameron*): 48.  
 AMETO (*L'Ameto*): 24.  
 ANCONA, ALESSANDRO d': 75 n.  
 ANDREUCCIO DA PERUGIA (*Decameron*): 84.  
 ANTONIELLA (*Novelle inedite*): 53.  
 ARIENTI, GIOVANNI SABADINO DEGLI: 36 e n., 88, 93-94.  
 ARIOSTO, LUDOVICO: 36, 115.  
 ARTEVELDE, PHILIPP VON (*La battaglia di Rosebèque*): 98.  
 ASSELIJN, JAN (Azzolino, Giovanni): 20.  
 AZZOLINO (*Il novellino*): 90.  
 AZZOLINO, GIOVANNI: cfr. ASSELIJN, JAN.  
 BALTE, JOHANNES: 75 n.  
 BÉDIER, JOSEPH: 19 n., 78 e n., 79 n.  
 BIRCH-HIRSCHFELD, ADOLF: 22 n.  
 BISODIA (*Trecentonovelle*): 86, 88.  
 BOCCACCIO, GIOVANNI: 23-25, 27-30, 34, 36, 38-39, 43, 45 e n., 46-49, 51, 53, 56-57, 60, 65-66, 69, 81, 83-87, 90, 91 e n., 94, 97 n., 99-100, 108-10, 114.  
 BOIARDO, MATTEO MARIA: 36.  
 BONAVENTURE DES PÉRIERS: 112.  
 BORSIERES, GUGLIELMO (*Decameron*): 82.  
 BRACCIOLINI, POGGIO: 35 e n., 39, 58 n., 60-66, 67 n., 88 e n., 92, 94 n., 101-2, 104-6, 114.  
 BRUNELLESCHI, FILIPPO: 19.  
 BRUYANT, JEAN: 34.

BURCKHARDT, JAKOB: 19 n.,  
27 n., 94 n., 108 n.

CALANDRINO (*Decameron*):  
84-85, 87.

CAMERINI, EUGENIO: 45 n.

CAMPALDINO (*Croniche di  
G. Villani*): 98.

CARNISPRIVIVM (*Liber face-  
tiarum*): 105.

CASTRACANE, CASTRUCCIO  
(*Trecentonovelle*): 90.

CATALINA (*Decameron*): 94.

CAVALCANTI, GUIDO: 20 n.,  
47, 49.

CAZZAMINI MUSSI, FRANCE-  
SCO: 35 n.

CHARTIER, ALAIN: 54.

CHASTEL, SIGNOR DU (*Ré-  
confort de Madame de  
Fresne*): 71, 111.

CHASTELLAIN, GEORGES: 103  
e n., 104.

CHRISTINE DE PISAN: 54.

CIAPPELLETTO (*Decameron*):  
82, 84.

CIMABUE: 20.

CINO DA PISTOIA: 49.

COLONNA, VITTORIA: 68.

COMMYNES, PHILIPPE DE:  
111.

CORIOLOANO (*Novelle di G.  
Sermini*): 94.

CROCE, BENEDETTO: 29 n.

DANTE ALIGHIERI: 20, 27,  
31, 47, 49, 53, 80-81, 115.

DANZ ABBÉS (*Histoire du  
petit Jehan de Saintré*):  
42.

DE SANCTIS, FRANCESCO:  
29 n., 90 e n.

DESCHAMPS, EUSTACHE: 54.

DETESALVE, frate (*Chronica  
fratris Salimbene de A-  
dam*): 76.

DIO: 17, 29, 32-33, 41-42,  
48, 54, 79 n.

DOLCIBENE (*Trecentonovel-  
le*): 87.

DONATI, BUOSO (*Cento No-  
velle Antiche*): 80.

DONATI, CORSO (*Croniche di  
G. Villani*): 98.

DONATI, SIMONE (*Cento No-  
velle Antiche*): 80-81.

EDIPO: 75 n.

EPIPHANIA (*Liber facetia-  
rum*): 88.

ERNST, PAUL: 69 n.

ÉTIENNE DE BOURBON: 21.

EURIALO (*Historia de duo-  
bus amantibus*): 70-71.

EZZELINO (*Cento Nouvelle  
Antiche*): 77.

FALKE, CONRAD: 70 n.

FANFANI, PIETRO: 45 n.

FEDERICO II, imperatore del  
Sacro Romano Impero:  
20.

FEDERICO II, *idem* (*Cento*

*novelle Antiche*): 77, 83.

FIAMMETTA (*Il Filocolo*):  
24.

FIAMMETTA (Maria d'Aqui-  
no): 23.

FIERENS-GEVAERT, HIPPO-  
LYK: 31 n.

FRANCESCO DA BARBERINO:  
48.

FROISSART, JEAN: 54, 98  
e n.

GABRIELE, angelo (*Cent  
Nouvelles*): 108.

GABRIELE, angelo (*Decame-  
ron*): 95, 108-10.

GABRIELE, angelo (*Il novel-  
lino*): 95.

GAMBARIN, GIOVANNI: 36 n.

GASPARY, ADOLF: 48 n.

GAULTIER (*Le Ménagier de  
Paris*): 99.

GEHART, ÉMILE: 25 e n.

GEMMATA (*Decameron*): 57.

GERBINO (*Decameron*): 49.

GESÚ: 22.

GILETTA DI NARBONNE (*De-  
cameron*): 48, 68-69.

SER GIOVANNI FIORENTINO:  
28, 52, 89.

GIOVANNI DA PRATO: 36 e  
n., 83 n., 85 n., 88, 93.

GIROLAMO (*Decameron*): 49.

GRISELDA (*Decameron*): 53,  
69.

GRISELDA (*Le Ménagier de  
Paris*): 34, 55, 80, 99-100.

GRÖBER, GUSTAV: 54 n.

GUILLAUME DE MACHAULT:  
54.

HAGEN, FRIEDRICH HEINRICH  
VON DER: 58 n.

HAUVETTE, HENRI: 25 e n.

HENRY D'ANDELI: 19 n.

HERICAULT, CHARLES D':  
69 n., 80 n.

HOLDER-EGGER, OSWALDUS:  
76 n.

IACOPO DA VARAZZE: 81.

INTERMINELLI, CASTRUCCIO  
(*Trecentonovelle*): 107.

IPPOLITA DI ARAGONA: cfr.  
SFORZA IPPOLITA.

ISABELLA (*Decameron*):  
97 n.

ISABELLA D'ESTE GONZAGA,  
marchesa di Mantova: 68.

JACQUES DE VITRY: 21, 76.

JEAN DE CONDÉ: 96-97.

JEHAN DE MEUNG: 53, 55.

JEHAN DE SAINTRÉ (*Histoire  
du petit Jehan de Sain-  
tré*): 42.

JEHANNE (*Du roi Flore et  
de la Belle Jehanne*): 68-  
69.

JEHANNE LA QUENTINE (*Le  
Ménagier de Paris*): 68 n.

JEHANNICOLA (*Le Ménagier  
de Paris*): 100.

DON JUAN MANUEL: 22 e n.

KATHERINE (*Du roi Flore et de la Belle Jehanne*): 69.  
KÖHLER, REINHOLD: 75 n.  
KÜCHLER, WALTHER: 39 n., 62 n., 63 n., 96 n., 102 e n., 103 e n., 105, 107 n., 110, 111 n.

LA FONTAINE, JEAN DE: 78.  
LAMBERTUCCIO (*Decameron*): 97 n.  
LANDAU, MARCUS: 24 n.  
LANGLOIS, ERNEST: 67 n.  
LA SALE, ANTOINE DE: 41 e n., 42, 54, 71, 104 e n., 111.  
LA TOUR-LANDRY, GEOFFROI DE: 22 e n., 32, 68, 99.  
LE BON, PHILIPPE: 39.  
LE FÈVRE, JEHAN: 55.  
LEONE X, papa: 115.  
LETTENHOVE, KERVYN DE: 103 n.

LIONETTO (*Decameron*): 97 n.

LISABETTA DA MESSINA (*Decameron*): 49, 69.

LOMMATZSCH, ERHARD: 36 n.

LUCREZIA (*Historia de duobus amantibus*): 70-71.

MACHIAVELLI, NICCOLÒ: 115.

MARGHERITA DI NAVARRA: 112.

MARTIAL D'AUVERGNE: 54 e n.

MARTINO V, papa: 35.

MASACCIO, TOMMASO: 19.

MASUCCIO SALERNITANO: 35 e n., 36, 94, 95, 97 n., 109.

MEFISTOFELE (*Liber facietiarum*): 61.

MENELAO DE CAMILLI (*Historia de duobus amantibus*): 71 n.

MÉON, DOMINIQUE MARTIN: 23 n., 103.

MEYER, PAUL: 55 n.

MICHELANGELO BUONARROTI: 115.

MINOR, JAKOB: 18 n.

MOLAND, LOUIS: 69 n., 80 n.

MONTAIGLON, ANATOLE DE: 19 n., 22 n., 32 n., 58 n., 79 n., 80 n., 96, 103.

NÈVE, JOSEPH: 41 n.

PASQUINO (*Decameron*): 50, 70.

PASSAVANTI, IACOPO: 30 n.

PICARD (*Cent Nouvelles Nouvelles*): 64.

PICCOLOMINI, ENEA SILVIO, papa Pio II: 70 e n.

Pio II, papa: cfr. PICCOLOMINI, ENEA SILVIO.

PUCCINI, GIACOMO: 81 n.

PULCI, LUIGI: 36.

QUADRAGESIMA (*Liber facietiarum*): 105.

QUARESME (*Cent Nouvelles Nouvelles*): 105.

RABELAIS, FRANÇOIS: 96, 111.

RAIMONDO IV DI TOLOSA, conte di Saint-Gille: 33 n.

RAYNAUD, GASTON: 19 n., 58 n., 79 n., 80 n., 96, 98 n.

RENIER, RODOLFO: 29 n., 30.

ROSSIGLIONE, GUGLIELMO (*Decameron*): 49.

RUTEBEUF: 79 n.

SACCHETTI, FRANCO: 28-29, 36, 39, 52 e n., 60-63, 86-87, 89-90, 91, 92 e n., 95 n., 106-8, 114-15.

SALADINO (*Cent Nouvelle Antiche*): 77.

SALIMBENE DE ADAM: 76, 80, 90.

SAN BONIFACIO, duca di (*Cent Nouvelle Antiche*): 83.

SAN FRANCESCO D'ASSISI: 20, 23 n., 31.

SCHLEGEL, FRIEDRICH: 18 n.

SCHMEIDLER, BERNHARD: 77 n.

SERCAMBI, GIOVANNI: 29 e n., 30, 48, 53 e n., 99.

SERMINI, GENTILE: 94.

SETTEMBRINI, LUIGI: 35 n.

SFORZA, FRANCESCO I, duca di Milano: 35.

SFORZA, IPPOLITA MARIA DI ARAGONA, duchessa di Calabria: 35.

SFORZA RIARIO, CATERINA, signora di Imola e Forlì: 68.

SIMONA (*Decameron*): 50, 70.

SIMONE: cfr. DONATI, SIMONE.

SÖDERHELM, WERNER: 55 n., 62 n., 102 n., 104 n., 106 n.

STICCHI, GIANNI (*Cent Nouvelle Antiche*): 80.

STRINDBERG, JOHAN AUGUST: 56.

TALBOT (*Cent Nouvelles Nouvelles*): 107.

TANCREDI (*Decameron*): 49.

TASSO, TORQUATO: 115.

TOMMASO (*La Divina Comedia*): 20 n.

UBERTI, FAZIO DEGLI (*Il Paradiso degli Alberti*): 93.

VALOIS, dinastia che regnò in Francia negli anni 1328-1589: 31.



VERGOGNA (*La leggenda di Vergogna*): 75 n.  
VILLANI, GIOVANNI: 98.  
VOSSLER, KARL: 38 e n., 39, 40, 62 n., 96 n.

WECHSSLER, EDUARD: 18 n.

WESSELOFSKY, ALESSANDRO: 36 n.  
WOLKAN, RUDOLF: 70 n.  
WRIGHT, THOMAS: 39 n.

ZAMBRINI, FRANCESCO SAVERIO: 77 e n., 80, 91 n.

INDICE DELLE OPERE

*Affinità elettive*: 70.  
*L'Ameto*: 24.  
*Antoine de La Sale*: 41 n.  
*Aresta amorum*: 54 e n., 55 n.  
*Aselli priapus* (in *Liber facetiarum*): 104.  
*Aucassin et Nicolette*: 33 n.  
*La battaglia di Rosebecque*: 98.  
*Boccace*: 25 n.  
*Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*: 70 n.

*Les Cent Nouvelles Nouvelles*: 38, 39 n., 40, 42-43, 45, 50, 51 n., 55 n., 56 n., 57 n., 58-59, 61, 62 e n., 63 e n., 64 e n., 65 e n., 66-68, 69 e n., 80 n., 96 n., 97 e n., 101, 102 e n., 103 e n., 104 e n., 105, 106, 107 e n., 108-9, 110, 111 n., 114.

*Le Cento Novelle Antiche*: 22 e n., 77-78, 83, 90.  
*Le chemin de pauvreté et de richesse* (in *Le Ménagier de Paris*): 34.  
*Chronica fratris Salimbene de Adam ordinis Minorum*: 76 n., 80.  
*Chroniques*: 98 n.  
*Conteurs florentins du moyen-âge*: 25 n.  
*Il Corbaccio*: 51.  
*Croniche di Giovanni Matteo e Filippo Villani*: 98 e n.

*Decameron*: 24 e n., 25, 27, 29 n., 30, 45 e n., 46, 47 e n., 48 e n., 49 n., 50 n., 51 n., 52-53, 56 e n., 57 n., 58 n., 61, 65, 67, 68-69, 78, 82-87, 91 e n., 93-95, 97 n., 100, 108, 109, 110 e n.

De dubio sobpismato (in *Liber facietiarum*): 60.  
 De la sorisete des Estopes (in *Nouveau recueil de fabliaux*...): 102.  
 De magna prudentia (in *Novelle inedite* di G. Sercambi): 48.  
*Disciplina clericalis*: 21, 77, 99.  
 Dit les perdrix (in *Recueil général et complete des fabliaux*...): 58.  
 La Divina Commedia: 27; (*Inferno*): 28, 65 n., 80; (*Paradiso*): 20 n.  
 Dolopathos: 21, 99.  
 Du clerc qui fut repus derrière l'escrin (in *Recueil général et complete des fabliaux*...): 96, 102.  
 Du roi Flore et de la Belle Jehanne (in *Nouvelles françaises en prose du 13ième siècle*): 68.  
 Du sot chevalier (in *Recueil général et complete des fabliaux*...): 103.

Estre obeissante à son mari (in *Le Ménagier de Paris*): 34.  
 Euryalus und Lucretia: 70 n.  
 Les Evangiles des Querouilles: 40 e n.  
 Les fabliaux: 19 n., 78 e n., 79 n.

Les *facéties* de Pogge (tr. fr. del *Liber facietiarum*).  
 Facezie (tr. it. del *Liber facietiarum*).  
 Il Filocolo: 24.  
 Il Filostrato: 23.  
 I Fioretti di San Francesco: 20 n., 22, 23 n.  
*Fontes rerum austriacarum*: 70 n.  
 Die Frauen im Mittelalter und die erste Frauenrechtlerin: 54 n.  
 Friedrich Schlegel 1734-1802. Seine prosaischen Jugendschriften: 18 n.  
 Gallo da Belfiore (in *Novelle* di G. Sermini): 94 e n.  
 Gesamtabenteurer: 58 n.  
 Geschichte der italienischen Literatur: 48 n.  
 Giovanni Boccaccio: 24 n.  
 Giovanni Boccaccio: *sua vita e sue opere* (tr. it. di Giovanni Boccaccio).

*Historia de duobus amantibus*: 70 n.  
 Italienische Geschichtsschreiber des 12. und 13. Jahrhunderts: 77 n.  
 Ein italienisches Novellenbuch des Quattrocento (*Sabadino degli Arientis Porretane*): 36 n.

134

Jehan de Paris: cfr. *Le roman de Jehan de Paris, roy de France*.

Kleinere Schriften: 75 n.  
 Die Kultur der Renaissance: 19 n., 27 n., 94 n., 108 n.  
 Das Kulturproblem des Minnesangs: 18 n., 19 n.

Les lamentations de *Matheolus*: 55.

La leggenda di Vergogna: 75 n.

*Liber facietiarum*: 35 n., 45, 58 n., 60-62, 63 n., 64, 65 e n., 66, 88 e n., 92, 94 n., 101, 104-6.

*Libro delle facezie*: cfr. *Liber facietiarum*.

El libro de los Enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio: 22 n.

*Libro di novelle antiche*: 77 n., 80.

Le livre du chevalier de La Tour-Landry: 22 n., 32 n., 67, 99.

Maestro Gianobi da Firenze (in *Novelle* di G. Sermini): 94 n.

Maestro Scotto (ne *Il Paradiso degli Alberti*): 83 n.  
 Le Ménagier de Paris: 32,

33 e n., 34 n., 35, 37-38, 41, 55, 66, 68 n., 80, 99-100.

Le miroir de mariage: 54.  
 Monumenta Germaniae historica: 76 n.

Nachricht über die poetischen Werke des Johannes Boccaccio: 18 n.

Il *Ninfaie* fiesolano: 24.

Nouveau recueil de fabliaux et de contes inédits des poètes français des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles: 23 n., 103.

La nouvelle française au 15ième siècle: 55 n., 61 n., 102 n., 103 n., 106 n.

Les Nouvelles de Sens: 67 n.  
 Nouvelles françaises en prose du 14ième siècle: 80 n.

Nouvelles françaises en prose du 13ième siècle: 69 n.  
 Nouvelle inedite: 29 n., 30 n., 53 n.

Il novellino: 23 n., 35 n., 36 n., 49, 78, 80, 90, 95, 97 n., 109.

Oeuvres (de Georges Chastellain): 103 n.

Il Paradiso degli Alberti: 36 n., 83 e n., 93.

135

Il Pecorone: 28, 89.  
 Le Porretane: 36 n., 94.  
 Princesse de Clèves: 70.

Le quindici gioie del matrimonio (tr. it. de Les Quinze Joyes de Mariage).  
 Les Quinze Joyes de Mariage: 37, 45-46, 56, 57 e n., 58 e n., 59, 60 e n., 70, 101, 104, 111.

Le Réconfort de Madame de Fresne: 41 e n., 42 e n., 71, 111.

Recueil général et complete des fabliaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles imprimés ou inédits: 19 n., 58 n., 79 n., 80 n., 96.

Der Reiger: 58.

La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres: 31 n.

Le roman de Jehan de Paris, roy de France: 111.  
 Roman de Troilus: 80.

Rossus de Riciis (in Liber facetiarum): 92.

Specchio di vera penitenza: 30 n.

Storia della letteratura italiana: 29 n., 90 n.

Storia della letteratura italiana (tr. it. di Geschichte der italienischen Literatur).

Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte: 38 n.

Testament de l'asne (in Recueil général et complete des fabliaux...): 80 n.  
 Trecentonovelle: 61, 86-87, 90, 91, 92 e n., 106-8.

Vita di Dante: 51.

Der Weg zur Form: 69 n.

Zu den Anfängen der französischen Novelle: 38 n.

Prefazione (F. SCHALK) p. 7

La tecnica di composizione della novella

Introduzione 17  
 I. Cornice 21  
 II. Soggetti 45  
 III. Composizione 73  
 Conclusione 113

Guida bibliografica

1. Testi 119  
 2. Studi critici 123

Indici

Indice dei nomi e dei personaggi 127  
 Indice delle opere 133