



Università per Stranieri di Perugia

**DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LINGUISTICHE, FILOLOGICO-
LETTERARIE E POLITICO-SOCIALI**

indirizzo in
Filologia e letteratura italiana
| XXXVI ciclo |

**Spazialità, movimento e misura del mondo
nella novella del Cinquecento.
Le *Cene* del Lasca e le *Piacevoli Notti* dello Straparola**

Tutor

Prof.ssa Giovanna Zaganelli

Co-Tutor

Prof. Fabrizio Scrivano

Dottorando

Andrea Agosta

A.A. 2025-2026

INDICE GENERALE

Premessa. L'“epoca dello spazio”: verso un nuovo paradigma.....	5
I. Lo spazio narrativo: teorie e strumenti d'analisi	11
I. 1. Narratologia delle origini e marginalità dello spazio.....	11
I. 2. L'eredità di Propp e le ragioni di una rimozione	15
I. 3. Oltre la dicotomia tra descrizione e narrazione	21
I. 4. Topologia narrativa e simbolizzazione in Greimas	25
I. 5. Spazio culturale e confine narrativo in Lotman.....	31
I. 6. La frontiera e lo sguardo: stile e regimi percettivi.....	39
I. 7. Zoran e la disposizione temporale dello spazio	43
I. 8. Lo spazio come costruito semantico in Ronen.....	53
II. La novella nel Cinquecento	67
II. 1. La cornice come eredità del <i>Decameron</i>	67
II. 2. Novella e poema cavalleresco.....	72
II. 3. Il divorzio tra la novella e la facezia nel Rinascimento	80
II. 4. Francesco Sansovino e il <i>Discorso sopra il Decameron</i>	94
II. 5. La teoria di Bargagli: novella orale e regole della veglia	101
II. 6. La novella comica nella teoria di Bonciani.....	107
III. Giovan Francesco Straparola e <i>Le piacevoli notti</i>	115
III. 1. Vicenda editoriale e ambiguità della cornice	115
III. 2. Le più “stupende panzane”: Straparola e il fiabesco	123
III. 3. Tra realismo e meraviglioso: i cronotopi del <i>Decameron</i>	127
III. 4. Statuti del soprannaturale: fiaba e racconto di magia	133

III. 5. Antropologia e contagio fiabesco nelle <i>Piacevoli Notti</i>	136
III. 6. La spazialità fiabesca nelle <i>Piacevoli Notti</i>	146
IV. Antonfrancesco Grazzini e le <i>Cene</i>	155
IV. 1. Lasca nel sistema della novella cinquecentesca	155
IV. 2. Brevitas e concentrazione narrativa nelle <i>Cene</i>	162
IV. 3. Macchinazione della beffa e crisi del reale	169
IV. 4. Il labirinto urbano della beffa nelle <i>Cene</i>	182
Conclusioni	191
Bibliografia	196

Premessa. L'“epoca dello spazio”: verso un nuovo paradigma

Sembra che negli ultimi decenni la teoria della letteratura sia tornata a interrogarsi in modo più consapevole sulla dimensione spaziale del testo letterario. Non che il fenomeno sia relegabile ai soli studi letterari: questa interrogazione radicale sullo spazio ha anzi proporzioni molto più vaste e, per molti versi, affonda negli strati profondi dell'episteme contemporanea. Se si tratti davvero di un «cambiamento di paradigma» (Kuhn 1962), come pure è stato suggerito, è questione tuttora controversa. Resta il fatto che il Novecento ha sperimentato l'erosione dei miti moderni e dei progetti modernisti che hanno accompagnato l'idea di spazio sostanziale. Non c'è scienza umana o sociale che, almeno a partire dalla fine degli anni Sessanta, non sia stata travolta, in momenti anche diversi, dalle folate di uno stesso processo, che è tramonto di tradizionali certezze e, insieme, apertura di credito verso un concetto di spazio da ripensare su nuove basi.

Siamo dunque, a detta degli specialisti, nell'«epoca dello spazio» (Foucault 2011, p. 19). Nulla, s'intende, che abbia a che fare con lo spazio-sostanza di Newton, assoluto, immobile e indipendente dalle relazioni tra i corpi; né con la visione kantiana di una forma a priori indipendente dalle intuizioni esterne. Almeno in prima battuta, si tratta piuttosto di «un interagire di diversi campi di forze» (La Cecla 2021, p. 49). È ormai diffusa la consapevolezza che allo spazio contenitore si sia sostituito uno spazio qualitativamente denso, pluralizzato e instabile; uno spazio dalle coordinate evanescenti, dai centri esili e dai confini rinegoziabili; uno spazio proliferante in reticoli, rizomi e *networks*; uno spazio che si fa e disfa sul filo delle pratiche sociali.

In questo panorama di riassetti categoriali e nuovi equilibri tra saperi, non mancano – del tutto comprensibilmente – divergenze di posizione. A una

lettura compattamente unitaria si frappono la varietà delle discipline coinvolte in questo tempo lungo di transizione: storici, geografi, sociologi, urbanisti, antropologi, epistemologi, etnolinguisti e studiosi di letteratura (Warf, Arias 2009). Difficile quindi confidare in ricostruzioni lineari o approdi definitivi, a fronte dell'ampio quanto disallineato spettro di competenze, discipline e interessi coinvolti nel «contrattacco» (Westphal 2009, p. 38) dello spazio sul tempo. Pure, alcuni contributi si sono ormai imposti come punti fermi. Tra questi si possono ricordare il geografo e storico del paesaggio Denis Cosgrove, che con il suo studio *Social Formation and Symbolic Landscape* (1984) ha introdotto il concetto di "ideologia visuale"¹; ancora, il critico e teorico della cultura Fredric Jameson, per il quale l'estetica postmoderna apre all'esperienza di uno spazio sconcertante, de-umanizzato e fuori misura per le facoltà percettive (Jameson 1989)². A questo sforzo di ripensamento partecipa, inoltre, la riflessione di Edward Soja, che in *Thirdspace* (1996) mette a punto una trialettica della spazialità, capace di integrare tra loro spazio percepito, concepito e vissuto.

Nel complesso, non sembrano esserci perplessità sul fatto che lo spazio contemporaneo vada sottratto a quella «constellation of concepts in which it has so unquestioningly so often been embedded (stasis; closure; representation)» e riposizionato «among another set of ideas (heterogeneity; relationality;

¹ Per Cosgrove l'idea di paesaggio è geneticamente compromessa con l'affermazione e la volontà di controllo di una borghesia europea in ascesa tra XV e XVI secolo. Risalendo alle sue «origini ideologiche» – la prospettiva lineare e la pittura di paesaggio – lo studioso dichiara che «il concetto geografico di paesaggio può essere considerato la formalizzazione di una visione del mondo [...] in un *corpus* sistematico di conoscenza rivendicante la validità generale di una scienza» (Cosgrove 1997, p. 44).

² Come rivela l'analisi dell'Hotel Bonaventure di Portman, l'*iperspazio* postmoderno inibisce le possibilità di mappatura cognitiva e precipita il corpo in un'esperienza «che sta all'iniziale disorientamento del moderno come la velocità del missile a quella dell'automobile» (Jameson 1989, pp. 82-83).

coevalness [...] liveliness indeed) [...]» (Massey 2005, p. 13)³. Su questa premessa si apre, non a caso, *For Space* di Doreen Massey, una delle voci più autorevoli nel dibattito, secondo la quale lo spazio non si lascia afferrare se non sotto il segno della molteplicità, dell'apertura e della differenza. «Space as the product of interrelations», «space as the sphere of coexisting heterogeneity» e «spaces as always under construction»⁴ (Massey 2005, p. 9): è da questa triplice determinazione che occorre ripartire per ripensare i rapporti tra spazio e identità sociali.

In questo panorama intende posizionarsi anche la presente tesi di dottorato, che non a caso si allinea alle più recenti riflessioni sul rapporto tra letteratura e spazialità. Essa intende infatti indagare in che misura il trattamento dello spazio incida sull'organizzazione e sull'interpretazione del testo narrativo. Lo sguardo analitico si polarizza in modo specifico attorno alla novella cinquecentesca, avvicinata con una metodologia che integra teorie e strumenti della semiotica, della narratologia e della geografia letteraria. Una simile prospettiva consente, a nostro avviso, di valorizzare le implicazioni simboliche, oltre che narrative, della spazialità in due raccolte di novelle di medio Cinquecento: *Le Cene* di Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca, e le *Piacevoli Notti* di Giovan Francesco Straparola. In quest'ottica, la ricerca si propone di:

- ricostruire alcune linee di sviluppo del dibattito sullo spazio letterario, dalla stagione strutturalista fino ai più recenti ripensamenti critici dello *spatial turn*;
- analizzare i mutevoli equilibri tra fisionomia degli spazi e movimento dei personaggi nella novella cinquecentesca, per quanto possibile isolandone modelli, costanti e scarti;

³ «così spesso e così acriticamente associato a una costellazione di concetti quali stasi, chiusura e rappresentazione, da dover essere ora riposizionato all'interno di un altro insieme di idee: eterogeneità, relazionalità, coevità [...] e, in effetti, vitalità» (trad. nostra).

⁴ «spazio come prodotto di interrelazioni», «lo spazio come sfera di eterogeneità coesistenti», «spazi in perenne costruzione» (trad. nostra).

– rendere conto dei rapporti non unilaterali tra strutture narrative, dimensione spaziale e investimenti simbolici nelle *Cene* del Lasca e nelle *Piacevoli Notti* dello Straparola.

Il lavoro si articola in quattro capitoli.

Il primo capitolo si apre con un panorama critico d'insieme sulla dimensione spaziale del testo narrativo, cui fa seguito una ricognizione del dibattito contemporaneo condotta attraverso i percorsi della speculazione narratologica e semiotica sul tema. Dopo quest'introduzione generale, il capitolo esplora il cosiddetto *spatial turn* negli studi letterari, per poi passare in rassegna le ragioni dell'indifferenza strutturalista e le «procedure di spazializzazione» formulate dalla semiotica generativa. Seguono i concetti di «confine» e «modello di mondo» introdotti da Jurij Lotman e dalla scuola di Tartu-Mosca, gli assunti di geografia letteraria di Franco Moretti e la dialettica tra «vista soggettivante» e «oggettivante» nel pensiero di Jacques Geninasca. Da ultimo, l'interesse si indirizza verso i modelli elaborati da Gabriel Zoran e da Ruth Ronen della scuola di Tel Aviv.

Il secondo capitolo propone alcune linee di attraversamento dell'esperienza novellistica nel Cinquecento. La tradizione boccacciana della novella è dapprima riconsiderata alla luce della normativa di Pietro Bembo, così da appurare come il "boccaccismo" rinascimentale sia un campo problematico, attraversato da inquietudini e disaccordi, un fenomeno plurale e selettivo anche nella pratica della narrazione breve. Nel primo Cinquecento si assiste a una fase di dispersione del materiale novellistico, ben esemplificata dall'inserimento della novella nel poema epico-cavalleresco, da Boiardo ad Ariosto. In questo passaggio, la trattazione indugia per l'appunto sulla novella romanzesca, per poi estendersi alle fortune della facezia, analizzata nelle sue sistemazioni teoriche (Pontano, Castiglione, Della Casa), e alle poetiche cinquecentesche

della novella (Sansovino, Bargagli, Bonciani) con i loro nodi relativi a lingua, oralità, cornice e rapporto con il comico e il riso.

Superata questa perlustrazione dello scenario cinquecentesco, il terzo capitolo è riservato a un'analisi ravvicinata delle novelle fiabesche di Giovan Francesco Straparola, raccolte nei due volumi delle *Piacevoli Notti* (Venezia 1550 e 1553). L'opera offre il destro per una riflessione comparata tra lo spazio tradizionalmente realistico-borghese della novella e lo spazio, indefinito e accentuatamente assiologizzato, della fiaba di magia. Si cerca di cogliere le ragioni storico-letterarie di questo meticcio – inaugurato nella nostra tradizione narrativa proprio dallo Straparola – tra strutture realistiche della novella e repertorio fiabesco, privilegiando i rapporti tra dimensione spaziale, movimento dei personaggi e dinamiche d'intreccio del racconto.

Nel quarto capitolo il fuoco dell'analisi si concentra su *Le Cene* (rimaste inedite fino al Settecento) di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca, nelle quali – con strategia inversa rispetto a quella rilevata nelle *Piacevoli Notti* – la vicenda novellistica si contrae entro i limiti angusti e impraticabili della topografia urbana. Anche in questo caso, l'analisi s'impegna a restituire il retroterra socio-culturale dietro simili logiche di chiusura, tali da soffocare le iniziative dei personaggi, se non la possibilità stessa di disporre liberamente dell'arena spaziale del racconto. Su un campione di novelle selezionato per rappresentatività e caratteri dominanti, il lavoro indaga quindi la dialettica tra spazi agiti dal beffatore e spazi subiti dal beffato, dialettica il cui esasperato squilibrio s'impone come lo sbocco forse più estremo e retroverso del trattamento della spazialità nel genere "novella".

Infine, nella conclusione, si delinea un bilancio di quest'incontro tra la riflessione teorico-semiotica sulla spazialità e l'indagine storico-letteraria sulla novella cinquecentesca. Ne deriva una proposta metodologica integrata, capace

di tenere insieme la dimensione topologica, quella percettivo-figurativa e quella semantico-assiologica dello spazio narrativo. È auspicabile che, con opportuni accorgimenti, essa possa trovare applicazione anche su *corpora* differenti per orizzonte storico e genere letterario. In definitiva, ne risulta confermata l'idea che la spazialità, lungi dall'esaurirsi nel ruolo di scenario o parametro statico, si costituisca piuttosto come principio dinamico e linguaggio suscettibile di ulteriori significati, con ricadute decisive sulla forma dell'intreccio, sulla fisionomia dei personaggi e sui processi stessi di trasformazione dei generi narrativi.

I. Lo spazio narrativo: teorie e strumenti d'analisi

I. 1. Narratologia delle origini e marginalità dello spazio

Si suole ricondurre sotto l'etichetta di *Spatial Turn* il rinnovato fervore di studi critici che, da oltre un ventennio, si interessano al rapporto tra spazialità e sistemi di rappresentazione. È sorprendente la varietà degli approcci coinvolti, tra i quali figurano anche la narratologia e la semiotica. Obiettività vuole che, almeno nelle sue fasi iniziali, la problematica dello spazio non rientrasse tra le priorità di queste discipline, il cui impegno formalizzante era rivolto a ben altri, e ben altrimenti formalizzabili, domini del narrabile. Com'è stato da più parti ribadito, fino a diventare premessa ormai topica di ogni studio in materia, la spazialità è rimasta per lungo tempo una dimensione misconosciuta del testo letterario.

Indicativi di questo «relative lack of interest» (Prince 2018, p. 27) sono i primi studi della moderna narratologia, nei quali, com'è noto, l'interesse si polarizza sul piano delle azioni e degli avvenimenti. Inevitabile che, in questa direzione, si finisse per privilegiare le relazioni temporali e logico-causali, con tanto di inversioni e *décalage* interni, piuttosto che le relazioni spaziali⁵. Può tuttavia destare qualche perplessità il fatto che lo spazio non sia oggetto, non diciamo di trattazione sistematica, ma neppure di autonoma considerazione circa il suo statuto nel testo narrativo. A ben vedere, infatti, l'approccio funzionale al *récit*

⁵ A riprova di questo orientamento verso la dimensione dell'azione e della causalità narrativa, basti il rimando alla nota tesi di Barthes: «Tutto lascia pensare, in effetti, che la molla dell'attività narrativa sia proprio la confusione tra consecutività e consequenzialità, in quanto ciò che viene *poi* è letto nel racconto come *causato da*: il racconto sarebbe, in questo caso, un'applicazione sistematica dell'errore logico denunciato dalla scolastica sotto la formula *post hoc ergo propter hoc*, che potrebbe ben essere l'emblema del Destino, di cui il racconto non è infine che la lingua [...]» (Barthes 1977, p. 41). Né va trascurata l'altrettanto celebre definizione di Bremond secondo cui «tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action» (Bremond 1966, p. 62).

non comporta di per sé né esige necessariamente una rimozione della spazialità dagli orizzonti d'analisi. Ma tant'è, per Barthes, Todorov e sodali, almeno in questa fase, gli elementi essenziali e distintivi della narrazione sono altrove: tra «le strutture e il tempo» (Segre 1974)⁶. È nell'intervallo tra questi due poli e nella loro dialettica – dialettica fecondatrice del racconto – che si giocano i destini della narrazione. Qui, di conseguenza, si sono orientati gli interessi programmatici della nascente narratologia. In definitiva, si può dire che lo spazio – vuoi nei suoi modi di esistenza, vuoi nelle sue possibili funzioni, vuoi ancora nelle sue relazioni con le altre componenti del testo – non ha costituito materia di problema per lo strutturalismo critico.

Così è avvenuto, tra gli altri, con il Barthes dell'*Introduction à l'analyse structurale du récit* (1966), per il quale le coordinate spaziali si dispongono ai margini dell'ossatura funzionale del racconto. Estranee alle sue principali articolazioni, ossia alle sue zone di rischio (*nodi o funzioni principali*), queste coordinate restano «dati puri» e «immediatamente significanti», che non richiedono «attività di decifrazione» (Barthes 1977, p. 42) al semiologo o al lettore. Né pienamente funzioni né integralmente segni, insomma, bensì *informanti*: così Barthes rinomina quelle unità, in qualche modo residue, incaricate di rendere veridico il discorso narrativo, o, se si preferisce, di accreditare la realtà del referente. Gli affioramenti dello spazio sono quindi ricondotti dal modello strutturale di Barthes nei ranghi di «operatori realistici» (Barthes 1977, p. 42); al pari dei dettagli minuti e apparentemente irrilevanti disseminati tra gli eventi, i loro effetti si riconoscono nel coefficiente di realtà che apportano al discorso. Di qui alle formulazioni sull'*effet de réel*, generato dagli elementi insignificanti rispetto all'orientamento funzionale del racconto, il passo è breve.

⁶ Per «essenziali e distintivi» s'intendono quegli elementi che costituiscono la *langue* da cui discende l'infinita varietà dei racconti storicamente realizzati e realizzabili.

Non è il caso di intrattenersi ulteriormente sulle implicazioni di una tale *reductio*. Va piuttosto ribadito che, sul *côté* francese dello strutturalismo, il caso di Barthes è tutt'altro che isolato: difficilmente si troverebbero nei lavori di Todorov, di Bremond e – almeno nella sua prima fase critica – di Genette tracce di un'attenzione specifica per i fatti di spazialità, e forse solo in Greimas è possibile intravedere lo sforzo di ritagliarne statuti meno incerti.

Che della spazialità si possa fare a meno nella fondazione di una scienza letteraria è dimostrato *e silentio* dalle proposte di Tzvetan Todorov, che in *Les catégories du récit littéraire* (1966) s'interessa alla logica dell'azione e ai rapporti tra personaggi (piano del *racconto* come *storia*), oppure alle categorie di *tempo*, *modo* e *aspetto* (piano del *racconto* come *discorso*). Queste soltanto sono le categorie che, insieme e nelle loro mutue relazioni, entrano a pieno diritto nella «structure littéraire de l'œuvre» (Todorov 1966, p. 148).

Di un analogo disinteresse è partecipe anche l'approccio di Claude Bremond: nei saggi raccolti nella sua *Logique du récit* (1973), in nessun modo è contemplata la possibilità che le figure dello spazio interferiscano nei processi di modificazione o conservazione che vedono coinvolti i personaggi.

Nel caso di Genette, che pure riconosce che «tutto il nostro linguaggio è intessuto di spazio» (Genette 1969, p. 97), sembra che la sua produzione critica tenda a confermare la fondamentale asimmetria tra tempo e spazio in letteratura. Secondo il teorico e critico francese, com'è risaputo, il testo narrativo dispiega le proprie capacità di manipolazione, e dunque si individualizza, anzitutto sul piano delle strutture temporali (Genette 1972). Che poi queste operazioni coinvolgano le relazioni di *ordine*, *durata* e *frequenza* tra tempo della storia e (pseudo)tempo del racconto è in fin dei conti inessenziale per la nostra panoramica. Quel che più conta è che, almeno nella serie *Figures*, sia soprattutto

il tempo, in quanto categoria della forma, a risultare privilegiato nell'analisi del racconto.

E l'ordine spaziale? Dobbiamo concludere che non è una categoria della forma? Non è possibile circoscrivere le relazioni tra spazio della storia (spazio diegetico o narrato) e spazio del racconto (spazio narrante)? E non è lecito, magari guidati dal demone dell'analogia, vedervi possibili relazioni di ordine, frequenza e, se non di durata, almeno di estensione? Parrebbe di no, dal momento che «l'espace est, dans le récit, une catégorie non pas de forme, mais de contenu – dichiara recisamente Genette – [...]. Classique ou moderne, le récit peut jouer avec l'ordre, la vitesse et la fréquence, et il ne s'en prive pas, mais il ne peut jouer avec l'espace» (cit. in Prince 2020, p. 102)⁷. Secondo Genette, infatti, «l'espace narratif n'est pas définitoire du récit, il ne lui est pas sémiotiquement essentiel»⁸, come ha giustamente osservato Gerald Prince in un recente articolo dal titolo *Gérard Genette, l'espace et le récit* (2020). Il dettagliato bilancio di Prince getta qualche lume suggestivo sulla contraddizione tra Genette «homme d'espace» e Genette studioso del tempo, ma non sposta di molto i termini della questione. Anzi, si direbbe che ne escano in parte confortati, se valutiamo – come Prince ci autorizza a fare – la possibilità che il magistero di Genette abbia contribuito a relegare la questione dello spazio narrativo in una condizione di relativa marginalità, di appartatezza rispetto ai grandi appuntamenti della teoria letteraria⁹.

Non sono tuttavia mancati i tentativi di ripensare in direzione non cronocentrica le categorie di Genette, così da saggiare la loro tenuta e

⁷ «Lo spazio è, nel racconto, una categoria non della forma, ma del contenuto [...]. Classico o moderno, il racconto può giocare con l'ordine, la velocità e la frequenza, e non se ne priva, ma non può giocare con lo spazio» (trad. nostra).

⁸ «Lo spazio narrativo non è definitorio del racconto, non gli è semioticamente essenziale» (trad. nostra).

⁹ È opportuno ricordare che, nella teoria della paratestualità, Genette assegna allo spazio del libro e delle sue soglie una funzione strutturante: segno di un interesse tutt'altro che marginale per la dimensione dello spazio testuale.

operatività anche sul terreno dello spazio narrativo (Alsina 1988; Lambert 1998; Prince 2018). A una considerazione d'insieme, pare che due siano i nodi problematici più frequenti – e infatti li ritroveremo a più riprese, e da diverse angolazioni, nel corso del nostro lavoro: trattandosi di strumenti d'analisi approntati per l'esame della temporalità narrativa, la loro applicazione alle strutture spaziali non rischia di confermare l'asimmetria? Non rischia, magari con il miraggio di emancipare l'ordine spaziale del testo, di ormeggiarlo ancor più saldamente alla controparte temporale, al punto da far perdere di vista ciò che gli appartiene in proprio? Il secondo nucleo critico è così formulabile: è legittimo parlare, per omologia con il *tempo del discorso*, di uno *spazio del discorso*? E, in termini genetici, come distinguere questo *spazio del discorso* dallo *spazio della narrazione*?

Sarebbe prematuro anche solo abbozzare un tentativo di risposta. Per il momento ci basta suggerire la portata di due problemi di un indubbio interesse narratologico:

- la stratificazione spaziale *nel* testo narrativo;
- i suoi rapporti con l'intelaiatura temporale, nient'affatto pacifici e nella percezione comune decisamente subordinati.

I. 2. L'eredità di Propp e le ragioni di una rimozione

Non è casuale che la categoria dello spazio abbia attraversato teoricamente inesplorata la fervida stagione strutturalista. Già un'attenta valutazione della genesi della narratologia, e quindi dei suoi ascendenti teorici, rende parzialmente ragione di tale fenomeno (cfr. Cavicchioli 2002, pp. 155-156). Com'è noto, il metodo strutturalista prende in consegna la duplice eredità del formalismo russo e della morfologia della fiaba di Propp, quest'ultima filtrata

dalla rilettura, peraltro vivacemente discussa, di Roman Jakobson e Claude Lévi-Strauss¹⁰. È altrettanto noto che, se il formalismo ha privilegiato lo studio delle relazioni eminentemente temporali tra *fabula* e intreccio (*fabula* e *sužet*), Propp ha introdotto un livello ancora più rarefatto di astrazione tramite l'isolamento e la classificazione delle trentuno funzioni della fiaba di magia russa¹¹.

Si può supporre che l'operazione proppiana non potesse che svincolare le sfere d'azione dalle coordinate spazio-temporali del mondo di magia. A tale operazione, del resto, i materiali etnoletterari si prestavano senza difficoltà, se si considera che la dinamica della fiaba si risolve quasi per intero in sequenze di avvenimenti: spostamenti repentini dell'eroe, incontro con gli aiutanti magici, superamento delle prove e così via. Si comprende, quindi, come le determinazioni spaziali siano ridotte al minimo, risultando per lo più vaghe e senza scrupolo di verosimiglianza. Ne sono una spia le soste descrittive pressoché inesistenti, i fondali d'ambiente appena sbazzati, i luoghi spogliati di consistenza e resistenza. Gli studi di Lichačëv (1973) e Nekljudov (1966) hanno precisato che, se di luoghi è ancora lecito parlare, si tratta di luoghi *narrativi* e non *fisici*, il cui compito si esaurisce nel favorire il movimento dell'eroe entro l'universo magico. In sostanza, dove è senz'altro individuabile una morfologia della fiaba, assai più sfuggente si rivela una morfologia dello spazio fiabesco¹².

¹⁰ Sull'eredità della morfologia proppiana rimandiamo al saggio dal titolo *Il retaggio di Propp*, in Bremond 1977, pp. 9-46.

¹¹ Conviene qui richiamare le definizioni di "fabula" e "intreccio" fornite da Tomaševskij nella sua pionieristica *Teoria della letteratura*: «[...] la *fabula* è costituita dall'insieme dei motivi nei loro rapporti logici causali-temporali, mentre l'intreccio è l'insieme degli stessi motivi, in quella successione e in quei rapporti in cui essi sono dati nell'opera» (Tomaševskij 2003, p. 315). Quanto al concetto di "funzione", nella terminologia di Propp esso designa «l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda», indipendentemente dall'identità dell'agente (Propp 2000, p. 27).

¹² Non per questo si deve concludere che la dimensione spaziale sia marginale nella *Morfologia della fiaba*: opposizioni quali interno/esterno, spazio domestico/spazio della prova sono centrali nel modello compositivo di Propp. Va inoltre ribadito che le funzioni si articolano pur sempre

È comunque possibile individuare un'organizzazione topologica delle peripezie fiabesche, una disposizione costante di zone deputate ad accogliere l'una o l'altra, talvolta interi lotti, delle trentuno unità funzionali. In altre parole, la piattaforma spaziale della fiaba di magia si lascia agevolmente segmentare, sulla traccia delle disgiunzioni e congiunzioni spaziali dell'eroe, in cellule del *continuum*: cellule delimitate non tanto da proprietà fisiche quanto dalla traiettoria disegnata, tra soste e ripartenze, dal succedersi degli avvenimenti. Non è allora difficile ammettere che esiste uno spazio fiabesco, anch'esso analizzabile, benché integralmente narrativizzato e dalle articolazioni insicure. A ben vedere, nulla impediva che lo stesso modello proppiano venisse riletto in chiave spaziale, com'è poi in effetti avvenuto nell'*Atlante del romanzo europeo* (1997) di Franco Moretti, se non altro perché «lo spazio è spesso in-scritto, alla lettera, nelle varie definizioni della *Morfologia*» e «viene alla ribalta proprio *nelle funzioni più importanti*, quelle che aprono e chiudono una sequenza narrativa» (Moretti 1997, pp. 75-76).

Ma sappiamo che una simile possibilità è passata inavvertita tra gli esponenti dello strutturalismo e della semiotica narrativa, impegnati – di riduzione in riduzione – a essiccare lo schema proppiano ed estenderlo ben oltre i confini della fiaba russa. E sappiamo anche quanto tale impresa fosse dettata dalla concorde volontà di reperire le unità di base di *tutti* i racconti, le loro correlazioni e le regole del loro funzionamento: insomma, il loro *codice*. Pure, in un'ipotetica partita doppia, andrà registrata la perdita di quel coefficiente spaziale che, per quanto esile, si conserva nelle funzioni proppiane e le tiene ancora abbarbicate alle cellule del *continuum* magico. Che sotto l'inventario delle trentuno funzioni si lascino indovinare le linee portanti della topologia

lungo una traiettoria di spostamenti e di disgiunzioni/congiunzioni spaziali (allontanamento, viaggio, ritorno), che implicano una forma di organizzazione dello spazio. Più che eliminata, la spazialità risulta dunque assorbita nella logica delle azioni.

fiabesca è un fatto tutto sommato irrilevante per le teorie strutturaliste della narrazione: irrilevante per Lévi-Strauss, che lavora sulla gerarchizzazione verticale delle unità di senso, non meno che per Barthes e Greimas, più inclini alla «dimensione sequenziale del narrare» (Fabbri 2019, p. 11).

Resta vero che le intuizioni di Propp e del formalismo russo, con le loro sollecitazioni di metodo e nei modi specifici della loro ricezione, stanno a fondamento del tenace disinteresse per i valori spaziali della narratività. Tra quelle che Sandra Cavicchioli ha definito «le ragioni di una rimozione» (Cavicchioli 2002, p. 154), è indiscusso il peso di questi antecedenti, con il loro richiamo a un'indagine delle forme narrative incentrata sulla logica delle azioni.

A completamento di questa prolungata *mise en veilleuse* delle ragioni della spazialità, occorre richiamare ulteriori fattori. In questa direzione ha cospirato, stando a quanto suggerisce Mitterand, anche la «natura non discreta dello spazio», vale a dire la sua indocilità di principio a ogni pratica di segmentazione e ricomposizione in unità elementari:

La sémiotique narrative s'est longtemps désintéressée de la spatialité romanesque, pour des raisons à examiner: la nature non discrète de l'espace, ou du moins le caractère non naturel d'une organisation des lieux et de leurs attributs spatiaux en unités de représentation (à la différence des personnages ou même des phases événementielles de l'action) n'en est sans doute pas la moindre (Mitterand 1985, p. 9)¹³.

Neppure è separabile da questa «rimozione» il fatto che gli analisti del racconto, nei loro *exploits* iniziali, si siano innanzitutto misurati con leggende,

¹³ «La semiotica narrativa si è a lungo disinteressata della spazialità romanzesca, per ragioni che andrebbero esaminate: la natura non discreta dello spazio, o quanto meno il carattere non naturale di un'organizzazione dei luoghi e dei loro attributi spaziali in unità di rappresentazione (a differenza dei personaggi o perfino delle fasi evenemenziali) non è certo la meno importante» (trad. nostra).

miti, racconti popolari, episodi biblici, e che sull'esame di questi materiali abbiano poi elaborato, per via induttiva, le loro ipotesi operative¹⁴. Anche per questi tipi di affabulazione vale il rilievo – riservato dalla Cavicchioli alla sola fiaba – che «ovunque domina un principio di economia che agisce anzitutto sulle ambientazioni, sulle descrizioni, sulle figurativizzazioni dello spazio» (Cavicchioli 2002, p. 156). È lecito ritenere che queste forme prime del narrare abbiano, sì, incoraggiato uno studio delle «grandi articolazioni della *praxis*» (Barthes 1977, p. 46), ma sullo sfondo di uno spazio evacuato. Come giustificare altrimenti la noncuranza di possibili scambi, tensioni o attriti con quanto ospita e situa questa prassi? E come spiegare che, tolta di peso da ogni spazio pragmatico per essere proiettata sullo schermo neutro della teoria, tale prassi si conservi sostanzialmente immutata nelle sue articolazioni e nel suo decorso?

A questo prelievo non è certo estranea la convinzione che spazio narrato e logica dell'azione vivano in reciproca irrilevanza: convinzione che ha trovato rassicurante riscontro su quei testi in cui «la trasmissione dell'intreccio predomina sulla figurazione» (Lichačëv 1973, p. 32) e l'allestimento dello spazio è ridotto a un pugno di approssimative coordinate. Non c'è dubbio che le scelte operative della narratologia abbiano avuto buon gioco nello smontaggio di questi organismi testuali, senza che ancora s'imponesse alcuna esigenza di rivedere né le gerarchie di interessi né gli assunti di base riguardo alla dimensione spaziale.

Appunto per questo non stupisce che alcune *idées reçues* sullo spazio abbiano potuto filtrare indisturbate nei quadri teorici della narratologia: parametro statico, oggetto esclusivo di descrizione, categoria del contenuto, ininfluenza rispetto alla logica dell'azione, irrilevanza semiotica rispetto alle strutture del racconto. Una controprova è offerta, del resto, dagli sviluppi successivi della

¹⁴ Per una rassegna degli studi strutturali su queste forme di racconto si veda Ferrari-Bravo 1977, pp. 38-42.

teoria narrativa. Nel momento in cui gli orizzonti d'analisi hanno accolto sotto la lente narratologica nuove tipologie testuali, là dove lo spazio sembra acquisire una più fitta complessità di nessi e una più generosa disponibilità di sensi, anche quelle equivalenze tradizionali, per molti versi riduttive, hanno cominciato a vacillare¹⁵.

In questo percorso di recupero della spazialità da parte delle teorie narratologiche – percorso di cui, sia detto per inciso, non sapremmo indicare cesure nette, ma solo linee di tendenza e alcuni snodi significativi – si osserva anche un più consapevole e unanime riconoscimento del carattere fisico dello spazio narrato. In tale riconoscimento trovano un'eco indiretta le intuizioni di Lotman sul «carattere d'oggetto del topos», largamente riconducibili al principio secondo cui «lo spazio è sempre dato all'uomo sotto forma di contenuto concreto» (Lotman 1972, pp. 273-274)¹⁶. È perciò significativo, nelle proposte più recenti, il rilievo accordato alla materialità e al «carattere d'oggetto» dello spazio: da Katrin Dennerlein, che intitola una sezione della sua monografia «der konkrete Raum der erzählten Welt»¹⁷ (Dennerlein 2009, p. 48), a Marie-Laure Ryan, che riporta l'attenzione alla «physical existence of characters, objects, and setting» (Ryan 2017, p. 17).

Simili posizioni rivelano il persistente disaccordo, negli studi letterari, intorno al concetto di “spazio”, che si traduce di fatto in un fattore di resistenza, o quanto meno di confusione. Alludiamo in particolare all'impiego di concetti spaziali per inquadrare fenomeni testuali che nulla hanno a che fare con la spazialità del testo. Beninteso, si tratta di un impiego in qualche modo

¹⁵ «It was not until narratology expanded from the investigation of literary forms toward the narratives of other media, disciplines, and life situations that space received a theoretical attention that went beyond the interpretation of individual texts» (Ryan 2016, p. 17).

¹⁶ Secondo quanto sostiene Lotman, «l'ambiente delle azioni non è solo dato dalla descrizione del paesaggio e dello sfondo decorativo, bensì da tutto il continuo spaziale del testo» (Lotman 1972, p. 273).

¹⁷ «Lo spazio concreto del mondo narrato» (trad. nostra).

inevitabile, e in un certo senso iscritto nelle strutture stesse del linguaggio verbale, se è vero che «di categorie, lessemi e metafore spaziali è praticamente impossibile fare economia nell'ambito di qualsiasi tipo di discorso» (Cavicchioli 2002, p. 151). A maggior ragione sarà inevitabile in sede d'analisi del testo, dove il principio di spazializzazione rivela tutto il suo potenziale metaforico. Basterà pensare al concetto di *spatial form* proposto dal critico Joseph Frank (1945), dove però «the notion of space refers to a formal pattern, it is taken in a metaphorical sense, since it is not a system of dimensions that determines physical position, but a network of analogical or oppositional relations perceived by the mind»¹⁸. Insomma, dove non riconosciuto per tale, l'uso metaforico rischia di alimentare quell'«equivoco di struttura», di cui parla Genette, tra uno spazio parlante e uno spazio parlato, tra spazio-figura e spazio-contenuto (Genette 1969).

I. 3. Oltre la dicotomia tra descrizione e narrazione

Nel saggio dal titolo *Spazialità e semiotica: percorsi per una mappa*, Sandra Cavicchioli (2002) ha definito nelle sue linee essenziali il percorso di recupero della spazialità da parte della semiotica. A tale recupero, così come ricostruito dalla studiosa, ha contribuito in misura decisiva la riscoperta delle dimensioni percettiva e cognitiva del discorso, cui spetta il merito di aver sollecitato una riflessione a tutto campo sul rapporto tra spazialità letteraria e condizioni della soggettività: ben oltre le ipoteche della descrizione e della logica dell'azione. Si è venuto in tal modo affermando un nuovo statuto della spazialità, che ha fatto giustizia delle tradizionali, e ormai inapplicabili, caratterizzazioni; da qui in poi, più nessuno avrebbe potuto indulgere all'idea ingenua dello spazio come

¹⁸ «La nozione di spazio rinvia a uno schema formale ed è assunta in senso metaforico, in quanto non si tratta di un sistema di dimensioni che determinano una posizione fisica, bensì di una rete di relazioni analogiche o oppositive percepite dalla mente» (trad. nostra).

parametro statico del testo letterario, tutt'al più emergente da uno sfondo indistinto nelle sequenze descrittive.

È anche vero che la descrizione – altro istituto letterario tutt'altro che pacifico – è stata riabilitata in più direzioni dal discorso teorico, che ne ha scrupolosamente esaminato le possibili funzioni. Decisamente ridimensionate ne sono uscite, a uno sguardo retrospettivo, le formulazioni sull'*effet de réel* di Roland Barthes, per il quale la descrizione è né più né meno che contenitore di dettagli inutili, di elementi che, in quanto estranei all'economia funzionale del racconto, valgono a connotare il «reale concreto» (Barthes 1968).

Tanto più sorprendenti, rispetto a questa *reductio*, risultano le analisi di Culler (1974), Jacques (1975), Bal (1977) e Perrone-Moisés (1980), le cui conclusioni convergono su un punto essenziale: la piena funzionalità e partecipazione del microtesto descrittivo al senso globale del macrotesto narrativo. Istruttivo in tal senso è anche il fatto che, nella sua rassegna storico-tipologica delle rese letterarie del paesaggio, André Petitjean finisca per annettere alla sola descrizione rappresentativa ben tre funzioni:

- matesica (organizzazione dei saperi dell'autore);
- mimesica (simulazione del reale);
- semiosica (costruzione e regolazione del senso).

Sotto quest'ultima rubrica, la descrizione topografica è considerata nel suo potenziale «sursignificante», dove con questo termine è da intendere la possibilità di far circolare significati supplementari lungo gli assi metonimici e/o metaforici della scrittura letteraria. In questo perimetro rientrano, tra i tanti possibili, quei casi in cui lo spazio descritto può caratterizzare indizialmente il temperamento e le mire dei personaggi, veicolare le strutture ideologiche o fantasmatiche dell'autore, variare in concomitanza con gli stati psichici del soggetto. Di conseguenza, osserva Petitjean, la descrizione dello spazio può

venir investita di valori anaforici (retrospettivi) e cataforici (prospettivi), di ricapitolazione o di anticipazione rispetto alla narrazione che la ospita. Le ricadute sui processi cognitivi di lettura sono ovviamente cospicue: in qualità di stazioni di coesione sul duplice versante della scrittura e della lettura letteraria, le sequenze descrittive esercitano all'occorrenza il ruolo di coagulo informativo, di «lieux dits textuels où le sens se dépose pour mieux être enregistré par la mémoire du lecteur» (Adam, Petitjean 1994, p. 56).

Va tuttavia riconosciuto che la scrittura letteraria dello spazio non può restringersi entro i termini troppo angusti della descrizione. Certo, anche confinato in questo dominio, in numerose opere moderne e contemporanee il dato spaziale invita il lettore ad un lavoro in profondità, ad uno sforzo di interpretazione e di decodifica:

Il s'agit ici [...] de la volonté d'aller *sous* le réel (...) chercher un sens, une vérité fondamentale derrière les apparences trompeuses ou accessoires d'une surface. Ici la *Mathésis* (le réel comme juxtaposition de savoirs, particuliers à [...] parcourir) fait plutôt place à une *Sémeiosis* (une traduction, un déchiffrement, un décryptage du réel). La description se fait herméneutique ou sémeiologique (au sens médical du terme: la science des symptômes qui permettent de "remonter" à une maladie) (Hamon 1981, p. 63).

In effetti, che la descrizione possa farsi «ermeneutica o semeiologica» è acquisizione ormai stabile negli studi letterari, di fatto concordi nel riconoscere che il suo «primary purpose is not to offer a representation, but to dictate an interpretation» (Riffaterre 1981, p. 25). Più ragionevole tuttavia tenere scompagnate, nella nostra comune coscienza letteraria, descrizione e spazialità enunciata, non fosse che per preservarsi da un duplice rischio: quello di riaffermare, sia pure inconsapevolmente, lo spazio come terreno elettivo del non evenemenziale, e dunque la sua indifferenza al decorso temporale della

fabula; l'altro, per certi aspetti parallelo, di assumere la descrizione alla stregua di una porzione discorsiva autosufficiente e a tenuta stagna. Di qui discenderebbe, del resto, quel gesto teorico che riduce la descrizione a interruzione o pausa, a «escrescenza perpendicolare» (Ricardou 1978, p. 75) rispetto al piano orizzontale degli avvenimenti. Non si tratta, in fin dei conti, del rischio di ricadere nell'annosa alternativa lukácsiana tra narrare o descrivere? (Lukács 1936)

Non è un caso che, tra le modalità di recupero della spazialità all'orizzonte semiotico e narratologico, il superamento della dicotomia descrizione/narrazione sia parso un passaggio decisivo. Come c'era da aspettarsi, gli studiosi si sono attestati su soluzioni di compromesso, in modo da riavvicinare i due corni dell'alternativa e rimettere in discussione i criteri di distinzione. In proposito, per limitarci a qualche proposta significativa, si è parlato di «narrativizzazione della descrizione» (Cavicchioli 2002); si è introdotta la categoria di «descrizione d'azioni» (Adam 1994); o anche si è preferito riformulare la dicotomia in termini di *continuum*, lungo il quale sono possibili moduli intermedi come la «narratized description» o la «descriptized narration» (Mosher 1991). Dinanzi a paratie tanto malsicure, è sempre meno proponibile l'idea di un lettore che salta la descrizione in blocco, o che magari vi si adagia e distrae, non essendo la sua attività di lettura qui programmata. Né è lecito guardare alla descrizione come a un arresto nella progressione degli eventi, per poi ridurla a zona franca – né costringitiva né predittiva – da rimettere all'arbitrio del lettore¹⁹.

¹⁹ Un bilancio critico si trova in Ronen 1997, che argomenta a favore dell'abbandono della tradizionale opposizione tra narrazione e descrizione, difficilmente sostenibile nella pratica dei testi: «this almost canonical description of description as non-narrative should be given up because it has caused considerable confusion, a confusion caused by the difficulty in sustaining the opposition in practice» (Ronen 1997, p. 274). In prospettiva analoga, Sophie Rabau invita a pensare una continuità tra narrazione e descrizione sulla scorta della retorica antica: di

Il superamento della dicotomia tra descrizione e narrazione ha opportunamente favorito una riflessione più articolata sullo spazio nel testo narrativo. Caduta l'apparente compattezza della descrizione, viene anche meno ogni presupposto per isolare lo spazio nell'economia del testo. La spazialità s'impone piuttosto come dimensione pienamente integrata nell'organizzazione narrativa. Della necessità di una sua trattazione con strumenti adeguati offre conferma il modello topologico di Greimas, sviluppato all'interno di una più vasta teoria generativa del senso. A questo modello conviene ora rivolgere l'attenzione.

I. 4. Topologia narrativa e simbolizzazione in Greimas

«Malgrado il favore di cui gode attualmente la nozione di spazio, il campo semantico che questo termine copre resta ambiguo e incerto» (Greimas, Courtés 2007, p. 338): così si apre la definizione di *spazializzazione* – e delle rispettive procedure di messa in discorso – proposta dal *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, coordinato da Greimas e Courtés. Nel quadro della semiotica discorsiva, il concetto trova in questa sede un momento di sistematica ricapitolazione delle sue articolazioni fondamentali, chiaramente favorito dal taglio dizionariale del volume. Vi viene ripreso, in particolare, un modello di organizzazione spaziale del racconto già saggiato da Greimas nello studio *Descrizione e narratività a proposito de Lo spago di Guy de Maupassant* (Greimas 1985, pp. 131-149). In quell'occasione l'analisi del breve testo di Maupassant lasciava già intravedere alcuni assunti destinati a orientare gli sviluppi

frequente i testi non scelgono tra i due registri, ma «répondent à l'exigence plus large d'un discours détaillé et circonstancié» (Rabau 1994, p. 273).

successivi, poiché vi si abbozzava una prima ipotesi di *topologia narrativa*, poi ripresa e progressivamente affinata su nuovi materiali di analisi.

In che senso si può parlare di topologia narrativa? Una prima risposta passa per quelle che la semiotica classifica come «fasi dello schema narrativo canonico»: manipolazione, competenza, performance e sanzione²⁰. Nell'analisi greimasiana, gli spazi del racconto si articolano, gli uni rispetto agli altri, in corrispondenza di queste fasi.

Da notare che con la topologia del racconto siamo ancora al di sotto – generativamente – dell'allestimento figurativo dei luoghi: di quei luoghi, cioè, in cui ci imbattiamo durante la lettura o l'ascolto di una narrazione, nella pienezza dei loro valori materiali, percettivi e sensoriali. A questo livello di astrazione, lo spazio si configura piuttosto come una griglia formale, le cui caselle sono destinate ad accogliere i momenti pragmatici della sintassi narrativa. Ne discende la possibilità di ripartire il *continuum* spaziale del racconto tra sottospazi della manipolazione e della sanzione – spazi *eterotopici* – e quelli della competenza e della performance – spazi *topici*. Va inoltre avvertito che lo spazio topico è ulteriormente modulabile in due sottocategorie di localizzazione spaziale: lo spazio *paratopico*, deputato all'acquisizione della competenza da parte dell'eroe, e lo spazio *utopico*, in cui si inserisce il momento del fare trasformatore del soggetto, la performance vera e propria. Lo schema

²⁰ Si legge sotto la voce *narrativo* che «lo schema narrativo costituisce una sorta di quadro formale in cui viene ad iscriversi il “senso della vita”, con le sue tre istanze essenziali: la qualificazione del soggetto, che lo introduce nella vita; la sua “realizzazione attraverso qualcosa che egli “fa”; infine la sanzione – retribuzione e ricompensa insieme – che è l'unica a garantire il senso dei suoi atti e ad instaurarlo come soggetto secondo l'essere» (Greimas, Courtés 2007, p. 216). La semiotica distingue quattro momenti fondamentali dello schema narrativo canonico: *manipolazione*, che istituisce il programma narrativo; *competenza*, che fornisce al soggetto i mezzi per realizzarlo; *performance*, che corrisponde alla sua effettiva esecuzione; e infine *sanzione*, che valuta e riconosce l'esito dell'azione.

seguinte aiuta a visualizzare la topologia narrativa nei suoi nessi costitutivi tra unità spaziali e schema narrativo²¹:

Spazi e schema narrativo			
Manipolazione	Competenza	Performanza	Sanzione
Spazio eterotopico (spazio dell' "altrove")	Spazio topico		Spazio eterotopico (spazio dell' "altrove")
Spazio paratopico (spazio del "là")		Spazio utopico (spazio del "qui")	

Di fronte a questo quadro formale, è legittimo domandarsi quale disposizione assumano le sottoarticolazioni topiche, che – come si è visto – non rivelano proprietà riconoscibili e indipendenti dai programmi narrativi che esse incorniciano. Una prima risposta viene dal *Dizionario*, là dove si afferma che lo spazio *topico* coincide con il punto zero della spazialità, vale a dire con il centro del reticolo di posizioni. Le proposizioni del Dizionario sono al riguardo piuttosto trasparenti: al "qui" dello spazio topico fa riscontro il "là" dello spazio paratopico; a entrambi si oppone – inglobandoli – l'"altrove" degli spazi eterotopici. Si legga, sotto la voce «Localizzazione spazio-temporale», il seguente passaggio:

La localizzazione spaziale deve scegliersi dapprima uno spazio di riferimento – uno spazio zero – a partire dal quale gli altri spazi parziali potranno esser disposti sull'asse della prospettiva. Questo spazio di riferimento viene chiamato spazio topico, e gli spazi adiacenti (quelli di "dietro" e "davanti") eterotopici (Greimas, Courtés 2007, pp. 187-188).

²¹ Riproponiamo con qualche lieve aggiunta lo schema presentato in Giannitrapani 2013, p. 39.

Dove è esplicita la funzione instaurativa dello spazio *topico*, punto di riferimento a partire dal quale si organizzano gli spazi narrativi dell'altrove: «spazi all'intorno, di dietro, davanti, spazi di provenienza dei valori, spazi della sospensione errabonda, spazi descrittivi, spazi della passione, ecc.» (Marsciani, Zinna 2022, p. 125).

Occorre osservare che, nella semiotica generativa di scuola greimasiana, la spazialità *nell'enunciato* – al pari della temporalità – è il risultato di procedure di messa in discorso di strutture narrative più profonde. Non è irrilevante, si badi, che la teoria semiotica tratti le categorie spaziali e quelle temporali su un piano di totale simmetria. E infatti non solo spazializzazione e temporalizzazione intervengono a uno stesso livello del percorso generativo, ma, ciò che più conta, contemplan le medesime procedure: localizzazione, programmazione e aspettualizzazione.

Sul versante della spazialità, le procedure discorsive si articolano in:

1. la localizzazione spaziale;
2. la programmazione spaziale;
3. l'aspettualizzazione spaziale.

La *localizzazione spaziale* consiste in operazioni di *débrayage* ed *embrayage* tramite cui l'enunciatore proietta sul discorso-enunciato una griglia di localizzazioni spaziali (quelle appena individuate) con lo scopo di situare gli attanti e i programmi narrativi. Operazione duplice, se è vero che il *débrayage* fonda in uno stesso tempo lo «spazio "obiettivo" dell'enunciato» e, per contraccolpo, lo «spazio originario dell'enunciazione» (Greimas, Courtés 2007, p. 71). A rigore, il secondo è uno spazio non più che presupposto e, dunque, semioticamente inaccessibile²². Coincide infatti con un *qui* originario ed esterno

²² È utile precisare che, come per i *débrayage* attanziale e temporale, «anche in questo caso abbiamo la possibilità di un' "enunciazione enunciata", vale a dire di utilizzare un morfema

al discorso manifestato, del quale rappresenta, in sostanza, il luogo di produzione²³.

Quanto allo spazio “obiettivo” dell’enunciato, finora disponiamo solo di unità spaziali irrelate, non ancora integrate in un modello d’insieme. A questo compito è indirizzata la procedura di *programmazione spaziale*, tesa appunto a ordinare le localizzazioni parziali in una disposizione lineare «conforme alla programmazione temporale dei programmi narrativi» (Greimas, Courtés 2007, p. 338). Con la programmazione spazio-temporale s’inaugurano nel discorso le categorie di *prima* e *dopo*, da un lato, e quelle di *avanti-dietro*, *sopra-sotto*, *destra-sinistra* dall’altro, così che i programmi narrativi si traducano in “azioni raccontate”, provviste di consecuzione temporale e organizzazione spaziale.

Infine interviene la procedura di *aspettualizzazione spaziale*, grazie alla quale le azioni enunciate si convertono in processi che tracciano percorsi dotati di inizio, fine e spazi intermedi tra differenti localizzazioni.

Nel complesso, si ricava una concezione dello spazio generativamente derivata dalla sintassi narrativa: non principio autonomo di organizzazione, dunque, ma spazio risultante dall’azione delle procedure discorsive, che convertono sul piano dell’enunciato (piano di manifestazione) strutture narrative più profonde (piano di immanenza).

Nulla impedisce, tuttavia, che spazi così prodotti assumano una portata simbolica nel momento in cui vengono correlati a elementi di senso più generali. È quanto emerge in alcune letture semiotiche di testi narrativi, specie i racconti di Maupassant, dove i valori semantici profondi – organizzati dal

come appunto il “qui” per produrre un simulacro dell’istanza di enunciazione.» Ciò non toglie che, per statuto semiotico, «lo spazio dell’enunciazione rimanga [...] uno spazio virtuale presupposto, uno spazio originario rispetto al quale si determina la struttura spaziale che organizza l’enunciato» (Marsciani, Zinna 2022, p. 124).

²³Si veda anche il rimando di Zoran alla distinzione tra «deictic system» e «intrinsic system» (Zoran 1984, p. 322).

quadrato semiotico – trovano appunto la loro manifestazione nelle figure spaziali e materiali.

Nel celebre studio su *Deux amis* di Maupassant (1976), ad esempio, Greimas dimostra come due modelli semantici di base – vita/morte e natura/cultura – possano essere proiettati su un piano figurativo attraverso la messa in relazione con i quattro elementi fondamentali dell’immaginario (fuoco, acqua, aria, terra). Di conseguenza, categorie puramente astratte (vita, morte, non-morte e non-vita) acquistano una consistenza sensibile e si organizzano in un sistema simbolico coerente: la vita si associa al fuoco (il sole), la morte alla terra (il Mont Valérien), la non-morte all’acqua (il fiume), la non-vita all’aria (il cielo).

Entro una simile distribuzione dei simbolismi spaziali, le figure non sono più neutrali, ma orientano la lettura del testo secondo polarità euforiche e disforiche: l’unione del sole e dell’acqua si colloca dalla parte dell’affermazione vitale, mentre l’accostamento tra cielo e terra rinvia a una dimensione di negatività e distruzione. Lo spazio diviene così a tutti gli effetti una matrice simbolica, volta a manifestare le tensioni semantiche profonde del racconto.

Non è secondario, inoltre, che tale organizzazione simbolica si costruisca nello scarto tra un livello sociolettale – che mobilita rappresentazioni collettive e archetipiche, come quelle di matrice cristiana – e un livello idiolettale, in cui il testo rielabora e rovescia localmente tali modelli. Nel racconto di Maupassant, infatti, il cielo, tradizionalmente associato alla pienezza e alla vita eterna, viene anche investito di valori opposti, evocando la vacuità e l’assenza di senso. Come osserva Greimas, si assiste così alla produzione di una sorta di mito «anti-» o «para-cristiano», costruito a partire dalle stesse strutture simboliche che vengono messe in discussione.

Tutto avviene come se il significato più generale del testo si precisasse proprio nella relazione tra strutture semantiche astratte e articolazioni

figurative dello spazio. La spazialità narrativa, pur generativamente derivata dalla sintassi del racconto, si rivela dunque come uno dei luoghi privilegiati della simbolizzazione, dove le opposizioni fondamentali del pensiero trovano una forma sensibile e interpretabile.

I. 5. Spazio culturale e confine narrativo in Lotman

Nel modello di ispirazione greimasiana, come si è accennato, l'elemento spaziale emerge a un livello superficiale di generazione dell'enunciato, quando l'assetto narrativo è già definito nelle sue componenti fondamentali – attanti, programmi di base e d'uso, modalità. Di altro segno le proposte di Jurij M. Lotman e degli esponenti della Scuola di Tartu-Mosca, che puntano risolutamente a una rivalutazione del nesso tra spazio e narrazione. È anzi pienamente legittimo riconoscere nell'interpretazione spaziale dell'intreccio una delle direttrici teoriche della semiotica russa di secondo Novecento.

Spetta a Lotman il merito di aver elevato la descrizione dello spazio nel testo letterario a metalinguaggio, in grado di organizzare concetti e valori di natura non spaziale. A ben vedere, la proprietà di simulazione dello spazio si estende ben oltre il dominio artistico, e a maggior ragione oltre quello letterario. È infatti un meccanismo ricorrente nei processi di modellizzazione culturale, un dispositivo cui le collettività da sempre si affidano per articolare e rendere intellegibili i materiali ideologici, sociali e religiosi. Non per nulla Lotman sostiene, in una formulazione di limpida portata programmatica, che «la lingua dei rapporti spaziali risulta uno dei mezzi fondamentali di comprensione della realtà» (Lotman 1972, p. 262). È in questa prospettiva che coppie oppostive quali alto/basso, vicino/lontano, destro/sinistro, concentrico/eccentrico si caricano di significati religiosi (fedele *vs* infedele), etici (buono *vs* cattivo),

sociali (ricco *vs* povero), culturali (civilizzato *vs* barbaro). Siamo così indotti a distinguere:

- da un lato, opposizioni spaziali che funzionano come significanti vuoti, disponibili a investimenti di senso variabili;
- dall'altro, opposizioni concettuali, d'ordine non spaziale, che ne esprimono i significati.

Che le opposizioni spaziali servano da matrici semantiche costituisce un'acquisizione tra le più fertili della semiotica lotmaniana, sia per la costruzione dei modelli culturali sia per l'analisi dello spazio artistico. Marie-Laure Ryan vi ha persino intravisto un'anticipazione delle moderne teorie cognitive di Lakoff e Johnson, Fauconnier e Turner, secondo le quali la mente umana organizza i contenuti astratti in mappe spaziali e in famiglie di metafore "congelate" (cfr. Ryan 2016, p. 35). Non è tuttavia trascurabile che le metafore spaziali dei cognitivisti facciano perno sul soggetto in quanto corpo "situato", in coerenza con il loro retroterra fenomenologico, mentre i modelli spaziali di Lotman trovano ancoraggio nel soggetto quale portatore di cultura.

Da quest'angolazione culturologica, lo stesso spazio geografico non è che una delle possibili forme di «costruzione spaziale del mondo nella coscienza dell'uomo» (Lotman 2001a, p. 183), inscritto com'è in «modelli di mondo» più generali elaborati da una specifica cultura in una data epoca. Accade così che la rappresentazione geografica possa accompagnarsi a un'assiologia, ossia a un ordinamento valoriale dell'esistente: è il caso dei testi medievali russi, nei quali la geografia si impone appunto come una «varietà della conoscenza etica» (Lotman 2001a, p. 184)²⁴.

²⁴ È opportuno allegare anche un passo successivo: «In linea con simili rappresentazioni, per l'uomo del Medioevo russo anche il viaggio geografico equivaleva a uno spostarsi sulla "mappa" di sistemi etico-religiosi [...]» (Lotman 2001a, pp. 185-186).

Resta da precisare che la compagine spaziale di un testo artistico, pur accampanandosi sullo sfondo di «modelli di mondo» di più ampie proporzioni – quelli, per intenderci, di una cultura nazionale, di una dottrina religiosa o di un indirizzo letterario – non si riduce a riprodurre meccanicamente, per inerte adesione, simili modelli. La spazialità di un testo può certo mantenersi nell’osservanza di una classificazione del mondo, senza scarti né aggiunte; ma, come osserva lo stesso Lotman, in molti casi lo scrittore non rinuncia a introdurre discontinuità imprevedute o a ribaltare le gerarchie invalse. Andrà cercato in questa direzione il potenziale eversivo dello spazio nell’opera artistica: nella possibilità di «deautomatizzare» i modelli spaziali di scala maggiore e culturalmente accreditati, facendo così vacillare la presunta naturalità della loro lingua²⁵.

Straniante o docile che sia rispetto ai «modelli di mondo» alle sue spalle, non è possibile considerare la struttura spaziale del testo artistico senza richiamarsi al concetto di *confine*. Segnale topologico fondamentale, il confine divide l’arena spaziale del testo in due zone tra loro incomunicanti. Può separare, per riprendere le coppie già accennate, i civili dai barbari, i ricchi dai poveri, i fedeli dagli infedeli, e così via. Due sono, in ogni caso, le condizioni inderogabili: che il confine sia ermetico; che i sottospazi così istituiti rispondano a logiche e principi differenti, se non addirittura antitetici. Un esempio di facile intuizione è lo spazio fiabesco, nel quale non si fatica a riconoscere una separazione netta tra lo spazio della «casa» (spazio del *qui*, per dirla con Propp, in cui si raccolgono i valori di sicurezza, domesticità e inesperienza) e lo spazio del «bosco» (spazio dell’*altrove*, ricettacolo di meraviglie, prove decisive e incontri inattesi). A dividere lo spazio della «casa» da quello del «bosco» può essere destinato, di volta in volta, un corso d’acqua o anche il margine esterno del

²⁵ Il concetto di «deautomatizzazione», di evidente derivazione formalistica, è utilizzato in riferimento allo spazio artistico in Lotman 1972, p. 271.

bosco. Il mondo fiabesco, con la durezza assiologica delle sue contrapposizioni spaziali, rappresenta tuttavia una situazione limite, nella quale le possibilità del narrabile sono ridotte ai loro elementi primi. Di fatto, non sempre i personaggi si radicano in modo così fermo e vincolante in una singola area. Può accadere, ad esempio, che ciascun personaggio faccia capo a una differente fisionomia del mondo narrato, nelle ripartizioni significanti come nei valori significati. Sorge in tal modo, scrive Lotman, «come una *polifonia dello spazio*, il gioco con i vari aspetti della sua suddivisione» (Lotman 1972, p. 273). Del resto, pur senza sfiorare simili esiti di polifonia, ogni narrazione gioca con l'ambiguità del confine: abbastanza ermetico per separare un mondo da un anti-mondo, e, al contempo, non così ermetico da impedire violazioni e attraversamenti.

L'avvenimento – che Lotman, sulla scia di Tomaševskij, considera l'unità di base dell'intreccio – va identificato con il superamento del confine. In questa direzione, è abbastanza eloquente la dinamica d'intreccio della fiaba, che, come sappiamo, è innescata dall'attraversamento di quelle figure dell'*entre-deux* (margine del bosco, ponte o fiume) che separano lo spazio del *qui* da quello dell'*altrove*, la «casa» dal «bosco». È tuttavia chiaro che, nella prospettiva lotmaniana, il confine fissa e segnala un divieto radicale, in cui si incardina un ordine di valori non spaziali. È allora lecito vedere nel suo superamento un gesto di ribellione: la minaccia, se si vuole, agli orizzonti normativi di un determinato quadro del mondo. «L'avvenimento – suggerisce Lotman – è sempre la violazione di qualche divieto, è un fatto che ha avuto luogo sebbene non dovesse avvenire» (Lotman 1972, p. 276). In una parola, attraversamento del confine, avvenimento e violazione del divieto segnano uno stesso momento inaugurale – uno e trino – dell'intreccio narrativo.

Dalla presenza o meno di questa trasgressione, spaziale e insieme semantica, discende anche la distinzione tra due categorie di testi, che Lotman definisce

«senza intreccio» e «con intreccio». Sotto la prima etichetta ricadono quei testi di carattere descrittivo o classificatorio, in ogni caso accomunati da una struttura marcatamente statica. Un punto d'osservazione privilegiato è offerto dall'elenco telefonico, che rappresenta una sorta di grado zero dei testi *senza intreccio*, poiché sorregge senza ambiguità una classificazione del mondo e mira a ribadirne gli equilibri. Si comprende allora come nel testo *senza intreccio* non sia «ammesso» alcuno «spostamento dei suoi elementi che sconvolga l'ordine stabilito» (Lotman 1972, p. 280): così come nella guida telefonica non sono ammessi spostamenti che alterino l'ordine alfabetico dei cognomi. È in questo tipo di testi, appunto, che il confine – e con esso le delimitazioni seconde del mondo simulato – trova una garanzia di inaccessibilità e, di conseguenza, gli strumenti della sua affermazione. Ne risultano pertanto ribadite le divisioni che esso pone in partenza: ricchi e poveri, fedeli e infedeli, civilizzati e barbari restano esattamente al loro posto.

Per converso, il testo *a intreccio* prevede un elemento mobile: uno o magari più eroi che varcano il confine e aprono una breccia nelle legislazioni spaziali del mondo. Sotto questo profilo, possiamo dire che l'eroe è sempre, nel suo movimento irregolare, un principio di turbamento dell'ordine fissato dal modello *senza intreccio*. Del resto, ci avverte Lotman, è solo la struttura *senza intreccio* ad essere primaria: le strutture dinamiche del testo *a intreccio* vi si sovrappongono, quasi fossero uno strato avventizio, con lo scopo di far vacillare le sue classificazioni:

[...] il sistema senza intreccio è primario, e può essere realizzato in un testo autonomo. Quello a intreccio è secondario e presenta sempre uno strato sovrapposto alla fondamentale struttura senza intreccio. Il rapporto tra i due strati è sempre di conflitto: il contenuto dell'intreccio è costituito proprio dall'impossibilità di ciò che è sostenuto. L'intreccio è «l'elemento rivoluzionario» in rapporto al «quadro del mondo» (Lotman 1972, p. 281).

Dal passo emerge bene come il testo *a intreccio* sia una struttura dinamica di negazione. Ora, come insegna Benveniste, non è possibile negare qualcosa senza prima affermarla²⁶. Ne consegue che, nel caso specifico, occorrerà preliminarmente affermare il confine, che è – retoricamente – antonomasia di tutti gli altri confini, metafora di un divieto fondamentale e metonimia dell'intera struttura senza intreccio.

Abbiamo già avuto modo, nel corso dell'esposizione, di associare il movimento oltre il confine alla figura dell'eroe. Nella prospettiva lotmaniana, in effetti, lo spostamento attraverso lo spazio offre un criterio di classificazione dei personaggi: l'eroe è colui che può valicare frontiere e percorrere distanze senza ancorarsi stabilmente ad alcuno spazio circoscritto. Né potrebbe essere altrimenti, se si considera che la mobilità dell'eroe alimenta quella dialettica di divieto e infrazione che costituisce il nucleo dell'intreccio. Come prevedibile, ai personaggi mobili si contrappongono i personaggi fissi, confinati entro i limiti di un ambiente specifico. Beninteso, non fissi in senso assoluto: ma, non potendo coprire più di un locus, i loro spostamenti non esercitano effetti né sugli snodi essenziali della *fabula* (gli avvenimenti), né sul movimento d'intreccio. Si tratta di spostamenti interlocali, suggerirebbe Nekljudov, e tutt'al più offrono una «penetrazione in profondità del locus» (Nekljudov 1973, p. 109)²⁷. Oltre all'immobilità spaziale, si può annoverare tra i loro tratti ricorrenti anche una caratterizzazione assai debole, se non altro perché la loro presenza nell'intreccio si riduce a quella di «circostanze personificate» (Lotman 1972, p.

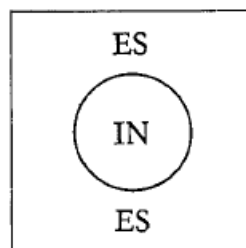
²⁶ «La caratteristica della negazione linguistica è che essa può annullare solo quanto è enunciato, che deve formulare esplicitamente quanto vuole sopprimere e che un giudizio di non-esistenza ha anche necessariamente lo *status* formale di un giudizio di esistenza. La negazione è quindi in primo luogo accettazione» (Benveniste 2010, p. 103).

²⁷ Tratteremo più avanti alcune osservazioni di Nekljudov, che meritano senz'altro un indugio più disteso. Basterà intanto anticipare la distinzione tra spostamenti «interlocali» (livello di dettaglio) e spostamenti «translocali» (livello d'intreccio). Ai personaggi mobili sono consentiti entrambi, ai personaggi fissi solamente gli spostamenti di dettaglio o interlocali.

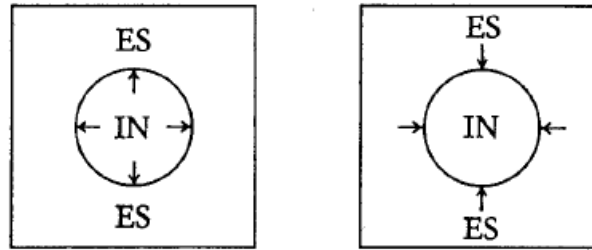
284), a variabili previste entro un campo concettuale. Non si andrebbe troppo lontano dal vero nel considerarli epifenomeni della struttura senza intreccio.

Tra i due sottogruppi – a-narrativo quello dei personaggi statici, narrativo quello dei personaggi dinamici – è naturalmente il secondo a risultare più denso di informazioni per il lettore o l'ascoltatore, non foss'altro perché l'eroe mobile, nei suoi transiti, apre vie di contatto tra zone separate (geografiche, religiose, cosmologiche) e lascia intravedere la possibilità di nuove classificazioni. Si noti, tuttavia, che il livello di informazione non può essere disgiunto dalla posizione del lettore e dello scrittore rispetto al modello di mondo proposto dal testo. Tocchiamo qui un punto centrale nella concezione spaziale del testo: il concetto di orientamento. In effetti, il modello si costruisce invariabilmente sulla base del punto di vista dello scrittore e della comunità culturale cui appartiene.

Se, come suggerisce Lotman, consideriamo il confine come una linea chiusa su uno spazio piano, si ottiene la seguente rappresentazione dell'opposizione Esterno *vs* Interno:



La coincidenza del punto di vista del testo con l'interno dello spazio IN imprime al modello un *orientamento diretto*; viceversa la sua coincidenza con lo spazio esterno ES stabilisce un *orientamento inverso*:



Come si vede, il tipo di orientamento risulta dal gioco combinatorio tra due opposizioni binarie: una spaziale (IN *vs* ES); l'altra culturale (noi *vs* essi). Sarà, quindi, diretto l'orientamento del modello "noi (IN) *vs* essi (ES)", in cui il polo culturale "noi" coincide con il polo spaziale IN; inverso, invece, l'orientamento del modello "noi (ES) *vs* essi (IN)", con distribuzione rovesciata, per l'appunto, delle polarità.

Si tratta, beninteso, di un modello minimo, al quale, nella concreta fenomenologia testuale, si affiancano numerosi altri tipi di partizione: sia orizzontali (religiose, geografiche, nazionali, tribali) sia verticali (cosmografiche, mitiche, ontologiche). Pensiamo, tra gli esempi possibili, alla letteratura medievale cristiana (agiografie, *exempla*, visioni, testi didattico-allegorici), nella quale, oltre al confine che separa credenti e peccatori, s'impone una divisione verticale tra mondo terreno e mondo ultraterreno, tanto che l'andamento della narrazione, non di rado, si risolve senza residui nel movimento d'ascesa o di discesa. Pure, resta indubbio che il confine costituisce il segnale topologico davvero decisivo per l'istituzione di un testo culturale, se non altro perché permette di distinguere, nei loro termini primi, una cultura da una non-cultura. Non è allora illegittimo attribuire al confine soltanto una «funzione demarcativa», laddove soglie, frontiere e zone liminali non si elevano oltre una più modesta «funzione segmentativa»²⁸.

²⁸ Dobbiamo la distinzione tra «funzione demarcativa» e «funzione segmentativa» a Zilberberg 1993, per il quale, se la prima è attribuita al limite, la seconda appartiene alle soglie, che introducono scansioni secondarie in un *continuum*.

L'importanza teorica di queste proposizioni non sfuggirà a quanti sono convinti che lo spazio del testo letterario si organizzi a partire da modelli culturalmente condivisi. Tirando le fila, Lotman riconduce la distribuzione semantica degli spazi a quei sistemi di opposizioni che strutturano l'universo dei valori. Resta da vedere se e come tali configurazioni spaziali siano solidali con i registri di scrittura e con i regimi percettivi (fuoco percettivo, canale sensoriale, articolazione tra percezione e cognizione). Spunti utili in proposito vengono da una sezione dell'*Atlante del romanzo europeo (1800-1900)* di Franco Moretti e dalla lettura di un brano di Stendhal proposta da Jacques Geninasca, sui quali vale ora la pena soffermarsi.

I. 6. La frontiera e lo sguardo: stile e regimi percettivi

Può servire da abbrivio un'osservazione di Franco Moretti: nel romanzo storico dell'Ottocento, in prossimità della frontiera, il tasso di figuralità aumenta considerevolmente, poiché dinanzi all'ignoto «bisogna tracciare uno "schizzo semantico preliminare" [...] e solo le metafore sono in grado di riuscire nell'impresa» (Moretti 1997, p. 50). È appena il caso di precisare che le indicazioni di Moretti restano valide per uno specifico ambito letterario, e sia pure di ampia copertura geografica e portata storica, per l'appunto il romanzo europeo del XIX secolo. Pure, in questa sede, ne riterremo quello che ci appare il risvolto teoricamente cruciale: il condizionamento che lo spazio letterario, e le sue occupazioni successive da parte del soggetto, esercitano sulle scelte di stile del romanziere. In altri termini: mobilità spaziale nel testo – nel suo «modello di mondo» (Lotman 1969) – e forme dell'espressione rispondono a uno stesso *tropismo*, tanto che lo spostamento dell'eroe dal centro verso il confine geografico si presta, senza eccessive forzature, ad essere interpretato come

tragitto da un punto di massima impressione referenziale, dove i nomi *stanno per le cose*, a zone del testo (le Highlands in *Waverley*, il pozzo in *Germinal*, la Corte dei Miracoli in *Notre-Dame de Paris* ecc.) in difetto di dicibilità, per le quali i nomi appropriati vengono a mancare. Un allontanamento dal discorso sociale, dunque, verso frontiere, soglie, mura urbane, varchi. Ed è, infatti, nei pressi di queste figure spaziali dell'*entre-deux* che le maglie del discorso sociale cominciano a mostrare la corda, che il «fermo codice dell'identità» (Mazzacurati 1995, p. 272) spaziale rischia di sgretolarsi.

Vale la pena di prestare direttamente ascolto, ancora una volta, alle considerazioni di Moretti: «le figure dipendono dallo spazio. Lo vediamo persino nei nomi propri, che sulla frontiera perdono la loro natura indicale (la loro “mancanza di senso”) e acquistano una fortissima intensità semantica» (Moretti 1997, p. 46).

Quasi che la frontiera, segnalando l'approssimarsi dell'eroe romanzesco a un campo d'esperienza inesplorato, di riverbero promuovesse in questi romanzi un enunciatore *ignorante*. In ogni modo, ecco la ragione del lavoro della metafora in romanzi che ne sono generalmente estranei: esonerare il soggetto dallo stato di imbarazzo semantico nei pressi della frontiera.

Non insisteremo oltre su questa proposta di un *continuum* figurale, che, come abbiamo visto, postula per il romanzo storico una dipendenza diretta delle soluzioni di scrittura dal modello topologico che esso attualizza. Basterà ribadirne, anche a costo di ripeterci, l'assunto centrale: il movimento attraverso la topografia romanzesca è suscettibile di segnare, sul piano della scrittura, delle oscillazioni nel codice “realistico” delle identità spaziali. Nel caso in esame, le proposizioni di Moretti non potrebbero essere più trasparenti: un tale movimento è riconoscibile nella dinamica di avvicinamento-allontanamento rispetto alla polarità, culturale prim'ancora che geografica, centro-periferia.

Resta da appurare, a norma semiotica, quali siano le disposizioni percettive del soggetto, come anche le valorizzazioni di cui egli carica questa o quella figura dello spazio: disposizioni e valorizzazioni che entrano a pieno diritto nelle procedure di «messa in luogo» da parte del testo. Non sono mancati apprezzabili tentativi in questa direzione, a cominciare dagli studi semiotici di Jacques Geninasca, dove trovano larga trattazione lo statuto dello sguardo e la relazione tra soggetto e oggetto del vedere.

Pensiamo anzitutto all'opposizione, introdotta con l'analisi di un brano di Stendhal (*Rome, Naples et Florence*, 1817), tra «vista oggettivante (dove la percezione è regolata da un sapere anteriore)» e «vista soggettivante (che, invertendo la relazione tra percepito e conosciuto, rende possibile l'invenzione di un sapere inedito sul mondo)» (Geninasca 2020, p. 316).

Per quanto qui più direttamente interessa, la proposta di Geninasca apre uno stimolante spazio di riflessione al rapporto tra percezione e scrittura letteraria. Intanto, prospetta l'esigenza di non ridurre a modelli di presunta oggettività o soggettività le emergenze letterarie dello spazio (le *figure spaziali*), così come non vi si riducono i loro assetti locali (le *configurazioni spaziali*). Entrambe andranno semmai fatte risalire al soggetto della visione e alla sua postura dinanzi allo spettacolo.

È noto, tuttavia, che il vedere non possa considerarsi un'attività neutra. La fenomenologia della percezione insegna, anzi, che lo sguardo è già, in un modo o nell'altro, intenzionato dalle mire del soggetto e abitato da un sapere sulle cose e sul mondo (Merleau-Ponty 1945). È allora preferibile – sostiene Geninasca – parlare di effetti di senso *oggettivante* e *soggettivante*, piuttosto che di sguardo oggettivo o soggettivo.

Com'è già desumibile dalla citazione riportata più su, la vista oggettivante mette capo a un sapere già istituito – il discorso sociale –, nel cui cono d'ombra

si alimenta l'illusione, o forse la volontà, che gli oggetti del mondo esistano di per sé.

Non per nulla, nella memoria di viaggio di Stendhal, il godimento estetico del paesaggio trova la sua necessaria premessa in una sospensione del discorso sociale. Solo nelle sincopi di questo discorso, al di qua del divorzio che in esso si consuma tra io percipiente e spazio percepito, hanno modo di imporsi le ragioni del sensibile. Ed è in questi frangenti che il discorso estetico può intervenire come possibilità di un modo di appropriazione altro, socialmente incondizionato, dell'oggetto della visione.

La distanza tra discorso sociale e discorso estetico, tra vista oggettivante e soggettivante, sarà perciò tanto più avvertibile in quanto, come avviene nel brano di *Rome, Naples et Florence*, non omologabili sono i principi di rappresentazione dell'insieme spaziale. Sul fronte del discorso sociale, la visione della pianura di Lombardia è organizzata tramite l'adozione del sistema cardinale (Settentrione, Meridione ecc.) e della categoria topologica della /dimensionalità/, che «presuppone l'esistenza di una totalità integrale oggettivata, precedente l'osservazione» (Geninasca 2002, p. 316). Cosa si offre così al lettore? L'esistenza di uno spazio non più che registrato o, se si preferisce, osservato da nessun luogo, per di più già normalizzato dal reticolo di confini, misurazioni e sigilli toponomastici che il sapere sociale vi ha impresso.

Di converso, con il discorso estetico ritrova centralità il soggetto che sente, tanto che la porzione di mondo catturata dallo sguardo viene ricomponendosi in nuove figure e grandezze, a partire stavolta dalla deissi dell'osservatore e nella flagranza dell'esperienza percettiva. È significativo che alle categorie cardinali si sostituisca l'impiego delle categorie deittiche (destra, sinistra ecc.), che denunciano la presenza del soggetto scopico come nucleo organizzatore

degli spazi; né è senza significato che toponimi e cartografie dei luoghi cedano il campo a un enunciatore che ri-costruisce figurativamente i medesimi luoghi in termini di «immensa pianura coperta d'alberi come una foresta», «oggetti più vicini all'occhio», «immagine singolare di un oceano di montagne in fuga in ondate successive».

Troviamo anche qui, insomma, un enunciatore *ignorante*: attributo associato da Stendhal a un narratore che dirotta la scrittura dello spazio contemplato verso un registro metaforico. Nulla impedisce di impiegarlo anche per i romanzi storici analizzati da Moretti, fermo restando che l'*ignoranza* delle proprietà esatte dei luoghi e di una loro mappatura è, in Stendhal, l'effetto di una percezione soggettiva, e orgogliosamente rivendicata, da parte dell'io; lì, di una latitanza del sapere cartografico e della sua pretesa di nominare, misurare e, in definitiva, controllare gli spazi (Farinelli 2003).

Resta che, in entrambi i casi, solo al di là dei codici del discorso sociale e cartografico – dove essi non arrivano – o al di qua – dove sono rifiutati – si apre la possibilità per la scrittura letteraria di accedere realmente a una semantica dello spazio. Anche qui, ci pare, va riconosciuto il merito delle riflessioni di Moretti e Geninasca su dimensione spaziale del testo e scrittura: nell'invito a riscoprirne la reciproca solidarietà.

I. 7. Zoran e la disposizione temporale dello spazio

Gli alfieri dello *spatial turn* hanno più volte lamentato lo scarso interesse della teoria letteraria per la dimensione spaziale. Un simile richiamo polemico, per quanto fondato, non dovrebbe tuttavia indurci a sottostimare i tentativi di inquadramento e formalizzazione che pure sono stati proposti in questa direzione. Basti considerare, a parziale rettifica di quel giudizio, le posizioni

teoriche maturate, nel corso degli anni Ottanta, all'interno della scuola di poetica di Tel Aviv. Alludiamo in particolare ai modelli di Gabriel Zoran e di Ruth Ronen che – formulati a breve distanza l'uno dall'altro – approntano strumenti e categorie di solida tenuta analitica e che, pertanto, invitano a un'attenta esplorazione²⁹.

Zoran tiene fermo il postulato dell'asimmetria tra spazio e tempo nel testo narrativo. Sui piani temporali, del resto, è noto quanto acume critico sia stato esercitato dai teorici della letteratura: tempo del racconto e tempo della storia, tempo dell'enunciazione e tempo dell'enunciato, *Erzählzeit* ed *erzählte Zeit*. Solo i rapporti tra queste temporalità parallele autorizzano a parlare di *correlazione*. Quanto allo spazio, le cose vanno diversamente, e per più ragioni: non ultima, l'assenza di un accordo condiviso su ciò che si debba intendere per *spazio del discorso*. Che poi Zoran vi si riferisca in termini di *spazio del testo*, piuttosto che di *spazio del discorso*, è una divergenza di nomenclatura che non sposta i termini del problema. Si ripresenta, infatti, un dubbio in cui ci siamo già imbattuti e che vale la pena rilanciare con chiarezza: è legittimo parlare di *spazio del discorso* per analogia con il *tempo del discorso*? E, per attenerci alla terminologia di Zoran, di che natura sono i rapporti tra questo spazio verbale e lo spazio del mondo ricostruito nel testo? La risposta in merito è recisa e tradisce lo statuto privilegiato di cui gode il tempo entro questa cornice teorica:

The conception of verbal text as an exclusively temporal structure (as, for example, Lessing's conception) is not acceptable today [...]. Nevertheless, despite the possibility of distinguishing between the space of the text and that of the world, one cannot point to any constant correlation between them (Zoran 1984, p. 310)³⁰.

²⁹ L'articolo di Gabriel Zoran, dal titolo *Towards a Theory of Space in Narrative*, è pubblicato sulla rivista «Poetics Today», Vol. 5: 2, 1984 (d'ora in avanti Zoran 1984). La stessa rivista ospita il saggio di Ronen *Space in Fiction*, Vol 7: 3, 1986 (Ronen 1986).

³⁰ «La concezione del testo verbale come struttura esclusivamente temporale (come, ad esempio, quella di Lessing) non è oggi più accettabile. [...] Tuttavia, pur essendo possibile distinguere tra

Nella narrazione, come si sa, il tempo progredisce per passaggi *top-down* e *bottom-up* tra strutture omologhe: vale a dire tra una struttura temporale (il tempo del mondo ricostruito) e un'altra struttura temporale (il tempo di realizzazione del continuum verbale). Si può dire lo stesso dello spazio? In realtà, non sembra esservi né omologia di strutture né un rapporto di correlazione. Il percorso – tutto teorico – che conduce dal mondo ricostruito alla superficie verbale trasforma lo spazio simulato nel testo in spazio ri-tradotto in un tempo altro, ossia in ciò che Zoran definisce un «temporal arrangement of space» (Zoran 1984, p. 312). A margine, viene da chiedersi se non si ritorni così alla struttura sequenziale della lingua, alla cosiddetta linearità del significante. Checché ne sia, bisogna ammettere che il giudizio di Zoran sullo spazio risulta tutt'altro che limitativo, tanto più se considerato alla luce del modello da lui proposto, volto a restituire la complessità dei pattern spaziali su differenti livelli: da quello più astratto (livello topografico) a quello intermedio (livello cronotopico), fino all'ultimo livello di manifestazione (livello testuale).

Per di più, Zoran riserva un'attenzione non occasionale al concetto di movimento, nel quale riconosce opportunamente uno dei mezzi privilegiati di organizzazione dell'informazione spaziale da parte del testo. Si ricordi, del resto, che già Linde e Labov – cui Zoran si richiama apertamente – avevano individuato, su un campione di descrizioni di appartamenti a New York, due tipi di resa orale dello spazio, l'uno definito «mappa», l'altro «percorso» (cfr. Linde, Labov 1975). Che i principi regolatori siano opposti è facilmente intuibile: con il tipo «mappa», la descrizione è impostata come una visione panoramica («Accanto alla cucina, c'è la camera [...]»), nel tipo «percorso» essa è piuttosto assimilabile a un'operazione («Volti a destra ed entri nel soggiorno

lo spazio del testo e quello del mondo, non si può individuare alcuna correlazione costante tra i due» (trad. nostra).

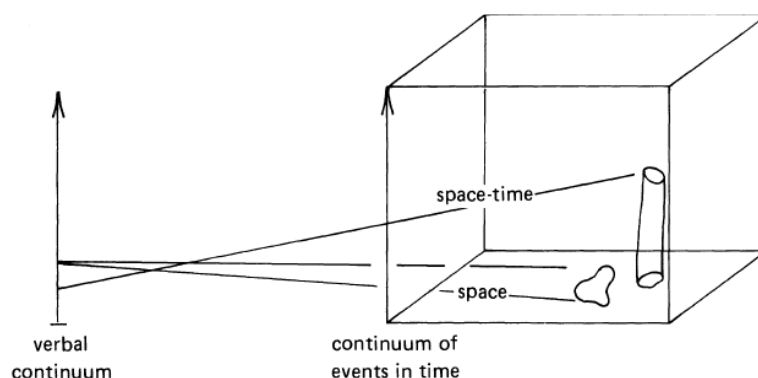
[...]»). Ancora: nel primo caso, mosso da pretese di oggettività, il locutore getta uno sguardo sulla disposizione stabile dei luoghi; nel secondo, conduce per mano l'ascoltatore in una produzione dinamica dello spazio (De Certeau 2011, p. 178). Ebbene, dai dati raccolti dai due sociolinguisti la descrizione del tipo «mappa» risulta nettamente minoritaria, a indicare l'indiscussa preferenza, nel linguaggio quotidiano, per un metodo «spaziotemporale» di disposizione verbale dei luoghi.

Certamente Lotman, pur da un altro osservatorio, avrebbe sottoscritto le parole di Zoran sul valore narrativo del movimento. In alcuni passaggi, i contatti con il magistero lotmaniano si direbbero persino flagranti: lo stesso intreccio, osserva Zoran, può essere interpretato in termini di movimento. E, sebbene non sempre l'attraversamento dello spazio sia espressamente tematizzato – come avviene, ad esempio, nei romanzi d'avventura, di viaggio o, più in generale, nella letteratura a struttura itinerante – non è in alcun modo legittimo appiattire l'intreccio sul solo registro temporale del testo. Non foss'altro perché esso «includes routes, movement, directions, volume, simultaneity, etc., and thus is an active partner in the structuring of space in the text» (Zoran 1984, p. 314).

I tre livelli di strutturazione dello spazio nel testo sono i seguenti:

- *Livello topografico*: a questo livello lo spazio è percepito come un'entità statica e autonoma, non ancora investita né dalla temporalità del mondo ricostruito né dalla temporalità sequenziale del testo. Il modello della struttura topografica è la mappa.
- *Livello cronotopico*: corrisponde all'effetto di movimenti, azioni ed eventi sulla struttura topografica. Spazio e tempo del mondo ricostruito si intrecciano qui in una struttura spaziotemporale. Il modello della struttura cronotopica è il percorso.

– *Livello testuale*: corrisponde all’effetto della struttura sequenziale del testo sullo spazio (livello topografico) o sullo spaziotempo (livello cronotopico) del mondo ricostruito. A questo livello di superficie la narrazione manifesta e organizza lo spazio secondo la scansione del continuum testuale.



È difficile sottrarsi, almeno inizialmente, all’impressione di un eccessivo schematismo, tanto più se si interpreta il modello come una fissazione dello spazio su differenti livelli di emersione alla superficie del testo. Si badi, però, che non si tratta né di un percorso unidirezionale (dal livello topografico a quello testuale), né tantomeno di una ricostruzione effettiva, con riscontri nell’atto di lettura³¹. In effetti, come Zoran non tarda a precisare, il lettore penetra in questo spazio oscillando senza posa tra i tre livelli e, per di più, senza avere coscienza della loro stratificazione. Non spazi distinti, dunque: ci troviamo dinanzi a uno spazio unico (topografico) e ci muoviamo tra i differenti piani della sua temporalizzazione (cronotopica e/o testuale). Al riguardo, è chiarificatrice l’analogia con le diapositive:

³¹ In tempo di proliferazione di modelli, strutturali o meno, occorre ribadire, con Segre, che «il modello di un oggetto è ciò che riproduce l’oggetto stesso ai fini del processo conoscitivo» (Segre 1979, p. 9).

The levels may be compared to three diapositive slides covering each other. There is difference in clarity among them: they are not all receptive to the same extent, nor do they attract attention equally. From the observer's point of view, however, they are always perceived together, one through the other (Zoran 1984, p. 316)³².

Livello topografico. La diapositiva topografica – è opportuno ribadirlo – è la più astratta e lontana dalla percezione diretta del lettore/osservatore. Di norma, i blocchi testuali deputati alla presentazione di questo spazio autonomo e temporalmente incorrotto sono le descrizioni. Non è raro, però, che alla sua ricostruzione partecipino anche sequenze narrative, argomentative o dialogiche, purché diano accesso a una mappatura coerente, seppur non esaustiva, del mondo nel testo. E infatti, come per il tipo «mappa» individuato da Linde e Labov, la struttura topografica offre un ordine stabile dei loci. E, come per il testo «senza intreccio» di Lotman, essa lascia emergere un quadro del mondo nelle sue strutture invarianti.

Un criterio di diversificazione, a questo stadio, si può riconoscere nel tipo di opposizioni – orizzontali (vicino *vs* lontano, interno *vs* esterno, centrale *vs* periferico, destro *vs* sinistro) quanto verticali (alto *vs* basso) – che articolano la piattaforma topografica. Peraltro, sembra che il sistema senza intreccio di Lotman e il livello topografico di Zoran convergano anche su un ulteriore nodo: entrambi i concetti possono accogliere più d'una realtà ontologica e distribuirla localmente. Infatti, annota Zoran, «these "modes of existence" sometimes overlap with the factor of topographical location: for example, the world of the gods – up; the world of man – down» (Zoran 1984, p. 317), vale a dire che differenti ordini ontologici tendono a organizzarsi secondo assi topografici dello spazio.

³² «I livelli possono essere paragonati a tre diapositive sovrapposte. Tra di esse vi è una differenza di nitidezza: non sono tutte ugualmente ricettive, né attirano l'attenzione allo stesso modo. Dal punto di vista dell'osservatore, tuttavia, vengono sempre percepite insieme, l'una attraverso l'altra» (trad. nostra).

Livello cronotopico. Su questa mappa di base si sovrappone, a livello intermedio, il cronotopo, che, nella modellistica di Zoran, si presenta come un'integrazione dello spazio e del tempo negli avvenimenti della narrazione. Se a livello topografico lo spazio rimane ancora disponibile in tutta la sua estensione, ora il movimento dei personaggi ne attualizza soltanto alcune possibilità, definendo le direzioni legittime e possibili. Il movimento, afferma Zoran, si «incarna» così nello spazio. Si pensi, per illustrarne schematicamente la portata, che laddove lo spazio topografico dispone di punti *a*, *b*, *c*, *d*, è il cronotopo a fissare *a* come punto di partenza, *d* come punto d'arrivo, *b* e *c* come stazioni intermedie. Da potenziale qual era – percorribile in tutte le direzioni e lungo qualsiasi distanza – ora lo spazio si precisa come rete di «assi di movimento» (*axes of movement*).

Non se ne può concludere, tuttavia, che questi assi siano il risultato esclusivo di movimenti effettivamente realizzati: il movimento fisico ricade infatti in un ben più ampio dominio di sollecitazioni – la volontà, gli ideali, le intenzioni – che solcano lo spazio e lo piegano a un gioco di spinte e contropinte, slanci e ripiegamenti. Di qui a un'idea di spazio instabile e conflittuale, attraversato anche da tensioni frustrate oltre che mandate ad effetto, il passo sembra davvero breve. Ecco allora intervenire il concetto di «campo di forze» (*field of powers*): «Chronotopic structure of space does not mean an occasional movement on a neutral scene, but rather a conception of the entire space in terms of a *field of powers*» (Zoran 1984, p. 319)³³. Zoran ne dà un'efficace esemplificazione contemporanea, ma il pensiero corre subito alle novelle di beffa del *Decameron* e alle sue diramazioni storiche (Sacchetti, Masuccio, il Lasca ecc.). Sarebbe in fondo superfluo additare casi specifici: non è forse il

³³ «La struttura cronotopica dello spazio non si riduce a un movimento occasionale su una scena neutra, ma implica piuttosto una concezione dell'intero spazio come campo di forze» (trad. nostra).

meccanismo stesso della beffa, nella sua dialettica tra spazi agiti dal beffatore e subiti dal beffato, a fare dell'arena novellistica un «campo di forze»? Non sorprenda, dunque, se il concetto tornerà ad affiorare tra le intercapedini del nostro discorso; né se ne enfatizzeremo i risvolti di conflittualità e tensività, non foss'altro perché lo spazio della beffa è, per principio, scenario di forze in conflitto. E a primeggiare, aggiungiamo, è colui che per inventiva, mezzi o prontezza d'ingegno sa farne un uso strategico³⁴. Ma di questo, a suo tempo. Torniamo al modello di Zoran e passiamo al successivo, e più immediato, livello di organizzazione del mondo ricostruito nel testo narrativo.

Livello testuale. Come anticipato, si assiste qui a logiche e schemi d'organizzazione calati (*forced onto*) nel mondo ricostruito, poiché costituzionalmente estranei al suo spazio e al suo spaziotempo. Essi vanno piuttosto ricondotti alla struttura sequenziale del testo verbale, che, dispiegandosi nel tempo, non può che:

- 1) isolare taluni aspetti spaziali del mondo, trattandoli con maggiore o minore grado di dettaglio, e tralasciarne inevitabilmente altri;
- 2) restituire le informazioni spaziali secondo un ordine lineare, venendo giocoforza meno a quei principi di coesistenza e simultaneità che definiscono l'esistenza materiale dello spazio;
- 3) imporre un punto di vista sul mondo ricostruito, cioè una «struttura prospettica» (*perspectival structure*) in grado di polarizzare lo spazio tra un *qui* e un *là*, come pure tra un *primo piano* e uno *sfondo*.

È facile osservare che i primi due punti toccano l'annoso problema della selettività del linguaggio rispetto all'esperienza dello spazio. Sappiamo tutti, del resto, che la percezione della spazialità va di pari passo con concetti quali

³⁴ Per la distinzione tra «spazio emotivo» e «spazio strategico» si veda Ryan 2016, pp. 39-43. Già Mieke Bal aveva accennato alla possibilità di azioni realizzate *con* lo spazio, oltre che *nello* spazio (cfr. Bal 1985, p. 141).

tridimensionalità, simultaneità, spessore, volume, estensione. È vero che, lungo i suoi tragitti storici, il testo verbale è stato alimentato da una spiccata pulsione scopica, da una tenace, talvolta programmatica, tensione al far-vedere. Pure, il sogno di certa letteratura di esaurire il reale in uno sguardo resta, appunto, un sogno irrealizzato. Il linguaggio, ha scritto lucidamente Sandra Cavicchioli, «sarà sempre afasico e povero rispetto alla ricchezza, molteplicità e multisensorialità di una spazialità in diretta [...]» (Cavicchioli 2002, p. 231). Le fa eco, pur approdando a conclusioni non del tutto sovrapponibili, Zoran, là dove ammette che il linguaggio non può che spogliare l'oggetto della sua «completezza» (*completeness*) spaziale e distribuirne gli aspetti simultanei lungo il flusso temporale del significante linguistico.

Dovremmo forse chiederci se una tale spoliatura dello spazio materiale, nei suoi caratteri di completezza e simultaneità, si traduca poi in una difficoltà di lettura. O, che è lo stesso, se il lettore sia sensibile agli effetti di questa afasia del linguaggio. Si direbbe proprio di no: sembra anzi che il lettore, nel suo attraversamento del testo, sia piuttosto incline a colmare le «lacune» della narrazione che non quelle eminentemente spaziali. Vuoti nella mappa topografica dell'opera, assenza di coordinate ambientali, carattere sommario delle scenografie: sono tutte possibilità cui i testi letterari, di tutte le epoche e sotto tutte le latitudini, ci hanno da sempre abituato, e che di frequente passano inavvertite agli occhi del lettore. Le «zone di indeterminatezza», non di rado ignorate dal lettore, consentono però di distinguere tra elementi netti e marcati, da un lato, ed elementi più vaghi e sfocati, dall'altro. Una simile distinzione – è appena necessario avvertire – non dipende affatto dalla fisionomia del mondo ricostruito, ma dall'inevitabile selezione esercitata dal piano testuale.

Si aggiunga che l'ordine di somministrazione delle informazioni spaziali può valorizzare una disposizione preesistente degli elementi. La descrizione

progressiva di un'abitazione dal tetto alle fondamenta, per esempio, finirà inevitabilmente con l'accentuare la dimensione verticale dello spazio, lasciando in ombra le altre coordinate. Ma può anche accadere che la sequenzialità del testo imprima allo spazio direzioni inedite, non contemplate tra le dinamiche profonde del mondo ricostruito – come nel caso di una transizione descrittiva dall'interno all'esterno della stessa abitazione. Come si vede, la percezione dell'immagine spaziale non è qui subordinata al movimento fisico dei personaggi, né tantomeno ai «campi di forze»: è piuttosto l'occhio del testo a scorrere liberamente su alcune porzioni del mondo, scavalcando, per così dire, il livello cronotopico e imponendo una propria logica di perlustrazione dello spazio.

A dare testualmente forma all'immagine dello spazio concorre l'ordine in cui si susseguono informazioni di differente ampiezza visuale. Il testo può, in effetti, dare la precedenza a informazioni su contesti più vasti – poniamo, una fattoria – per poi restringere il fuoco su una porzione di mondo più circoscritta – la stalla dei cavalli del fattore – oppure procedere in senso inverso. Le ricadute di questi passaggi tra inquadrature testuali di differente ampiezza sulla percezione dello spazio non vanno, naturalmente, sottovalutate. Dalla precedenza del quadro globale consegue infatti una percezione più compatta e organica; mentre, in caso di differimento dell'informazione globale, si riceverà l'impressione di uno spazio discontinuo e parcellizzato.

Alla selettività e alla linearità del testo verbale andranno anche affiancati – lo abbiamo già segnalato – gli effetti del punto di vista (*point of view*). È opportuno ribadire che la «struttura prospettica» impone allo spazio ricostruito una duplice relazione tra un *qui* e un *là*. Non sorprenderà, tra le due, l'opposizione tra un *qui* dell'atto di narrazione e un *là* del mondo ricostruito nel suo complesso: opposizione che, a ben vedere, richiama assai da vicino il concetto

di *débrayage* spaziale (vedi *supra*). Tutta interna al mondo ricostruito è, invece, la seconda relazione, per cui gli oggetti sembrano disporsi tra un *primo piano* e uno *sfondo*. I due *qui* così individuati – «deittico» il primo, «intrinseco» il secondo – non sono del resto privi di legami reciproci, e anzi, nel corso della narrazione, sono suscettibili di entrare nelle più svariate relazioni:

These two centers exist side by side throughout the text as a matter of principle. But the relationships between them can change at any point: they may come closer together, one may become prominent at the expense of the other, the objects which are here and there may change, and the relationships between here and there may be reversed (Zoran 1984, p. 322)³⁵.

La configurazione prospettica dello spazio si presenta così come una struttura mobile, esposta a continui riassetamenti nel corso della narrazione.

I. 8. Lo spazio come costruito semantico in Ronen

La proposta di Ronen si colloca nel solco della narratologia strutturalista e poststrutturalista, ma con una decisiva apertura alla teoria della finzione. Indizio immediato di un tale orientamento è, oltre al titolo del suo articolo *Space in Fiction*, la definizione di spazio come «costrutto semantico» («semantic construct») che, già in apertura, la studiosa formula a chiare lettere: «space is a semantic construct built with linguistic structures employed by the literary text» (Ronen 1986, p. 421). Muovendo da questa premessa, l'iniziativa teorica si rivolge così allo studio delle relazioni tra lo spazio come costruito semantico e

³⁵ «Questi due centri coesistono all'interno del testo come principio strutturale. Tuttavia, le relazioni tra di essi possono variare in qualsiasi momento: possono avvicinarsi, uno può diventare dominante a scapito dell'altro, gli oggetti collocati nell'"qui" e nel "là" possono mutare, così come le relazioni stesse tra "qui" e "là" possono invertirsi» (trad. nostra).

le sue manifestazioni linguistiche di superficie. Con l'avvertenza che le componenti dello spazio di finzione non sono identificabili in espressioni testuali isolate: alla loro creazione concorrono piuttosto «dynamic bodies of spatial information» (Ronen 1986, p. 422), variamente distribuite e integrate lungo l'intero testo.

Pietra angolare dell'edificio teorico è il concetto di *Frame*, ossia «cornice», termine di largo impiego nelle scienze sociali, psicologiche e cognitive di scuola anglosassone. Nel caso specifico, il termine designa la localizzazione spaziale delle entità che popolano il mondo di finzione (oggetti, personaggi, ecc.). È, in altre parole, il loro intorno attuale o potenziale: il ritaglio spaziale che accoglie tanto la presenza statica degli oggetti quanto i successivi posizionamenti dei personaggi nella loro esistenza dinamica. In ogni modo, nessuna dipendenza diretta si può istituire tra un *frame* e una manifestazione verbale: si tratta, come già indicato, di un «costrutto teorico» (*constructional concept*), e come tale descrivibile anche senza riguardo alle sue occorrenze di superficie. Uno stesso *frame* può essere identificato più volte, nello stesso testo, da differenti «modi di espressione» (*modes of expressing*), senza che la sua fisionomia ne risulti alterata. Di qui due possibilità:

- la prima – *modo diretto* – consiste nell'identificazione del *frame* tramite denotazione esplicita (es. “la regina entrò nel giardino”);
- l'altra – *modo indiretto* – si traduce nell'identificazione del *frame* per mezzo di denotazione di un singolo componente, che può essere un oggetto interno (“la regina si addormentò sotto l'albero di aranci”) oppure uno dei suoi limiti (“la regina si adagiò al muro di cinta”). Fermo restando il medesimo *frame*, il modo d'espressione – *diretto* o *indiretto* – finisce inevitabilmente per influenzare la percezione dello spazio costruito. A sostegno non sarà inutile scomodare ancora una volta Zoran e le sue considerazioni sul *livello testuale*, specie laddove si

precisano gli effetti esercitati da informazioni spaziali di differente ampiezza (globali o locali) e concretezza (definite o indefinite). Ebbene, anche qui il grado di concretezza, densità e coesione della cornice ambientale risponde a scelte testuali più o meno dirette o oblique.

Non è raro, d'altra parte, che un *frame* si conservi come spazio puramente potenziale entro il mondo di finzione ("la regina desiderava viaggiare verso Oriente"). Dopotutto, quanti luoghi rievocati, immaginati o semplicemente desiderati si incontrano in letteratura? E quanti di questi restano concretamente inutilizzati, ontologicamente remoti o geograficamente distanti dagli avvenimenti narrativi immediati? Si vede bene che, al di là dei differenti gradi di finzione – lo statuto di un luogo in sogno non è ovviamente allineabile a quello di un luogo temuto –, si tratta di un potenziale spaziale non attualizzato. Più che opportuna, allora, appare una delimitazione interna alla categoria di *frame*:

Frames are fictional places and locations which provide a *topological determination* to events and states in the story. [...] A setting is distinguished from frames in general in being formed by a set of fictional places which are the topological focus of the story (Ronen 1986, p. 423)³⁶.

Come si evince, la distinzione coinvolge il concetto generale di *frame* e una sua sottoarticolazione. Di fatto, il *setting* non è altro che un *frame* attuale e immediato, promosso alla funzione di *spazio scenico* in cui si collocano avvenimenti e personaggi. Un esempio, si spera chiarificatore: nell'enunciato «la principessa, addormentata sul suo letto, sognò di viaggiare sulla nave del mercante genovese», possiamo identificare nella camera da letto il *setting*,

³⁶ «I *frame* sono luoghi e localizzazioni di finzione che forniscono una determinazione topologica agli eventi e agli stati della storia. [...] Il *setting* si distingue dai *frame* in generale in quanto è costituito da un insieme di luoghi di finzione che rappresentano il fuoco topologico della storia» (trad. nostra).

riconoscibile indirettamente per designazione di un suo oggetto interno; nella nave mercantile, invece, un *frame*, evocato per designazione diretta. Non è improbabile che nel seguito del racconto la principessa decida di assecondare l'invito onirico e imbarcarsi nottetempo: con promozione della nave, in tal caso, allo statuto di *setting*, di scenario cioè attuale e immediato degli eventi e degli esistenti della *storia*. Il *setting*, insomma, vale come «fuoco topologico», una sorta di «punto zero» della spazialità costruita dal testo. Per di più, una volta introdotto, il *setting* non richiede ulteriori segnali testuali che ne ribadiscano la rilevanza come quadro spaziale: durante il viaggio della principessa, continueremo a riconoscere la nave come *setting* anche in assenza di ulteriori indicatori testuali. E, nel caso in cui tornasse ad essere esplicitata, sarebbe più ragionevole attendersi riferimenti indiretti agli oggetti interni alla nave: il timone, le cabine, l'albero maestro, le gomene e così via. Ne consegue che, per dirla con Ronen, laddove il *frame* esige evidenze testuali ricorrenti per essere semanticamente ricostruito, il *setting* è un «immediately relevant frame regardless of the continuous textual evidence for its relevance» (Ronen 1986, p. 424).

Un primo criterio di classificazione dei *frame* riposa sul «grado di immediatezza», concetto con cui Ronen intende la distanza della cornice spaziale dalle altre componenti del mondo di finzione (oggetti, azioni, personaggi e così via). La distinzione tra *frame* potenziale e *setting* attuale, del resto, non esaurisce la pluralità delle distanze possibili rispetto al punto zero della storia. Si ricorderà che la camera della principessa, da *setting* qual era durante il sogno, è stata declassata a *frame* con la sua partenza in nave: il suo grado di immediatezza, da quel momento, si ridurrà progressivamente nel corso del viaggio, assumendo lo status semantico di «cornice distante sul piano spaziotemporale» (*spatio-temporally distant frame*). Resta da chiedersi: dove

collocare una simile categoria tra i possibili gradi di immediatezza? Procediamo con ordine:

1. *Setting*. È la prima categoria di *frame* e coincide con la cornice spaziale “a fuoco”, il *qui* degli eventi e delle situazioni attuali. Corrisponde, con buona approssimazione, al «centro intrinseco» o «primo piano» di Zoran.

2. *Frame secondari (secondary frames)*. Sono cornici che, pur condividendo lo stesso continuum del *setting*, ne sono separate da un confine che le esclude, fisicamente o percettivamente, dallo scenario immediato degli eventi. Restano tuttavia sullo sfondo, disponibili ad essere percepite o evocate. È il caso di una porzione di spazio visibile dalla scena principale: «la principessa, sporgendosi dalla balaustra, fissò lo sguardo sulla superficie del mare». Alla semplice presenza di un confine occorre dunque abbinare la base prospettica del personaggio, che contribuisce alla possibilità di percepire uno spazio adiacente o limitrofo, elevandolo al rango di «*frame* secondario».

3. *Frame inaccessibili (Inaccessible frames)*. Benché facciano parte dello stesso continuum del *setting*, queste cornici si presentano come spazi chiusi, interdetti all'esperienza fisica e percettiva dei personaggi. Un eventuale accesso percettivo le converte in un *frame* secondario; uno fisico le attualizza come *setting*.

4. *Frame distanti sul piano spazio-temporale (Spatio-temporally distant frames)*. Sono cornici collocate oltre i confini spaziali o temporali della narrazione attuale. Risultano quindi precluse all'accesso di personaggi e avvenimenti immediati, poiché appartengono, appunto, a un altro tempo della storia (*story-time*) o a un altro segmento del continuum spaziale. Ciò non toglie che un salto temporale o uno spostamento geografico possano modificarne lo status semantico. Così nell'enunciato «dopo due anni di viaggio, la principessa tornò al suo castello», nel quale un'accelerazione improvvisa del *tempo del discorso*

riconverte il castello dallo status di «*frame* distante» a quello di *setting*. La narrazione, tuttavia, avrebbe anche potuto prendere un'altra piega: la nave affondare in un agguato di pirati saraceni, e la principessa non fare più ritorno alla sua dimora. A riprova del fatto che, in assenza di informazioni esplicite – poniamo, le rubriche di una raccolta di novelle – nulla garantisce sin da principio che un «*frame* spaziotemporale distante» tornerà ad essere un *setting*.

5. *Spazio generalizzato (Generalized space)*. Questa categoria si discosta dalle cornici spaziali più concrete, dal momento che non ritaglia un luogo puntuale nel mondo di finzione. Valga ancora una volta l'esempio del viaggio: «Durante i suoi due anni in giro per il mondo, la principessa visitò molti paesi e contrade». Si entra in una dimensione di totale vaghezza, dove lo spazio si dilata e i confini perdono nettezza di contorni. Di qui l'ambivalenza del loro «grado di immediatezza»: questi *frame* possono sì contenere al loro interno un *setting*, ma il grado di generalità li trattiene al di qua del fuoco della storia, impedendo loro di imporsi come spazio attuale degli eventi.

Le categorie passate in rivista possono essere visualizzate nello schema seguente, che evidenzia il diverso grado di immediatezza rispetto al fuoco topologico della storia.

Schema 1

Classificazione dei Frame per grado di immediatezza

Tipo di frame	Grado di immediatezza	Descrizione
Setting	Massima	Spazio attuale degli eventi; fuoco topologico della storia
Secondary frame	Media	Spazio adiacente o percepibile dal setting
Inaccessible frame	Bassa	Parte dello stesso continuum ma non accessibile

Spatio-temporally distant frame	Assente	Collocato in un altro tempo o segmento dello spazio
Generalized space	Debole	Spazio vago o tipizzato

Al termine del nostro periplo, permane il sospetto che la nave sognata, l'Oriente desiderato, il castello lasciato alle spalle non siano distinguibili sul solo metro del «grado di immediatezza». A differenziarli, in realtà, cospira un secondo parametro: il «grado di fattualità» (*degree of factuality*), da intendere come il livello di realtà o veridicità che ciascun *frame* assume nella *fiction*. Un colpo d'occhio alla tipologia di Ronen consente di cogliere l'intero spettro: si va dai «*frame* fattuali», che sono a tutti gli effetti una realtà del mondo di finzione (narratologicamente, della diegesi) ai «*frame* ipotetici», «non fattuali» o «controfattuali», che rinviano a mondi possibili – immaginati, temuti, sognati – interni all'universo di finzione. Anche in questo caso una tabella può chiarire visivamente le distinzioni appena introdotte:

Schema 2

Classificazione dei frame per grado di fattualità

Tipo di frame	Grado di fattualità	Descrizione
Factual frame	Alto	Parte effettiva della realtà diegetica
Hypothetical frame	Medio-basso	Possibile ma non realizzato nel mondo di finzione
Counterfactual frame	Basso	Alternativa non verificata rispetto alla storia
Imagined / Dreamed frame	Molto basso	Esistente solo nella mente di un personaggio

Né questa esaurisce le possibili tassonomie dei *frame*, ch , oltre all'immediatezza (distanza dal *setting*) e alla fattualit  (statuto ontologico), essi possono essere ulteriormente classificati in base alle qualit  o ad attributi specifici (*classification according to frame-properties*). Non intrinseci, si badi: ogni luogo si configura come un pacchetto di attributi potenziali sul quale il testo verbale procede a una selezione, di fatto costruendo la cornice spaziale come «costellazione chiusa di propriet » (*closed constellation of properties*; Ronen 1986, p. 430). Di frequente l'informazione   peraltro gi  iscritta, allo stato di componente semantica, nel nome del luogo (es. "mare" → acqua, blu-verde-grigio; "ponte" → oggetto per attraversare).   allora prevedibile che, tra le «propriet  fisiche» messe a profitto, si rendano di volta in volta pertinenti tratti quali la dimensione, la forma, il colore o la consistenza del dato spaziale. Un passo ulteriore all'interno della costellazione   rappresentato dalle «propriet  funzionali». A sfrangere categorizzazioni troppo nette sta per  il fatto che la propriet  del *frame* non   sempre univoca: l'informazione testuale potr  appuntarsi sulla nave come mezzo di trasporto marittimo (funzione del *frame*) oppure sui suoi confini, come il parapetto (propriet  sull'incerto crinale tra fisico e funzionale); o ancora sulla polarit  tra interno ed esterno (il ponte di coperta o la stiva).

Non   da trascurare una classe di propriet  che diremo «relazionali», perch  coinvolgono i rapporti tra il *frame* e le entit  di finzione che lo abitano – oggetti, personaggi, ambienti inclusi. Anche in questo caso, al pari delle «propriet  fisiche», pu  accadere che le «propriet  relazionali» si trovino gi  iscritte nel lessema locativo. Cos  avviene per il lessema "parco", che reca nella sua stessa struttura sememica il tratto "pubblico", salvo diversa specificazione del cotesto. Tali propriet , che per molti aspetti sono il precipitato di usi e consuetudini

culturali, reclamano, oltre al nome del luogo, ulteriori indicazioni per risultare semanticamente attive all'interno della fiction, pena l'ambiguità e la possibilità di infrazione del *frame*. Ma a ben riflettere, non bisognerà riconoscere appunto nell'ambiguità delle *frame-properties* di *pubblico* e *privato*, con i loro reciproci accavallamenti, un potente motore di narratività? Lo stesso si può dire, su un altro versante, per le proprietà di *aperto* e *chiuso*, che in qualche modo ci rimandano alle considerazioni di Jurij Lotman intorno all'idea di confine. Com'è prevedibile, tali proprietà si appoggiano alla 'tenuta' del limite, aprendo in tal modo a due opzioni: il confinamento in un *frame* chiuso o la transitabilità tra due o più *frame* aperti.

Va ancora registrata, tra le possibili proprietà del *frame*, la dicotomia tra spazi *personali* e *impersonali*, dov'è evidente che il primo termine si associa ai *frame* che portano la traccia di un personaggio. È sufficiente allora pensare a quelle abitazioni che, dietro alla presenza di suppellettili, oggetti intimi, magari un certo clima psicologico, lasciano intravedere il gusto soggettivo di chi le ha abitate e che ha impresso sul luogo il timbro della propria individualità.

Se si considera che i luoghi di finzione costituiscono anche lo scenario degli eventi della storia (*story-events*), non sorprenderà che alla caratterizzazione dell'unità spaziale partecipi anche la natura della situazione narrativa che vi si svolge, nei suoi caratteri di *convenzionalità* o *specificità* (*conventional and unique situations*). Venendo al primo polo dell'opposizione, si fa avanti una nozione di *frame* alternativa al suo uso ristretto in chiave di spazio di finzione³⁷. Ne è esempio principe la teoria del lettore modello (cfr. Eco 1979), nella quale il concetto di *frame* è impiegato come struttura enciclopedica di conoscenze

³⁷ Il concetto di *frame*, introdotto originariamente da Marvin Minsky nelle sue ricerche sull'intelligenza artificiale, ha poi conosciuto ampia diffusione interdisciplinare: dalla linguistica di Charles Fillmore (*frame semantics*) alla sociologia di Erving Goffman (*frame analysis*), fino alla psicologia cognitiva di Roger C. Schank e Robert P. Abelson (teoria degli *script*).

tramite cui il lettore ricostruisce mentalmente, per inferenze, uno scenario stereotipo. Per parte sua, il modello di Ronen privilegia le relazioni tra luogo di finzione e situazione convenzionale o stereotipata, mettendo fuori gioco il lettore. Come per le *frame-properties* già passate in rassegna, può accadere che il lessema locativo contenga già, tra le sue virtualità semiche, una situazione convenzionale. Valga ad esempio il nome “osteria”, che, includendo tra le sue marche, nella nostra enciclopedia mentale, quella di “luogo in cui sostare per mangiare”, reca già in *lingua* – semioticamente – un programma narrativo. È possibile che, in questi casi, nessuna specificazione aggiuntiva accompagni il nome, già di per sé sufficiente ad attivare testualmente la situazione stereotipa. Né è da escludere, tuttavia, che sia lo stesso testo ad istituire un legame esclusivo tra *frame* e situazione stereotipa, magari per ricostruzione, all’interno della *fiction*, di un periodo storico o di un *milieu* sociale che prescriva canoni stringenti alle situazioni ritenute appropriate per un determinato luogo.

Sull’opposto versante, la situazione *specifica* si precisa invece come uso deviante o irregolare del luogo, come deroga alle sue prescrizioni di appropriatezza e convenzionalità. In questa deviazione dall’uso convenzionale del luogo è forse possibile riconoscere, con tutti i distinguo del caso, un ulteriore punto di convergenza con Lotman: più precisamente, con l’omologia da lui istituita tra attraversamento del confine e violazione di un quadro del mondo. Osserva Ronen che:

the irregularity of the location is indicated by the degree to which the non-accordance between the unusual situation and the code is regarded as a violation or a deviation (Ronen 1986, p. 434)³⁸.

³⁸ «L’irregolarità della collocazione è indicata dal grado in cui la non corrispondenza tra la situazione insolita e il codice è percepita come una violazione o una deviazione» (trad. nostra).

È appunto il tratto comune alle diverse situazioni, più o meno convenzionali o specifiche, a determinare la funzione del *frame* nell'economia del testo, che può così ricadere sotto l'etichetta di "privato", "intimo", "conflittuale" ecc.

Schema 3

Frame-Properties

Tipo di proprietà	Descrizione	Esempio
Proprietà fisiche	Caratteristiche materiali dello spazio	dimensione, forma, colore
Proprietà funzionali	Funzione del luogo all'interno della storia	nave → mezzo di trasporto
Proprietà relazionali	Rapporto tra spazio e pratiche sociali o soggetti	pubblico / privato
Proprietà topologiche	Organizzazione spaziale del luogo	interno / esterno, aperto / chiuso
Proprietà personali	Spazi segnati dalla presenza di un personaggio	abitazione personalizzata
Proprietà situazionali	Situazioni tipiche associate al luogo	osteria → mangiare e bere

Sarebbe improprio, giunti a questo punto, vedere nello spazio di finzione una sommatoria di cornici spaziali irrelate. Al loro ordinamento complessivo presiede piuttosto quella che Ronen definisce «struttura topografica dello spazio di finzione» (*topographical structure of fictional place*), entro la quale i *frame*, discretamente costruiti dalle espressioni spaziali del testo, si articolano e combinano secondo un ordine topografico. Di qui l'instaurarsi di differenti relazioni spaziali tra i *frame* – prossimità, adiacenza, distanza, sovrapposizione o contenimento – talora esplicitamente indicate dal testo, talora ricostruibili solo indirettamente.

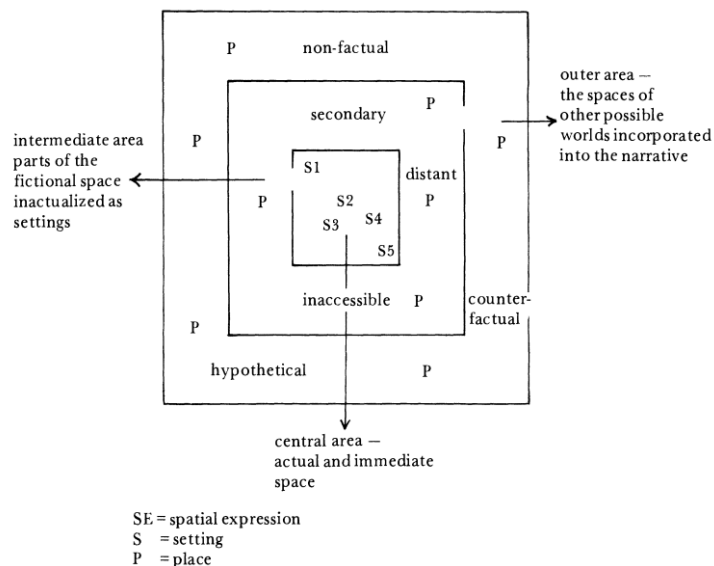
Tra di esse, un ruolo eminente spetta alle relazioni di contenimento, che reggono l'organizzazione gerarchica dei luoghi nello spazio di finzione. La distinzione intuitiva tra luoghi più ampi e luoghi più circoscritti – come tra una città e una stanza – si presta a formalizzazione secondo la nozione di «livelli gerarchici della dimensione spaziale» (*hierarchical levels structuring discrete fictional dimensions*) formulata da Michael O'Toole³⁹. Nell'architettura concettuale di O'Toole – ci ricorda Ronen – lo spazio di finzione si articola su diversi «livelli di estensione» (*levels of comprehensiveness*), all'interno dei quali i luoghi si dispongono secondo rapporti di contenimento: i luoghi di livello superiore – sovraordinati – includono quelli di livello inferiore (cfr. Ronen 1986, pp. 435-436).

Pur offrendo una modellizzazione di indubbia efficacia, la gerarchia di contenimento non esaurisce da sola i principi di articolazione della spazialità narrativa. Accanto alle relazioni gerarchiche entra infatti in gioco un ulteriore criterio organizzativo, che Ronen denomina «principio di equivalenza» (*principle of equivalence*). È del resto facile constatare che lo spazio di finzione non si compone di luoghi neutramente giustapposti, ma di costrutti spaziali la cui identità prende forma e consistenza nelle relazioni differenziali che li legano ad altri costrutti. Oltre ai rapporti di inclusione spaziale, i *frame* si definiscono quindi anche attraverso legami di somiglianza o di opposizione reciproca. Si tratta, a ben vedere, di dinamiche analoghe a quelle che, nel sistema fonologico, intercorrono tra i tratti distintivi dei fonemi: ciascun costrutto spaziale acquisisce singolarità in relazione alle altre unità spaziali, con cui condivide alcuni tratti e da cui si distingue per altri (Ronen 1986, p. 436). Alla costruzione dello spazio di finzione concorrono, come si vede, relazioni semantiche non

³⁹ Il riferimento è a O'Toole 1980, dove il testo narrativo è assunto come uno spazio semiotico multidimensionale organizzato in diversi livelli gerarchici (personaggi, luoghi, tempo, punto di vista), suscettibili di intersecarsi nell'organizzazione complessiva del racconto.

meno che topografiche, entrambe coinvolte nella sua configurazione testuale: somiglianze e opposizioni lessicali, conclude Ronen, possono instaurare o rinsaldare i legami tra spazi distanti o, viceversa, accentuare le fratture nell'ordine topografico.

Le distinzioni fin qui illustrate trovano una rappresentazione sintetica nello schema seguente, che riproduce quello proposto dalla studiosa al termine del suo saggio (Ronen 1986, p. 436):



Dalle teorie fin qui analizzate sembra delinearsi un quadro unitario di quello che Westphal ha definito il «contrattacco» dello spazio letterario, non riducibile in alcun modo a ricostruzione lineare o teleologica. Preferibile pensare piuttosto a una serie di progressivi riassetamenti: dalla marginalità dello spazio nella narratologia delle origini, e dalle ragioni della sua prolungata rimozione, fino ai modelli che ne hanno restituito la piena centralità semiotica e narrativa. Se

Greimas ne ha formalizzato la derivazione dalle strutture discorsive del racconto, Lotman vi ha riconosciuto la funzione di matrice culturale, entro la quale – specie nei testi *a intreccio* – le opposizioni di valore e i modelli di mondo trovano continua smentita o riconferma. In una parola, i modelli spaziali sono soggetti alla prova del racconto, la cui dinamica prende immancabilmente avvio da una violazione del confine. Da parte loro, Zoran e Ronen hanno messo a punto griglie e modelli ampiamente elaborati, tali da consentire un'analisi sistematica, rispettivamente, della temporalizzazione testuale e dell'articolazione semantica interna. Comune a entrambi è un modello di spazio di finzione costruito attraverso una complessa articolazione di livelli, cornici ed embricature. È naturale conclusione che lo studio della spazialità narrativa, non potendo ridursi all'inventario dei luoghi né alla sola ricognizione delle descrizioni, debba investire l'insieme delle relazioni che, nel testo, fanno dello spazio una forma di pensiero e un principio di organizzazione del racconto. Come si vedrà, quindi, il passaggio al secondo capitolo non segna in alcun modo una cesura rispetto alla riflessione precedente: i metodi e gli strumenti fin qui delineati restano operativi anche nell'indagine storico-letteraria sulla novella cinquecentesca, orientando la lettura delle sue forme narrative, dei suoi dispositivi di cornice e delle sue configurazioni spaziali.

II. La novella nel Cinquecento

II. 1. La cornice come eredità del *Decameron*

Né il Boccaccio altresì con la bocca del popolo ragionò; quantunque alle prose ella molto meno si disconvenga, che al verso. Che come che egli alcuna volta, massimamente nelle novelle, secondo le proposte materie, persone di volgo a ragionare traponendo, s'ingegnasse di farle parlare con le voci con le quali il volgo parlava, nondimeno egli si vede che in tutto 'l corpo delle composizioni sue esso è così pieno di belle figure, di vaghi modi e dal popolo non usati ripieno, che meraviglia non è se egli ancora vive, e lunghissimi secoli viverà (*Prose*, Libro I 18).

Avviamo la nostra ricostruzione da questo passaggio delle *Prose*, tra i più dibattuti nel programma di codificazione della «lingua delle scritture» – poetiche e, in subordine, prosastiche – condotto dal *pontifex* Pietro Bembo nei primi decenni del XVI secolo e siglato con la pubblicazione, appunto, delle *Prose della volgar lingua* (1525). Ne va, dopotutto, della possibilità di risalire al gesto di inaugurazione normativa di un “boccaccismo” rinascimentale: vale a dire di un modello aureo di prosa letteraria, per certi versi parallelo – e non meno esemplare sul piano linguistico e stilistico – al petrarchismo lirico. Che gli sviluppi cinquecenteschi del genere “novella” siano stati condizionati dalla legislazione bembiana è, del resto, un assunto condivisibile, sebbene non ovunque con il medesimo peso né con pari volontà di adesione. Occorre tuttavia sgombrare il campo da ogni residua nozione di “boccaccismo”, sulla cui legittimità storico-letteraria hanno già messo in guardia, a suo tempo, le pagine di Carlo Dionisotti. Lo stesso dettato delle *Prose* è ben lontano dal riconoscere in Boccaccio un'*auctoritas* di prosa narrativa, e ancor meno nel *Decameron* un modello di scrittura integralmente valido. Si ricordi, infatti, che i

«vaghi modi» e le «belle figure», cui Bembo affida la durata storica della lezione boccacciana, assai di rado invadono il perimetro narrativo della novella; con un'unica, notevole eccezione – l'appassionata orazione di Ghismonda sul cuore di Guiscardo (*Dec.* IV, 1) –, essi si concentrano piuttosto nelle zone liminari dell'edificio decameroniano. Ne ha colto lucidamente le implicazioni Guglielminetti:

la ricerca da parte del Bembo di un modello linguistico, degno di emulare quello umanistico di Cicerone, finiva per ritagliare nel testo boccacciano una sezione di prosa poetica, quasi tutta addensata nei proemi, nella cornice e nelle conclusioni delle singole novelle [...] (Guglielminetti 1984, p. 9).

«Prosa poetica», dunque, non narrativa: con una evidente contrazione delle potenzialità del modello trecentesco, sottratto al ruolo di guida proprio in territorio novellistico. Per Bembo, in effetti, si tratta di un territorio doppiamente insidioso, anzitutto in ragione della sua permeabilità alle «voci del volgo», che sono quanto di più remoto dalla dignità dello stile alto e grave, il solo ritenuto degno di imitazione. È dunque conseguente che dal disegno normativo delle *Prose* appaia infine proscritta quell'escursione tra livelli stilistici su cui vive e fermenta la novella comica di Boccaccio, con i suoi effetti di mimesi dell'oralità e le sue inflessioni di registro popolare⁴⁰.

Accanto a questa censura stilistica, Bembo non rinuncia a formulare anche riserve di ordine morale, rivolte alla materia stessa della rappresentazione

⁴⁰ Al riguardo varrà la pena di ricordare le osservazioni di Bragantini che, in apertura della voce *Dialogo* contenuta nel *Lessico critico decameroniano*, da lui curato insieme a Pier Massimo Forni, ridimensiona l'applicabilità del principio dialogico di Bachtin al capolavoro boccacciano: «Più che di espressività, che presuppone applicazione desultoria e un grado paritario delle enunciazioni, sarà lecito parlare della sua versione tenue, corrispondente alla mimesi. Non per altro è possibile a Bembo, in un passo tenuto a mente dai classicisti cinquecenteschi, fissare un cordone sanitario attorno alle zone rischiose del *Decameron* (subito identificate col discorso diretto di destinazione comica) [...]» (Bragantini 1995, p. 97). Per il rapporto tra novellistica e oralità si veda Testa 1991.

novellistica: una rappresentazione ritenuta «poco giudicosa», giacché i codici naturali e le realtà socialmente subalterne che vi emergono rischierebbero di compromettere il «decoro» della scrittura volgare, la sua aspirazione a un'immagine formale alta e aristocraticamente selettiva⁴¹:

Ché quantunque del Boccaccio si possa dire, che egli nel vero alcuna volta molto prudente scrittore stato non sia, con ciò sia cosa che egli mancasse talora di giudizio nello scrivere, non pure nelle altre opere, ma nel Decameron ancora; nondimeno quelle parti del detto libro, le quali egli poco giudiciosamente prese a scrivere, quelle medesime egli pure con buono e con leggiadro stile scrisse tutte, il che è quello che noi cerchiamo (*Prose*, Libro II, p. 175)

L'eccellenza dello stile boccacciano, come si evince dal passo, resta indiscussa anche a dispetto delle sue compromissioni con il realismo della rappresentazione; ma non basta certo a riabilitarne la materia bassa e impoetica, sulla quale la riserva di merito – morale o formale che sia – continua a pesare. È lecito desumere, stando così le cose, che le *Prose* non favoriscano affatto la ripresa del modulo decameroniano; anzi, si direbbe che scoraggino apertamente il confronto sia con il suo ampio ventaglio di forme narrative⁴², sia con la varietà dei tipi e dei casi umani cui esse aderiscono, la quale fa del libro di novelle una vera e propria «enciclopedia del reale» (Borsellino 1989, p. 35)⁴³. In definitiva, i

⁴¹ Sono da tenere a mente le precisazioni di Mazzacurati riguardo a questa riserva ambigualmente morale da parte di Bembo: «Sono appunto le “belle figure, i vaghi modi e dal popolo non usati” che garantiscono all'esemplare boccacciano una durata storica tale da vincere anche la sua stessa materia ed alcuni oggetti della rappresentazione non “giudiziosamente” prescelti (e il termine ambiguo suggerisce una doppia riserva, morale e formale, un'ipoteca di rifiuto complessivamente oscillante tra opportunità retorica e opportunità ideologica [...])» (Mazzacurati 1985, p. 121).

⁴² Quelle forme che, in *Realtà e stile nel «Decameron»*, Mario Baratto ha inventariato come *racconto, romanzo, novella esemplare, mimo, contrasto e commedia* (Baratto 1984).

⁴³ Non è superfluo allegare l'intero passaggio, non foss'altro perché le considerazioni di Borsellino servono a ribadire *a contrario* il risvolto anti-novellistico delle restrizioni apportate dal Bembo sul corpo del *Decameron*, o quantomeno la violenza da esse esercitata sulla novella come «totalità rappresentativa»: «la novella è notizia del mondo, aggrega la varietà dei casi e

verdetti bembiani spostano il centro d'interesse dal nucleo narrativo della novella alla periferia della convenzione novellistica, vale a dire la cornice. Una simile scelta, dettata da ragioni squisitamente retorico-stilistiche, attente cioè al piano dell'*elocutio* boccacciana, si pone peraltro sotto il segno di un moralismo formale che, sbilanciando la dialettica tra novella e cornice a tutto vantaggio del secondo termine, non esita a deprimere la «totalità rappresentativa» del *Decameron*, restringendone le possibilità di sfruttamento in direzione di un modello di prosa trattatistica, oratoria o elegantemente colloquiale, piuttosto che narrativa (cfr. Guglielminetti 1984, p. 8; Bruscagli 1996, p. 836).

A ben considerare, non c'è da stupirsi se, di là dalle sue preoccupazioni di legiferazione linguistica, la proposta delle *Prose* finisce per avere ricadute anche sulla compagine del libro di novelle di medio e tardo Cinquecento. Va riconosciuta l'ombra lunga di Bembo – e del Boccaccio da lui propugnato – dietro l'alterazione dell'equilibrio decameroniano, denominatore comune della produzione novellistica lungo tutta la seconda metà del XVI secolo: con scompensi che, di volta in volta, interessano le relazioni – gerarchiche o paritarie – tra i novellatori, oppure l'occasione, il luogo e la scansione del novellare, fino a ridimensionare la portata dell'esercizio novellistico rispetto ad altri, più accreditati intrattenimenti socio-mondani; senza contare la rappresentatività della novella comica, ormai ridotta a presenza decisamente minoritaria. Si tratta di fenomeni già ampiamente riscontrabili nel primo novelliere in lingua volgare del Cinquecento, i *Ragionamenti* di Agnolo Firenzuola, pubblicati postumi nel 1548, cinque anni dopo la morte dell'autore, per i tipi dei Giunti di Firenze. Varrà la pena richiamare un dato esterno: la

delle persone e la stessa pluralità del parlare, non seleziona in alto o in basso la maniera del narrare. Prendendo corpo nelle novelle decameroniane la mimesi comica diventa una totalità rappresentativa: enciclopedia degli stili, ma anche enciclopedia del reale, con una reciprocità di contatto tra i due piani tanto stretta che sarà difficile ripristinarla nello sviluppo del genere novellistico» (Borsellino 1989, p. 35).

prima Giornata della raccolta firenzuesca – peraltro l'unica portata a compimento – reca una dedica a Caterina Cybo, duchessa di Camerino, datata 25 maggio 1525, sebbene l'opera fosse già in circolazione, entro ristrette cerchie di conoscenti, prima del 7 febbraio, in significativa coincidenza cronologica con la pubblicazione della prima edizione delle *Prose* di Bembo⁴⁴. Il 1525 segna, in sostanza, l'ufficializzazione di due tentativi di risalire all'archetipo trecentesco del libro di novelle; e, fatte le debite proporzioni, si può dire che entrambi convergano in una rivalutazione della cornice decameroniana. Per il resto, è improponibile ogni raffronto, tanto divergono le due operazioni per progettualità culturale e per la statura dei personaggi coinvolti. Se in Bembo si assiste al tentativo di provvedere la letteratura volgare di un modello di prosa condiviso e sottratto all'uso, il Firenzuola ricerca invece nel *Decameron*, in maniera più dimessa e senza assilli normativi, un modello d'impianto complessivo, così da restituire la novella alla dimensione rituale del narrare entro un'onesta brigata di giovani.

L'indirizzo prevalente della novellistica rinascimentale è da ravvisare in questa opzione – pressoché unanime dalla metà del Cinquecento in poi – per il libro di novelle in luogo della spicciolata, e quindi nell'impegno a preservare e svilupparne ulteriormente il «carattere di opera organica internamente compatta e articolata» (Bruscagli 2005, p. 137). E tuttavia, come già rilevato, a partire dal Firenzuola il mirabile bilanciamento decameroniano tra «mondo commentato» e «mondo narrato» comincia vistosamente a incrinarsi; il che si traduce in una dilatazione ipertrofica della cornice, ingolfata di materiali di più

⁴⁴ L'opera, che secondo autorevoli studiosi fu certamente lasciata incompiuta, comprende l'intera prima Giornata (con le sei novelle previste dal programma) e parte della seconda Giornata, della quale restano due novelle e la Conclusione. Per informazioni sulle vicende compositive e sulla struttura dell'opera si veda l'introduzione di E. Ragni all'edizione dei *Ragionamenti* da lui curata per la Salerno Editrice, pp. IX-XXXI, da integrare con Romei 1983, pp. 49-147 e Mauriello 2001, pp. 65-106.

disparata provenienza: trattatistica amorosa o di comportamento, questione della lingua, elogi di nobildonne, ecc⁴⁵.

II. 2. Novella e poema cavalleresco

E fino a questa data? Gli annali della novella non registrano, per tutto il primo quarto del XVI secolo, alcun progetto di novelliere organico, salvo le *Novelle et fabule* del napoletano Girolamo Morlini (1520). Anche a voler trascurare il dato della sua marginalità – in termini di geografia culturale – rispetto ai grandi centri di produzione novellistica, la raccolta in latino del Morlini appare a quest'altezza come un prodotto di incerta collocazione. E non solo se si guarda agli orientamenti dominanti della coeva letteratura volgare, rispetto ai quali quello del Morlini appare come un esperimento narrativo irrimediabilmente isolato e, per quanto qui interessa, di fatto sganciato dall'incipiente *revival* di libri di novelle "incorniciate"; ma nemmeno ove lo si consideri in rapporto alle scelte di gusto e di lingua dell'ambiente culturale partenopeo e delle sue cerchie umanistiche. È singolare, infatti, che le *Novelle* di Morlini siano redatte in un latino tutt'altro che classicheggiante, anzi spiccatamente espressivo e con ampio margine di componenti dialettali, non a caso largamente tributario del dettato apuleiano dell'*Asino d'oro*. Al di là dell'opzione per un latino visibilmente irregolare, colpisce soprattutto l'assenza di cornice o di altra compagine aggregante per questi microracconti, peraltro assai più prossimi alla facezia umanistica o all'apologo moraleggiante – si

⁴⁵ Sulla dicotomia tra «mondo narrato» e «mondo commentato» si veda Weinrich 1978, pp. 37-73, corrispondenti al cap. II, dove si legge che «i valori indicativi del commentare e del narrare offrono a chi parla la possibilità di influire in una maniera determinata sull'ascoltatore guidandolo nell'atto ricettivo di un testo. [...] L'opposizione tra il gruppo dei tempi del mondo commentato e il gruppo dei tempi del mondo narrato la chiamiamo allora nel suo insieme *atteggiamento linguistico* [...]» (Weinrich 1978, p. 44, corsivo nel testo)

vedano le chiuse con il topico *fabula indicat* – che non alla novella tradizionale. L'autorità boccacciana, nel complesso, cede al modello apuleiano e si allinea alle facezie di Poggio e alle novelle di Masuccio, riducendosi dimessamente a una tra le numerose fonti cui attinge l'anomalo novelliere del Morlini.

Se si guarda più in lungo, le *Novelle* del Morlini si prestano a servire da spia della fase di sbandamento che la novellistica patisce, per assenza di coordinate normative, tra Umanesimo e Rinascimento. Né è separabile da questa condizione di instabilità, e anzi ne costituisce uno dei segnali più perspicui, la diaspora del materiale novellistico che si consuma in questo stesso torno di anni⁴⁶. È infatti noto che il genere esordisce, a inizio Cinquecento, o nella forma della novella "spicciolata", cioè sciolta, disimplicata da qualunque collettore, oppure in quella di pannello narrativo, più o meno autonomo, affidato al poema cavalleresco in ottave. Su questo secondo versante, è bene ricordare che già Boiardo aveva disseminato nel tessuto *entrelacé* dell'*Orlando Innamorato* un cospicuo numero di racconti di secondo grado, rispetto ai quali la *fabula* cavalleresca assolve una funzione analoga a quella della cornice decameroniana⁴⁷. Del carattere parzialmente "novellistico" di alcuni segmenti dell'*Innamorato*, d'altronde, rendono opportunamente conto le tavole delle cinquecentine: già le edizioni veneziane di Girolamo Scotto (1545) e di Comin da Trino (1553), entrambe contenenti il rifacimento del poema ad opera di Ludovico Domenichi, registrano come "novelle" sotto la lettera "N" le vicende di Prasildo, Iroldo e Tisbina; di Leodilla e Ordauro; di Origille e Uldarno; di Doristella e Teodoro. In tempi a noi più vicini, la critica moderna pare aver

⁴⁶ Si legga a questo proposito la diagnosi formulata da Marziano Guglielminetti: «Non sembra avventata, perciò, la congettura che la novellistica agli inizi del XVI corresse più rischi: una certa confusione di proposte; una grave incertezza di risultati; infine, un'imminente sottrazione del materiale conservato e selezionato per molti secoli e attribuito ora ad altri moduli di racconto più impegnati in rapporto sociale diretto, più graditi al nuovo pubblico di lettori» (Guglielminetti 1984, p. 6).

⁴⁷ Cfr. Tomassini 1990, che propone un'agile e informata rassegna sulle tipologie di racconto di secondo grado e sulle tecniche d'inserzione narrativa.

riconsiderato in più occasioni questo quadro, ampliando o restringendo il novero delle novelle riconoscibili senza ambiguità, e come tali accettabili, entro l'ordito romanzesco, talora anche introducendo nomenclature alternative.

La dice lunga la preferenza di Hauvette, nel suo celebre studio sul *Furioso*, per la categoria di «*épisodes isolés*» (Hauvette 1927, p. 196) o, in altri casi, di «*histoires galantes*» (ivi, p. 210); analoga cautela s'incontra nel lavoro del Baillet, che, ripiegando sulla dicitura di «*épisodes secondaires*», si guarda bene dal fare uso del termine «*nouvelle*», giacché «*il sous-entend une autonomie de chacun des récits, qui n'est pas réelle*» (Baillet 1977, pp. 258-259); il Della Palma, dal canto suo, ha coniato la definizione di «*diversioni*», che «*si presentano come parti narrative autonome*» (Della Palma 1984, p. 140). È evidente che, pur trattandosi di posizioni non sovrapponibili, esse tradiscono nel loro insieme un'esitazione di fondo, da parte di certa critica, ad attribuire uno statuto compiutamente novellistico a queste brevi narrazioni in vario modo intrecciate alla «*gran tela*» del poema. In linea generale, sembra condivisibile la proposta di accogliere come «*novelle*» quelle narrazioni che rispondono a due condizioni essenziali:

- sono delegate a un personaggio, investito temporaneamente del ruolo di «*narratore interno*», e da lui espone in forma di discorso diretto rivolto a un altro personaggio, che assume quindi il ruolo di «*narratario interno*»;

- si aprono e chiudono in una sequenza di ottave di lunghezza variabile – da un minimo di dodici a un massimo di ottantacinque nell'*Innamorato* – ma consecutive, ed espongono da un inizio a una conclusione, magari solo provvisoria, una vicenda «*non strettamente indispensabile nello sviluppo logico della trama narrativa dell'episodio in cui si legge e di tutto il poema*» (Franceschetti 1989, p. 820).

Tenuto conto di questi criteri, episodi narrativi variamente autosufficienti, e dunque ascrivibili con buona approssimazione all'alveo della novellistica, vanno identificati nelle storie di Stella e Marchino (*Inn.* I, viii, 27-52), Prasildo, Iroldo e Tisbina (*Inn.* I, xii, 4-89), Albarosa, Polindo e Truffaldino (*Inn.* I, xiii, 30-45), Leodilla e Ordauro (*Inn.* I, xxi 49-69 e xxii 10-46), Origille e Uldarno (*Inn.* I, xxix, 5-35), Narciso e Silvanella (*Inn.* II, xvii, 50-61), Doristella e Teodoro (*Inn.* II, xxvi, 22-50). È bene però osservare che solo per la vicenda di Prasildo, Iroldo e Tisbina il narratore – ossia Fiordelisa – si presenta come esterno alla storia raccontata, in linea con lo statuto eterodiegetico proprio dei novellatori inseriti in una cornice tradizionale⁴⁸. Di norma accade, piuttosto, che il narratore sia intimamente coinvolto – ora da protagonista, ora tra gli attori principali – nella vicenda: con casi limite di implicazione tra episodio diversivo e tessuto romanzesco nelle storie di Leodilla e Doristella, dove il nodo novellistico trova il suo naturale scioglimento sul piano dell'avventura cavalleresca, oltre i confini della misura breve.

Pur recuperando una tecnica d'inserzione già attestata nella tradizione arturiana – si pensi al *Guiron le courtois*, romanzo fitto di storie raccontate a scopo ricreativo dagli stessi personaggi –, il Boiardo dismette la funzione digressiva e d'intrattenimento dell'inserito, di fatto relegata al solo racconto di Fiordelisa. Rispetto agli antecedenti arturiani, il Conte di Scandiano gioca sulla permeabilità tra piani narrativi, così da aggiornare un espediente romanzesco

⁴⁸ L'introduzione dei concetti di narratore eterodiegetico e omodiegetico si deve, com'è fin troppo noto, a Genette: «Distingueremo [...] due tipi di racconto: il primo con narratore assente dalla storia raccontata [...], e il secondo con narratore presente come personaggio nella storia raccontata [...]. Per evidenti ragioni chiamo il primo *eterodiegetico*, e il secondo *omodiegetico*» (Genette 1976, pp. 292-293). A norma genettiana, i narratori di secondo grado sono per definizione intradiegetici quanto a *livello narrativo*, mentre possono oscillare tra lo statuto eterodiegetico e quello omodiegetico per quanto riguarda il *rapporto con la storia*. Oltre al già segnalato Tomassini 1990, rinviamo a Picone 2008, pp. 27-50 per una proposta di articolazione dell'organismo decameroniano in quattro livelli diegetici (extradiegetico, intradiegetico, diegetico, metadiegetico).

ormai consunto in attivatore di nuove avventure sul piano della *fabula* principale (cfr. Izzo 2012).

Anche il Cieco da Ferrara, certo non immemore dell'innovazione boiardesca, accoglie nel suo *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano* (1508; poi 1513) otto novelle: quella de *L'è fatto il becco all'oca* (ii, 42-115), del mercante trastullo della fortuna (vii, 36-72), della prova d'amore (x, 3-59), della pietra della verità (xv 82-xvi 96), della sposa dimenticata (xxi 31-xxiii 6), della gara delle tre mogli (xxv 7-92), del cavaliere nel sepolcro (xxxvi) e, infine, delle sventure di Orio e Policasta (xxxix, 29-xl, 98). Ma, a uno sguardo comparativo con l'*Innamorato*, balza subito agli occhi la diversa funzionalità delle singole tessere nei confronti del disegno complessivo del poema, dove si smarrisce il rapporto d'integrazione e, per così dire, di emulsione dell'inserito novellistico entro il flusso romanzesco d'armi e d'amore. Di qui il carattere più conchiuso delle novelle del *Mambriano*, che non a caso sono state riunite e pubblicate separatamente (cfr. Bello 1917), senza pregiudizio per la loro coerenza e con una facilità di estrapolazione di fatto impensabile, nella stessa misura, per i poemi del Boiardo e poi dell'Ariosto⁴⁹.

Nel *Mambriano*, infatti, il novellare è risospinto nelle zone dell'*exemplum* e delle sue prospettive didattiche e moralizzatrici, che richiedono senza eccezione una sanzione dei comportamenti tematizzati nel racconto interno e, di conseguenza, un organismo narrativo in sé risolto, sul piano strutturale non meno che su quello ideologico⁵⁰. In questa predilezione del Cieco per la moralità

⁴⁹ Pubblicate autonomamente, si possono leggere in F. Bello, *Le novelle del "Mambriano"*, pref. e note di N. Schileo, Lanciano, Carabba, 1917. Uno studio irrimediabilmente datato nella metodologia, ma entro certi limiti ancora utile per l'individuazioni delle fonti, è Rua 1888.

⁵⁰ Delle novelle romanzesche del Cieco è stato giustamente affermato che esse «[...] interrumpen momentáneamente los lances caballerescos y se supeditan a una moralidad o ensenanza expresa y aún vinculada a la cuentística medieval. Bien al contrario, en el *Innamorato* y en el *Furioso*, aun manteniendo en gran medida y en diverso grado elementos novelísticos, el universo plasmado en las novelas y relatos intercalados o bien responde al de la aventura caballeresca o bien las figuras son parte integrante de las acciones principales; además, el sentido de esos relatos no resulta siempre tan explícito como en el *Mambriano* [...]» (Gómez-Montero 1997, pp. 97-98). Ma sulle novelle del *Mambriano* si consultino anche Izzo 2012 e Carocci 2018, pp. 457-473.

e per la riproposizione esemplare del dato tematico è da cogliere uno dei punti di più netta divaricazione dal novellismo dell'*Innamorato*. A conferma del timbro didattico-parenetico dei racconti nel *Mambriano*, valgano le seguenti ottave: la prima coincide con la moralità della novella della "prova d'amore": «Ricordati come hai a entrar nel gioco / con Fulvia, e non gli usar simil malizie, / perchè tu vi potresti acquistar poco, / Apparecchiati a romper de le lance / Chè costei vol da te altro che ciancie» (*Mamb.* X 59, 4-8); la seconda introduce, con chiara finalità ammonitoria, la novella della "pietra della verità":

«Carminian rispose: Tu ti inganni / a creder che costei ti voglia bene, / Contempla l'età tua, numera gli anni / E non far come in la città d'Atene / Fe' già Agrisippo, il qual sprezzò gli affanni / d'amor nel tempo che amar si conviene, / Poi volse in sua vecchiezza prender moglie, / de la qual non raccolse altro che doglie» (*Mamb.* XV 82).

Di segno contrario il trattamento riservato dal Cieco agli ultimi due racconti, il nuovo Meleagro e le disavventure di Orio D'Oria, che, oltre a restare sospesi e aperti a integrazioni da parte dell'ascoltatore, danno avvio a un intervento diretto del paladino-narratario: Ivonetto nel primo caso, Orlando nel secondo. Assistiamo anche qui a uno scavalcamiento della misura breve, «con un'osmosi completa tra il dentro e il fuori, tra il primo e il secondo livello narrativo» (Izzo 2012, p. 54). È difficile stabilire se e con quanta consapevolezza il Cieco abbia pianificato una bipartizione interna al *corpus* novellistico del suo poema. In ogni caso, una visione d'insieme suggerisce che al di qua del canto XXXVI sono distribuiti, con regolare cadenza, i racconti interni a carattere digressivo ed esemplaristico, mentre oltre tale soglia prevalgono i racconti in rapporto di causalità con l'intreccio, generatori di ulteriori archi narrativi.

Entrambe le tipologie si ritrovano anche nell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, il quale non disdegna, anzi sfrutta ampiamente il racconto di secondo grado come

strumento narratologicamente privilegiato per amplificare le spinte centrifughe ed espansive della macchina romanzesca. Conviene riportarne un elenco, se non altro per il peso quantitativo con cui, rispetto agli antecedenti, l'esercizio novellistico s'impone nel *Furioso*: novella di Ginevra e Ariodante (V 74-75), di Olimpia (IX 22-56), di Isabella (XIII 4-31), di Norandino e Lucina (XVII 26-67), episodio delle femmine omicide (XX 10-64), di Gabrina, Argeo e Filandro (XXI 13-66), Ricciardetto e Fiordispina (XXV 26-70), novella di Astolfo e Iocondo (XXXVIII 4-74), usanza presso la rocca di Tristino (XXXII 83-94), novella di Lidia (XXXIV 11-43), novella di Manganorre (XXXVII 44-85), novella del «nappo d'oro» (XLIII), novella di Adonio, Argia e il giudice Anselmo. Si noti inoltre che, delle novelle appena elencate, ben tre rientrano tra i quattro episodi aggiunti alla terza e ultima edizione del *Furioso* (1532), per un totale di 650 ottave: una porzione pari a circa un ottavo dell'intero poema.

Tuttavia, se il Boiardo punta sull'assimilazione dell'inserito all'unità di tono e registro dell'*Innamorato*, e dunque sull'azzeramento dei caratteri "borghesi" e realistici della novella, riassorbita senza residui entro il codice cortese-cavalleresco, l'Ariosto sembra giocare le sue carte in direzione opposta. L'autore del *Furioso* mantiene con cura ai racconti annodati alla «gran tela» la loro varietà di toni, colori, ambientazioni e tipologie: talora preservandone la continuità su un registro cortese (novelle di Olimpia, Ginevra, Isabella, ecc.), altre volte piegandoli a funzioni di controcanto comico-realistico (Ricciardetto e Fiordispina, Astolfo e Iocondo, giudice Anselmo, ecc.). Una simile tavolozza novellistica, com'è stato acutamente proposto, obbedisce a un preciso disegno evolutivo: dalle prime novelle, senza dubbio le più aperte sulla *fabula* principale, oltre che le più integrate nell'universo dei valori cavallereschi, alle ultime, in cui il *récit* si richiude su sé stesso e la vicenda, accampata su scenari di

più riconoscibile impronta borghese, non trova altra legittimazione se non nelle sue ricadute consolatorie e didascaliche sull'ascoltatore⁵¹.

Lungo questo «diagramma» non c'è più traccia della novella raccontata per dilettae e alleviare la noia, tipologia di cui l'*Innamorato* conservava ancora qualche riscontro. Prevale, piuttosto, la quota riservata al racconto intercalato per gettare luce sugli antefatti della pietosa condizione del narratore o per fornire la spiegazione eziologica di un costume, come negli episodi della rocca di Tristano, del regno di Marganorre o delle femmine omicide. È significativo che, in seguito a simili resoconti analettici, rinviati a un passato più o meno prossimo, l'ascoltatore si trasformi in *deus ex machina* (cfr. Franceschetti 1989, p. 834), il cui intervento permette di porre rimedio alla situazione critica in cui versa il narratore, o anche di abolire un'usanza «aspra» e disumana. Soluzioni di questo tipo, sebbene non siano assenti dai precedenti del Boiardo e persino del Cieco, assumono nel *Furioso* un'ampiezza di applicazione e una sottigliezza di nessi tali che togliere le novelle «dal poema comporterebbe necessariamente deformare in maniera cospicua il discorso intessuto con tanta ricchezza [...] dall'Ariosto» (Franceschetti 1989, p. 839).

⁵¹ Così Brusagli: «Il criptonovelliere ariostesco annidato nelle pieghe del romanzo di cavalleria si può dire dunque che disponga i suoi materiali secondo un diagramma ben leggibile: da un massimo di implicazione sul piano del romanzo, a un massimo di autosufficienza e di autonomia narrativa» (Brusagli 1996, p. 843). Ma si consideri anche quanto scrive, in parziale divergenza, Sangirardi: «dans la dialectique entre citation et mimétisation de la nouvelle instaurée par ses prédécesseurs, l'Arioste avance décidément dans le sens de la mimétisation. S'il reste dans les récits métadiégétiques du *Roland furieux* plusieurs éléments qui maintiennent la référence au genre de la nouvelle, par rapport non seulement au *Mambrien*, mais aussi au *Roland amoureux*, les procédés de travestissement et d'intégration dans le roman prennent largement le dessus» (Sangirardi 2009, p. 123). Per un'ulteriore messa a fuoco si rinvia a Bigazzi 1994.

II. 3. Il divorzio tra la novella e la facezia nel Rinascimento

La narrativa breve volgare attraversa per tutto il Quattrocento una fase di declino, di cui è in larga parte responsabile la supremazia della lingua latina. Sul fronte della letteratura volgare, in effetti, gli unici spazi ancora praticabili restano quelli concessi alla lirica, mentre la novella si vede sempre più estromessa dall'orbita della cultura ufficiale, per lo più respinta su livelli socio-culturali assai modesti, dove talora convive con i moduli tipici della tradizione canterina, o confinata in aree periferiche. In proposito è sufficiente richiamare le raccolte del meridionale Masuccio Salernitano e del bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti, rispettivamente a stampa nel 1476 e nel 1483: raccolte che per molti aspetti fanno storia a sé, giacché né Masuccio né Sabadino, per ragioni di *milieu* socio-culturale, si propongono come portavoce di realtà comunali. Ben diverse sono nei loro novellieri le esigenze e i codici ideologici, che fanno capo a circuiti aristocratici e cortigiani. Del resto, le *Porretane* di Sabadino, che pure s'impegnano a ripristinare gli istituti della cornice e della brigata, quest'ultima radunata nei bagni della Porretta, sono presentate con la designazione latina *Facetiarum porretanarum opus*. Una plausibile giustificazione di tale scelta va ricercata nel prestigio che circonda, a quest'altezza cronologica, il genere della facezia: forma narrativa minore, ma di più salda dignità letteraria rispetto alla novella, se non altro per l'autorevolezza conferita dalle ben note pagine di Cicerone (*De oratore*, II 216-291) e Quintiliano (*Institutio oratoria*, VI 3). In questa prolungata fase di incertezza del settore novellistico, che copre l'intero Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, la facezia continua dunque a incontrare una fortuna costante, anche favorita dalla sua «congenita ambiguità» (Balduino 2018, p. 176): pur collocandosi nell'alveo della letteratura popolare, la facezia è anche forma ampiamente riconosciuta e assiduamente

praticata – grazie al salvacondotto degli autori classici – all'interno della cultura umanistica.

Nell'ultimo scorcio del Quattrocento e per tutto il Cinquecento la discussione sulla facezia è scandita da autorevoli interventi, volti a definire natura, caratteristiche e modalità d'uso di un fenomeno ormai prevalentemente comunicativo. Ben oltre lo specifico letterario, la facezia rinascimentale trova infatti il suo terreno elettivo nella conversazione costumata e piacevole, in quanto pratica del saper vivere in società, tra compagnie elette e di fine sentire. Tra i più articolati e consapevoli tentativi di inquadramento, basterà qui ricordare il *De sermone* (1509) di Giovanni Pontano, il *Cortegiano* (1528) di Baldassarre Castiglione e il *Galateo* (1558) di Giovanni della Casa. Va anche avvertito che, a uno sguardo d'insieme sulle loro posizioni, sembra imporsi una tendenza sempre più vigile e sospettosa verso il detto arguto. Di questa tendenza, che corre parallela a una più decisa stretta normativa, è opportuno ora ripercorrere i principali momenti di assestamento. Ci atterremo alla triade Pontano, Castiglione e Della Casa, che con i loro interventi coprono mezzo secolo di riflessione sulla comunicazione faceta e ne orientano gli sviluppi successivi.

Nel trattato del Pontano, pubblicato postumo a Napoli per le cure di Pietro Summonte ma già compiuto nel 1499, la *facetudo* s'inquadra in quell'ordine di valori gravitanti intorno al concetto di *urbanitas*, posto a fondamento della vita associata e dei legami sociali, umanisticamente improntati a un principio di mediocrità e genuina trasparenza. Ecco perché il modello di Pontano ambisce non tanto a delineare una grammatica della facezia, quanto un'attitudine generale, un *habitus* che si realizza sul piano del *sermo* e della conversazione. Un modello, dunque, insieme retorico ed etico, entro il quale la *facetudo* si offre come manifestazione eminente dell'*ars*, ossia di quella virtù plasmatrice

dell'uomo capace di riassorbire gli estremi del vizio entro un ideale di composta e socievole misura. Gioverà osservare che le formulazioni del *De sermone* non si appiattiscono affatto sul dettato aristotelico (*Etica Nicomachea* IV, 8 1128a 4-10), dal quale pure discende la possibilità, per la *facetudo*, di ritagliarsi uno spazio intermedio tra gli opposti eccessi dell'*agrestitas* – che indica i motti rozzi e grossolani dei rustici – e la *scurrilitas*, competente agli istrioni con la loro comicità triviale, oscena e incontrollata. L'uomo faceto, a riunione con i suoi pari, è abilitato – sostiene Pontano – a riproporre motti scurrili senza cadere nella scurrilità, affilati senza per questo risultare mordace, così da riscattare le zone scabrose del discorso e ricomporle, attraverso le opportune mediazioni, nei modi decorosi e misurati dell'eloquenza urbana. «Questa visione così limpida e incondizionata della facezia – è stato giustamente riconosciuto – presuppone dietro di sé una società articolata e composita, ma nella sostanza integrata e non ancora sconvolta dai traumi politici e istituzionali verificatisi in Italia nel ventennio a cavaliere tra il XV e il XVI secolo [...]» (Pignatti 1998, p. 251). In tale visione nulla vieta che il modello della *facetudo* coesista con posizioni e stili di condotta deteriori, purché debitamente filtrati e assoggettati alla virtù prima della *medietas*⁵². Eppure la prospettiva «ecumenica» del Pontano è sprovvista di un reale luogo istituzionale e, in quanto tale, stenta a costituirsi in un codice di comportamento dall'efficacia modellizzante e storicamente

⁵² Su questa ricomposizione degli eccessi del vizio entro la destinazione virtuosa della *mediocritas*, si veda quanto scrive Ferroni: «Pontano non trascura in nessun modo le strade divergenti che mettono in comunicazione la pura *mediocritas* con gli estremi, ma solo e sempre per recuperare la fiducia nella finale trasparenza della virtù, emblema positivo di un soggetto unitario che regola e controlla la realtà e l'etica, ne considera le contraddizioni per riassumerle e neutralizzarle. Lo spazio del mondo vizioso, che vive entro gli estremi, fuori della destinazione positiva della *mediocritas*, viene fissato come modo di comportamento di un'umanità negativa, inferiore, che non conosce l'esercizio del *delectus*; il soggetto che definisce e giudica questa altra umanità [...] è perfettamente sicuro dei confini tra il positivo e il negativo, non può vedere mai minacciata la distinzione tra le virtù e i suoi estremi [...]» (Ferroni 1980, pp. 73-74).

traducibile, sottratto in definitiva alle ragioni ideali di una utopica *res publica litterarum*.

È proprio nell'ancoraggio a una realtà socio-istituzionale esclusiva che si misura tutta la distanza tra il paradigma umanistico di Pontano e il trattato sulla facezia elaborato da Castiglione nel secondo libro del *Cortegiano* (capp. 42-96). Che il paradigma faceto di Castiglione metta radici in una società di corte dai connotati storici concreti, chiusa nel cerchio delle sue idealità e dei suoi protocolli, è un dato ovvio. Meno ovvio, ancorché intuibile, il fatto che un tale radicamento cortigiano approdi poi a una teoria del comico sensibilmente più ristretta rispetto alle proposte del Pontano, meno disponibile ad accogliere, nel circuito verbale della facezia, aspetti del reale aberranti, sordidi o indegni, per esorcizzarli e convertirli in oggetto di riso. Una tale schermatura ideologica risulta, del resto, già chiaramente percepibile nella definizione proposta dal Bibbiena, dove al consueto *turpe* si sostituiscono significativamente «una certa deformità» e, più oltre, la «disconvenienza» quali elementi negativi da ridicolizzare e neutralizzare mediante il motto:

Il loco dunque e quasi il fonte onde nascono i ridiculi consiste *in una certa deformità*; perché solamente si ride di quelle cose che hanno in sé *disconvenienza* e par che stian male, senza però star male. Io non so altrimenti dichiararlo; ma se voi da voi stessi pensate, vederete che quasi sempre quel di che si ride è una *cosa che non si conviene*, e pur non sta male (*Cortegiano* II, 46, corsivo nostro).

La *turpitude* della celebre definizione ciceroniana⁵³, con tutto il suo spessore e la sua invadenza oggettuale, si risolve qui in «cosa che non si conviene», sotto il

⁵³ «Locus autem et regio quasi ridiculi turpitudine et deformitate quadam continetur; haec enim ridentur vel sola vel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter» (*De oratore* II, 236). Di seguito una traduzione del passo offerta da Emanuele Narducci: «Il posto e il terreno, per così dire, da cui scaturisce il comico è costituito dai difetti morali e dalla bruttezza

segno di un'estetica della *convenientia* che ha ormai reciso ogni legame con l'originario assunto etico, centrale nelle riflessioni classiche sulla facezia⁵⁴. Nella corte messa in scena da Castiglione, il riso faceto circola, istituzionalmente, entro le coordinate delle convenzioni e dei costumi sociali, anch'esso costantemente subordinato al gioco capriccioso delle «mutazioni» e delle apparenze. Sicché la sanzione verbale del ridicolo finisce immancabilmente per appuntarsi «sulla trasgressione di una norma generalmente accolta, tuttavia nella consapevolezza della artificiosità e relatività di essa [...]» (Pignatti 1998, p. 257).

Tendenze siffatte, vale la pena di insistere, respingono la funzione del riso in uno spazio depotenziato e improduttivo, stretto tra gratuità del gioco verbale, «ingenioso» quanto innocuo, e atteggiamento ideologicamente diffidente verso le zone del negativo assumibili a *risibilia* (cfr. Guidi 1975). È indubbio che, nel passaggio dalla teoria di Pontano a quella castiglionesca, sia venuta esaurendosi la fiducia nella *virtus* riequilibratrice della parola urbana. Una perdita che, tuttavia, non impedisce al Castiglione di delineare una definizione categoriale della facezia, tentativo peraltro destinato a larga fortuna nella trattatistica retorica del Cinquecento (Robortello, Maggi, Castelvetro, Riccoboni), dove «sarà dato di trovare il Castiglione piuttosto come autorità "*de ridiculis*" che come teorico della lingua o dell'"istituzione" del principe» (Ossola 1987, p. 50). Si ricordino le tre «sorti» o «maniere» di facezie enunciate dal Bibbiena in apertura della sua esposizione: la *festività* o facezia narrativa, che è «urbana e piacevole narrazion continuata» e «consiste nell'effetto di una cosa»; l'*arguzia*, ossia la «sùbita ed arguta prontezza, che consiste in un detto solo» (II, 48, p.

fisica. Si ride, infatti, esclusivamente o nella stragrande maggioranza dei casi, quando è messo in rilievo, sottolineato con bel garbo, qualche aspetto sgradevole» (Cicerone 2016, p. 471).

⁵⁴ Va notato però che nella seconda redazione del *Cortegiano* il passo recitava così: «Il loco dunque e quasi il fonte onde nascono i ridiculi consiste in una certa bruttezza e deformità» (II, 46, p. 132).

191); infine, la *burla*, «inganno amichevole di cose che non offendono» (II, 85, p. 235). In che modo può mai, dunque, il discorso cortigiano accostarsi al disvalore, alla sconvenienza, alla patente infrazione di quella «regola universalissima» che è la grazia? Dalle prime due tipologie, evidentemente ricalcate sulla distinzione ciceroniana tra *cavillatio* e *dictum* breve, si ricavano le indicazioni più consistenti: la facezia va calibrata su una retorica generalizzata della reticenza, oppure dell'ironia ammiccante e allusiva, che lasci intravedere l'oggetto del riso attraverso un gioco di occultamenti e dissimulazioni. La precettistica cortigiana vieta che l'uomo faceto aderisca mimicamente o nomini troppo «acerbamente» il ridicolo. È appena il caso di osservare che la stessa facezia si mantiene così fedele al principio della sprezzatura, finendo per rinsaldare nel riso i legami interni al gruppo dominante. E infatti il cortigiano, destinante e insieme destinatario della comunicazione faceta, si conferma nel pieno dominio verbale di tutta quell'antropologia negativa che percorre la scena cortigiana⁵⁵. Nel momento in cui la facezia si precisa come procedura retorica d'inclusione del (socialmente) conforme e d'esclusione del (socialmente) difforme, è anche prevedibile che il rischio maggiore risieda nella prossimità al buffone, nella cui oltranza s'incarna appunto «l'autre difforme du courtisan, une figure de l'exclusion» (Fontes Baratto 2004, p. 42). Non senza ragione, dunque, il Bibbiena si affretta a denunciare la sconvenienza del far ridere in quel modo «che fanno i pazzi e gli imbrocchi e i sciocchi ed inetti, e

⁵⁵ Anna Fontes Baratto ha rimarcato la duplice funzione del riso cortigiano: rafforzamento della coesione interna al gruppo ed esclusione del diverso all'esterno: «Toute la section consacrée aux facéties (II, 42-96) s'efforce de bien cerner, dans le "ridicule" dont le courtisan est à la fois l'émetteur et les destinataire, l'art de faire rire qui renforce la cohésion interne du groupe par l'exclusion simultanée de l'abnorme socialement sanctionné et du difforme individuellement exhibé» (Fontes Baratto 2004, p. 48). Da tenere a mente anche un'ennesima osservazione di Pignatti: «La facezia non si costituisce come metalinguaggio in cui la corte attraverso un riso benefico emenda i propri vizi, bensì è parte integrante del comportamento sociale e suo momento funzionale; come le altre manifestazioni della corte, deve subire una messa a punto, codificarsi e sottostare all'egemonia della *gratia* [...]» (Pignatti 1998, p. 259). Sui risvolti sociologici del comico sulla scena cortigiana rimandiamo anche ad Alfano 2016.

medesimamente i buffoni; e benché nelle corti queste sorti d'omini par che si richieggano, pur non meritano esser chiamati cortigiani [...]» (II, 46, pp. 188-189). La professionalità buffonesca segnala un limite critico, una possibilità di degenerazione della *performance* faceta che si realizza laddove il soggetto di corte si discosta dai protocolli della grazia e del «bon giudicio». Per il resto, l'intera topica del Bibbiena sembra dirottare la fonte del comico dal vizio risibile – ormai poco più che irrilevante – al piano del linguaggio. Un linguaggio non solo brillante, sentenzioso e mottegevole, sfolgorante di «invenzioni ingeniose», ma per di più incline a far intendere più di quanto non dica, condotto a esiti di concettismo e di «acutezza recondita» (I, 30, p. 87).

Una disposizione decisamente più sospettosa, a tratti persino censoria, traspare tra le righe del *Galateo*, che riserva al motto poche ma dense pagine. Diversamente dal *Cortegiano*, questa sezione del celebre trattatello non propone una disamina tecnica del fenomeno, né tantomeno si attarda in esame delle sue varietà tipologiche. A monsignor Della Casa preme piuttosto avvertire dei rischi insiti in un uso disinvolto del motto, pericolosamente prossimo all'ingiuria o al dilleggio e, perciò, incompatibile con quella norma secondo cui «i comportamenti debbono esprimere il senso della vicinanza, anziché quello della lontananza» (Scarpati 1985, p. 152). È di per sé indicativo che la trattazione del motto risulti priva di un'entrata autonoma e che, anzi, in apertura si saldi senza soluzione al passaggio allo scherno, quasi a suggerire una compromettente incertezza di confini tra le due forme di condotta. Dello scherno il Della Casa dà un giudizio di ferma disapprovazione: «è lo scherno un prendere la vergogna che noi facciamo altrui a diletto senza pro alcuno di noi, per la qual cosa si vuole nella usanza astenersi di schernire nessuno» (Della Casa 1970, p. 229). La censura colpisce soprattutto lo scherno rivolto ai difetti fisici, esemplificato nella novella di Forese da Rabatta e Giotto (*Dec.* VI, 5),

nonché nei «dispettosi modi» di coloro che si compiacciono d'imitare i balbuzienti, gli zoppi e i gobbi⁵⁶. Poco dopo Della Casa è sollecito ad accomunare nella condanna i beffardi, «cioè coloro che si dilettono di fare beffe e di uccellare qualcuno, non per ischerno né per disprezzo ma per piacevolezza» (Della Casa 1970, p. 230). Obiettività vuole che si possa beffare pur nutrendo simpatia – se non addirittura affetto – per il beffato, poiché «[...] chi beffa prende dello altrui errore non contento ma sollazzo, là dove della vergogna di colui medesimo per avventura prenderebbe cruccio e dolore» (Della Casa 1970, p. 230). Ferma restando l'intenzione non malevola, che preserva la beffa dal sadismo gratuito dello scherno, i due tipi di condotta rivelano, dal punto di vista morfologico, affinità tali da indurre a interpretare, non di rado, la beffa come gesto di umiliante ridicolizzazione. Di qui deriva la qualifica di «arte dubbiosa e sospettosa» assegnata al comportamento beffardo, per sua natura esposto al rischio di minare la trasparenza della comunicazione sociale; di qui anche l'invito ad astenersene: «perciocché il nostro proponimento male può esser palese altrui, non è util cosa il fare arte così dubbiosa e sospettosa. E più tosto si vuol fuggire che esser tenuto beffardo» (Della Casa 1970, p. 230).

È evidente che il discorso su scherno, beffa e motto gravita interamente intorno al destinatario della comunicazione, in adesione al principio del «risguardo all'altrui», che è valore fondativo delle relazioni sociali nella visione di Della Casa⁵⁷; ma anche in patente rottura con il paradigma degli umanisti, il cui interesse s'indirizza al *vir facetus*, emittente di un messaggio al riparo da

⁵⁶ Per il rapporto di Della Casa con Boccaccio – oggetto sì di ammirazione, ma non senza riserve moralistiche – è ancora utile Bonora 1970.

⁵⁷ Di un «ripensamento del comunicare alla luce di un orientamento che sposta la gravitazione dal locutore all'interlocutore» ha parlato Claudio Scarpati, secondo il quale, nel *Galateo*, «l'analisi etico-psicologica dei meccanismi che presiedono ai comportamenti nella vita di relazione [...] è in certo modo sottoposta a linee di forza che con insistenza riprendono l'assunto iniziale dell'“orientamento verso l'altro”» (Scarpati 1985, p. 151).

fraintendimenti e ritorsioni. Con il *Cortigiano*, come si è visto, al fiducioso e disinibito spirito d'intelligenza della facezia pontaniana si è sostituita un'estetica della convenienza, scrupolosa nel drenarne il potenziale entro un linguaggio di reticenze e dissimulazioni, così da neutralizzare i risvolti sconvenienti del referente risibile. Preoccupazioni che si riversano anche nel *Galateo*, dove il comportamento beffardo obbedisce a ulteriori condizionamenti, se non altro per la sua consanguineità con l'offesa schernevole e con il dileggio, «che al piacere innocuo del divertimento sostituiscono l'istanza persecutoria del gioire dei difetti altrui» (Pignatti 1998, p. 266).

Su analoghe linee di tendenza si muove la discussione sul motto del *Galateo*, in cui, col sostegno del *De oratore* (II, 237-238), Della Casa si affretta ad ammonire contro i motti su argomenti gravi: «non si deve motteggiare nelle cose gravi e meno nelle vituperose opere, perciocché pare che l'uomo [...] si rechi la cattività a scherzo» (Della Casa 1970, p. 231). Invita inoltre a ben considerare le circostanze: «dove non ha luogo il ridere, quivi si disdice il motteggiare et cianciare» (Della Casa 1970, p. 232); e ancora, il carattere del motteggiato: «sono ancora di quelle persone con le quali, per asprezza loro, in nessuna guisa si dèe motteggiare» (Della Casa 1970, p. 231). Ma Della Casa spinge alle estreme conseguenze la propria sorveglianza etica nel momento in cui recupera uno spunto di Aristotele (*Etica Nicomachea* IV, 8) intorno alla punibilità del motto oltraggioso sul piano giuridico. Una volta introdotta la distinzione – già formulata nel *Decameron* per bocca di Lauretta – tra motti mordaci e motti non mordaci, l'autore non si perita di invocare pene severe contro «chi mordesse altrui per via di motti oltre il convenevole modo» (Della Casa 1970, p. 232). Dal motteggio aspramente mordace e insultante alla villania, per la quale sono di fatto previste sanzioni pecuniarie, il passo è breve: «se come il cane mordesse, il motto non sarebbe motto ma villania e le leggi quasi

in ciascuna città vogliono che quelli che dice altrui alcuna grave villania sia gravemente punito» (Della Casa 1970, p. 232). Solo dopo così lunga anticamera di cautele e vincoli, il motto trova finalmente la sua legittimazione, sia pure secondo la distinzione canonica tra chi ne è dotato per natura e chi no: «non istà bene il motteggiare a chiunque vuole, ma solamente a chi può» (Della Casa, p. 233). Ma di un esame tecnicamente più puntuale il Della Casa sceglie di fare a meno, forse perché un taglio più analitico sarebbe risultato poco congruo al tono di affettuosa e domestica cordialità che anima la trattazione.

S'interrompe qui il nostro periplo attraverso le principali riflessioni sulla facezia, non a caso consegnate alle pagine della trattatistica pedagogica d'*ancien régime*. E non sarà stato superfluo se avrà saputo restituire il senso di una crescente compressione dei margini concessi all'esercizio del comico, che con il *Galateo* tocca un punto di non ritorno. D'altra parte, si ha netta l'impressione di un divorzio, ormai definitivamente consumato, tra «novelle di motto» e il trattamento del motto nella trattatistica e nel dialogo cinquecenteschi. Vale la pena ricordare che le giornate I e VI del *Decameron* avevano traghettato il genere dei *dicta memorabilia* e dei *bei risposi* nella forma compiuta della «novella di motto». Era bastato intessere attorno al motto un più esteso intreccio narrativo, dotato di sviluppo coerente, e nel quale lo scioglimento finale coincide appunto con la produzione della battuta pronta e arguta⁵⁸. Del rendimento narrativo del motto, del resto, ci rende già pienamente avvertiti il programma della sesta giornata, dove si annuncia che «si ragiona di chi con alcuno leggiadro motto, tentato, si riscosse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita pericolo o scorno» (*Decam.*, V concl. 3). La portata dell'iniziativa boccacciana è

⁵⁸ Per contro – ha giustamente ricordato Bruscaagli – «i detti memorabili si erano di nuovo schierati in serie» nel *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti: «esempio lampante della resistenza del “motto”, per così dire, alla “novella di motto”, e della tenace sopravvivenza di una tipologia classica come romanza del detto memorabile – seriale, spicciolato, occasionale – riottoso a convertirsi in più ambiziose campate narrative» (Bruscaagli 1996, 844).

immediatamente accertabile nelle novelle di Madonna Oretta (VI, 1), del cuoco Chichibio (VI, 4), di madonna Filippa (VI, 7) e Guido Cavalcanti (VI, 9), nelle quali la battuta di spirito serve a districarsi da situazioni imbarazzanti o spiacevoli; dove risulta quindi particolarmente visibile l'innesto di una *performance* retorica, bruciata nell'immediatezza del circuito comunicativo, sul ceppo della narrazione breve.

Nel Cinquecento la trattatistica sul comportamento riserva ampio spazio al motto, alla facezia e ai detti paradossali, comunemente ritenuti ingredienti immancabili di ogni civile conversazione. Dal Castiglione al Guazzo, il *motteggiare* si vede infatti regolarmente riconosciuto lo statuto di un'arte mondana lieve eppure sottile e «ingeniosa», distintiva del gentiluomo e richiesta dalla capillare teatralità dell'esistenza di corte. Ma una presenza così diffusa nei libri d'*institutio* e nei ricettari di bel parlare segna anche il ritorno alla formula non boccacciana del motto isolato ed estemporaneo, sciolto da ogni responsabilità narrativa⁵⁹.

Non è affatto casuale che, a partire dal secondo quarto del secolo, proliferino i libri di facezie e motti, magari alternati a forme di respiro altrettanto corto e snocciolati in successione; né è un caso che incontrino un così ampio successo editoriale, come conferma la popolare raccolta curata da Lodovico Domenichi nel 1548, dal titolo *Facezie e motti arguti di alcuni eccellentissimi ingegni e nobilissimi signori*. Alla silloge del Domenichi – nella quale facezie, proverbi e apologhi convivono gomito a gomito, in ordine apparentemente casuale – fanno seguito le antologie di Orazio Toscanella (*Motti, facezie, burle e altre piacevolezze*), pubblicata a Venezia nel 1561 senza indicazione di stampatore, e di Lodovico

⁵⁹ Ancor un'osservazione del Brusciagli sulla dissoluzione della «novella di motto» durante il Cinquecento: «La conversazione cinquecentesca restaura la tipologia antica, pre-decameroniana, del motto: sfornandolo in serie o allineandolo in scoppiettanti antologie [...]; frantumandolo, magari, come Girolamo Bargagli del *Dialogo de' giuochi*, in una lista di *melensaggini*» (Brusciagli 1996, p. 845).

Guicciardini (*Hore di ricreazione*), data alle stampe ad Anversa nel 1568, ma già circolante in edizione non autorizzata fin dal 1558. Impressionante è soprattutto la fortuna editoriale della seconda raccolta in sei volumi curata dal Domenichi, *Facetie, motti e burle* (Firenze, Torrentino, 1562), che può vantare una trentina di ristampe nel Cinquecento. E conosce intanto nuovo lustro la voga quattrocentesca e primo-cinquecentesca dei repertori di facezie e burle costruiti attorno a un'unica figura, sospesa tra realtà storica e aneddotica popolare, sull'esempio del buffone Gonnella o del Piovano Arlotto⁶⁰. Tra questi cataloghi monografici conobbero una rispettabile circolazione le facezie del Barlachia, non per nulla pubblicate in appendice alle gesta del Piovano Arlotto (*Facezie, motti, buffonerie e burle del Piovano Arlotto, del Gonnella, e del Barlacchia nuovamente ristampate*, Firenze, Giunti, 1568); *Le piacevoli et ridicolose facetie* (Cremona, Draconi, 1585) del notaio cremonese Poncino della Torre; infine, la *Raccolta di burle, facetie, motti e buffonerie di tre huomini sanesi* (Siena, Bonetti, 1616), curata dall'intronato Alessandro Sozzini, che allinea in serie gli *exploit* burleschi di «tre bizzarri spiriti Sanesi»: Dore di Topo, Scacazzone e Marianotto⁶¹.

L'abbandono progressivo della «novella di motto» è pure riscontrabile all'interno degli stessi novellieri, molti dei quali tendono a mimare, nello spazio della cornice, la libera conversazione cortigiana e i piacevoli trattenimenti tra gentiluomini. Così accade con i *Diporti* (1551) di Girolamo Parabosco: qui una compagnia di eminenti personalità, composta per provenienza e profilo istituzionale, si ritrova, a causa del maltempo, a trascorrere alcuni giorni nelle «valli» presso la laguna veneziana, intrattenendosi con novelle, ragionamenti, letture di poesia, lodi del governo veneziano ed elogi di nobildonne di varie città italiane. Quel che più conta, in questa cornice di garbati conversari – in cui

⁶⁰ Per una ricognizione dell'evoluzione letteraria del Gonnella e dei testi riconducibili alla tradizione gonnelliana, si veda Pignatti 1996.

⁶¹ Espressione tratta dalla prefazione dell'editore Onorato Porri alla ristampa *Raccolta di burle, facetie, motti e buffonerie di tre huomini sanesi*, Siena, Porri, 1865, p. VII.

il momento novellistico non gode di alcuna ribalta speciale – trova accoglienza anche una discussione sul motto. Dopo averne fornito una definizione, gli interlocutori si premurano di differenziarlo dal proverbio, per poi ribadire l'assunto convenzionale secondo cui il motteggiare non è frutto d'arte, bensì dono di natura. Messa dunque da parte l'ipotesi di illustrare delle regole, il ragionamento si distende sulle circostanze favorevoli al motteggiare, sui motti in difesa o in offesa, a tutela di sé o di altri, *in praesentia* o *in absentia*, sottili o «scoverti»: con l'avvertenza che l'esercizio della battuta di spirito sia costantemente contenuto nei limiti del rispetto e dell'etichetta.

A questi distinguo, cui si aggiunge anche la separazione tra motti sottili e motti «scoverti», segue un nudo repertorio di motti vivaci, senza scrupolo d'ordine, proposti da componenti della brigata di varia provenienza: l'anconetano Rivale, il bolognese Fallarta, il veneziano Spallanca. Elenco piuttosto fitto, tanto che la parte esemplificativa sui motti si dilata fino a occupare quasi per intero lo spazio narrativo della terza giornata, che presenta sorprendentemente una sola novella, a fronte delle nove della prima e delle sette della seconda. Superfluo precisare che l'argomentazione fa in più punti eco al secondo libro del *Cortegiano*, del quale Parabosco non esita a condividere l'attenzione al decoro e, soprattutto, la propensione alla battuta concettosa e involuta. È istruttivo, da quest'angolazione, il ricorso alla categoria di «madrigale», con cui l'autore dei *Diporti* intende un tipo specifico del motto, particolarmente felice per inventiva e artificiosa sottigliezza: «Di questa vivacità – disse lo Sperone – vogliono essere i madrigali, cioè così acuti e d'invenzione salsa e leggiadra. [...] il madrigale e lo strambotto vuole andare vago d'arguzia e di invenzione, sí come a punto vuole apparire il motto» (Parabosco 2005, p. 283).

Nel complesso, trova ulteriore conferma la preferenza della conversazione rinascimentale per i motti in forma sciolta e seriale, restii a iscriversi in strutture più ampie ed articolate⁶². In effetti, la «discussione del terzo giorno, al termine del novellare, sembra volerli circoscrivere e confinare in una zona a sé stante, rivelando la fatica per lo scrittore del Cinquecento di scrivere novelle di motto di boccacciana memoria» (Pirovano 2005, p. 23). È ragionevole leggere in questa fatica un segnale, affiorante dall'officina dei novellieri di professione, dell'«assimilazione» tra motto (principio narrativo) e facezia (performance retorica); o, se si vuole, della regressione del detto arguto dalla pagina scritta alla comunicazione orale. Alle ricadute di tale processo sull'esercizio novellistico Flavia Palma ha dedicato, in un recente saggio, puntuali considerazioni:

L'assimilazione tra motto e facezia e l'assunzione del primo nelle pratiche della conversazione e dell'intrattenimento di corte potrebbero spiegare pertanto per quale motivo, nella produzione novellistica della prima metà del XVI secolo, minore sia il ricorso al motto quale oggetto di narrazione, in quanto percepito come meno adatto allo sviluppo diegetico del racconto, e perché esso venga impiegato piuttosto come argomento di discussione colta tra i membri della brigata nel contesto della cornice. Di questa nuova tendenza i *Diporti* sono un notevole esempio (Palma 2025, p. 167).

Le postazioni più avanzate di tale rifiuto si trovano tuttavia nel *Galateo* di Della Casa e nel *Dialogo de' giuochi* (Siena, Bonetti, 1572) di Girolamo Bargagli. Entrambe le opere accolgono la distinzione tra «motti» e «favellar disteso e continuato», originariamente tracciata nei capitoli XX e XXI del trattatello di

⁶² Quanto alla sezione dei *Diporti* dedicata ai motti, Renzo Bragantini ha richiamato l'attenzione sul fatto che si tratta di «disamina tipologica, non confezione di novelle di motto», aggiungendo che «l'escussione minuziosa di diverse accezioni e sfumature, in tempi di fioritura incontrollata, e ormai autonoma, di quel sottogenere [...] e il mancato riversamento sull'asse novellistico vero e proprio, indicano quantomeno l'interposizione di una distanza [...]» (Bragantini 2000, p. 63).

Della Casa, il quale peraltro non nasconde le sue perplessità verso le novelle di motto del *Decameron*, spingendosi fino ad ammettere che i motti «non convennero gran fatto a messer Giovanni Boccaccio» (Della Casa 1970, p. 233). Teoricamente ben più attrezzato, per parte sua, si dimostra l'Intronato Bargagli nel negare consistenza e respiro narrativo a questo istituto. Va premesso che, oltre a contemplare un *giuoco delle melensaggini* (cioè motti di spirito) distinto dal *giuoco delle novelle*, il trattato bargagliano sviluppa, nella sezione conclusiva, una lucida riflessione sul genere “novella”, interessatamente ricondotto alla dimensione della recita orale (cfr. Alfano 2002, pp. 279-280). Ebbene, tra le prese di posizione più recise non può certo passare inosservata la squalifica del motto, motivata dal fatto che il suo guizzo improvviso mal si concilia con lo sviluppo dell'azione, vero perno della forma “novella” secondo Bargagli: «le novelle della sesta giornata e alcune che sono nella prima, che solamente in un detto e in una arguta risposta consistono e non in fatto e in azione alcuna, propriamente novelle dire non si possono, ma motti e leggiadrie di parole più tosto» (Bargagli 1982, p. 217).

II. 4. Francesco Sansovino e il *Discorso sopra il Decameron*

La proposta del Bargagli, finora costeggiata solo sul versante dei motti, merita un supplemento di indagine intorno ai suoi fondamenti teorici e alle sue scelte di campo socio-culturali. Inquadramento tanto più necessario se si considera che il *Dialogo de' giuochi*, redatto con tutta probabilità nel 1564 ed edito nel 1572, nasce in seno all'Accademia senese degli Intronati, della quale condivide interessi istituzionali e sensibilità verso i più vivi problemi nella Siena contemporanea. Né va dimenticato che, in quel ristretto giro d'anni, si collocano altri due tentativi di teoria della novella: il *Discorso fatto sopra il*

Decameron (1571) di Francesco Sansovino e, posteriore di due anni al *Dialogo*, la *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574) di Francesco Bonciani. Anni cruciali, dunque, in cui si avvicinano tre interventi normativi su un genere tradizionalmente trascurato dai piani alti della riflessione letteraria. Si tratta, per di più, di proposte profondamente disallineate per premesse e impostazione, tant'è che si è potuto parlare di una loro «impermeabilità reciproca» (Alfano 2015, p. 263). In effetti, nel *Discorso* di Sansovino, particolarmente attento alla dimensione morale della novella, si avvertono ancora i fermenti retorici di un approccio ormai scavalcato dalla riscoperta della *Poetica*. A una formalizzazione “aristotelica” dei generi guardano invece tanto il Bargagli quanto il Bonciani, ma da posizioni divergenti; e non è improbabile che i due testi si dispongano «secondo lo schema accademico largamente in uso del dibattito a distanza tra opposte concezioni» (Ricco 1989, p. 923). In pieno dibattito contemporaneo si inserisce soprattutto il Bonciani, membro della fiorentina Accademia degli Alterati, che appronta una trattazione di chiara ortodossia aristotelica, peraltro non ignara del recente commento di Castelvetro alla *Poetica*. L'acume critico dell'accademico fiorentino si esercita per lo più sui caratteri strutturali della novella e sui meccanismi della beffa, nel dichiarato tentativo di riparare all'assenza, nella *Poetica*, di indicazioni sulla «favola comica». In ogni caso è preferibile non stimare oltre il dovuto il vaglio della lettura boncianiana, foss'anche solo perché la casistica convocata si restringe in modo significativo al solo modello decameroniano, con appena due puntate isolate nel *Trecentonovelle* del Sacchetti e nella *Novella del Grasso legnaiuolo*. Ne deriva una riflessione critica inevitabilmente parziale, del tutto sbilanciata sulla tastiera comica del genere e in ritardo rispetto alla produzione più recente, già aperta all'afflusso di intrecci patetico-sentimentali e di note macabre o orrوره. Del pari, non andrà ingigantita l'immediata portata storica della *Lezione*, che,

per la sua destinazione accademica, conosce una ricezione limitata alla sola cerchia dei sodali⁶³. Quanto a Bargagli, vedremo a breve come il suo ragionamento sia massicciamente orientato verso un recupero della pratica novellistica alla dimensione condivisa dell'oralità. Sottratta all'ipoteca della pagina scritta, la novella è qui chiamata a rispondere di norme che ne assicurino convenienza pubblica e piena sociabilità in quanto atto narrativo. Fatto del resto comprensibile, dal momento che il *Dialogo de' giuochi* mette in scena una compagnia di accademici intenti a codificare le regole del gioco di società «alla sanese», le cui logiche privilegiano il dato performativo, l'esecuzione orale dinanzi a un uditorio.

Una volta chiarite queste linee generali, resta da comprendere a quale concezione della novella aderiscano i singoli autori, magari in risposta a quali sollecitazioni o secondo quale progetto. Procediamo dunque ad esaminare partitamente i trattati nell'ordine della loro pubblicazione, così da cogliere i mutamenti di prospettiva sul concetto di novella e sul suo posizionamento nel sistema dei generi o nella stratificazione delle pratiche culturali.

La primogenitura nell'indagine critica sul genere spetta a Francesco Sansovino, poligrafo e collaboratore editoriale, che già nel 1561 aveva allestito un'antologia dal titolo *Cento novelle scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare*⁶⁴. Va subito detto che l'operazione sansoviniana si rivelava

⁶³ «L'opera critica e teorica di Bonciani fu [...] prodotta in seno alla comunità accademica, e ad essa indirizzata: la decisione di non pubblicarla va forse attribuita al senso che l'autore ebbe di un legame funzionale indissolubile tra la propria opera e il contesto in cui essa fu concepita e ricevuta». Così scrive Jon R. Snyder, che tuttavia affaccia anche l'ipotesi che Bonciani «non abbia pubblicato la sua opera perché intendeva comunicare le sue idee solo a un pubblico estremamente scelto ed influente, appunto quello dell'accademia, il quale avrebbe poi provveduto a trasmetterle ai più vasti circoli letterari della città di Firenze e del Granducato di Toscana» (Snyder 1989, pp. 942-943). In ogni caso, «il discorso ha circolazione ristretta a quell'udienza, e non viene stampato che nel Settecento; ha perciò valore di testimonianza, né può aver avuto reale presa sui praticanti il genere novellistico» (Bragantini 2017, p. 42)

⁶⁴ Per un esaustivo profilo dell'attività di editore, tipografo e mediatore culturale di Francesco Sansovino, rimandiamo a Bonora 1994, cui è utile affiancare le considerazioni contenute in

particolarmente sensibile ai riassetamenti dello scenario novellistico e alle sue nuove linee di sviluppo. Non è irrilevante che, nel novero delle cento novelle, la presenza del modello decameroniano risultasse tutto sommato non così preminente, così come piuttosto contenuta appariva, in generale, quella dei novellieri toscani. Con un notevole spostamento del baricentro geografico – del resto coerente con il nuovo corso della produzione recente –, l'antologia riservava ampio spazio ad autori di area settentrionale come Parabosco, Straparola o Bandello, accanto a presenze più eccentriche, comunque non immediatamente riconducibili a quell'esercizio. Si trattava di una scelta tutt'altro che sprovveduta, ricettiva nei confronti degli umori di un pubblico non specialista e della crescente insofferenza verso l'egemonia normativa dell'archetipo. Una scelta peraltro premiata dal successo editoriale dell'iniziativa, che conoscerà – non senza aggiustamenti e integrazioni – ben nove edizioni fino al 1610.

Gli studiosi ne hanno richiamato la valenza «non si dica antibembiana, ma piuttosto postbembiana» (Bragantini 1996, p. 694); e di fatto l'antologia del Sansovino rispondeva all'esigenza, già avvertita da più parti, di proiettare il genere della novella oltre gli equilibri del modello consacrato, anche a costo di relativizzare l'autorità di Boccaccio, audacemente trattato come un autore tra gli altri entro l'arco lungo di una tradizione. La portata dell'operazione si amplifica con la quarta ristampa della raccolta (1571), cui Sansovino aggiunge in coda le *Ciento novelle antike* – vale a dire il *Novellino* secondo la lezione fissata da Carlo Gualteruzzi nel 1525 – e premette *Un discorso fatto sopra il Decamerone*. In questa sede Sansovino fornisce una formulazione matura della sua adesione al *Decameron* quale «model for life» (Roaf 1988, p. 120) e veicolo privilegiato di contenuti didattici, adesione tra l'altro messa precocemente a profitto nelle

Bragantini 1996, pp. 692-694 e, specificamente per le *Lettere sopra le dieci giornate del Decamerone*, Favaro 2014.

giovanili *Lettere sopra le diece giornate del Decamerone* (1542), e rinnovata nelle edizioni da lui curate dell'*Ameto* (1545), del *Decameron* (1546) e del *Filocolo* (1551). Va però riconosciuto che, a ridosso della stesura del *Discorso*, l'attualità di quella visione pare subire più di un contraccolpo, complice quella serie di interventi censori e scrupoli puristici raggruppabili sotto la convenzionale etichetta di "questione del Decameron": dalla doppia messa all'Indice dei libri proibiti (1559 e 1564), alla successiva "rassetatura" del testo per mano dei Deputati guidati da Borghini, fino alla pubblicazione del *Decameron* moralizzato nel 1573⁶⁵. Su questo retroscena prende volto la proposta di Sansovino, che, malgrado il clima di vigilanza morale, non arretra dinanzi a considerazioni sullo spessore didattico ed esemplare dei contenuti decameroniani. E anzi, nel breve capitolo dal titolo *Ordine del libro*, il nostro poligrafo ha modo di interpretare il disegno strutturale delle cento novelle decameroniane – dalla prima all'ultima giornata – come percorso di elevazione morale, avanzamento verso la virtù scandito dalla crescente dignità di temi e figure:

mettendone innanzi sotto il velame di queste favole, Iddio, la Fortuna, il senno, l'amore, l'eloquenza, i fatti, la libertà, et la magnanimità ch'è la virtù, vuole inferire ch'il fine dello huomo dee essere la virtù. Mi confermo in questa opinione, perché io non veggo che egli ha osservato il medesimo ordine non pur nella disposizione delle Giornate, ma anco in quelle delle novelle in ogni giornata in particolare.

In un impianto così compattamente teleologico, nel quale non sono ammesse deviazioni né caselle vacanti, anche la sesta giornata dei motti ritrova piena

⁶⁵ Per le tormentose vicissitudini del *Decameron* in questo periodo, dalla condanna contenuta nell'Indice del 1559 («Boccaccii Decades seu novellae centum, quae hactenus cum intolerabilibus erroribus impressae sunt, et quae in posterum cum eisdem erroribus imprimuntur») agli interventi di epurazione del testo ad opera dapprima di Vincenzo Borghini (Firenze, Giunti, 1573), poi di Leonardo Salviati (Firenze, Giunti, 1582) e Luigi Groto (Venezia, Zoppini, 1588), si veda l'attraversamento compiuto da Lavagetto 2019, pp. 25-53. La citazione riportata qui in nota si legge a p. 30.

legittimità. Similmente per la nona giornata, ufficialmente libera da vincoli tematici, alla quale la lettura di Sansovino annette tuttavia, con patente forzatura, un tema specifico: la libertà. Rilevante è soprattutto il fatto che questa lettura, integrando le novelle in un movimento tematico *in crescendo*, giunga indirettamente a postulare un salto di livello entro l'edificio decameroniano, il passaggio a un piano strutturalmente sovraordinato: dai «microtesti narrativi» al «macrotesto della narrazione» (Alfano 2015, p. 269). Altre zone del *Discorso* tradiscono senza ambiguità l'impronta retorica dell'approccio di Sansovino, sostanzialmente estraneo – per formazione e professione – all'attualizzazione critica della *Poetica* e ai vivaci dibattiti del mondo accademico e universitario. È rivelatore in tal senso un passaggio sulla «favola ragionevole», che Boccaccio avrebbe scelto per il *Decameron* in alternativa alla «favola morale» e alla «favola mista»:

Boccaccio [...] elesse la favola, e tra le favole tolse la ragionevole [...] Percioché delle favole alcune sono ragionevoli, introducendosi a favellare in esse huomo con huomo, alcune morali dove s'introducono le bestie di più qualità, come son quelle d'Esopo, et alcune altre son miste che contengono huomini e animali insieme.

Che Sansovino, in questo frangente, si richiami al Boccaccio di *Genealogie* XIV ix, oltre che all'introduzione alla Quarta giornata del *Decameron*, è ampiamente riconosciuto⁶⁶. Resta però significativo che, al di là del supporto boccacciano, le

⁶⁶ È opportuno ricordare che nel quattordicesimo libro delle *Genealogie deorum gentilium*, cui è affidata una nota difesa dei poeti e delle favole poetiche, il termine *fabula* è definito come «exemplaris seu demonstrativa sub figmento locutio» (*Gen.* XIV, ix 4). Una tale definizione rende chiaramente conto dei due caratteri essenziali della favola poetica: 1) la finalità precipuamente dimostrativa o esemplare; 2) il suo carattere duplice, che prevede «un senso superficiale e uno recondito», cioè una verità morale riposta sotto la superficie letterale. Dopo di che Boccaccio passa a classificare i quattro tipi di *fabula*: il «primo manca del tutto di verità nella superficie o "corteccia" (è il caso delle favole di Esopo); il secondo mescola, sempre in superficie, il vero con l'immaginario (così i racconti mitologici); al terzo, che somiglia alla storia, appartengono opere come i poemi eroici di Omero e Virgilio, nonché le commedie di Plauto e Terenzio; il quarto infine è mera farneticazione di vecchierelle, che non ha verità né apparente

sue considerazioni sulla triplice «favola» ripropongano senza variazioni lo schema esposto da Aftonio sofista nei suoi *progymnasmata*⁶⁷. È importante notare che, benché articolata nelle tre tipologie di *rationalis*, *moralis* e *mista*, la *fabula* è – scrive Aftonio – orientata a un fine comune: «Fabula profecto quidem est a poetis, sed et rhetoribus communis facta est *admonendi gratia*» (cit. in Alfano 2015, p. 271). È più che probabile che, dietro la curvatura parenetico-moralizzante impressa al *Decameron*, sia appunto operante il ricordo dell'*admonendi gratia* predicata da Aftonio per la *fabula*. Di qui, da quella che nei *progymnasmata* è additata come finalità dell'esercizio oratorio, muove la lettura di Sansovino. Ed è lettura sorretta da una programmatica volontà di legittimare il sistema etico del *Decameron*, tanto da prospettarne un uso didattico e sermocinale: «onde volendo gli Oratori in quei luoghi dei parlamenti loro, ove il bisogno lo richiedeva, ammonire altrui, la introdussero anche su pulpiti, e quella pigliarono ch'alle parole et alle materie meglio si confaceva».

In realtà, nel corso della trattazione non mancano di comparire notazioni d'ordine tecnico e poetico sulla “forma novella”, tra le quali merita almeno un cenno la dicotomia tra favola «semplice» e «doppia», con allegazione della novella di Egano e Anichino (*Dec.* VII, 7). Ciò non toglie che l'intero discorso sansoviniano tenda piuttosto a maneggiare il testo novellistico sul doppio binario della retorica pubblica e del senso morale superiore. Dicono molto a questo proposito le riflessioni sulla partitura tematica del *Decameron*, o meglio sul suo *ordine*, assimilato a una progressione ascendente dei valori dal vizio alla

né riposta» (Forni 1995, p. 303). Per ulteriori osservazioni sul quadro tipologico della favola, anche in relazione ai concetti di «parabola» e «istoria», si vedano Forni 1995 (da cui è tolto il passo qui allegato) e Battaglia Ricci 2000, specialmente pp. 49-53.

⁶⁷ Si tratta di manuali scolastici propedeutici all'esercizio retorico. Dei manuali in lingua greca di *progymnasmata* a noi giunti, si conservano quelli attribuiti a Teone, Pseudo-Ermogene, Aftonio e Nicola di Mira. Un utile strumento introduttivo a questo cospicuo settore dell'insegnamento antico, e alla manualistica tecnica su cui si articolava, è il glossario ragionato approntato da Francesco Berardi (cfr. Berardi 2017).

somma virtù, incarnata nella figura esemplare di Griselda⁶⁸(*Dec.* X, 10). Con la conseguenza non trascurabile, tuttavia, che gli stessi rilievi sull'*ordine del libro*, pur rinvenendo il principio organizzativo dell'opera sul piano macrotestuale, finiscono poi col trascurare la *fictio* della brigata e, con essa, l'attività di narrazione collettiva. Che le novelle siano narrate da un gruppo di novellatori, dopotutto, è irrilevante in quest'ottica; né conta molto il fatto che l'esercizio narrativo, condotto in avvicendamento di ruoli tra narratore e ascoltatori, sia anch'esso promosso a oggetto di rappresentazione in una «storia portante», servendo da espediente strutturale per l'architettura del libro. Nel *Discorso* imbastito da Sansovino, le novelle acquistano piuttosto senso e coerenza in qualità di «velame», cioè per la posizione che occupano nell'economia di un disegno morale totalizzante.

II. 5. La teoria di Bargagli: novella orale e regole della veglia

Se ora ci volgiamo al secondo dei tre trattati in questione, ovvero alla sezione conclusiva del *Dialogo de' giuochi* di Girolamo Bargagli, ci troveremo di fronte a una disamina della “forma novella” incomparabilmente più solida per respiro critico e consapevolezza dei generi letterari (cfr. Bragantini 2000, p. 50). È utile comunque ribadire che, negli interessi di Bargagli, la recita orale della novella

⁶⁸ L'interpretazione “ascensionale” della struttura decameroniana ha trovato in tempi recenti un autorevole sostenitore in Vittore Branca, secondo il quale la successione delle Giornate obbedirebbe a una dinamica che va «dallo stile comico e umile a quello tragico e sublime, dal trionfo del vizio al trionfo della virtù, dal ‘mondo alla rovescia’ all’‘arte del ben vivere’, da Giuda a Maria» (Branca 2010, p. 134). Ragioni di economia impongono di sorvolare sul dibattito critico che una tale lettura «ascensionale», contrapposta al modello «a baricentro», ha sollevato. Per ovvie ragioni, torrenziale è anche la bibliografia sull'argomento: ci limitiamo a rinviare alle opportune rettifiche sulla «costruzione» del *Decameron* avanzate in D'Andrea 1982, pp. 126-134 e, da ultimo, in Bragantini 2022, pp. 59-62, per il quale l'ipotesi ascensionale è viziata da «una sorta di scollamento tra le narrazioni e la storia portante» (Bragantini 2022, p. 61). Utile al riguardo anche la *scheda dell'opera* di Alfano in Boccaccio 2018, pp. 70-73. Sul modello «a baricentro» d'obbligo il rimando a Stewart 1986 e Fido 1995.

prende decisamente il sopravvento sul testo scritto. Accennavamo del resto già prima al fatto che l'iniziativa s'inquadra nel più generale sforzo di codificazione della «veglia» accademica, che, nel *milieu* senese di secondo Cinquecento, si configura come forma di intrattenimento serale tra sodali. In questo scenario festivo, retto da un sistema regolato di turnazioni e “penitenze”, si alternano *performance* novellistiche, brevi recite a soggetto, dibattiti collettivi, enigmi e giochi di società⁶⁹. Da quanto detto non è difficile intuire i vettori di interesse che il contesto veglistico impone alla teorizzazione della novella. Inevitabile, anzitutto, che alla messa a nudo dei procedimenti compositivi, di fatto relegati in secondo piano, venga privilegiato uno sguardo sulla dimensione enunciativa. Appunto per questo lo zelo normativo di Bargagli si estende anche agli aspetti scenici, gestuali e prossemici. I quali, del resto, apparentano la recitazione della novella ad altre forme di “penitenza” in uno stesso *continuum* performativo, ritualmente condotto nel microcosmo sociale del ‘salotto’ aristocratico (cfr. Brusagli 1982)⁷⁰. Quest’insistenza sulla dimensione sociale del narrare, se da un lato individua la posizione di Bargagli rispetto a prospettive critiche coeve, più interessate ai principi poetici della *fabula* che non alla sua pratica pubblica, dall’altro le conferisce la veste retorica di una precettistica in larga parte appuntata sulla fase dell’*actio* (cfr. Alfano 2002, pp. 278-279). Così che non deve sorprendere se, oltre a premere sulle competenze attoriali del narratore e sull’adeguamento della materia alla composizione dell’uditorio, la trattazione può attardarsi sulla ripartizione tra «due sorti di novelle, altre dalle quali si

⁶⁹ Nel *Dialogo* di Bargagli, il «giuoco» è così definito: «festevole azzione d’una lieta e amorosa brigata, dove sopra una piacevole od ingegnosa proposta fatta da uno [...] tutti gli altri facciano o dicano alcuna cosa l’uno dall’altro diversamente» (Bargagli 1982, p. 69).

⁷⁰ «Talora – dichiara il Sodo intronato – n’è comandato che facciamo un parlamento o una scena con una donna, come s’ella fosse nostra innamorata, qualche volta ancora ne è imposto il dettare una lettera amorosa e spesso parimente ne vien commesso da qualcuno che si debba dire una novella» (Bargagli 1982, p. 214). Dove appare con evidenza l’integrazione della novella in una più ampia costellazione di pratiche sceniche, dalla dettatura di epistole erotiche a monologhi d’amore, fino alla recita di «comedie all’improvviso» (Bargagli 1982, p. 216).

cava dubbi e questioni da disputare, altre che occasioni di disputare non arrecano» (Bargagli 1982, p. 228). Risulta qui ribadita l'integrazione dell'*actio* novellistica in un più ampio sistema di conversazione, rispetto al quale la novella si presta a servire da premessa a un dibattito o da illustrazione di una casistica erotico-comportamentale, offerta al vaglio del ragionare collettivo.

Neppure può sorprendere, data la dipendenza dalla componente performativa, l'invito a una resa mimetica del racconto e il richiamo all'*evidentia*, al porre «sotto gli occhi» quanto viene narrato. Il penitenziato, infatti, «non ha da esser sempre puro narratore, ma talora, come se istrione fosse, dee parlare or in persona di questo e or di quello di cui si tratta nella novella» (Bargagli 1982, p. 225). L'arte di ben narrare esige che alla dizione del racconto (la *pronuntiatio*) si accompagni la mobilitazione del gesto, la messa in scena di un corpo vivo e parlante. Sicché il novellatore, se non vuole incorrere nel proverbiale errore del compagno di viaggio di Madonna Oretta (*Dec.* VI, 1), dovrà aiutarsi «con la voce, con i gesti e con la pronunzia, in modo che la persona si contrafaccia della qual si racconta» (Bargagli 1982, p. 225).

È anche prevedibile che, in questa ortopedia del racconto socievole, la tipologia degli «ascoltanti» funzioni da criterio selettivo nella definizione di temi e registri. Il discrimine, in questo caso, separa la scelta di una materia grave e dignitosa («nobile azione e fra segnalate persone occorsa»), raccomandata se «fra molte donne in luogo celebre la nostra novella si dovrà dire», dalla scelta di contenuti umili o salaci («i bassi e i piacevoli avvenimenti»), ammissibili solo «se fra persone dimestiche e in luogo ristretto dobbiamo essere ascoltati novellando» (Bargagli 1982, p. 221). Chiarita la sua predilezione per «nobili azzioni» e «segnalate persone», il teorico senese ricaccia insomma nelle zone più domestiche e appartate dello scambio sociale la novella apertamente comica, di fatto rifiutando di trattarne nel seguito

dell'argomentazione. Si badi che la «materia umile e burlevole», passata in archivio da Bargagli, sarà viceversa designata come terreno d'elezione della novella nella più tarda *Lezione* del Bonciani, impegnato piuttosto a riaffermare la matrice fiorentina del "genere" e, quindi, a rinserrarlo nel perimetro comico della burla e del ridicolo. Il fatto è che nel *Dialogo* Bargagli si fa promotore di un "diletto" del tutto alieno dal ridicolo, giacché l'orizzonte d'attesa privilegiato del novellare è rappresentato dalle gentildonne, alle quali è opportuno somministrare casi di «costanza» e «fedeltà» muliebre:

[...] gli uomini che novellando non pur cercano di dilettrar le donne, ma ancora con i casi che essi raccontano si studiano quanto possono d'indurle ad amare, narrando infelici successi per amore avvenuti, farebbero nelle menti delle donne contrario effetto [...]. Sieno dunque per mio avviso di felice successo le novelle che a gli uomini di raccontare conviene e contengano qualche bello esempio di costanza, di grandezza d'animo e di lealtà, e allora maggiormente diletteranno quando in persone nobili e illustri si mostrerà essere accadute, donde avviene che sommamente ne piace fra le altre la novella del Conte d'Anguersa, di Madonna Beritola e di Tebaldo Elisei. Ma sopra tutto pare che dilette quelle che grande onestà e gran sofferenza di donna contengono, o vero di colei che dopo gran persecuzione e calunnia casta e innocente si scopre (Bargagli 1982, II 480, 482).

Com'è già stato puntualizzato dagli studiosi (Bruscagli 1982; Riccò 1989), la proposta bargagliana non tanto attinge al repertorio novellistico, ma piuttosto a materiali elaborati sulla scena teatrale intronatica, che trovava negli *Ingannati* (1532) e nell'*Amor costante* (1536) i suoi esiti più rappresentativi. Cifra caratterizzante di questo teatro, poi rinverdito dallo stesso Girolamo Bargagli con la commedia *La Pellegrina* (1564), è una poetica del patetico e del lacrimevole incardinata sui valori femminili della «pazienza», del «buon consiglio» e dell'«amor costante». Valori, questi, che «avevano costruito una peculiare e celebre mistura teatrale fatta di intrigo e di patetico, aperta alle

avventure di eroine spregiudicate, ma anche tenacemente ligie ai più stoici propositi [...] » (Ricco 1989, p. 929).

Non insisteremo sulle ragioni politiche sottese al recupero di questa drammaturgia della virtù premiata, che l'autore senese tenta di trapiantare nel corpo breve della novella, al punto da teorizzare un genere di racconto «di ben riconoscibile origine spuria, teatrale [...]» (Ricco 1989, p. 930) ⁷¹. Meritano piuttosto attenzione le coordinate specifiche su cui deve operare il paradigma novellistico da lui abbozzato, riconoscibili senza incertezze nei concetti di “verosimiglianza” e di “rarietà”. Quanto a quest'ultimo punto, il Bargagli, dopo aver distinto i tre tipi di personaggi (figure «basse, et virili», «mediocri, come cittadinesche» e, infine, «nobili [...] grandi, e illustri»), così si esprime: «questa azione tra qualunque persone avvenga, a voler che diletto apporti a gli ascoltanti, vuole haver del nuovo, e del notabile, e contenere un certo verosimil raro, cioè che verisimilmente possa accadere, ma che però di rado addivenga» (Bargagli 1982, pp. 209-210). Che la rarità dell'evento novellistico contribuisca ad animare lo scambio di opinioni è un fatto del resto intuitivo, e tanto più importante una volta che la novella, ormai non più autonoma, sia stata incanalata nel circuito di un dibattere piacevole e regolato, in fondo innocuo e, al più, intento ad ammannire esempi di perseveranza e specchiata virtù a un pubblico femminile. Novità e «fungibilità al commento» (Alfano 2002, p. 284), in questo orizzonte teorico, fanno tutt'uno. E la novella riacquista così il suo significato etimologico di «notizia» dei casi del mondo, di relazione di un fatto inaudito.

⁷¹ Un panorama d'insieme sull'accademica Siena dopo la guerra del 1553-1559 e la caduta della repubblica – tra consuetudini ludiche e iniziative di riaffermazione della cultura locale – è disegnato da Laura Ricco nell'*Introduzione* a *I Trattenimenti* di Scipione Bargagli (Bargagli 1989, pp. 11-78). Ma si consulti anche Borsellino 1989b, che scorge nel *Dialogo de' giuochi* il tentativo di riabilitare l'immagine degli Intronati con «una versione cortese e antiideologica» della loro storia (Borsellino 1989b, p. 94).

È bene osservare, tuttavia, che il concetto di «verosimil raro» interviene, in questo snodo dell'esposizione, a marcare la differenza tra la narrazione novellistica e quella romanzesca. Precisato, infatti, che anche Boccaccio avrebbe derogato a tale principio nelle novelle di messer Torello (*Dec.* X 9), di Madonna Dianora (*Dec.* X 5) e di Nastagio degli Onesti (*Dec.* V 8), il Bargagli, a proposito di quest'ultima, aggiunge:

ancor che cotal novella trapassi alla favola, non può fare per la sua stravaganza di non diletare. Egli è ben vero che rivedrebbe meglio mescolata fra' romanzi dove la Fate, gl'incanti, e le cose sopranaturali sono molto graziose, e dilettevoli, e allora maggiormente, quando sono felicemente spiegate, come dall'Ariosto fu fatto. Et ciò mi credo io che nasca, così per esser proprie di quel poema, come ancora per contenere sotto di se senso allegorico, da giovare in un tempo stesso, e dilettere, la quale allegoria non ricercando la novella, ma desiderando l'ammaestramento, e l'utilità scoperta, avviene, che men belle, e meno perfette si tengono quelle, che maghe, incanti, e cose fatate contengono (Bargagli 1982, p. 211).

È un passo che merita attenta considerazione, se non altro perché sembra porre un netto discrimine tra due tipi di novella: da un lato, quelle fedeli ai criteri di verosimiglianza e rarità, come se ne trovano comunemente nelle raccolte in prosa; dall'altro, quelle aperte alle incantate suggestioni del sovrannaturale oltre che d'impronta allegorica, tipicamente insediate nei cantari e nei poemi cavallereschi. A quest'ultimo tipo spetterebbe più propriamente il titolo di "favola", benché poi le novelle del *Furioso* tornino insistentemente come punto di riferimento nelle prescrizioni di Bargagli. Va tra l'altro avvertito che l'assunzione di Ariosto a modello esemplare, accanto al Boccaccio, non è affatto una scelta ovvia in un trattato sulla novella. E anzi non è forse prematuro osservare che una simile opzione sarebbe impensabile nella teoria di Bonciani, per il quale lo strumento esclusivo della rappresentazione novellistica è la

prosa, con conseguente rimozione, dal suo giro d'orizzonte, della rispettabile tradizione della novella in ottava rima. È evidente, comunque, che l'intervento di Bargagli intenda affrancare il genere da ipoteche allegoriche e significati *in abscondito*. Di contro al Sansovino e alla sua lettura allegorizzante della novella come «velame», l'accademico punta risolutamente sulla lezione inequivoca, sull'«ammaestramento e l'utilità scoperta». Si direbbe, d'altronde, una mossa obbligata per chi intenda destinare il testo novellistico all'ascolto anziché alla lettura, nel più ampio quadro di un passatempo collettivo all'insegna del diletto – ribadiamo: senza ridicolo – e di un composto edonismo.

II. 6. La novella comica nella teoria di Bonciani

Ci è già capitato in più di un'occasione, nel corso del nostro breve sondaggio sulle posizioni del Bargagli, di appellarci alla *Lezione* di Bonciani come termine contrastivo. Se ne saranno desunte – almeno immaginiamo – una serie di opposizioni così schematizzabili: ipotesi patetico-avventurosa *vs* ipotesi comica; apporto del repertorio teatrale senese *vs* repertorio tradizionale fiorentino; ampiezza geografica *vs* chiusura provinciale; figura dell'eroina fedele e pertinace *vs* figura dell'ingenuo beffato; ricerca del diletto *vs* ricerca del ridicolo; interesse per la recitazione orale della novella *vs* attenzione ai meccanismi compositivi della *fabula*. Pure, non si fatica a rintracciare tra i due trattati sensibili punti di convergenza teorica, specie sui contenuti sconvenienti al genere e sulla centralità dell'azione per un ordito compiutamente novellistico. Se ne ricava l'idea di una piattaforma concettuale comune, sia pur minima, che rende tanto più plausibile l'ipotesi, formulata dagli specialisti, di un dibattito a distanza tra visioni contrapposte, secondo una consuetudine interaccademica di largo corso nel secondo Cinquecento.

Non è perciò casuale che entrambe le definizioni dei due accademici insistano sull'essenziale *unità* dell'azione: allorché Bargagli dichiara che «un'azione, e uno avvenimento solo, e non molti la novella dee contenere, perciocché in tal modo piú tosto historia, che novella chiamar si potrebbe» (Bargagli 1982, p. 208), il Bonciani sembra fargli eco con la precisazione, di conio aristotelico, che «l'azione deve essere una non perché ella s'adopere intorno a' fatti d'un solo [...], ma perché ella abbia le parti di maniera congiunte che senz'una di esse tutta l'azione rovini» (Bonciani 1972, p. 153). Analogo accordo si registra sulla necessaria *durata* dell'azione, a distanziare l'*inventio* novellistica dall'unità di tempo della vicenda drammaturgica:

Ma quando io dico uno avvenimento, non crediate ch'io intenda solamente di quello che in un sol giorno sia occorso, come nelle tragedie e nelle commedie si ricerca, ma di quello che in ispazio di tempo sia accaduto, come ne gli eroici si costuma, pur che uno avvenimento sia e non molti (Bargagli 1982, p. 208);

Ma il nostro ragionamento è delle novelle le quali, usando diverso modo dalle due già dette maniere di poesia [*scil.* tragedia e commedia], doverranno forse avere la lor grandezza in altra guisa determinata. E sí come l'epopeia, avendo il modo narrativo [...] (Bonciani 1972, p. 151).

Comune a entrambi è pure il rifiuto dei casi iniqui e scellerati, avvolti in un clima morale illividito dall'iniqua sproporzione tra colpa e destino dell'eroe. Nel caso di Bargagli, è appena il caso di dire che simili trame violerebbero, oltre alla finalità ricreativa e dilettevole del novellare, anche la poetica del lieto fine, insieme con quell'indirizzo tematico verso le esemplari vicende di eroine disposte a sopportare qualunque avversità in nome del servizio amoroso:

E lasciando anco quelle [*scil.* novelle] che sieno di brutti e scellerati costumi, come sarebbe se noi mettessimo innanzi qualche avvenimento, nel quale iniqua,

scandalosa e sfacciata donna contenta e lieta restasse, o dove a leale e virtuosa persona infelice e miserabile infortunio succedesse [...] (Bargagli 1982, p. 213);

Non deono anche imitare quelle opere che scelerate e malvage sono interamente, perché, non essendo gastigate secondo 'l merito, elle più tosto arrecano agl'uomini dolore che allegrezza [...] e ricevendo ancora pena alla lor cattività conveniente, non perciò a ridere ci inducono (Bonciani 1972, pp. 146-147).

Va da sé che i percorsi divergano non appena i pronunciamenti di poetica cominciano a serrare più da vicino i nuclei delle rispettive ipotesi di novella, e relativi modelli. Basti solo pensare che, a differenza dell'accademico senese, disponibile ad accogliere anche l'Ariosto nel suo canone, Bonciani accentra la sua teoria interamente sul modello di Boccaccio. Già in apertura della *Lezione*, del resto, l'autore proclama che i principi generali della composizione novellistica attingono la loro più alta e insuperata realizzazione nel *Decameron*, dal quale è quindi lecito estrapolare «i concetti e' precetti del novellare» (Bonciani 1972, p. 138). Come già rilevato, l'operazione si mantiene aderente all'autorevole guida di Aristotele e della sua *Poetica*; e, in fondo, Bonciani guarda a Boccaccio proprio come Aristotele a Omero⁷². È indubbio che il rapporto qui istituito con Boccaccio sia avviato a ben altre finalità rispetto ai rigori prettamente linguistici di Bembo. E, anzi, dietro l'intervento boncianiano si indovina l'esigenza di «riportare la novella in ambito toscano, sottraendola alla diaspora geografica che la solidissima legislazione bembesca aveva

⁷² «Bonciani proceeds in an orderly fashion, following Aristotle's text quite closely as he attempts to discover the particular rules and precepts of the novella. And just as Aristotle had appealed constantly to the practice of Homer, so Bonciani uses Boccaccio as his principal model» (Weinberg 1961, p. 538). È degno di nota quanto scrive Snyder: «Se gli riesce [*scil.* Bonciani] di dimostrare [...] che tutti "i concetti e' precetti del novellare" possono venire derivati direttamente dal *Decameron*, allora il capolavoro di Boccaccio apparirà come un'opera perfetta e ideale che costituisce la realizzazione testuale di un sistema di regole non suscettibile di ulteriori cambiamenti, e manterrà quindi in perpetuo la facoltà di governare il genere della novella» (Snyder 1989, pp. 943-944).

permesso» (Bragantini 1987, p. 20). È però inevitabile, allo scopo, addentrarsi in un accurato scrutinio del capolavoro boccacciano e, Aristotele alla mano, «in esso la natura delle novelle contemplare» (Bonciani 1972, p. 138)⁷³.

Non è comunque da trascurare che, sebbene la *Lezione sopra il comporre delle novelle* si occupi prevalentemente del registro comico e ridicolo, il Bonciani riconosca senza esitazione la possibilità della novella tragica. In effetti, al pari di altri generi di poesia, la novella ha facoltà di imitare qualunque tipo di azione, buona o cattiva che sia. Sennonché, avendo Aristotele già compiutamente trattato delle azioni «gravi e valorose», di competenza della novella tragica, non resta al teorico che rivolgersi alla «favola comica»:

E perché Aristotele a sufficienza nella sua Poetica trattò della favola eroica e tragica che alle novelle gravi si converrebbe, noi in questa parte alle sue regole rimettendocene, la lasceremo indietro tutta. Dell'altra maniera di novelle che intorno a materia umile e burlesca s'adopera, poiché non abbiamo Aristotele dove egli parlò della favola comica (e le così fatte pare che propriamente novelle si debbano nominare) noi ci sforzeremo di dir quello che uno ingegno di poco acume e un giudizio non ancor fermo avrà potuto considerare in questa oscurità della materia [...] (Bonciani 1972, p. 145).

A guardar bene, l'attrazione esclusiva della novella comica non si giustifica tanto per ragioni di «opportunità strategica» (Ordine 2009, p. 86), e cioè, malgrado la dichiarazione d'intenti, per il silenzio di Aristotele sulla materia. A fugare ogni dubbio, e sia pure nello spazio di un cenno parentetico («e le così fatte pare che propriamente novelle si debbano nominare»), Bonciani sancisce

⁷³ Il ruolo della *Poetica* nell'istituzione teorica del genere *novella* è pienamente coerente con la lettura che Mazzacurati, in termini più generali, ha proposto del trattato aristotelico e del suo significato per la prassi letteraria del Cinquecento: «La *Poetica* non solo rappresenta una disponibile chiave d'estrazione ma, implicitamente, un modello, che abilita a separare e ricostruire a parte, nella sua specifica necessità strutturale, il profilo sistematico dei "generi" e delle relative implicazioni o differenziazioni formali [...]» (Mazzacurati 1977, p. 2).

in via definitiva che la designazione di «novella» spetta a pieno titolo soltanto alla favola comica, all'imitazione in prosa di «materia umile e burlesca». Dopodiché propone con sapiente sintesi una sua definizione di novella, ancora una volta di chiara grana aristotelica: «diremo che le novelle sieno imitazione d'una intera azione cattiva secondo 'l ridicolo, di ragionevol grandezza, in prosa, che per la narrazione genera letizia» (Bonciani 1972, p. 145).

Il fine dichiarato della novella è dunque quello di indurre «letizia», secondo una visione per molti versi terapeutica del racconto, che nelle parole del Bonciani verrà precisandosi come temporaneo sollievo dalle «noie» e dalle «molestie» che per l'ordinario affliggono l'uomo. E osserviamo subito che, se la catarsi tragica fa leva sulle lacrime del pubblico, la novella comica persegue invece la purgazione dai disagi dell'esistenza quotidiana tramite il riso (cfr. Ordine 2009, pp. 86-87). Ma l'occasione di riso per il lettore – sostiene l'accademico aristotelizzante – non nasce dal linguaggio dei personaggi, bensì dall'azione di personaggi «sciocchi» e che «si lasciano aggirare» (Bonciani 1972, p. 147), e perciò meritatamente vittime di beffa⁷⁴. Al riguardo, occorre dissipare una possibile ambiguità: l'azione «cattiva secondo il ridicolo», lungi dall'esaurirsi nel funzionamento della stessa beffa, trova piuttosto coincidenza con il comportamento del beffato, magari con la violazione di una norma di buon senso o con un difetto di discernimento. L'ingranaggio della beffa, in questo quadro analitico, scatta con lo stesso automatismo e la stessa inappellabilità di una sanzione collettiva, che si abbatte su chi «ha inevitabilmente commesso un errore mentale o morale degno di essere deriso» (Snyder 1989, pp. 945). Il lettore, dal canto suo, è sospinto anch'egli ad associarsi al riso sanzionatore ai danni del beffato, e, insieme, a farsi partecipe, non senza compiacimento, dell'astuzia del beffatore e delle sue ragioni: «la novella

⁷⁴ «Il riso si debba cavare dalle azioni e non dalle parole» (Bonciani 1972, p. 147).

principalmente imita l'azione della persona ingannata, perché colui che fa la beffa per lo più astutamente adoperando, muove le genti a riso non di sé, ma di chi egli ha motteggiato» (Bonciani 1972, p. 148).

Al di là delle osservazioni puntuali, non deve passare inosservata l'operazione di riduzione tematica, in realtà duplice, condotta dal Bonciani nella sua *Lezione*. L'ampiezza di possibilità ammesse in apertura per la mimesi novellistica, che in linea generale può accogliere ogni tipo di azione, più avanti si contrae – come abbiamo avuto modo di appurare – nella rappresentazione di «azioni ridicole»: e di qui, per ulteriore circoscrizione, al solo meccanismo narrativo della beffa. Duplice riduzione concettuale, insomma, che di certo fornisce un quadro solo parziale del panorama novellistico a quest'altezza e che, in qualche modo, irrigidisce la proposta di Bonciani in un certo ritardo teorico rispetto ai risultati di un Bandello o di un Giral di Cinzio, nei quali la tradizionale assiduità al comico è ormai un aspetto marginale. Ne è non piccolo indizio anche il fatto che la divisione della *fabula* novellistica in tre «parti di quantità» proposta dall'accademico – «prologo», «scompiglio» e «sviluppo» – sembra inapplicabile a numerose prove contemporanee, o applicabile solo al prezzo di forzature o adattamenti sostanziali (Bragantini 1987, pp. 22-23). Prestiamo nuovamente ascolto alle parole di Bonciani:

diciamo tre essere le parti di quantità delle novelle: il prologo, lo scompiglio e lo sviluppo, intendendo per *prologo* quella parte nella quale per via di racconto lo stesso novellatore dà l'intera notizia della persona e del fatto che dee imitarsi, e dura sino a che cominciano a nascere gli scompigli; e allora si principia quell'altra parte che *scompiglio* da noi fu detta, la quale contiene in sé tutto 'l gruppo e 'l nodo dell'azione; il quale quando a sciogliere si incomincia ne vien l'ultima parte, *sviluppo* o snodamento chiamata, la quale insieme con la novella fornisce (Bonciani 1972, pp. 164-165).

Da una simile proposta restano inevitabilmente tagliate fuori quelle opere condizionate più in profondità dalla crisi della beffa, che in ambito extra-toscano è istituto comico declinante a partire perlomeno dalla metà del secolo. Ma soprattutto la tripartizione in «prologo», «scompiglio» e «sviluppo» sorvola del tutto su quel fenomeno di paralisi della narratività che nel secondo Cinquecento investe una porzione consistente dell'esperienza novellistica, non solo quella più accentuatamente controriformata. Sarebbe perciò vano affaticarsi nel rintracciare, entro parecchie novelle del periodo, un momento omologo a quello che Bonciani definisce «sviluppo» o «snodamento». Ne sono un esempio trasparente *Le Cene* del Lasca, per ridurci a una raccolta che all'apparenza sembra ricadere nella tipologia comico-fiorentina del Bonciani. Nelle novelle del Lasca, non per nulla lasciate inedite fino all'Ottocento, la rimozione dell'ostacolo ha ricadute decisive sulle strutture della beffa, della quale ci si limita infatti a inscenare la libera e inesorabile meccanica da dispositivo, senza possibilità di opposizione o «sviluppo» in senso boncianiano.

Senza dire, per avviarci alla conclusione, che una simile notomia della novella, interamente ricondotta alle regole compositiva del *muthos*, non prende nota alcuna del ruolo della cosiddetta "cornice", né tantomeno degli equilibri sempre più incerti tra finzione della brigata, intorno conversativo e segmenti novellistici veri e propri. Si capisce che questa limitazione vada imputata in misura non indifferente alla scelta di leggere Boccaccia *more* aristotelico. Resta però il fatto che l'impresa del Bonciani, nella sua strenua volontà di riportare il genere al modello trecentesco e in area fiorentina, si precluda la possibilità di afferrare due macroscopici fenomeni. Per primo, l'apertura della novella a estremismi tragici, viluppi patetico-romanzeschi e inverosimiglianze fiabesche, fino a rendere quasi irriconoscibile l'originaria radice comico-realistica. Ciò che

avviene in particolare nelle zone culturalmente periferiche rispetto alla Toscana e agli antichi centri di diffusione dei modelli di vita e letteratura borghese.

Si aggiunga inoltre che il Bonciani ritaglia la sua teoria non tanto su una visione organica del *Decameron*, bensì su un suo specifico sedimento, passando perciò sotto silenzio sia le novelle non visitate dall'azione comica, sia la compagine unitaria e stratificata del libro di novelle incorniciate. Ennesimo disinteresse, forse programmatico, che impedisce all'accademico alterato di cogliere il nucleo profondo del "boccaccismo" cinquecentesco, insieme alle inquietudini e alle anomalie sperimentali che gli si accompagnano e che sanciscono l'irrecuperabilità di quel «rapporto osmotico» (Bragantini 2022, p. 62) tra contenente e contenuto, tra flusso del commento e flusso narrativo, che costituiva la cifra più autentica del capolavoro del Boccaccio.

III. Giovan Francesco Straparola e *Le piacevoli notti*

III. 1. Vicenda editoriale e ambiguità della cornice

Nel precedente capitolo abbiamo più volte individuato nello scollamento tra *conversatio* e *narratio* uno dei maggiori contrassegni della novellistica rinascimentale. A questa tendenza non fanno in alcun modo eccezione *Le piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola, raccolta che per altri versi costituisce un *unicum* entro la rigogliosa produzione di libri di novelle di medio Cinquecento. Scarse e frammentarie restano, purtroppo, le informazioni sull'autore, come attestato anche dalla voce biografica redatta da Donato Pirovano per l'enciclopedia Treccani⁷⁵. Oltre alla sicura provenienza da Caravaggio, in Lombardia, sappiamo che Straparola si trasferisce piuttosto giovane a Venezia, dove nel 1508 compare a stampa *l'Opera nova de Zoan Francesco Straparola da Caravaggio*, un'antologia che raccoglie sonetti, strambotti, epistole in versi e capitoli, tutti comunque improntati a un «petrarchismo cortigiano assai male digerito» (Guglielminetti 1984, p. 32). Questo esordio, debitore di una voga poetica ormai attardata, sembra abbia continuato a gravare sulla carriera letteraria di Straparola con il peso di un «peccato di gioventù». Non si spiega altrimenti il lungo silenzio che, dopo questo canzoniere, cala sulla sua figura per oltre un quarantennio deserto di pubblicazioni. Né per altro motivo, ipotizzano gli studiosi, l'autore si sarebbe poi risolto a rilegare le sue «favole» nell'istituto decameroniano della cornice:

⁷⁵ Già Giuseppe Rua proponeva una suggestiva affinità di reticenze e sospensioni tra la biografia dello Straparola e i contenuti narrativi della sua opera: «Il novelliere, edito nel 1550-53, più volte reimpresso in Italia, ben presto tradotto in francese e più tardi in tedesco, divenne una delle più celebri raccolte di fiabe. Per esso il nome dello Straparola si perpetuò; ma come se l'origine del novelliere fosse destinata ad essere avvolta in quel buio che circonda le origini delle fiabe ond'è composto, e così misterioso come un personaggio di queste dovesse rimanere il loro narratore, il ricordo delle vicende della sua vita si spense con essa» (Rua 1898, p. 1).

quasi un estremo atto d'ammenda per quel maldestro tentativo, oltre che l'opportuna mallevèria per un ingresso non altrettanto compromettente nel genere della novella.

Quest'ingresso è ufficialmente datato alla metà del secolo, quando nel 1551 è mandato alle stampe il primo volume de *Le Piacevoli Notti*. Il novelliere dello Straparola, composto da venticinque «favole» – così nel dettato del libro – distribuite regolarmente nell'arco di cinque notti, sembra incontrare un immediato successo di pubblico, se in quello stesso anno ne viene prontamente pubblicata una ristampa. Segue di appena due anni la pubblicazione del secondo volume de *Le Piacevoli Notti* (1553), sollecitata dalla richiesta di un mercato editoriale avido di novità. La sbrigatività con cui è condotta l'operazione si coglie soprattutto nella surrettizia ripresa di ventitré novelle di Girolamo Morlini, tradotte in volgare e disinvoltamente messe in bocca ai novellatori della cornice, senza nemmeno accusarne la provenienza⁷⁶. Per di più, lo Straparola depone qui ogni esigenza di simmetria, ancora percepibile nel primo volume e nella sua ordinata scansione di cinque «favole» per ciascuna delle cinque notti. Il secondo volume, con il massiccio travaso di materiali del Morlini, porta infatti a settantatré il numero complessivo delle novelle: in ogni tornata se ne narrano cinque, salvo la tredicesima e ultima notte, che ne conta curiosamente ben tredici. La vicenda editoriale giunge nel 1556 alla prima edizione completa per i tipi di Comin da Trino; dopo di che, almeno fino al 1608, l'opera continua a godere di un ininterrotto riconoscimento commerciale, testimoniato da una ventina di ristampe, tutte peraltro veneziane, e dalle tempestive traduzioni in francese (1560 e 1572) e spagnolo (1578)⁷⁷. A questi dati esterni si aggiunge anche l'accoglimento di Straparola nella silloge del

⁷⁶ Sui meccanismi di appropriazione delle novelle morliniane da parte dello Straparola, opportuno il rimando a Villani 1982 e Guglielminetti 1984.

⁷⁷ Sulla fortuna estera delle *Piacevoli Notti* rinviamo a Eichel-Lojkine 2013.

Sansovino, *Cento novelle scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare*, la cui prima edizione, apparsa nel '61, antologizza ben ventidue novelle delle *Piacevoli Notti*⁷⁸.

In complesso, le ragioni di questo riscontro favorevole sono da ricercare nel compromesso tra convenzione e novità su cui si regge l'intera raccolta, anche se, com'è stato giustamente riconosciuto, un tale equilibrio «non sempre si assesta in una forma soddisfacente» (Carapezza 2012, *s.p.*). I maggiori studiosi delle *Piacevoli Notti* hanno rivolto in particolare le loro critiche allo scoperto dislivello di toni e stili tra le «favole» e la cornice dell'opera. Va subito precisato che quest'ultima esibisce tutti i caratteri di un boccaccismo estenuato e di maniera, così che i novellatori risultano poco più che scolorite sagome cortesi, coinvolte in un meccanico rituale⁷⁹. Anzi, si dovrebbe piuttosto parlare di “novellatrici”, dal momento che lo Straparola mette in scena, entro i margini della cornice, un'amabile compagnia di dieci damigelle riunite nel giardino di una villa sull'isola di Murano. È vero che a questa cerchia si aggregano anche presenze maschili, talora di qualche rinomanza letteraria, ma dai contorni altrettanto svaniti: oltre alla prestigiosa presenza di Pietro Bembo, è il caso di Bernardo Cappello «gran versificatore» (Straparola 2000, I, p. 9), di Benedetto Trevisano e

⁷⁸ Va comunque notato che, tra i ventidue testi scelti dal Sansovino, non è presente alcuna fiaba, né – con la parziale eccezione della vicenda di Doralice – alcuna novella di più rilevata fisionomia fiabesca. Non è raro, oltretutto, che il Sansovino sostituisca ambientazione e/o onomastica dei protagonisti straparoliani, magari per introdurre figure più familiari al pubblico veneziano: pensiamo, ad esempio, alla sostituzione del buffone Cimarosto (*P.N.* VII 3) con il Rosso, personaggio di gran lunga più popolare in Laguna e già attestato nella tradizione letteraria. Di seguito le ventidue novelle antologizzate: *P.N.* I 4, I 5, II 4, II 5, IV 2, VI 3, VII 1, VII 2, VII 3, VII 4, VIII 2, VIII 5, IX 1, IX 2, IX 3, X 1, X 5, XI 2, XII 1, XII 3, XIII 1; e, solo nell'edizione 1555, *P.N.* VIII 3. Sul ridimensionamento dello Straparola nelle successive edizioni dell' *Antologia* di Sansovino (1562 e 1566), si veda Pirovano 2000, pp. 557-558.

⁷⁹ Parrebbe quasi che il rituale mondano della cornice, svuotato qui delle sue funzioni primarie, sia ormai ridotto «a una sorta di fantomatico *perpetuum mobile*» (Elias 1980, p. 100), per adottare una felice formula del sociologo Norbert Elias. È utile precisare che per «funzioni primarie» alludiamo a quell'incremento d'esperienza che, nel *Decameron*, interessa gli stessi componenti della brigata, per i quali il novellare è occasione di ridefinizione di sé stessi e dei rapporti sociali.

di Antonio Molino, autore di un noto poemetto in greghesco⁸⁰. Completano la compagnia altre personalità di rango, come Giambattista Casale, ambasciatore del re d'Inghilterra Enrico VIII a Venezia; il vescovo Evangelista Cittadini; il nobile Antonio Bembo; e Ferrier Beltramo, mercante trevigiano che a Venezia aveva dato ospitalità ai fuggiaschi Ottaviano Maria Sforza e la figlia Lucrezia. Ma proprio in ragione di questo «blasone letterario o politico-diplomatico talora illustre» (Bragantini 2011, p. 313), assai sporadici sono gli interventi narrativi dei gentiluomini della brigata, per lo più confinati nel ruolo meno sconveniente di ascoltatori. Dello spessore storico di queste figure, in ogni caso, nulla sembra filtrare nello scenario ameno e visibilmente artefatto della cornice. L'intero rito del novellare appare sospeso in un'aura rarefatta e insensibile agli echi della realtà storica. Non è certo casuale la scelta di sceneggiare i trattenimenti della brigata sullo sfondo di un'isoletta nella laguna veneziana: «la natura in certo modo insulare della cornice – annota Manlio Pastore Stocchi nella sua introduzione alle *Piacevoli Notti* – si impone addirittura nella sua nudità letterale con l'ambientazione a Murano» (Pastore Stocchi 1979, vii).

Da alcune indicazioni sparse nel proemio possiamo comunque far risalire la *fictio* novellistica della cornice al 1536, poiché vi si allude alla scomparsa di Francesco II Sforza, duca di Milano, sopraggiunta l'anno precedente. A causa degli «acerbi odii» che seguono questa morte, il vescovo di Lodi, Ottaviano Maria Sforza, si ritira in esilio volontario a Murano, dove raduna attorno a sé una corte di intellettuali e fuorusciti milanesi. Nel palazzo dell'esule vescovo di Lodi, appunto, hanno luogo i piacevoli passatempi della brigata, cui presiede

⁸⁰ Pubblicato a Venezia nel 1561, il poemetto *I fatti e le prodezze di Manolo Blessi*, annota Pirovano, «è considerato il più notevole esempio di letteratura greghesca, in una lingua ibrida nella quale, in un fondo generalmente veneto, si mescolano elementi fonetici dei dialetti istriani e dalmati insieme a elementi fonetici e lessicali provenienti dal greco moderno» (Straparola 2000, I, pp. 9-10, n. 9). Per informazioni su Antonio Molino detto il Burchiella, cfr. Treccani, s.v. «Molino, Antonio».

Lucrezia Gonzaga, figlia di Ottaviano, nel ruolo di regista e moderatrice⁸¹. È appena il caso di notare che nel testo non è fatta menzione dei drammatici avvenimenti che stavano destabilizzando il ducato di Milano, da poco entrato nei domini spagnoli⁸². È questo un ulteriore indizio dell'insularità non soltanto geografica della cornice, ossia del fatto che lo Straparola estrania la convenzione novellistica dal tempo e dallo spazio collettivi, per proiettarla su un esile retroscena senza sussulti, in una sorta di sospensione del reale e delle sue leggi.

A fugare ogni sospetto di realismo basterebbe l'affresco primaverile del palazzo di Murano, dove ricorrono gli ingredienti consueti del *locus amoenus*: scenario tanto più improbabile se si pensa che i raduni della brigata si svolgono negli «ultimi giorni di carnesale» (Straparola 2000, p. 10). In proposito è istruttivo il raffronto con *Le Cene* del Grazzini, che tratteggia invece un *décor* ambientale assai più coerente con il periodo fissato per la cornice: ad apertura di libro siamo trasportati in una Firenze invernale, durante ultimi giorni di gennaio, e, prima di ritrovarsi in un interno borghese per trascorrere il pomeriggio tra canti, balli e letture, i giovani fiorentini non perdono occasione per ingaggiare una battaglia a palle di neve. Comune, in sostanza, l'opzione per la parentesi carnevalesca; ma se l'introduzione delle *Cene* sembra proporre un vivace spaccato di vita quotidiana in una cornice invernale, *Le Piacevoli Notti* si

⁸¹ S'impone, come in altri novellieri coevi, un ordine gerarchico della narrazione, in cui il ruolo di reggente della brigata è stabilmente nelle mani di un solo partecipante: in questo caso l'ospite Lucrezia Gonzaga, che si riserva senza interruzione, per tutte le tredici sere, la prerogativa di Signora della brigata. Quanto alla ripartizione della compagnia in damigelle d'invenzione e gentiluomini reali, con relativa asimmetria nella distribuzione delle mansioni, così scrive Pastore Stocchi: «Alla brigata paritetica di tipo boccacciano, nella quale tutti sono coinvolti nel rito della narrazione in modo da dividerne la responsabilità [...], si contrappone qui una condizione gerarchicamente stratificata, in cui i personaggi "storici", [...] fatta salva la notte tredicesima, tutta occupata dai loro racconti, in genere ascoltano le novelle narrate da altri personaggi culturalmente e socialmente neutri addetti a questo compito con una professionalità leggermente abietta analoga a quella degli attori» (Pastore Stocchi 1979, xv).

⁸² Quanto alla fuga di Ottaviano Maria Sforza e della figlia dal ducato, si fa piuttosto vagamente cenno al «ravoglimento de' malvagi tempi», agli «acerbi odii, [...] le sanguinolenti battaglie e [...] lo continuo mutamento de' stati» (Straparola 2000, I, p. 5).

aprono su una scenografia del tutto retorica, dai bagliori vagamente fantasmatici. Non senza ragione si è parlato di «una gigantesca illusione a occhi aperti, costruita con materiali familiari a chi scrive e chi legge [...] ma rigorosamente in barba a leggi di verosimiglianza [...] quasi un'allucinazione, incongrua nei tempi e nei modi» (Scrivano, Diafani, Vitali 2018, p. 287).

È lecito, inoltre, individuare nel sorteggio, tramite cui sono nominate ogni sera le cinque novellatrici, un espediente per spezzare la regolarità di un rituale risaputo e, magari, anticipare gli arbitrî del caso che governano le vicende fiabesche⁸³. Né è azzardato vedere nei settantaquattro enigmi, posti in coda ai racconti, il tentativo di esaltare, «nella *aequivocatio* che ne è l'istituto fondamentale, la magia delle apparenze ambigue e delle realtà indecise cui dà campo la fiaba» (Pastore Stocchi 1979, viii). A ben riflettere, in questa chiave è pure avvicinabile l'enigma che, nella sua tradizionale valenza di iniziazione alla saggezza, rimanda agli stessi istituti socio-culturali su cui poggia l'universo fiabesco, come suggeriscono le tesi di Propp ne *Le radici storiche dei racconti di fate*, dove la matrice originaria della fiaba è individuata, appunto, nel ciclo dell'iniziazione – basti pensare alle pagine dedicate alla «scienza furba» (cfr. Propp 1992, pp. 165-170). Poco importa che gli enigmi straparoliani giochino non di rado su doppi sensi maliziosi o addirittura osceni: impregiudicata rimane la loro funzione di «cerniera» (Perocco 2000, p. 280) tra i riti cortigianeschi della brigata, della quale accentuano il momento ludico, e gli

⁸³ Pienamente condivisibili, in merito, le considerazioni di Laura Diafani: «Lo stesso rito prenottino di estrarre dal vaso d'oro i nomi di chi narrerà le favole pone la compagnia in balia della sorte e la avvolge in un alone *fatato* in senso etimologico: non la affida ogni volta sbrigativamente a un criterio razionale e interno alla compagnia, ma la espone all'arbitrio del cielo, la lascia nelle mani del caso, ne fa un frutto, ogni notte, appunto, del fato» (Scrivano, Diafani, Vitali 2018, pp. 284-285).

orizzonti della fiaba, pullulanti di prove iniziatiche e creature dalle sembianze ingannevoli⁸⁴.

Più schematicamente, di fronte alla cornice straparoliana e alla finzione narrativa in essa contenuta, si delineano due possibilità interpretative: da un lato, limitarsi a registrarne la natura degradata rispetto ai modelli illustri, insistendo soprattutto sulla sua mancanza di organicità, sulla sua adesione a una convenzione mai rimeditata alla luce di personali principi di poetica. In quest'ottica, dei dilettevoli intrattenimenti della cornice, assemblati dal rigattiere Straparola su uno sfondo da arcadia provinciale, non resta che sottolineare il ruolo di superficiale nobilitazione, di impalcatura svuotata di ogni progetto interno. Non è da escludere, anzi, che la cornice sia stata aggiunta alla raccolta in un secondo momento, senza che l'autore abbia poi trovato occasione di attenuarne l'aspetto avventizio e di scioglierne le incongruenze (cfr. Pirovano 2000, pp. xvi-xvii). Che altra spiegazione dare ai numerosi dettagli pendenti, come la ghirlanda d'alloro menzionata in apertura e poi mai più ripresa, o alla tardiva apparizione di personaggi introdotti senza adeguata preparazione, come la Diana nella nona notte? E come giustificare che al termine dell'undicesima notte la Signora estenda a tutti i convenuti l'onere di «favoleggiare» l'indomani, salvo poi rinviare quest'impegno alla tredicesima e ultima tornata?

Dall'altro lato, è forse possibile concedere allo Straparola il beneficio di un esercizio più consapevole, magari leggendo già in quel microcosmo cortigiano – allietato da favole, novelle, indovinelli, balli e canti – i segni del fiabesco. In

⁸⁴ Sul valore iniziatico dell'enigma valgono le fondamentali pagine di Jolles: «colui che deve indovinare non è un individuo che risponde alla domanda di un altro, bensì un individuo che vuole avere accesso a quel sapere, che vuole essere accolto in quel gruppo e che, mediante la risposta, dimostra di aver raggiunto una sufficiente maturità. La *soluzione* è pertanto un motto, una parola d'ordine che dà accesso a qualcosa di chiuso» (Jolles 2003, p. 352). E ancora: «Poiché abbiamo definito l'indovinello una parola d'ordine, possiamo aggiungere ora che tale parola d'ordine conduce all'iniziazione che garantisce l'accesso alla consacrazione chiusa» (Jolles 2003, p. 353).

questa direzione, dopotutto, inducono il clima di evasione dalle tumultuose vicende della storia, la rarefazione delle coordinate, l'assoluta stereotipia delle novellatrici, la decisione di radunarsi nelle ore serali, la natura *double face* dell'indovinello, così prossima a tante creature versipelle delle "favole" straparoliane – dal re porco (II 1) alla biscia Samaritana (III 3) –. Senza contare che lo stesso rituale del novellare, sospeso tra pieno controllo della Signora e abbandono al meccanismo del sorteggio, sembra per molti versi preannunciare gli estremismi entro cui si distende il gioco fiabesco: l'autorità indiscussa e lo strapotere del fato. Entro questi poli – per anticipare alcuni nodi della fiaba – hanno libera circolazione gli imprevisti dell'alea e i capovolgimenti di fortuna, ma pur sempre sullo sfondo di un immobilismo delle classi in cui esercizio del potere e squilibri sociali si riproducono inalterati in una sorta di cieca ostinazione⁸⁵. Lo stesso intervento magico può sovvertire l'esistenza del singolo, non però un potere costituito o le gerarchie del rapporto sociale: rimane un fatto isolato e, come tale, coinvolge la collettività solo indirettamente, quando arcane e inaccessibili ragioni elevano il protagonista a sovrano di un regno. Ebbene, se poniamo sufficiente attenzione, apparirà meno avventato l'accostamento al circolo novellistico retto da Lucrezia, dove l'insondabile volere della sorte è non soltanto accettato, ma contemplato e, per così dire, istituzionalizzato come regola del gioco, entro un ordine verticale di rapporti che spoglia di consistenza e responsabilità il singolo novellatore.

⁸⁵ Riguardo a questa visione arcaica e pre-empirica della società, in cui le avventure della fiaba trovano il loro terreno d'elezione senza peraltro mai problematizzarne gli assetti e le leggi secolari, è imprescindibile il rimando a Mazzacurati 1974 e Barberi Squarotti 2006a (quest'ultimo già apparso in rivista nel 1965 con il titolo *Problemi di tecnica narrativa cinquecentesca: lo Straparola*).

III. 2. Le più “stupende panzane”: Straparola e il fiabesco

Sarà ormai chiaro che l'elemento di originalità de *Le Piacevoli Notti* risiede precisamente nella proposta di materiale fiabesco, che Straparola tutela a sufficienza nella logica interna, in alcune cadenze tipiche e nei suoi lineamenti più autenticamente popolari. Il consistente affioramento di questi contenuti folclorici, pur entro una travatura ostentatamente boccacciana, ha assicurato alla raccolta la fama di «più accreditato incunabolo di tutti i repertori fiabeschi che si sono succeduti in Europa fino all'età romantica» (Mazzacurati 1977, p. 91). Non per nulla, sotto la penna di Straparola ricevono per la prima volta veste letteraria alcune tra le più celebri fiabe della cultura occidentale, destinate a imprimersi profondamente nell'immaginario di generazioni di lettori, anche attraverso le versioni di Basile (1634-36), Perrault (1697), Mme D'Aulnoy (1697-98), Mme de Murat (1697-98), fino ai Grimm (1812-15)⁸⁶. Ampia diffusione conosceranno, ad esempio, le favole del re porco (II 1), di «mezz'uomo» (III 1), della fanciulla perseguitata dalle mani mozzate (III 2), dell'«ugel bel verde» (IV 3), dell'apprendista stregone (VIII 4), del «gatto con gli stivali» (XI 1). Ma, anche a voler prescindere dalla cornice, resta che *Le Piacevoli notti* non esauriscono la loro proposta in una uniforme galleria di fiabe: nel *wunderkabinett* allestito dallo Straparola si accatastano, senza ordine apparente, moduli narrativi di ogni tipo – dalla novella di beffa al contrasto di valore (VI 4; I 7); dalla «leggenda sacra» (II 3) al racconto moraleggiante d'ascendenza orientale (I, 1); dalla novella tragica (VII 2, parzialmente I 4) a quella storico-avventurosa (IX 3); dall'apologo antiuxorio (II 4) alla favola esopiana (X 2); dal bozzetto contadinesco (II 5) alle

⁸⁶ Per un'introduzione all'influenza di Straparola e Basile sulle raccolte di *contes des fées* che affollano il mercato editoriale francese nell'ultimo scorcio del Seicento, si rimanda al capitolo *The Origins of the Fairy Tale in Italy: Straparola and Basile* in Zipes 2012.

sperimentazioni in dialetto bergamasco (V 3) o pavano (V 4)⁸⁷. C'è da dubitare sulla piena consapevolezza di Straparola riguardo alla portata in qualche modo eversiva dell'iniziativa, che viene a ravvivare dal basso la vena sempre più esangue della tradizione realistica attraverso le risorse dell'affabulazione orale. Del resto, le novelle d'impianto realistico, ascrivibili a un filone sostanzialmente boccacciano, compongono il lotto maggioritario della raccolta: quasi l'autore, pur percependo segnali di insofferenza verso i vincoli del modello, non se la sia poi sentita di avventurarsi in una piena emancipazione. Della cornice e del suo ruolo di patente di conformità, esibita con docile epigonismo, abbiamo già detto; quanto allo sfruttamento di motivi o intrecci favolistici, il rischio di una simile scelta è meglio visibile se considerato alla luce della sufficienza, quando non del discredito, con cui i letterati guardavano al patrimonio orale della fiaba. Non è isolata, in questo senso, la voce del commediografo veneziano Andrea Calmo che, in una epistola alla Signora Frondosa, inclusa nel quarto libro delle sue *Lettere* (1556), liquida con sprezzo le «stupende panzane» e le «fanfalughe» che nelle sere di veglia sono soliti raccontare gli abitanti delle valli di Comacchio:

[...] e torna tutti a sentar digando le pi *stupende panzane*, stampie e imaginative, del mondo de comare oca, de fraibolan, de osel bel verde, de statua de legno, del bossolo da le fade, d'i porceleti, de l'aseno che andete remito, del sorze che andete in pelegrinazo, del lovo che se fese miedego; e tante fanfalughe, che no bisogna dir. Quei che ha pi sal in zuca recita la historia de Otinelo e Giulia, e quella de

⁸⁷ L'elenco, pur non esaustivo, dà la misura della varietà di materiali e tipologie di racconto che confluiscono nel novelliere di Straparola. Non a caso abbiamo adottato l'etichetta di *wunderkabinett*, accogliendo l'analogia proposta da Suzanne Magnanini a proposito sia de *Le Piacevoli Notti* che de *Lo cunto de li cunti* (cfr. Magnanini 2008, pp. 22-23). Avendo sfiorato, nel corso dell'elencazione, il problema delle fonti orientali, è da precisare che assai di rado Straparola attinge senza mediazioni a precedenti indiani, arabi, ebraici o persiani, persino nei sei casi (I 3, III 5, V 3, V 4, VIII 1, VIII 4) in cui è ravvisabile una sovrapposizione più o meno puntuale di temi e strutture, o anche solo un'aria di famiglia. Per una discussione sulle presunte fonti orientali si rinvia a Rua 1898, pp. 21-38.

Maria per Ravena, el contrasto de la Quaresema e de Carneval, Guiscardo e Ghismonda, de Piramo e Tisbe, l'è fatto el becco a l'oca, e de ponzé el mato cugnà [...] (Calmo 1888, pp. 346-347).

Che si tratti a tutti gli effetti di fiabe è testimoniato dal fatto che tra le più «stupende panzane» sono annoverate le storie dei «porceleti» – probabilmente i tre porcellini –, del «bossolo de le fade», ovvero il girotondo delle fate (grosso modo corrispondente a Calvino 90, *I due gobbi*, e Grimm 182, *Die Geschenke der kleinen Leute*), e di «statua di legno», dietro cui va riconosciuta una variante locale di Maria di Legno (cfr. Solinas Donghi 2022, p. 116). Rispetto all'ingenua credulità che circonda le «fanfalughe» fiabesche, tanto più giudizioso appare chi si intrattiene con i cantari popolari o con storie di origine colta, ma rifluite anch'esse nella sottoletteratura dei cantimpanca: le istorie di *Maria per Ravenna* o di *Ottinello e Iulia*, gli amori infelici di *Piramo e Tisbe* o di *Guiscardo e Ghismonda*, la novella dell'è fatto il becco all'oca – resa celebre dal *Mambriano* del Cieco da Ferrara –, fino al *contrasto* di Carnevale e Quaresima.

Prima di tornare al fiabesco letterario, che trova nello Straparola un primo timido patrocinatore, vale la pena soffermarsi ancora un momento sulla lettera di Calmo. È singolare, infatti, che nella lista ricorran due narrazioni presenti anche ne *Le piacevoli notti*: la fiaba dell'ugel bel verde (IV 3) e la favola dell'asino Brancaleone (X 2). Essendo la pubblicazione di questa lettera successiva alle *Piacevoli Notti*, non è improbabile che il commediografo veneziano alluda qui all'esecuzione di testi già editi a stampa, piuttosto che a manifestazioni di un repertorio orale ancora vergine (cfr. Bottigheimer 2012, pp. 47-53). Comunque ci si muova, su questo aspetto si rimane nel campo delle ipotesi. D'altro canto, è indubbio, come già suggeriva Giuseppe Rua (cfr. Rua 1890a, p. 126), che nella cultura orale la nebulosa del fiabesco sia ormai da tempo venuta articolandosi in nuclei e cicli sufficientemente stabili da risultare riconoscibili, se il Calmo può

presupporne la familiarità e richiamarne alcuni esempi attraverso non più che sintetiche denominazioni («comare oca», «bossolo da le fade», «porceleti», ecc.). Più oltre l'autore non si spinge: nelle sue parole risuonano però apertamente l'incomprensione e il pregiudizio verso la fiaba, ridotta al più basso rango tanto delle pratiche di intrattenimento popolare quanto delle forme di affabulazione orale⁸⁸. Un pregiudizio, tuttavia, non compatibile con le nuove richieste del pubblico – nella fattispecie, di area veneta –, che alle sempre più logore proposte d'area realistica sembra ormai preferire l'esperienza narrativa dell'insolito e dell'intentato.

Allo Straparola va riconosciuto quantomeno il merito di aver saputo interpretare queste tendenze di gusto attraverso l'introduzione del fiabesco e del soprannaturale folklorico nelle *Piacevoli Notti*, dove la novella scende a patti con le inverosimili logiche di una *imagerie* popolare che mai prima d'allora aveva varcato le soglie della letteratura alta. Il curatore della più recente edizione delle *Piacevoli Notti* ha parlato di «fenomeno carsico» (Pirovano 2000a, p. xv); e, in effetti, assistiamo all'affioramento inaspettato di tutta una selva di forme e motivi etnoletterari di inafferrabile genealogia, che lo Straparola convoca dalle periferie culturali, dove la loro vitalità è attestata anche dal Calmo, e lascia filtrare nella forma canonica della novella, a volte con singolari effetti di accostamento e intersezione formale. A una siffatta iniziativa, del resto,

⁸⁸ Oltre al Calmo, la svalutazione della fiaba incontra un autorevole interprete anche nel senese Girolamo Bargagli, per il quale, come si legge nel *Dialogo de' giuochi*, «men belle, e meno perfette si tengono quelle [*scil.* le novelle], che maghi incanti e cose fatate contengono». Di qui la raccomandazione di «lasciare cotali favole alle semplici fanciullette» e di preferirne «qualcuna di caso verosimile [...], quando da comandamento di vegghia a ciò» si è «astretti» (Bargagli 1982, p. 67). Sulla persistente femminilizzazione del genere fiabesco in chiave denigratoria, interessanti osservazioni in Magnanini 2008, nel quale è proposta anche una lettura della fiaba letteraria di Straparola come «intersexed genre» (Magnanini 2008, p. 67). Riguardo alle proposizioni di Bargagli, la stessa autrice ha in altra sede osservato che «Because the Sienese women who participated in the *veglie* are never referred to in the dialogue as young girls (*fanciullette*), nor are they disparaged as "simple," it would seem fairy tales such as those of Straparola were considered inappropriate for both the men and the women attending the *veglie*» (Bottigheimer 2012, p. 56).

la forma novella si rivela singolarmente pieghevole, non fosse che per il suo sfuggente statuto e per l'elasticità delle sue strutture di genere: caratteri che si spiegano con l'assenza di pressioni normative, di codificazioni forti in sede di teoria almeno fino agli anni Settanta del Cinquecento. L'incontro con la fiaba, insomma, si lascia agevolmente ricondurre tra quei numerosi fenomeni di bradisismo formale, di slittamento verso codici di per sé alternativi alla dominante realistico-borghese, che scandiscono l'avventura cinquecentesca della novella, in particolare fuori dell'area toscana.

III. 3. Tra realismo e meraviglioso: i cronotopi del *Decameron*

Il fenomeno è tanto più notevole qualora si pensi che l'esercizio della novella si era assestato, nell'archetipo del Boccaccio, su coordinate di rappresentazione per molti versi anti-fiabesche. Questo aspetto è stato ribadito con la consueta finezza da Giancarlo Mazzacurati, secondo cui:

i cronotopi della novella realistica, che sono poi i contenitori naturali della tipologie più individualizzanti, dei processi più minuziosi attorno alla «persona», nascono storicamente in sequenza antitetica a quelli idilliaci e a quelli fiabesco-favolosi, pur senza mai riuscire a cancellarli del tutto, neppure in Italia (dove anzi emergeranno a maggior visibilità letteraria nel XVI e XVII secoli) (Mazzacurati 1995, p. 279).

Il presunto realismo della novella decameroniana si gioca in larga parte su questo coerente ancoraggio del soggetto a un *dove* e un *quando*, su un «fermo codice di identità» (Mazzacurati 1995, p. 272) che d'altra parte, nella società comunale, risponde alle stesse esigenze materiali alla base dei libri di conti e delle lettere di cambio, delle matricole delle Arti, dei registri notarili e dei

documenti catastali. In queste scritture, da quelle economiche a quelle giuridico-amministrative, s'impone costantemente il rigoroso accertamento sull'identità del soggetto, la richiesta di profili più puntuali e circostanziati: date, genealogia, provenienza, status e appartenenze. È su queste premesse che Boccaccio ridefinisce gli statuti della mimesi novellistica e la libertà scenica dei suoi personaggi, circoscritti sin dagli *incipit* nelle loro relazioni con spazi, tempi e ruoli sociali precisi. Più recenti studi hanno in realtà ridimensionato la dipendenza dell'opera boccacciana dall'ambiente mercantile, insistendo non a torto sui valori cortesi e aristocratici che dominano l'orizzonte ideologico di tante novelle, dal gesto di nobile prodigalità di Federigo degli Alberighi (*Dec.* V, 9) alle gare di cortesia dell'ultima Giornata. «Ciò non toglie – facciamo nostre le parole di Giancarlo Alfano – che sotto il profilo delle tecniche narrative il capolavoro boccacciano sia effettivamente riconducibile alla nuova attenzione per la concretezza dell'esperienza sociale e per la necessità di circoscrivere i fenomeni dentro coordinate chiare e precise» (Alfano 2014, p. 68).

Di qui l'impressione di un discorso refrattario a formule di astratta moralità, dal momento che questo realismo si sostanzia di una nuova etica che Salvatore Battaglia ha definito «aperta, problematica, possibilistica», una morale «entro cui l'agone della vita si ricostituisce ad ogni istante» (Battaglia 1965, p. 523). In questo orizzonte instabile la realtà non si esaurisce né tutta nelle cose né tutta nelle coscienze. Occorre semmai cercarne il senso nella linea mobile tra questi due poli, nell'alterna dinamica di azioni e reazioni, di opposizioni e adattamenti, insomma fuori da ogni logica argomentativa e deduttiva (cfr. Olsen 1976; Bragantini 1987, pp. 40-41). È stato anche osservato che insieme all'affermazione di questa nuova morale si consuma un cruciale passaggio dal «tipo», appena adagiato su sfondi indistinti in frangenti imprecisati, all'«individuo», viceversa radicato nell'attualità storica e in una geografia di

concreta esperibilità (cfr. Neuschäfer 1969; Branca 2014⁴). Non solo: quest'individuo, nella totalità del suo assetto identitario, si muove su una scacchiera inesauribilmente variata di *couches* sociali e ambienti fisici: dal mare aperto (Giornata II) al chiuso di un «arca» (*Dec.* IV 10) o di un «doglio» (*Dec.* VII 2), dall'isola semideserta (*Dec.* II 6) alla chiesa stipata di fedeli (*Dec.* II 1), dalla casa di malaffare (*Dec.* II 5) al «palagio» regale (Giornate IV e X), dalla latrina (*Dec.* II 5) alla camera riccamente ornata e odorosa «di legno aloè» (*Dec.* VIII, 10). Si può certo dire che quegli enzimi sociali, appena intravisti nelle scritture comunali e mercantili, abbiano contribuito a riformulare, nel passaggio dal «tipizzante» all'«individualizzante», gli equilibri tra personaggio e arena spazio-temporale della narrazione⁸⁹.

Lasciando intanto da parte la questione del tempo, non si può non consentire con Giovanni Getto quando riconosce nella scrittura decameroniana una fondamentale «tendenza ad evitare luoghi indeterminati o favolosi, e a cercare un proprio luogo di esperienza geografica certa e sperimentabile» (Getto 1966, p. 193)⁹⁰. Casa, chiesa, monastero, osteria – questi alcuni dei luoghi passati in rassegna nell'ormai classico saggio *L'esperienza della realtà nel «Decameron»* – non sono certo ricettacoli astratti e, in fondo, intercambiabili di avvenimenti. Entrano piuttosto nel movimento d'intreccio come luoghi socioculturalmente densi e connotati, con le loro possibilità strategiche, la loro disponibilità al dramma o all'avventura, la loro dialettica di eventi impersonali e azioni intenzionali. Notevole è senz'altro la capacità boccacciana di pennellare senza indugi descrittivi l'«atmosfera umana» entro cui prende corpo la vicenda:

⁸⁹ Sul passaggio dal caso tipico al caso particolare e problematico, indispensabile il rinvio a Neuschäfer 1969, pp. 33-51; un brano in traduzione italiana si legge in Picone 1985 (a cura di), pp. 299-308.

⁹⁰ Per uno sguardo più articolato sulla geografia del *Decameron* rimandiamo, tra i contributi più recenti, a Cavallini 2002, Dei 2009 e Bolpagni 2017.

L'ambientamento delle azioni non è ottenuto in generale attraverso descrizioni o elementi geografici, topografici, urbanistici. [...] il Boccaccio punta a creare attorno ai protagonisti delle novelle non tanto la cornice materiale, di edifici privati e pubblici, di vie e di piazze, quanto l'*atmosfera umana* in cui vivono e operano (Branca 2014⁴, pp. xx).

Eppure non si tratta di solo «ambientamento delle azioni». Dal nostro angolo visuale conta piuttosto la conformità, e diremmo anche la solidarietà narrativa tra la situazione e il suo luogo, che condiziona e (ri)orienta l'azione dei personaggi attraverso le possibilità iscritte nella sua organizzazione materiale e nei suoi usi sociali. Così sembra incline a pensarla anche Getto quando osserva che:

[...] lo spazio, o geografico o naturale o architettuale, non solo risponde ad una elementare necessita di individuazione e di distinzione, ma diventa talora motivo e legge dell'intera vicenda, e, da punto immobile a cui ricollegare realisticamente la vicenda, si trasforma talora in vera e propria realtà attiva, determinante via via lo sviluppo dell'azione (Getto 1966, p. 204).

Inutile dire che la raggiera dei cronotopi esibita dal *Decameron* è varia e multiforme, e non tutti presentano pari indici referenziali o uguale incidenza nelle traiettorie dei personaggi⁹¹. Anzitutto, il cronotopo del tempo d'avventura, che trova un peculiare addensamento nelle novelle della seconda Giornata, ambientate in un Mediterraneo percorso in lungo e in largo, sempre in balia di

⁹¹ Il concetto di cronotopo, com'è noto, è stato introdotto negli studi letterari da Michail Bachtin, che con questo termine intende «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente» (Bachtin 2001³, p. 231). «Nel cronotopo letterario – scrive ancora l'autore – ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia» (Bachtin 2001³, pp. 231-232).

improvvisi tempeste e assalti pirateschi⁹²: qui più che altrove la logica dell'azione si rovescia in una meccanica degli eventi, il soggetto-agente in un soggetto-paziente. C'è poi il cronotopo «d'avventure e di costume», frequente in tutto il *Decameron* con punte massime nelle giornate di beffa, dove lo spazio, rivestito di attributi concreti, si salda organicamente con il tempo del quotidiano. Qui la temporalità si rapprende in momenti significativi, così che il quotidiano indistinto non è tanto restituito nella sua durata, ma piuttosto messo a fuoco attraverso la dimensione intensiva dell'evento. Infine, il cronotopo «biografico», dove il senso di una vita si accentra, e insieme si rivela, in un momento decisivo di passaggio: temporalmente, da un "prima" a un "poi"; spazialmente, allorché lo spostamento entro la topografia testuale segna un'esperienza di crescita e maturazione. A questa tipologia si può ricondurre la concitata notte napoletana di Andreuccio da Perugia (*Dec.* II 5), così come le vicende d'amore e morte delle eroine tragiche della quarta Giornata – Ghismonda, Elisabetta, Andreuola (cfr. Alfano 2014, p. 104).

In tanta varietà di modelli cronotopici, e a dispetto dell'indirizzo realistico prevalente, il *Decameron* non è nemmeno del tutto immune da sporadiche manifestazioni dell'elemento meraviglioso e soprannaturale. Verso le ultime giornate, in effetti, sembra che lo spazio del meraviglioso tenda – non si sa se per un preciso disegno autoriale – a insinuarsi episodicamente nel corpo delle novelle, con tracce particolarmente vistose nel caso del *sogno* (IV 5; IV 6; IX 7), della *visione* (V 8), della *magia* (X 5; X 9) e della *morte apparente* (III 8; X 4). Talora motivi e addirittura moduli di racconto imparentati con l'universo del fiabesco occhieggiano qua e là nel quadro saldamente borghese della «commedia umana» del Boccaccio. Del resto, come proposto da Fabrizio Scrivano, la novella

⁹² Rinviamo ad Almansi 1974 per un'interpretazione del cronotopo marino nel *Decameron*, con particolare accento sul mare di Alatiel (*Dec.* II 7): «mare indiziale [...], che riporta a codici più complessi, o comunque diversi da quello squisitamente operativo e informativo» (Almansi 1974, p. 151).

di Talano imolese (IX 7) pone dinanzi a «una variante molto simile al tipo narrativo di *Cappuccetto Rosso*» (Scrivano, Diafani, Vitali 2018, pp. 62-63), dove però l'accento problematico batte sulla veridicità di un sogno premonitore e su un credito di fiducia coniugale. E si pensi alla novella di Pietro Boccamazza e Agnoletta (V 3), le cui avventure si dispongono quasi fiabescamente in una trama di simmetrie tra i rispettivi percorsi iniziatici in una foresta, fino a uno scioglimento finale al quale sembra aver posto mano un arcano disegno del fato. Affioramenti troppo isolati, in ogni caso, «per poter disegnarci attorno un sistema, o anche una semplice rete di significati che Boccaccio adotti come strumento o canale di esecuzione» della tipologia fiabesca (Diafani, Scrivano, Vitali 2018, p. 62). Colpisce, anzi, che l'apporto del sovrannaturale non di rado conduca a una problematizzazione dell'evento anomalo, che ritorna come un residuo irrisolto in un reale ostinatamente nominato e circoscritto, con una spallata inattesa ai convenzionali confini tra il credibile e l'incredibile⁹³. Il sovrannaturale decameroniano, dai suoi usi fraudolenti alle sue più schiette e disinteressate manifestazioni, espone gli ascoltatori della brigata a uno slittamento dei parametri del verosimile e dell'ammissibile, in alcuni casi insinuando il dubbio sullo statuto veridittivo della parola novellatrice.

⁹³ Nel *Decameron* non mancano episodi di irrisione o abbassamento parodico della magia e delle superstizioni popolari, soprattutto là dove esse sono sfruttate per scopi venali o con mire truffaldine, per raggirare l'ingenuo di turno. In simili casi di magia in senso deteriore, bassamente strumentale, i sarcasmi del Boccaccio non risparmiano la credulità di chi se ne lascia ingannare. È stato però giustamente precisato che «per il Boccaccio le arti magiche sono dotate di poteri effettivi, di una propria autonomia rispetto alle altre scienze, e di una forte rispettabilità che investe anche coloro che le esercitano seriamente» (Montesano 2000, p. 43).

III. 4. Statuti del soprannaturale: fiaba e racconto di magia

Non è questa la sede opportuna per un discorso sui nessi tra magia, statuti del reale e verità affabulatoria nel *Decameron*. Non andrà però trascurato che quest'oscillazione tra scetticismo e adesione, tra credito di fiducia e incredulità, è quanto di più remoto dal carattere «unidimensionale» della fiaba. Nel suo classico lavoro *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen* (1947), Max Lüthi individua appunto nell'«unidimensionalità» uno dei principi stilistici del mondo fiabesco, dal quale – annota lo studioso – è abolito ogni senso di meraviglia, ogni interrogazione profonda sull'eccezionalità dell'essere o dell'evento soprannaturale. Ce ne dà conferma la stessa raccolta dello Straparola, che, malgrado alcuni tentativi di pseudo-razionalizzazione della materia fiabesca, preserva la sua tradizionale «unidimensionalità». Nessun dubbio, infatti, investe lo statuto d'esistenza della gatta di Costantino Fortunato (XI 1); né, a ben vedere, timore o esitazione trattengono Livoretto dal fare affidamento sul suo cavallo fatato (III 2); e altrettanto accade per Biancabella, che dialoga da pari a pari con la sorella-biscia Samaritana (III 3). Sarebbe facile moltiplicare gli esempi, ma finirebbero invariabilmente per ribadire l'assenza del numinoso e la persistente vacanza di ogni senso di meraviglia nella fiaba. Un tale principio, precisa Lüthi, può anche prospettarsi nei termini di un'indifferenza della fiaba alla frattura «spirituale» tra l'ordinario e il soprannaturale, alla discontinuità ontologica tra mondo del *qui* e mondo dell'*altrove*. In effetti, l'eroe fiabesco «*agisce* e non ha né il tempo né la predisposizione per stupirsi di ciò che è insolito» (Lüthi 2018, p. 17). La sua curiosità è esclusivamente profana; si direbbe che investa i moventi e i fini del suo agire, anziché le «qualità essenziali» dell'esistere.

Accanto a questa fondamentale premessa, è possibile rilevare qualche ulteriore spunto di divaricazione tra fiaba e racconto di magia. Al riguardo

soccorre validamente un'osservazione di Marie-Louise Tenèze: laddove l'eroe fiabesco non manifesta volizione né intenzionalità, la magia si realizza tramite un atto di volontà del praticante. Il mago, argomenta la folklorista francese, è a tutti gli effetti un individuo che si consuma nella ricerca dello strumento o mezzo magico che gli consenta di esercitare un'azione sugli equilibri dell'ordine naturale; e quest'azione, percepita come rottura rispetto al corso degli eventi, è il segno di un atto di dominio sul mondo (cfr. Tenèze 1970, p. 26). Ne fa fede lo stesso genere della novella, i cui percorsi storici non sono affatto avari di elementi magici, occulti o preternaturali. A ripercorrerli, vi si incontra un variegato drappello di incantatori, negromanti, maliarde, chiromanti e alchimisti: talvolta ciarlatani, ma spesso anche detentori di un sapere riconosciuto e temuto. E si può immediatamente notare come simili figure siano accomunate, oltre che da un sapere tecnico-rituale, anche da un principio di responsabilità davanti all'irruzione del soprannaturale: in aperta antitesi all'inerzia psicologica della fiaba, nella quale l'eroe è punto di convergenza, più che centro motore, dei processi dinamici.

Un esempio probante, per restare alle *Piacevoli Notti*, è offerto dalla novella di Isabella e Ortodosio Simeoni (VII, 1). A partire dalla vicenda canonica di Giletta di Narbona (*Dec.* III, 9), della cui seconda parte Straparola mantiene gli snodi essenziali, la narrazione si arricchisce di elementi e suggestioni magico-stregoniche⁹⁴. Ne è protagonista Isabella, moglie ormai abbandonata dal marito Ortodosio Simeoni, invaghito di una cortigiana conosciuta nelle Fiandre durante un viaggio d'affari. Pur di ricondurre a sé l'amato coniuge, Isabella ricorre dapprima a elemosine, digiuni e preghiere alla chiesa della SS.

⁹⁴ Riportiamo in nota la rubrica della favola: «Ortodosio Simeoni, mercatante e nobile fiorentino, vassene in Fiandra, e d'Argentina corteggiana innamoratosi, della propria moglie più non si ricorda, ma la moglie per incantesmi in Fiandra condotta, gravida del marito a Firenze ritorna» (Straparola 2000, II, p. 475). Per una ricognizione dell'apparato magico della novella, e dei suoi agganci alla cronaca contemporanea e alla trattatistica demonologica, rimane a tutt'oggi fondamentale Bonomo 1958.

Annunziata di Firenze; poi, a nulla giovandole la sua fervente devozione, si rivolge alla strega Gabrina Furetta. E non senza utilità: la maliarda, attraverso un rituale di invocazione demoniaca, comanda ai diavoli Farfarello e Astaroth di rivelarle dove si trovi Ortodosio. In seguito impone a Farfarello di tramutarsi in cavallo e di condurre Isabella dal marito. Giunta in Fiandra prima di giorno, Isabella, grazie alle arti di Farfarello, assume le sembianze della cortigiana Argentina e giace con il marito, per poi rimanerne gravida. Il caso di Isabella, la sua imperterrita ricerca, la sua determinazione a servirsi anche dei mezzi moralmente più compromettenti: tutto ciò risulta a stento conciliabile con la morale consolatoria e fiduciosamente rassegnata della fiaba. Anzi, il profilo di questa donna, tenace e dedita alla riconquista di un bene ingiustamente sottratto, parrebbe per molti versi antitetico al carattere passivo e burattinesco delle figure fiabesche⁹⁵. Quanto alla strega Gabrina Furetta, non vi è dubbio che la sua prestazione cada sotto la rubrica della magia cerimoniale, nella sua accezione di arte di costringere i demoni. Si badi che un simile mercimonio con le potenze inferie non si esaurisce nello scrupoloso rispetto di un codice rituale, ma richiede un patto di valore giuridico e formale con il destinatario (cfr. Federici Vescovini 2021, pp. 171-172). Su questo aspetto è istruttivo il passaggio di Isabella dalla devozione cristiana alle risorse della stregoneria: laddove

⁹⁵ Fatta la tara sulle notevoli differenze, un contro-modello tragico alla Isabella straparoliana è ravvisabile nella truce storia di Pandora, ennesima figura di donna abbandonata e fiduciosa nelle arti magiche. Eccone le linee essenziali: la protagonista Pandora non può darsi pace del fatto di essere stata abbandonata dall'amato Partenopeo, e per di più gravida. Ma ben prima di risolversi, in un crescendo di deliri e atrocità, a far scempio del corpo della creatura che porta in grembo, l'infanticida cerca vendetta tramite il ricorso a servigi e preparati stregoneschi. Il tentativo si risolve in un fallimento, sebbene non se ne chiariscano modi e ragioni: semplicemente Pandora non trova «cosa a suo proposito» (Bandello 1995, p. 317). Ben più distesamente è narrata la seguente incursione nel mondo della magia, allorché Pandora è mossa dalla volontà di riavere il suo Partenopeo: non più «diavolerie» per procurare sterilità, insomma, ma un tentativo di magia rituale erogena per indurre l'amato a tornare «a l'amor di lei». A tale scopo la ragazza si affida alle risorse di un frate mendicante con fama di «grandissimo incantatore», ma senza profitto, giacché, scrive Bandello, «eglino puôtero a posta loro gracchiare e fare de le incantazioni, che non seguí effetto nessuno di quello che il frate aveva promesso» (ibid.).

l'orazione del credente per l'intervento divino è umile e supplichevole, quella del mago è imperativa e lega a sé l'entità, adorata e insieme sottomessa.

Va da sé che assai raramente tutti questi risvolti siano messi a fuoco dai novellieri, di regola interessati solo agli elementi di più facile suggestione. Eppure anche le più disinvolute rese letterarie del fatto magico continuano ad aprire spiragli su plessi cerimoniali di vincoli e tecniche, lasciandone defluire, seppur attenuati, paradigmi di controllo e volontà di dominio.

III. 5. Antropologia e contagio fiabesco nelle *Piacevoli Notti*

Su coordinate opposte si muovono le *silhouettes* del folclore fiabesco, calate in una rete di rapporti non formalizzati, continuamente sciolti e riannodati secondo ragioni imperscrutabili⁹⁶. Rapporti, questi, non mediati da saperi strumentali: in senso proprio, atecnici. La mobilità di questa rete obbedisce a quella legge fiabesca efficacemente sintetizzata da Max Lüthi nel binomio di «isolamento e colleganze universali», secondo cui «le figure della fiaba sono capaci di rapporti con tutto e con tutti, non malgrado il loro isolamento, ma proprio grazie al loro isolamento» (Lüthi 2018, p. 70). Al sistema delle *dramatis personae* fiabesche presiedono, insomma, ragioni di opportunità narrativa più che di coerenza o verosimiglianza interna, giacché – prosegue Lüthi – i personaggi sono liberi di «stringere sempre quei rapporti che sono richiesti dalla situazione del momento» (Lüthi 2018, p. 70).

Nelle letture specialistiche delle *Piacevoli Notti*, i critici sono concordi nel riconoscere nell'eroe della narrativa straparoliana una sorta di grado zero della soggettività letteraria. La medesima osservazione può estendersi all'intero

⁹⁶ Per puntuali considerazioni sul concetto di "silhouettismo", che qui non intendiamo problematizzare, si rimanda a Calabrese 1997.

dominio della fiaba di tradizione popolare, nella quale l'eroe pare ciecamente sospinto da «occulti magnetismi», al di qua d'ogni autonomia di scelta e di azione (Mazzacurati 1974, p. 107). Tocchiamo qui uno snodo cruciale dell'antropologia fiabesca: l'eroe non tanto agisce quanto *si lascia agire*, perché pedina di uno schema fatalistico che lo trascende e ne preordina il corso⁹⁷. Lo stesso dono magico, ottenuto tramite il superamento della «prova preliminare», tocca in sorte all'eroe suo malgrado, in assenza di un rapporto congruo tra virtù e premio (cfr. Barberi Squarotti 2006, pp. 272-273). Basterebbe una sommaria scorsa alle fiabe dello Straparola per accertarsene: si tratti della «poavola» di Adamantina (V, 2), della facoltà di metamorfosi in animale concessa a Fortunio, della gatta di Costantino (XI, 1) o delle tre fiere di Cesarino di Berni (X, 3), il mezzo magico passa all'eroe appunto come dono, elargito fuori da ogni logica di merito, oltre che da ogni slancio verso la conquista. Più che giustificata risulta allora una domanda, interrogativa solo in apparenza, di Marie-Louise Tèneze: non sarà la fiaba una forma di «littérature d'aliénation»? L'aerea leggerezza dei suoi eroi, la loro libertà sovrumana non sono forse la negazione stessa della nostra libertà umana? (Tèneze 1970, p. 26)

Questa posizione sembra confermata dal fatto che le figure del folklore mancano di densità fisica e di profondità psicologica, in coerenza con il generale aprospettivismo della fiaba⁹⁸. Su quest'assenza di strutture in profondità ha giustamente insistito Lüthi, nelle cui formulazioni si può forse cogliere un'eco delle memorabili pagine di Benjamin consacrate alla «casta concisione» del racconto. Com'è noto, l'autore vi riconosce nella rinuncia al

⁹⁷ È appena il caso di notare che questa sostanziale «eteronomia» della creatura fiabesca sarebbe impensabile nella narrazione novellistica, che per definizione evita «l'intervento soprannaturale, concentrandosi su ingredienti derivati dalla realtà» e, quel che più conta, «messi in opera per autonoma iniziativa dell'eroe» (Bragantini 2000, p. 59).

⁹⁸ Su tale assenza di dialettica tra primo piano e sfondo, e sulla vocazione delle *silhouettes* fiabesche alla profilatura del disegno, si è pronunciato Stefano Calabrese con queste parole: «La fiaba non dipinge, disegna al tratto: evanescenza e fluidità sono i suoi nemici giurati, e ogni figura tende a evidenziare i contorni» (Calabrese 2006, p. 37).

chiaroscuro psicologico, al lavoro di sbalzo su figure e oggetti, un eminente requisito della vita sociale del racconto (cfr. Benjamin 2014, p. 255). Non è senza ragione, d'altronde, se più sopra abbiamo parlato di *silhouettes*, deputate piuttosto a polarizzare giochi di forze e valori elementari (proprio *vs* altrui, alto *vs* basso, modesto *vs* immodesto), che non a incarnare dei caratteri. Di questa dinamica di «mediazione» tra poli semantici hanno fornito un'articolata descrizione Meletinskij e collaboratori nella loro indagine strutturale sulla fiaba di magia. Tra le più solide acquisizioni di questo approccio ritroviamo l'idea che le opposizioni semantiche del mondo fiabesco vengano ad essere superate attraverso il destino individuale dell'eroe. Di qui – chiariscono gli autori – la passività della sua condotta, il carattere «eterodiretto» del suo movimento, che possono anche sconcertare per opacità di nessi e di moventi. E tuttavia, a uno sguardo meno superficiale, «stanno ad indicare che i campi semantici opposti esistono in quanto dati oggettivi senza alcuna possibilità di controllo esercitato dalla volontà di colui che agisce» (Meletinskij 1977, pp. 93-94).

Della fisionomia del personaggio d'estrazione fiabesca, così come fin qui delineata, abbiamo più di una riprova nella raccolta dello Straparola, con punte massime, per sospensione dell'*agency*, nei casi di Pietro Pazzo (II, 1) e Costantino Fortunato (XI, 1). Meno prevedibile, anche se in fondo coerente con alcuni approdi della novellistica rinascimentale, il fatto che l'autore di Caravaggio riservi poi un trattamento analogo ai più disparati materiali narrativi, comprese le novelle di più riconoscibile impronta realistica. E infatti l'inconsistenza delle psicologie e l'automatismo del gesto accomunano larga parte degli antieroi che affollano le pagine, per altri versi profondamente diseguali, delle *Piacevoli Notti*. Il loro profilo fiabescamente «alienato» si inserisce in beffe crudeli come in convenzionali triangoli adulterini, in apologhi

morali come in gare di poltroneria e oscenità, su sfondi indifferentemente urbani, campestri o esotici.

È esemplare in proposito il protagonista della prima «favola», il genovese Salardo Scaglia, che dopo aver ricevuto in eredità dal padre moribondo tre precetti di comportamento, vi contravviene e va incontro alla potenziale sventura per una cecità e un'oltranza immotivate, quasi trascinato da forze inesorabili⁹⁹. Solo superficialmente più comprensibili appaiono le ragioni della slealtà della moglie – che rivela al marchese di Monferrato il presunto crimine del marito – e il brusco voltafaccia del figlio adottivo – che si candida a carnefice di Salardo, condannato all'impiccagione. In ogni modo, il risentimento per uno schiaffo ricevuto dal marito, nel primo caso, e l'avidità di guadagno, nel secondo, non sono che esili pretesti al servizio del “così volevasi dimostrare”, del tutto insufficienti a dar conto di un così repentino strappo dei legami familiari. Affiora qui allo scoperto, per la prima volta, un elemento che sarà poi ricorrente nelle *Piacevoli Notti*, tanto da dissipare ogni traccia di realismo nelle psicologie e di plausibilità nei comportamenti. Alludiamo al costante sbilanciamento tra moventi e reazioni, che, dall'universo fiabesco in cui è tradizionalmente di casa, sembra trasmettersi per una sorta di contagio all'intera galleria straparoliana¹⁰⁰.

Si potrebbe obiettare che, a differenza di quanto avviene nella fiaba, il personaggio di Salardo registra una maturazione al termine della sua parabola, dopo aver sperimentato a proprio danno la validità dei tre consigli paterni (non rivelare alcun segreto alla moglie, non allevare né istituire come erede un figlio

⁹⁹ Così recita la rubrica: «Salardo, figliuolo di Rainaldo Scaglia, si parte da Genova e va a Monferrato, dove fa contra tre comandamenti del padre lasciati per testamento, e condannato a morte vien liberato, e alla propria patria ritorna» (Straparola 2000, I, p. 14).

¹⁰⁰ Anzi, in questa prima novella, come osserva giustamente Mazzacurati, «tali caratteri sono esaltati e meglio visibili, perché manca l'approdo fantastico e l'irrazionalità delle spinte psicologiche resta in un certo senso ancor più scoperta, conclusa in sé» (Mazzacurati 1974, p. 100). Rimandiamo all'intero saggio di Mazzacurati per più puntuali rilievi sul «fondo patologico» e fiabescamente alienato di molti personaggi dello Straparola.

adottivo, non servire un signore). In questo primo racconto, in effetti, lo Straparola non si misura con un folktale, ma piuttosto dispone «motivi fiabeschi ancestrali» secondo «movenze [...] classicamente novellistiche», tra le quali una geografia meno vaga (Genova, Marchesato di Monferrato) e, appunto, la trasformazione finale del protagonista che, tornato a Genova, si spoglia dei propri beni e trattiene per sé solo lo stretto necessario (Bragantini 2011, pp. 316-317). Ad accentuare la distanza dalla fiaba tradizionale, oltre all'assenza del meraviglioso, è soprattutto l'intento gnomico e moraleggiante, che proietta la vicenda esistenziale di Salardo verso una riconferma delle massime paterne. Ecco allora il suo itinerario snodarsi attraverso prevedibili stazioni dimostrative, fino a una conclusione circolare: la rancorosa delazione della moglie, l'opportunistica slealtà del figlio, la condanna senza appello del marchese, il rientro nella Genova mercantile dopo la parentesi cortigiana. Per di più, al di là del severo impianto didascalico, il racconto di Salardo sembra dapprima ricalcare un *iter* fiabesco di separazione e fondazione identitaria — l'abbandono del luogo natio e dei legami di sangue in vista dell'instaurazione di nuove parentele — salvo poi disattenderne gli sviluppi e ricondurre l'esperienza del protagonista a una conclusione di altro segno. Una conclusione che, di fatto, non comporta né promozione sociale né conquista di sé entro un nuovo ordine familiare di parentela acquisita. L'importanza di questa «favola» iniziale si misura proprio nello scarto tra l'esito fallimentare dell'infrazione di Salardo, con ritorno all'orizzonte normativo di partenza, e la riuscita del percorso iniziatico tipicamente fiabesco; tanto più che, in gran parte della raccolta straparoliana, un simile percorso conduce l'eroe dal *qui* della consanguineità all'*altrove* della parentela acquisita (*P. N.* I 4; III 2; III 3; III 4; V 1; VIII 4; X 3; XI 1)¹⁰¹. Né si dimentichi che la minaccia familiare, modulo di ampia

¹⁰¹ Diverso il caso di *P. N.* II 1, III 1, XI 2, poiché in queste fiabe il fuoco dell'azione non si sposta — se non temporaneamente — dal perimetro d'origine, così che il luogo della parentela acquisita

diffusione nel repertorio fiabesco, entra più volte in gioco nelle *Piacevoli Notti*. La troviamo variamente operante nelle fiabe di Doralice (I 4), di Biancabella (III 3) e di Chiaretta e l'ugel bel verde (IV 4), le quali non a caso si riportano al tipo della fanciulla perseguitata – dal padre, mosso da intenzioni incestuose, nella prima; dalla suocera nelle successive¹⁰². Diverso il caso di Salardo: la degenerazione dei rapporti domestici, così come il potere irriconoscente del signore, è un rischio iscritto sin dall'inizio nel sistema ideologico del racconto, e nel concreto affidato al lascito morale del padre. A ben vedere, «rottura» e «alienazione» dell'ordine familiare – o meglio, dell'unico legittimo nell'ottica morale del testo – sono situate, a livello individuale, nello stesso personaggio di Salardo, che nei fatti si ostina a non riconoscere l'autorità paterna, anzi la disconosce apertamente¹⁰³. Una tale ostinazione, lo ribadiamo, non ha nulla di

finisce per coincidere con quello dei rapporti di sangue: in II 1 il re Porco, una volta trovata una consorte leale e benevola, succede al padre sul trono d'Anglia; in III 1 le vicende di Pietro Pazzo restano circoscritte all'isola di Capraia, dove il protagonista ha sempre vissuto con la madre; in XI 2, Bertuccio sposa la figlia del re di Novara e la conduce nella propria casa paterna a Trino, nel Monferrato. Quanto al percorso dell'eroe tra consanguineità e parentela acquisita, interpretato come un «modo di raccontare l'iniziazione», osservazioni fondamentali in Belmont 2002, pp. 117-142.

¹⁰² In realtà, se nella fiaba IV, 3 la suocera calunnia Chiaretta perché la giudica indegna del rango regale del figlio, essendo la neosposa «feminella vile, abietta e di minuta gente» (Straparola 2000, I, p. 276), nel caso di Biancabella le motivazioni sono diverse e riconducibili al ruolo della persecutrice, che in quanto 'suocerastra' intende maritare con Ferrandino re di Napoli una delle due «sozze e brutte» figlie, e per questo non esita a commissionare l'omicidio della protagonista (Straparola 2000, I, p. 205). Non è un caso che il motivo della 'sposa perseguitata' scivoli qui in quello della 'sposa sostituita'. Sull'indecisione strutturale di Straparola tra questi due filoni si veda Solinas Donghi 2022, pp. 111-133. Una lettura ravvicinata della novella di Doralice e Tebaldo principe di Salerno si trova in Nardi 2004. Un ennesimo caso di perfidia familiare è presentato dalla fiaba di Cesarino di Berni e le tre fiere (un leone, un orso e un lupo), nella quale l'invidia della madre e delle sorelle dà avvio al secondo movimento della narrazione.

¹⁰³ Si può osservare che, tra gli attori fiabeschi della raccolta, il più prossimo a questa figura di figlio disobbediente è Flamminio Veraldo (IV 5), la cui partenza da Ostia in cerca della morte comporta anch'essa una sospensione dell'autorità – in questo caso di natura sacra – e una forma di alienazione dell'ordine sociale a livello individuale. La fiaba di Flamminio, peraltro, si conclude con il riconoscimento del valore della vita, inizialmente negato, così come quella di Salardo è coronata dal riconoscimento delle verità morali lasciate in eredità dal padre. Riguardo ai concetti di «rottura» e «ripristino» dell'ordine sociale, sul piano delle strutture narrative, si

volontaristico o rivendicativo; e infatti, fatte salve le differenze appena accennate, resta incancellato il senso tutto fiabesco di una meccanica impersonale degli eventi, cui i personaggi si abbandonano per così dire marionettisticamente, con piena indifferenza alle conseguenze fuori misura della loro condotta.

Tirando le fila, la «favola» I 1 dà un primo saggio del recupero di motivi e, soprattutto, di schemi fiabeschi attraverso le convenzioni della novella, «compromettendola in modo caratteristico». Già con questo tassello d'apertura si annuncia la novità dello Straparola, che «non sembra soltanto quella di attingere, in sé, a un patrimonio folclorico pressoché ignoto alla novella, ma di mimarne e assimilarne la forma interna, i caratteristici modi di organizzazione narrativa» (Bruscagli 1996, p. 869).

Per altro verso, si può ipotizzare che la novella di Salardo prepari già in qualche modo il terreno al sistema di relazioni caratteristico di quel repertorio. L'ipotesi prende corpo se si considera che il fulcro morale dell'intera «favola» poggia sulla profonda e irrecuperabile ingratitudine dell'essere umano, donde l'invito a diffidarne. Ebbene, non è questa, in fin dei conti, l'altra faccia della morale fiabesca, che aliena da ogni legame di reciprocità l'essere umano, dipingendocelo per lo più indifferente al vincolo di riconoscenza tra benefattore e beneficiario? E che, a ogni narrazione, sembra ricordarci che riconoscenza e gratitudine sono virtù proprie, se non addirittura esclusive, degli animali? È una morale per molti versi «malinconica», quella della fiaba, tesa a ribadire che «negli uomini non albergano che l'ingratitudine, la perfidia, l'invidia» (Rua 1898, pp. 75-76). Di questa consapevolezza si sostanzia il rassegnato *disincanto* che accompagna Salardo nel suo ritorno a Genova, e che tuttavia trova più avanti il proprio complemento nell'ottimistico *reincanto* in cui sboccano le trame

rimanda a Greimas 1974, che analizza con metodologia semiotica un filone di racconti popolari – l'eroe senza paura – cui si riconduce la stessa fiaba di Flamminio.

fiabesche della raccolta. Se la novella di Salardo denuncia a chiare lettere quella sfiducia, la fiaba ne trae le conseguenze sul piano delle scelte narrative, sospendendo la solidarietà tra gli uomini e reinvestendola nel rapporto tra uomo e animale. In quest'ottica, quella che sulle prime appariva nulla più che una vicenda esemplare, scarsamente significativa nell'economia della raccolta, acquisisce una più sottile funzionalità, fino a rivelarsi anticamera dell'alternativa fiabesca; ciò che peraltro vale a giustificare la posizione d'apertura.

Per restare alla prima notte, lo stesso senso di una progressione acefala, a scatti improvvisi, si ricava dalle novelle di Cassandrino (I, 2), di pre' Scarpacifico (I, 3) e di Dimitrio bazzariotto (I, 5). Nella prima l'astuto ladro Cassandrino, costretto dal pretore di Perugia a una prova di abilità, mette a segno tre beffe ai danni del suo stesso sfidante, prima sottraendogli con sottili accorgimenti il letto e un cavallo leardo, quindi presentandogli pre' Severino rinchiuso in un sacco¹⁰⁴. Su analoga struttura tripartita, che scandisce le beffe come altrettante «prove» di fiaba (preliminare, principale e supplementare), si adagia la novella successiva, giocata sulla triplice vendetta del prete Scarpacifico¹⁰⁵. Schematicamente: al ritorno dal mercato il sere subisce un inganno da tre furfanti, che lo illudono di aver acquistato un asino anziché un mulo. La vittima se ne disfa, dando loro modo di impadronirsene; salvo poi rifarsi a usura con tre controbeffe, in un climax dagli esiti via via più efferati,

¹⁰⁴ Così la rubrica: «Cassandrino, famosissimo ladro e amico del pretore di Perugia, li fura il letto e un suo cavallo leardo; indi appresentatoli pre' Severino in uno saccone legato, diventa uomo da bene e di gran maneggio» (Straparola 2000, I, p. 34). La centralità del motivo agonistico nelle *Piacevoli Notti* è stata ben messa in evidenza da Bruno Porcelli: «Nello Straparola, più che in tutti gli altri novellatori del Cinquecento, l'azione occupa un posto di primaria importanza, soprattutto quando essa sia manifestazione di bravura, esibizione di doti individuali o addirittura scaturisca da una vera e propria gara. Ecco perché il motivo della competizione ha così ampio spazio nelle *Piacevoli Notti*, e non solo nelle fiabe, ove esso è tradizionale [...], ma anche nei racconti di genere tipicamente novellistico» (Porcelli 1979, p. 28).

¹⁰⁵ «Pre' Scarpacifico, da tre malandrini una sol volta gabbato, tre fiabe gabbano loro, e finalmente vittorioso con la sua Nina lietamente rimane» (Straparola 2000, I, p. 49).

fino all'annegamento del trio di malcapitati. Come già Cassandrino, in chiusura prete Scarpacifico si ritira a vita privata e torna alla normalità, con imperturbato distacco dalla vicenda, già riassorbita senza strascichi, malgrado la morte di un ignaro pastore, dei truffatori e delle rispettive mogli. Né il distacco dalla dimensione individuale è prerogativa del prete; si consideri l'atteggiamento dei tre malandrini, al servizio di uno schematismo narrativo che riduce a dato neutro anche il gesto più insensatamente brutale:

Avenne che un giorno un de' malandrini fece parole con la sua moglie e in quel sdegno le ficcò il coltello nel petto, per la cui botta ella se ne morì. Il marito prese la piva comperata dal prete e gliela mise tra le natiche e fece sí come il prete fatto aveva, sperando che ritornasse viva. Ma indarno s'affaticava in sparger il fiato, perciò che la misera alma era partita di questa vita e se ne era ita all'altra. L'altro compagno, vedendo questo, disse: – Oh sciocco, tu non hai saputo ben fare; lascia un poco fare a me –. E presa la propria moglie per li capelli, con uno rasoio le tagliò le canne della gola; dopo tolta la piva le soffiò nel martino, ma per questo la meschina non resuscitò. E parimente fece il terzo: e così tutta tre rimasero privi delle loro mogli. Laonde sdegnati andoro a casa del prete [...] (Pirovano 2000, I, pp. 57-58).

Va notato che le strutture iterative e «isolanti» della fiaba, qui chiaramente all'opera, non solo sminuzzano la continuità del soggetto novellistico in una sequenza di atti chiusi in sé stessi, immuni da ogni dialettica tra memoria e previsione, ma vi scavano attorno un vuoto di voci e mediazioni sociali. Com'è stato opportunamente osservato a proposito della novella di Scarpacifico – ma lo stesso si può ripetere per i cimenti di Cassandrino – «anche in questi casi i fatti avvengono in una loro atmosfera neutra, senza sfondo, senza coro, senza rilievo» (Barberi Squarotti 2006, p. 276). Solo nominalmente calata in un orizzonte socio-istituzionale, l'azione vi si staglia sciolta da ogni complesso di condizionamenti e cautele. È dunque comprensibile che, anche in queste novelle

ibride, l'avvilimento sia portato a rovesciarsi d'un tratto nella sopraffazione e viceversa, non dovendo l'azione, in tale silenzio sociale, obbedire se non a spinte elementari di gelosia, di vendetta brutale e di accaparramento a ogni costo. Nemmeno i rappresentati del potere ne sono esenti: nella novella I, 2 la sfida lanciata dal pretore di Perugia, e rinnovata per tre volte senza che Cassandrino possa sottrarvisi, pena l'impiccagione, rende già a sufficienza il senso di un'autorità capricciosa e prevaricatrice, appiattita su formule di fiabesca fissità. Non corre differenza, in fondo, tra questo astratto rappresentante della giustizia e i sovrani di regni esotici o favolosi, come Danebruno, sultano del Cairo (III 2) o Zifroi, re della città d'Irlanda (V 1), che impongono prove mortali, senza possibilità di appello, all'eroe fiabesco¹⁰⁶.

A un primo bilancio, due sono i piani su cui il contagio fiabesco attecchisce più sensibilmente, al punto da ridisegnare i collaudati equilibri della novella tradizionale e traghettarla verso una forma ibrida di racconto:

- sul piano strutturale, perché la logica narrativa privilegia i bruschi trapassi, l'allentamento dei nessi causali, il sintagma della prova e la centralità del motivo agonistico, la triplice ripetizione della performance, l'incidenza ridotta delle coordinate spazio-temporali e il debole grado di iconicità nell'allestimento visivo;
- sul piano antropologico, per l'adozione di un modello silhouettistico di soggettività, risolto in cieco dinamismo e in irresponsabilità del gesto, aperto in modo del tutto passivo alla varietà dei casi.

¹⁰⁶ Si legga in proposito la reazione del pretore al rifiuto di Cassandrino: «Il pretore vedendo Cassandrino rifiutare ciò che gli addimandava, si sdegnò e disseli: – Quando non farai questo, non aspettar altro da me, se non esser appiccato col capestro ad una delle morse delle mura di questa città –» (Pirovano 2000, I, p. 40). E, alla terza e ultima proposta di sfida: «– Veramente Cassandrino tu porti il vanto de tutti i ladri, anzi io ti posso chiamare re e prencipe de' ladri. Ma ora ben conoscerò io se tu sei sacente e ingenuoso. Tu conosci, se non me 'nganno, pre' Severino, rettore della chiesa di san Gallo, non molto lontana dalla città; se tu me lo porterai qua in uno sacco legato, promettoti sopra la mia fé, oltre li ducento fiorini d'oro che io ti promisi, dartene altrettanti; e non facendolo, pensa di morire –» (Pirovano 2000, I, p. 42).

A integrare l'elenco si può aggiungere che assai labile risulta la continuità temporale del soggetto, tanto che ricordo e previsione gli sono pressoché sconosciuti. Sempre uguali a sé stesse, le esili figurine dello Straparola paiono ogni volta ricominciare daccapo, isolate in un presente senza durata. I cambiamenti, se e quando l'eroe ne registra, dipendono dalle esigenze dell'intreccio, e per lo più irrompono come rovesciamenti tanto automatici quanto inattesi tra condotte opposte: dal rapporto di solidarietà a quello di ostilità, dall'ingenua imprudenza alla lucidità più smaliziata ecc. È intuibile come a tutto ciò concorrano in pari misura sia la semantica della fiaba – per la marcata polarizzazione dei valori – sia la sua sintassi, organizzata per giustapposizione degli episodi, con scapito dei legami logici e delle transizioni gradualità. Su questo sfondo, anche la configurazione dello spazio novellistico merita ora un esame specifico, giacché proprio nella sua organizzazione si riflette e si consolida la medesima logica fiabesca fin qui descritta.

III. 6. La spazialità fiabesca nelle *Piacevoli Notti*

Come accennato, l'ibridazione tra novella e fiaba ha nelle *Piacevoli notti* cospicue ricadute proprio sull'organizzazione dello spazio. In effetti, nel momento in cui si allentano i nessi causali, a vantaggio di una dinamica fatta di bruschi trapassi, è naturale che anche l'ambiente smarrisca spessore e consistenza; ed è altrettanto naturale che si ritrovi destituito di ogni concreta incidenza sul piano delle azioni e degli spostamenti. Del resto, per dirla con Bremond, la fiaba non contempla la possibilità che le figure dello spazio interferiscano nei processi di modificazione o conservazione che vedono coinvolti i personaggi. Agenti e pazienti vi appaiono del tutto disimplicati da qualunque intorno spaziale che possa opporre o meno una resistenza,

occasionare o ritardare un passaggio all'atto, agevolare o ostacolare l'adempimento di un processo.

Anche nelle novelle realistiche della raccolta, l'assenza di integrazione tra azione, geografia e dimensione socio-istituzionale è tale che la vicenda, pur ambientata a Perugia o Imola, potrebbe svolgersi altrettanto bene in qualunque angolo di mondo, senza pregiudizio per la tenuta del racconto. Ne risulta in parte compromessa la distinzione tra novella e fiaba individuata da Jolles:

la novella, che racchiude una porzione del mondo, mira, nel suo insieme coerente e concluso, a dare a ogni cosa un aspetto *solido, particolare e unico*; nella fiaba, che si contrappone apertamente al mondo e lo assorbe, quest'ultimo mantiene invece, malgrado la trasformazione, la sua *mobilità*, il suo *carattere generale* e quella che definirei la sua *pluralità* (Jolles 2003, p. 425).

Come avviene nelle fiabe, questi personaggi non contraggono legami con ambienti specifici, benché, in linea di principio, la novella richieda latitudini più contenute e una semantica decisamente più graduata dello spazio. Pare inoltre che la beffa imponga un indugio più ravvicinato sul quadro spaziale: non un vero allestimento visivo, beninteso, ma piuttosto un suo momentaneo ritaglio locale – il cosiddetto “teatro dell'azione” – che porta in primo piano alcune articolazioni narrativamente salienti. È il caso, ancora una volta, della stalla e della camera da letto nella novella di Cassandrino, o del percorso di ritorno dal mercato in quella di pre' Scarpacifico. Ma simili emersioni non bastano davvero a riscattare la neutralità di uno spazio che, nel complesso, resta incapace di imprimere direzione al racconto. Una volta importati i moduli del folktale, lo spazio novellistico sembra accedere a quella facoltà fiabesca di espandersi e contrarsi secondo le necessità dell'intreccio: ennesimo segno di un'adesione alle forme popolari che affiora a più livelli nel narrare dello Straparola.

Non sorprende, dunque, che nella galleria straparoliana i personaggi non contraggano vincoli durevoli con il *milieu* in cui si muovono: non ne assimilano le logiche, non ne sfruttano le risorse, né vi si radicano in maniera stabile. Com'è noto, infatti, nella fiaba tradizionale l'eroe non dispone di un ambiente circostante, né di un luogo natio chiaramente localizzato e circoscritto. Al contrario, la narrazione fiabesca lo proietta su un piano unico e ne segue gli spostamenti non appena egli abbandona il villaggio o la contrada in cui è cresciuto (cfr. Lüthi 2018, p. 27). È costituzionalmente un *Wanderer*, un viandante diretto verso regni remoti, spesso collocati ai margini del mondo conosciuto, talora oltre ogni possibilità di rappresentazione geografica, in una dimensione «beyond the beyond» (Nicolaisen 1991, p. 5). Una simile tensione verso regioni remote percorre in maniera ricorrente il *continuum* fiabesco, tanto disomogeneo e scarnamente allestito da costituirsi come spazio «a-cartografico»¹⁰⁷. Vale a dire: uno spazio estraneo a ogni griglia di latitudini e longitudini, e in sostanza refrattario a quello che Franco Farinelli ha ribattezzato «il *nomos* della mappa» (Farinelli 2003, pp. 160-161).

È tuttavia vero che questo spazio a-cartografico è anche scarsamente incline all'informe e all'incomposto. Non è un paradosso: gli elementi spaziali, per quanto esigui e fisicamente inconsistenti, balzano agli occhi per nettezza del tratto e precisione piana di contorni: caratteristiche che in qualche modo ne accentuano l'isolamento dall'aprospettica scenografia complessiva. Tutto lascia

¹⁰⁷ Come osserva Nicolaisen, «the ahistoricity of *märchen* in matters temporal is dramatically matched, or at least paralleled, by a-cartographical characteristics in matters spatial. [...] the location of the past is near the periphery of the map, just off the map or well beyond the map. One gets the impression that, to all intents and purposes, it is not really mappable» (Nicolaisen 1991, p. 5). A conclusioni analoghe approda la riflessione di Alfred Messerli, a partire dall'inapplicabilità del concetto di «mappa mentale» allo spazio fiabesco: «As developed by Downs and Stea, these four characteristics of mental cartography [*scil.* incompletezza, distorsione, schematizzazione ed espansione] can only be applied sensibly where a subjective space structure – that of a narrator, the listener, or the reader – can be compared with an objective geography. Such a basis of comparison does not exist for the fairy tale; it is in this sense “essentially a-cartographical”» (Messerli 2015, p. 278).

supporre che questo trattamento dello spazio risponda a una duplice funzione: *distanziante* verso *l'esterno* – tramite l'allestimento di luoghi irriducibili a ogni cartografia reale – e, al contempo, *delimitante* verso *l'interno*, secondo la tipica propensione fiabesca al discreto. Alla prima funzione ha dedicato attente considerazioni André Jolles, secondo cui l'ambientazione in una dimensione di irrealtà e in un tempo astorico segna chiaramente la distanza che la fiaba intende mantenere dall'immoralità del reale. Ecco perché – scrive Jolles – non «appena l'ambientazione assume tratti storici (come accade talvolta quando incontra la novella), la fiaba perde parte della sua forza. Localizzazione geografica e datazione storica sono vicine alla realtà immorale e infrangono il potere del meraviglioso naturale e necessario» (Jolles 2003, p. 432).

Quanto alla propensione al discreto, essa si rivela tanto più necessaria se si considera che l'insieme spaziale obbedisce a una distribuzione di valori chiaramente riconoscibili e, quindi, localizzabili. Nel suo ordinamento si fronteggiano, senza zone intermedie, nuclei di domesticità ed estraneità, sicurezza e pericolo, ricchezza e povertà, socialità e barbarie. Poco più che un'elementare articolazione di opposizioni semantiche; ma appunto per questo lo spazio fiabesco si offre al lettore-ascoltatore come manifestazione sensibile di una classificazione del mondo, come un'elementare topologia dei valori. Una certa tradizione critica – pensiamo in particolare a Jolles – ha parlato in proposito di una morale «ingenua»; altri, come Dolfini e Beccaria, di una morale ottimistica, di un'eticità armoniosa e immune da scissioni o ideologie. È proprio questa visione, che non esiteremo a definire consolatoria, a depositarsi e a rendersi leggibile nel «modello di mondo» fiabesco¹⁰⁸. Ciò non soltanto perché,

¹⁰⁸ Benché non tocchi specificamente la problematica dello spazio, anche Piero Camporesi evidenzia il risvolto consolatorio e «lenitivo» del modello fiabesco: «La fiaba è certamente la più nota e vistosa ricetta consolatoria, con le sue parti fisse e i segmenti mobili che corrispondono agli ingredienti (fissi) e alle dosi (variabili) della farmacopea d'uso. È un sapere strutturato sul ricettario e sul formulario [...] Questo sapere, che costruisce un modello culturale lenitivo,

come vedremo a breve, l'ambiente della fiaba non oppone ostacoli né resistenze al movimento dell'eroe-mediatore. È bene ribadire che, disponendosi in un ordine dei luoghi, quelle opposizioni elementari del pensiero umano trovano radicamento in reami assiologici stabili. In questo mondo di dualismi non c'è, né potrebbe esserci, confusione di valori: vizio, falsità, inganno potranno insinuarsi solo transitoriamente nello spazio di virtù, verità e giustizia, senza scalzarli mai del tutto. Alla lunga la virtù prevarrà sul vizio, l'essere sull'apparire; e, con la rimozione della mancanza, tutto tornerà esattamente al proprio posto.

Centrale, in questo quadro, è soprattutto il *confine*, che sancisce l'ingresso nello spazio della prova (spazio *topico*) e l'avvio effettivo dell'azione (la *performance*). Come insegna Lotman, due sono le condizioni inderogabili di «un modello di mondo»: che il confine sia ermetico e che i sottospazi così delimitati rispondano a logiche e principi differenti. L'osservazione è tanto più valida per lo spazio fiabesco, nel quale è di immediata evidenza la separazione tra lo spazio della «casa» (spazio del *qui*, per dirla con Propp, in cui si raccolgono i valori di sicurezza, domesticità e inesperienza) e lo spazio del «bosco» (spazio dell'*altrove*, ricettacolo di meraviglie, prove decisive e incontri inattesi). A dividere lo spazio della «casa» da quello del «bosco» può essere, di volta in volta, un corso d'acqua o anche il margine esterno del bosco. Sta di fatto che il confine è sempre ben definito, deputato com'è a dividere non tanto due luoghi fisici, ma piuttosto due «spazi concettuali» (Ferraro 2015, p. 45), ciascuno caratterizzato da personaggi, eventi e leggi di natura non ammessi nello spazio rivale.

consolatorio, tranquillizzante, tendente ad esorcizzare la paura del futuro, la durezza del presente, l'inquietudine del nuovo e del divenire, non mira a creare nuovo sapere (e nuove inquietudini) ma a depositarsi in un formulario rassicurante, a fissarsi in un codice di difesa, protettivo e vicino all'immobilità» (Camporesi 1985, p. 231).

Ora, se dalle proprietà assiologiche ci volgiamo a quelle dinamiche, non tarderemo a riconoscere anche una precisa «cinematica». Da quest'angolazione – osserva Lichačëv – decisiva è l'assenza di resistenza dell'ambiente: lo spazio fiabesco non oppone ostacoli né rallenta l'azione, così che l'eroe sembra muoversi in un mondo interamente disponibile, dove ogni passaggio si realizza senza attriti. Su questo sfondo piano e alterabile secondo le esigenze dell'intreccio, rapidità e immediatezza sono fenomeni costanti. Non per nulla, gli eroi della fiaba

si spostano con straordinaria velocità e il loro cammino non è né facile né difficile [...] si mettono in cammino e raggiungono la meta, quale che sia la resistenza dell'ambiente: senza stanchezza, inconvenienti di viaggio, malattie, incontri casuali, cioè non necessari all'intreccio, ecc. (Lichačëv 1973, p. 30).

La conduzione narrativa, ribadisce Lichačëv, procede spedita verso gli esiti, di sosta in sosta, tralasciando la durata dei processi. È allora chiaro che gli ostacoli frapposti sul cammino dell'eroe non sono di ordine ambientale o geografico, né tantomeno sono imputabili a un'anomalia dello spazio: consistono piuttosto in interferenze esterne – volontà degli oppositori, eventi improvvisi, interventi magici – sbalzate su uno sfondo fisico tendenzialmente nullo. Il mondo fiabesco si configura, in sostanza, come un sistema a resistenza zero: uno spazio "largo" e "diritto", sempre percorribile, in cui tempo e spazio sono del tutto subordinati all'intreccio.

Non fa eccezione, in tal senso, il *côté* fiabesco della *Piacevoli Notti*, dove lo spazio, pur talora nominato, è in realtà soltanto enunciato, e raramente descritto o strutturato in maniera funzionale all'azione. Nella favola di Doralice (I, 4), ad esempio, il passaggio da Salerno all'Inghilterra avviene senza soluzione di continuità: il mercante «levato da Salerno con la nave [...] pervenne all'isola di

Britannia» (Straparola, 2000, p. 66), e Tebaldo, una volta deciso a inseguire la figlia, è subito «entrato nella città regale» (ivi, p. 70). Analogamente, la balia «tanto dì e notte sola cavalcò, ch'al regno d'Inghilterra aggiunse» (ivi, p. 74): formula che, più che rendere conto di un percorso, ne segnala il carattere narrativamente irrilevante. Anche qui lo spazio si contrae o si dilata secondo le necessità dell'intreccio, fino a neutralizzare la distanza stessa tra i luoghi.

Questo trattamento investe, con varianti, l'intero corpus fiabesco delle *Notti*. Nella storia di Fortunio (III, 4), il protagonista, partito dalle «estreme parti di Lombardia» (ivi, p. 216) e diretto verso ponente, giunge senza apparente soluzione di continuità a «Polonia, città nobile e popolosa città» (ivi, p. 220), collocata sul Mar di Marmara; di lì passa all'Atlantico, per poi fare ritorno al punto di partenza e quindi al regno della sposa. La sequenza degli spostamenti non risponde evidentemente ad alcuna verosimiglianza geografica, ma unicamente alla progressione delle prove. Analogamente, nella fiaba di Costanza (IV, 1), la rete degli spazi si estende da Tebe d'Egitto alla Scozia, dalla Dalmazia alla Scizia, fino alla città di Costanza: una geografia che non mira certo alla coerenza, ma all'accumulo di suggestioni esotiche, secondo un principio di disinvolta combinazione.

Anche laddove l'incipit sembra promettere una maggiore determinazione, la vicenda tende rapidamente a sottrarsi a ogni vincolo referenziale. Così, nella storia di Guerrino (V, 1), l'ambientazione siciliana, inizialmente enfatizzata, viene presto abbandonata; lo stesso accade per Dionigi (VIII, 4), la cui avventura, pur situata a Messina, si svolge poi in uno spazio dai contorni del tutto vaghi. In questi casi, la localizzazione iniziale funziona come residuo novellistico, subito riassorbito dalla logica fiabesca della mobilità a-cartografica.

Il motivo del viaggio, centrale nella morfologia della fiaba, contribuisce in modo decisivo a questa riassetto dello spazio (cfr. Carapezza 2012). Esso

non si configura mai come esperienza, né come occasione di confronto con un ambiente resistente o determinato, ma come pura funzione narrativa: segna l'allontanamento iniziale e l'avvio della sequenza di prove, senza che il percorso intermedio acquisti rilievo autonomo. In tal senso, il viaggio di Doralice nell'armadio, quello di Fortunio attraverso boschi e mari, o quello dei tre fratelli costretti a lasciare la casa paterna rispondono a una medesima legge, esposta da Propp ne *Le radici storiche dei racconti di fate*:

Il viaggio è soltanto nella composizione, ma non è nella fattura [...]. La partenza e l'arrivo sono divisi da uno spazio molto vasto, ma questo spazio viene percorso in un attimo [...] Tutto lo sviluppo del racconto procede nelle soste, e queste soste sono elaborate molto minuziosamente (Propp, 2012, p. 76).

Non mancano, è vero, casi in cui la tradizione novellistica lascia tracce più consistenti. Nella stessa favola di Doralice, il primo spostamento – quello del mercante genovese da Salerno all'Inghilterra – conserva una parvenza di verosimiglianza, giustificata dal ruolo mercantile del personaggio. Ma si tratta di un equilibrio instabile, presto sbilanciato dagli sviluppi successivi, che riportano la vicenda entro coordinate pienamente fiabesche. Analogamente, nella storia di Bertuccio (XI, 2), il viaggio verso Novara introduce un raro momento di plausibilità geografica; tuttavia, anche qui la funzione del percorso resta subordinata all'esito narrativo anziché alla costruzione di uno spazio di concreta o problematica esperibilità.

È proprio sul metro della spazialità che si misura tutta la distanza dal modello boccacciano. Là dove il *Decameron* costruisce una fitta rete di relazioni tra personaggio, ambiente e contesto sociale, le *Piacevoli notti* tendono invece a dissolvere tali connessioni, accogliendo nel corpo della novella una spazialità tipicamente fiabesca: mobile, priva di spessore e, soprattutto, irriducibile a ogni

principio di verosimiglianza. Ne risulta una configurazione ibrida, in cui la nominazione dei luoghi conserva una patina di referenzialità, ma la loro funzione narrativa obbedisce ormai a logiche estranee al canone realistico della novella.

IV. Antonfrancesco Grazzini e le *Cene*

IV. 1. Lasca nel sistema della novella cinquecentesca

Nelle *Cene* di Antonfrancesco Grazzini, la forma novella conosce una decisiva torsione, tutta giocata su eccessi e sfasature, che è stata oggetto di indagine sistematica soltanto nell'ultimo mezzo secolo. Fino a tempi relativamente recenti, infatti, gli studi critici hanno privilegiato ora l'aspetto linguistico, ora l'individuazione dei modelli e delle ascendenze della raccolta, nella quale – come è stato più volte rilevato – la lezione boccacciana convive con il realismo municipale del *Trecentonovelle* di Sacchetti. Da Sacchetti, e poi dal filone del comico quattrocentesco, il Lasca avrebbe desunto soprattutto il gusto anedddotico e la predilezione per il bozzetto d'ambiente fiorentino, incentrato per lo più sulla vita delle brigate e sul costume della beffa.

Negli ultimi cinquant'anni la critica ha invece messo in luce le inquietudini antinormative e le anomalie strutturali dell'opera. Da Plaisance a Ferroni, passando per Brusagli e Bragantini, si registra un sostanziale accordo sulla strategia di alterazione – per alcuni, di segno manieristico – attuata dal Grazzini a diversi livelli del libro di novelle. Un'alterazione che, già a colpo d'occhio, si rivela sul piano dei temi e dei registri della raccolta: di qui i numerosi esiti di violenza grottesca, la ricorrenza del motivo del doppio, l'insistenza sui particolari fisiologici e la percezione allucinata del reale¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Alcuni lineamenti della personalità letteraria del Grazzini sono così sintetizzati da Riccardo Scrivano: «[...] quello ch'egli riconosce più agevolmente come suo proprio patrimonio è [...] il boccaccismo, inteso in modo lontanissimo dalla dimensione bembesca, collegato con il mondo popolare fiorentino che è il vero ambiente dell'ispirazione grazziniana, riconosciuto nell'autorità delle sue strutture, ma aperto ad una raccolta di suggestioni diverse, di chiaroscuri intensi, di scene drammatiche, di colpi risolutivi della fortuna, di beffe tremende che cancellano i contorni della realtà e immergono i personaggi in un'atmosfera trasognata, come accade in parecchie novelle delle *Cene*» (Scrivano 1980, p. 99). Per un primo inquadramento della biografia e dell'attività culturale del Lasca, si veda Treccani «Grazzini, Antonfrancesco»

Le stesse tensioni non risparmiano gli istituti formali della novella: non sbaglierebbe, per esempio, chi vedesse nelle *Cene* un laboratorio narrativo in cui si saggiano i limiti della forma breve. Ma direttamente coinvolti risultano anche lo schema della beffa e l'organizzazione dello spazio novellistico, entrambi percorsi da linee di forza centripete, con esiti di contrazione e irrigidimento su cui si tornerà più avanti.

Conviene intanto, per una più precisa collocazione delle *Cene*, richiamare alcune osservazioni – già svolte nel secondo capitolo del presente lavoro – sulle vicissitudini storiche della novella italiana intorno alla metà del Cinquecento. Si è già accennato che nel secondo quarto del secolo il libro di novelle incorniciate conosca una fase di sensibile rilancio e, dal 1548 in avanti, un autentico *boom* editoriale. Il fenomeno più appariscente è rappresentato da un'apertura a temi e modi letterari tra i più vari, apertura tanto incontrollata da incrinare gli equilibri tradizionali. Come è noto, i novellieri, già con Firenzuola e poi con crescente invadenza, tendono a incorporare in modo disorganico materiali provenienti dalla trattatistica d'amore e del comportamento (cfr. Guglielminetti 1984, p. 28). Non stupisce, allora, che in raccolte come le *Dodici giornate* di Cattaneo o i *Diporti* di Parabosco il momento schiettamente novellistico scada a passatempo tra gli altri nei ritrovi della brigata. L'orizzonte si dilata al punto che, in molti casi, del virtuoso equilibrio boccacciano tra ragioni del racconto e ragioni della conversazione non sopravvive che l'involucro ormai privo di linfa narrativa. È altrettanto acquisito che il genere tenda, negli anni centrali del secolo, ad ampliare il proprio raggio d'azione in proporzioni fino ad allora ignote. Ecco allora gli scrittori misurarsi disinvoltamente con vicende tragiche, horrorose, fiabesche e romanzesche, assortendole senza criterio nello stesso contenitore novellistico. La misura completa di una simile dispersione è offerta

(Pignatti 2002); per ricostruzioni più ampie si ricordino almeno cfr. Rodini 1970 e Plaisance 2005, tra gli studi più recenti, cfr. Spalanca 2017.

da Matteo Bandello, che nella dedica premessa alla terza parte delle *Novelle* giustifica così l'indifferenza del volume a ogni ordine tematico:

[...] non avendo potuto servir ordine ne l'altre, meno m'è stato lecito servarlo in queste. Il che certamente nulla importa, non essendo le mie novelle soggetto d'istoria continovata, ma una mistura d'accidenti diversi, diversamente e in diversi luoghi e tempi a diverse persone avvenuti e senza ordine veruno recitati (Bandello 1995, p. 16)¹¹⁰.

Più in generale, di una «continua annessione di campi limitrofi» parla Bragantini, salvo precisare come «non se ne dia per inteso [...] il Lasca, se caparbiamente decide di orientare le *Cene* in una direzione che per buona parte, anche sul piano narrativo [...], è già ampiamente sorpassata dai fatti» (Bragantini 2000, p. 67). Di fatto, in un simile scenario di espansione e contaminazione, tanto più isolata appare la scelta del Grazzini, attestata com'è quasi esclusivamente sul registro comico. Non solo, ma il ridicolo laschiano è giocato in massima parte sul modulo della beffa d'ambientazione fiorentina, proprio in un momento storico in cui la novella di beffa sembra conoscere un vertiginoso riflusso. Personalità eccentrica e ostile a ogni normatività culturale, il Lasca si tiene dunque in disparte rispetto agli orientamenti contemporanei della novellistica; anzi, ne esaspera con apparente anacronismo la componente beffarda, riproponendola ossessivamente da un racconto all'altro – pur variata nei personaggi coinvolti e negli incastri – entro situazioni di accentuata tensione narrativa¹¹¹.

¹¹⁰ Sulla formula bandelliana della «mistura d'accidenti diversi» e sul suo significato nella poetica delle *Novelle* si veda Maestri 1980. Indicazioni fondamentali offre anche Scrivano 1993, in cui la poetica bandelliana è assimilata a una «retorica» in senso aristotelico: «come dire, una tecnica che anticipa una teoria» (Scrivano 1993b, p. 156).

¹¹¹ Cfr. Plaisance 2005, p. 136, che individua in apertura una tendenza della beffa laschiana a «se figer en un petit nombre de schémas obsédants».

Basti dire che su ventidue novelle complessive – dieci «piccole» nella Prima cena, dieci «mezzane» nella Seconda e una «grande» nella Terza, cui si aggiunge la novella di Bartolomeo degli Avveduti, appartenente a uno strato anteriore delle *Cene* ma esclusa dalla redazione più tarda –, su questo totale, dicevamo, ben quindici mettono in scena una beffa, di cui sette su dieci si concentrano già nella prima giornata¹¹². A farne le spese è un campionario umano ben noto alla novellistica precedente, in larga parte composto da individui inadeguati al ruolo o colpevoli di aver oltrepassato un limite: borghesi creduli e superstiziosi (II, 4; II, 6); mariti scomodi (I, 10; II, 2); pedagoghi oppressivi o invaghiti, contro ogni convenienza, di nobili fanciulle (I, 2; II, 7); preti libidinosi o abati forestieri e ottusi (I, 6; I, 8); madri autoritarie e incuranti dei desideri delle figlie (II, 3). A ben vedere, entro questa galleria sfilano anche vittime non del tutto sprovvedute, dotate anzi di una certa dose d'intelligenza. Tali sono prete Piero senese (I, 7) e Geri Chiaramontesi (I, 3), entrambi beffatori che, proprio in virtù di una sperimentata abilità nella burla, finiscono per essere travolti da controbeffe spietate e senza appello, destinate a interrompere una spirale di violenza potenzialmente inesauribile.

È risaputo che il Lasca, oltre a promuovere la beffa ad autentico perno delle *Cene*, la spinga a eccessi di sadismo e compiaciuta crudeltà che non trovano precedenti negli annali della novella. Del resto, il modello implicito da cui discendono le perverse beffe delle *Cene* è la novella del *Grasso legnaiuolo*,

¹¹² Le *Cene* sono tramandate in forma incompleta, presumibilmente perché non portate a termine dal Lasca, come ritiene Riccardo Bruscagli, curatore della più recente edizione; né conobbero una pubblicazione cinquecentesca, giungendo a stampa soltanto nel Settecento con l'edizione della Seconda Cena (1743). Nel testo finale, che nei progetti d'autore avrebbe dovuto comprendere trenta novelle, si conservano la Prima e la Seconda Cena intere, più l'ultima novella della Terza Cena e la conclusione. Quanto alla novella di Bartolomeo degli Avveduti, contenuta nel ms. Magliabechiano introdotto dalla lettera a Masaccio di Calorigna, dove è presentata come «saggio» delle novelle «grandi», Bruscagli inclina a giudicarla una spicciolata autonoma, anteriore alla costituzione del novelliere organico. Di diverso avviso Guglielminetti, che non conviene «col Bruscagli nel sottrarre questa novella alla terza delle *Cene*, cui appartiene anche stando alla lettera del Lasca a Masaccio di Calorigna» (Guglielminetti 1984, p. 44, n. 58).

archetipo indiscusso della giarda di tradizione fiorentina, con i suoi esiti di dissociazione e annientamento mentale. A quella sistematica sottrazione d'identità, che conduce la vittima sull'orlo della follia, guardano i beffatori delle *Cene* nell'ordire le loro raffinate quanto impietose macchinazioni.

Poche le eccezioni, come la quinta novella della prima *Cena* e la quinta della seconda, in cui il Lasca indossa il coturno tragico per misurarsi con amori clandestini e gelosie omicide¹¹³. Non è certo casuale che l'autore collochi nel mezzo delle rispettive decine le uniche due vistose infrazioni all'omogeneità comica del dettato. La miserevole storia di Fazio orafo, travolto dalla gelosia della moglie fino al sanguinoso epilogo (I, 5), e quella degli sventurati amori di Sergio e della matrigna Tiberia, coronata dalla grandguignolesca vendetta del signore di Fiesole (II, 5), rompono temporaneamente, ma con calcolo puntuale, il codice dominante nelle *Cene*. Eppure il tragico grazziniano, malgrado tanto spargimento di lacrime e sangue, si guarda bene da ogni commossa partecipazione, così da «non risultare altro che una parentesi: una sorta di presenza vestigiale di quello decameroniano, un palinsesto ancora leggibile quanto sbiadito» (Bruscagli 2020, p. 24)¹¹⁴.

¹¹³ I, 5: «Guglielmo Grimaldi una notte, ferito, corre in casa Fazio orafo, e quivi si muore: al quale Fazio maliziosamente ruba una grossa somma di ducati, e, sotterratolo segretamente, finge, perch'egli era anche alchimista, d'aver fatto ariente, e vassene con esso in Francia; e fatto semblante d'averlo venduto, in Pisa ricchissimo torna. Poi per gelosia della moglie accusato, perde la vita, ed ella doppo ammazza i figliuoli e se stessa» (Grazzini 1976, p. 58); II, 5: «Curado, signore già della antica Fiesole, accortosi che il figliuolo si ghiaceva con la moglie, sdegnato, gli fa ambedui asprissimamente morire; e lui doppo per la soverchia crudeltà è dal popolo ammazzato» (Grazzini 1976, p. 233).

¹¹⁴ A riprova di questa sostanziale assenza di *pathos*, si veda lo strazio inflitto ai corpi di Sergio e Tiberia al termine di *Cene* II, 5: «senza lingua e senza occhi, senza mani e senza piedi trovandosi, e ugualmente per sette parti del corpo a ciascuno uscendo il sangue, erano alfine quasi venuti alla fine della vita loro» (Grazzini 1976, p. 250). Su questo passo non c'è che da ripetere la seguente osservazione: «[...] basterebbe la meschineria aritmetica di quelle "sette parti" a denunciare il gusto capzioso e ornamentale, "ovidiano", di questo macello, lontanissimo dalla patetica *gravitas* degli amanti di Settentrione» (Bruscagli 1996, p. 858). Nel tragico delle *Cene* – e non solo nel tragico – predominano piuttosto il gusto macabro e la deformante stilizzazione della violenza, come balenano, ad esempio, nella visione dei corpi mutilati di Sergio e Tiberia che perdurano ad amareggiare.

Una volta sopito il «furore tragico» (Grazzini 1976, p. 59), la partitura narrativa delle *Cene* rientra puntualmente nel proprio orizzonte consueto, dove la beffa riprende a funzionare con implacabilità da dispositivo. Sotto la penna del Grazzini, essa diviene una macchina nella quale si liberano forze deformanti, in una continua offesa alla psiche e ai corpi dei beffati. Sarebbe fin troppo semplice invocare la casistica di crudeltà fisiche e psicologiche con cui le *Cene* si confrontano: dal membro «scorticato e guasto» del pedagogo (I, 2) al suicidio di prete Piero, ormai fuori di sé per un macabro scherzo (I, 7), fino alla pirotecnica morte di Falananna, bruciato vivo nell'Arno (II, 2). È chiaro, del resto, che lo scopo non sia più soltanto quello di ridere a spese del Calandrino di turno, ma di suscitare con la «novità dei casi» reazioni di meraviglia e sgomento, come si conviene a una brigata di persone «ingegnose, sofistiche, astratte e capricciose» (Grazzini 1976, p. 11). Condotta a simili eccessi di artificioso sadismo, la beffa finisce per compromettersi con forme del comico ignote alla novellistica precedente, e in particolare al *Decameron*, dove il medesimo meccanismo, sublimato artisticamente e reso tutto sommato inoffensivo, si risolve nell'esaltazione dell'intelligenza trionfatrice. Il Lasca, al contrario, non arretra davanti al resoconto delle più brutali e degradanti umiliazioni, indicative «di un accanimento inventivo contro la figura e la dignità dell'uomo che, a seconda dei generi letterari perseguiti, sfiora il grottesco e raggiunge il macabro [...]» (Guglielminetti 1982, p. 40).

Non è indifferente, in quest'ottica, che il mondo aperto del *Decameron* si richiuda su se stesso per dar luogo a una Firenze labirintica, nella quale i percorsi si ripiegano e si raggomitano in una sorta di vertigine topografica. Smarrita la facoltà di fare «mente locale», i beffati delle *Cene* sembrano ogni volta ritornare sui propri passi, come intrappolati in un reticolo di false direzioni e vicoli ciechi. L'insistita riproposizione della beffa trova così le

condizioni favorevoli alla sua riuscita in una morsa urbana, fisica non meno che mentale, architettata per inasprire le dinamiche di sopraffazione fino alla perdita di sé della vittima. È peraltro singolare che a questo spazio aggrovigliato e retroverso, tracciato con instancabile puntiglio topografico, corrisponda un tempo di incerta definizione. La scarsa cura del dato temporale può tradursi ora nella genericità delle indicazioni («fu già», «non ha gran tempo», «non sono ancora molti anni»), ora nella patente forzatura della cronologia, quale si osserva nella sovrapposizione tra la moria dei Bianchi (1399) e la peste decameroniana (1348), oppure nella retrodatazione di magistrature e istituzioni cittadine. D'altra parte, tali violazioni ricevono legittimità se lette alla luce del regime temporale cui tende la narrazione grazziniana: un tempo marcatamente tipizzato, nutrito di memorie locali e leggende autoctone. E, come è tipico delle scritture memoriali, le sequenze cronologiche risultano, oltre che selettivamente costruite, esposte ad adattamenti e manipolazioni tendenziose. Soprattutto, esse presuppongono un lettore a sua volta partecipe di questo microcosmo municipale, arroccato in un passato recente dai contorni ormai mitizzati, entro il quale, con anacronismo nemmeno dissimulato, possono trovarsi a convivere personaggi appartenenti a generazioni differenti¹¹⁵.

Spazio ipercartografato e tempo memorialistico concorrono dunque a rinchiudere l'azione delle *Cene* entro il perimetro angusto delle mura fiorentine, dove la coazione alla beffa e la delibazione della violenza denunciano un'atmosfera satura di umori acri e risentiti. Solo all'interno di quest'orbita condivisa, che intreccia «mente locale» e memoria storica, le coordinate di

¹¹⁵ Al punto che «il Burchiello (1404-1449) diventa contemporaneo del Magnifico, al tempo che questi ha appena composto le *Selve* (1496)», mentre «il Monaco buffone riesce, e questo sarà almeno improbabile se non impossibile, a coadiuvare nelle loro burle sia Lorenzo de' Medici che il Tribolo e il Tasso, prestando i suoi uffici a due intere generazioni di beffatori fiorentini» (Bruscagli 1976, p. xxii). Si veda le pagine xxi-xxii dell'introduzione di Bruscagli, cui siamo debitori per le osservazioni sulle «sprezzature cronologiche» delle *Cene*.

spazio e tempo acquistano consistenza indicale e riconoscibilità di referenti, proprio attraverso le distorsioni cui vanno soggetti. È allora comprensibile che una raccolta così tenacemente iscritta all'interno del microcosmo fiorentino, per di più con effetti di imbrigliamento dell'azione e, come si vedrà più avanti, di *clôture* antievolutiva, non trovi immediata accoglienza nel mercato editoriale cinquecentesco. Rimaste incompiute e prive di circolazione a stampa, le *Cene* conosceranno solo nel Settecento una prima pubblicazione, limitata alla *Seconda Cena* (1743): un ritardo che sembra quasi il riflesso storico-editoriale della loro stessa preclusione formale e prospettica.

IV. 2. Brevitas e concentrazione narrativa nelle *Cene*

Rispetto al quadro tracciato nel secondo capitolo, le *Cene* appaiono dunque come un prodotto per molti versi fuori fase, e forse avvertito come tale dallo stesso autore, se pensiamo alla natura incompiuta dell'opera. Al di là dei contenuti, è però opportuno uno sguardo alle scelte formali del novelliere per cogliere le ragioni di questa eccentricità, nei suoi slittamenti e nelle sue anomalie. In questo senso, è di per sé eloquente la manipolazione esercitata dal Lasca sulla categoria della *brevitas*, riconosciuta fin dal *Novellino* come categoria qualificante della novella¹¹⁶.

Indicazioni utili vengono dalla *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574) di Francesco Bonciani, che pur senza pronunciarsi espressamente sulla *brevitas*,

¹¹⁶ Si pensi anche solo alla tradizionale nozione di novella come narrazione breve in prosa, centrata su personaggi umani e su eventi verosimili, ma non necessariamente storici. È ormai classica la definizione formulata da Cesare Segre: «La novella è una narrazione breve generalmente in prosa (a differenza del *fabliau*, del *lai* e della *nova*), con personaggi umani (a differenza della favola esopica) e contenuti verosimili (a differenza della fiaba), ma generalmente non storici (a differenza dell'aneddoto), per lo più senza finalità morali o conclusione moraleggiante (a differenza dell'*exemplum*)» (Segre 1993, p. 110).

sottolinea la necessità che la narrazione si organizzi come un'azione compiuta, dotata di principio, mezzo e fine. In particolare, l'accademico insiste, *more aristotelico*, sulla selezione degli episodi che devono concorrere allo sviluppo dell'intreccio. È opportuno, sostiene Bonciani, limitarsi a quegli episodi «necessari», senza i quali l'azione risulterebbe incompleta, evitando elementi superflui o digressioni non funzionali allo sviluppo della vicenda. Fedele al dettato della *Poetica*, l'autore rivolge quindi le sue critiche ai componimenti appesantiti da episodi troppo numerosi o non necessari, destinati a compromettere l'unità e la chiarezza dell'azione narrativa.

Considerate nel loro insieme, tali osservazioni tracciano il modello implicito della novella tradizionale: una narrazione relativamente breve, costruita attorno a un unico nucleo di azione, nella quale la selezione degli episodi e la concentrazione dell'intreccio concorrono a produrre un effetto di rapidità e compattezza, distintivo del genere fin dalle sue prime manifestazioni, dall'anonimo *Novellino* fino alla grande stagione boccacciana.

A fronte di questo canone tradizionale, tanto più eversiva appare l'operazione condotta nelle *Cene*, dove la misura del racconto viene elevata a principio d'organizzazione dell'intera raccolta. Basta un colpo d'occhio sull'impianto generale dell'opera, che risulta suddivisa in tre parti — la Prima, la Seconda e la Terza Cena — ciascuna caratterizzata dalla presenza di novelle di diversa estensione, rispettivamente «piccole», «mezzane» e «grandi». Una simile distribuzione della materia è del tutto eccezionale: né prima né dopo il Lasca si incontrano raccolte strutturate esclusivamente sulla base della lunghezza dei racconti. Che tale principio rientrasse fin dall'inizio nel disegno dell'autore è confermato dalla *Lettera a Masaccio di Calorigna*, nella quale il Lasca invia allo Stradino, destinatario della missiva, tre novelle esemplari per

renderlo partecipe dei suoi progetti letterari¹¹⁷. In questa sede l'autore dichiara programmaticamente di voler comporre trenta novelle, suddivise in tre gruppi di dieci e distinte proprio in base alla loro maggiore o minore estensione. I tre racconti, inviati come saggio dell'opera futura, devono dunque «portare il segno» della rispettiva sezione di appartenenza, dando un saggio concreto della capacità di misurarsi con tre diversi livelli di ampiezza narrativa.

Sia contento adunque, non per amor mio ma per i meriti suoi, queste mie tre favole mandarli [*scil.* allo Stradino]: tre dico, perché sendomi risoluto di dieci, trenta comporne, *ognuna della sua decina porterà il segno e darà il saggio. E questo fo per mostrare* che nel modo che sta quella grande di Bartolomeo, la quale tu sai per che stran modo m'uscissi delle mani, come la sia, *le mezzane e le piccole so fare*; così *volendo dieci grandi comporne, dieci mezzane e dieci piccole, la più grande delle maggiori, la maggior delle mezzane e la men corta delle piccole ti mando*, tutte e tre amorose. Una in allegrezza e in gioia a uso di commedia, un'altra a guisa di tragedia in amaritudine e in dolore fornisce: l'altra in dolce e in amaro, in pianto e in riso fornendo, terrà dell'uno e dell'altro modo (Grazzini 1976, pp. 390-391).

Si noti inoltre la scarsa importanza qui accordata ai contenuti delle novelle, tanto che il Lasca si limita a segnalare l'argomento amoroso comune ai tre racconti, tutt'al più differenziati per il diverso esito della vicenda — lieto, tragico o misto — senza però eleggerlo a criterio di classificazione. Determinante è piuttosto la loro lunghezza, segno che il principio quantitativo presiede già alla progettazione dell'opera.

¹¹⁷ La lettera e le tre novelle si leggono nel codice Magliabechiano VI 190 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Cfr. Grazzini 1976, pp. 383-384. Il manoscritto attesta una fase redazionale precedente a quella degli altri manoscritti superstiti, verosimilmente anteriore al 1549, anno della morte dello Stradino, destinatario della *Lettera*. Delle tre novelle magliabechiane, la prima, ossia la «piccola», diventerà la II, 5 della redazione più tarda; la seconda, «mezzana» si scompone in tre diverse novelle (I, 5; II, 1; II, 3); la terza, la «grande» corrisponde alla novella di Bartolomeo degli Avveduti.

Va ricordato che nel *Decameron*, così come in numerose raccolte successive, la collocazione dei racconti obbedisce a una precisa economia tematica: con due sole eccezioni, ogni giornata è riservata a uno specifico argomento. In effetti, la lunghezza delle novelle rimane un elemento secondario, comunque subordinato alle esigenze dell'intreccio. Nelle *Cene* il rapporto tra forma e materia appare rovesciato: non è la vicenda narrata a determinare l'ampiezza del racconto, ma la misura stessa a imporsi come criterio preliminare di composizione. Tanto più che la presenza della beffa è così pervasiva che riesce impossibile isolare un principio tematico capace di distinguere le diverse sezioni della raccolta, con poche eccezioni tutte ipotecate dal modulo beffardo. Di qui quella che Flavia Palma ha efficacemente definito una «esautorazione del criterio tematico» (Palma 2018, p. 262), a favore di un principio di organizzazione puramente quantitativo, con una mossa priva di riscontri nella storia della novella.

In questa direzione sono particolarmente indicative le scelte enunciate in apertura dalla brigata. Nell'*Introduzione al novellare* la compagnia di narratori, composta da cinque gentiluomini e cinque gentildonne, si riunisce durante una serata invernale nella casa della giovane vedova Amaranta. Dopo un vivace episodio iniziale — la battaglia con le palle di neve — il gruppo si raccoglie attorno al fuoco, in un clima domestico ben distante dai consueti scenari idilliaci delle cornici novellistiche¹¹⁸. È proprio Amaranta a proporre di abbandonare la lettura del *Decameron* per una più «soffistica» e «ingegnosa» forma di intrattenimento: raccontare storie di propria invenzione:

Ma intanto che l'ora ne venga del cenare, ho io pensato, quando vi piaccia, come passare allegramente il tempo; e questo sarà, non leggendo le favole scritte del

¹¹⁸ Sul ruolo e la fisionomia della cornice nelle *Cene* si vedano Cottino-Jones 1994, pp. 85-110; e Mauriello 2001, pp. 110-113.

Boccaccio, ancora che né più belle né più gioconde né più sentenziose se ne possono ritrovare; ma, *trovandone e dicendone da noi, séguiti ogni uno la sua; le quali, se non saranno né tanto belle né tanto buone, non saranno anche né tanto viste né tanto udite, e per la novità e varietà ne doverranno porgere, per una volta, con qualche utilità non poco piacere e contento*; sendo tra noi delle persone ingegnose, sofistiche, astratte e capricciose (Grazzini 1976, pp. 10-11).

La proposta, pur riconoscendo implicitamente l'autorità del modello decameroniano, lascia già intravedere un primo segnale di distacco rispetto alla tradizione. Subito dopo Amaranta stabilisce che le novelle dovranno essere narrate secondo una progressione crescente di ampiezza: nella prima serata si racconteranno novelle «piccole», nella seconda novelle «mezzane» e nella terza novelle «grandi»:

Stasera è giovedì e, come voi sapete, non quest'altro che verrà, ma quell'altro di poi è Berlingaccio: e però voglio e chieggio di grazia che questi altri due giovedì sera vegnenti vi degniate di venire a cenare similmente con mio fratello e meco; perciò che *stasera, non avendo tempo a pensare, le nostre favole saranno piccole; ma queste altre due sere, avendo una settimana di tempo, mi parrebbe che nell'una si dovessero dir mezzane, e nell'altra, che sarà la sera di Berlingaccio, grandi*. E così ciascheduno di noi, *dicendone una piccola, una mezzana e una grande, farà di sé prova nelle tre guise*: oltre che il numero ternario è tra gli altri perfettissimo, richiudendo in sé principio, mezzo e fine (Grazzini 1976, pp. 11-12).

La lunghezza dei racconti, più ancora che classificare i testi, finisce così per decidere dello svolgimento degli incontri, della gestione di tempi e turni di parola. Tanto è vero che, se nelle prime due serate i racconti possono essere narrati prima del banchetto serale, nella terza — dedicata alle novelle più lunghe — la brigata sceglie di distribuire l'esercizio del novellare in due momenti separati, raccontando cinque novelle prima e cinque dopo la cena.

Una simile impostazione conferisce al criterio quantitativo un rilievo inusitato, poiché la lunghezza dei racconti viene a rimodulare l'intero sistema del novellare, con ripercussioni che dalla collocazione dei testi si estendono anche alla finzione narrativa della cornice.

Le conseguenze di una simile impostazione si avvertono anche nell'economia interna delle novelle, dove la diversa estensione si accompagna a una diversa sintassi del racconto. È quanto ha sottolineato Francesco Bruni, secondo cui nelle *Cene* il Grazzini «riprende il metodo costruttivo delle spicciolate quattrocentesche, lo esaspera e, contaminandolo con l'esperienza narrativa del Boccaccio, tenta una nuova soluzione» (Bruni 1969, p. 139). A parere dello studioso, inoltre, la variazione quantitativa da una *Cena* all'altra, oltre a suddividere le novelle in gruppi di dieci, presuppone tecniche costruttive apposite e attentamente graduate. Nelle novelle «piccole» della *Prima Cena* la struttura si può dire ancora sostanzialmente compatta: la vicenda si snoda in uno o due momenti essenziali, secondo una dinamica rapida e lineare.

Già nelle novelle «mezzane» della *Seconda Cena* la struttura è visibilmente più articolata. La *fabula* si dispone in due o tre segmenti distinti, spesso separati da pause temporali o da mutamenti di situazione; per di più la narrazione ammette l'inserzione di episodi accessori e si distende nelle fasi preparatorie della beffa, fino a raggiungere un notevole grado di complicazione. Ancor più marcata la tendenza nelle novelle «grandi», dove la *fabula*, anziché accentrarsi attorno a un nucleo di azione, si disperde in una successione di episodi autonomi, accostati secondo logica additiva. Inevitabile che la progressione narrativa smarrisca la tenuta delle novelle «piccole» e la relativa articolazione delle «mezzane», per dar luogo a una struttura sì più ampia, ma scarsamente gerarchizzata. Non sorprende, dunque, che Giorgio Pullini abbia parlato di una vera e propria «struttura dispersa», risolta nell'accostamento a catena di

episodi. Al di fuori di un superiore disegno unitario, le situazioni novellistiche appaiono esilmente riallacciate «da una semplice successione cronologica o da un'affinità di occasione o dall'identità dei personaggi» (Pullini 1955, p. 406)¹¹⁹. In questa direzione si muove anche Bruni quando rileva nelle novelle «grandi» dell'ultima giornata «la prova estrema di un "ridondanza" di strutture narrative», attraverso una tecnica «ancor più aggrovigliata e complessa» (Bruni 1969, p. 148)¹²⁰. Appunto per questa tipologia lo studioso ha proposto la definizione di «struttura policentrica» (Bruni 1969).

L'escursione strutturale tra «piccole» e «grandi» si chiarisce meglio se si pongono a confronto le tre novelle con protagonisti lo Scheggia e il Pilucca, esemplari «artefici» della beffa grazziniana. Nella novella I, 3, appartenente alla *Prima Cena*, la beffa ai danni di Geri Chiaramontesi si sviluppa come un unico blocco narrativo, condotto in progressione lineare fino all'epilogo. Già nella II, 6 il modulo beffardo si distende in una campata più ampia, scandita in due momenti successivi che, per quanto ravvicinati, testimoniano di una prima forma di dilatazione dell'azione. Un passo ulteriore si registra nella II, 4, dove l'allineamento di due beffe distinte, separate da uno scarto temporale e raccordate in modo piuttosto pretestuoso, conduce a un incremento cumulativo della misura narrativa. Non meno scoperta, in questo senso, la novella di Maestro Manente (III, 10), nella quale la tecnica ad accumulo è posta al servizio di una struttura di proporzioni più ampie; così come la novella di Bartolomeo

¹¹⁹ In verità Pullini imputa questa «dispersività di interessi» narrativi all'intera novellistica minore del Cinquecento, ivi compresi il Fortini e il Parabosco. Ma, come lo studioso non tarda a riconoscere, sono soprattutto lo Straparola e il Lasca a «portare evidenti i segni di una sensibilità modificata e a svelarne i più rari e meno accentuati caratteri delle raccolte minori» (Pullini 1955, p. 390).

¹²⁰ Così Bruni formula la sua conclusione: «In queste due novelle il Grazzini porta all'esasperazione il tentativo di intensificare le costanti narrative della tradizione: ma il suo esperimento dimostra l'incapacità di organizzare un discorso narrativo non pletorico ma unitario, pur se all'autore va riconosciuto l'intento certamente positivo di conferire alla novella un'architettura più complessa e variata sia per i temi che per la loro disposizione» (Bruni 1969, p. 152).

degli Avveduti (*Nov. Magl.* III), «chiaramente composta da due organismi diversi e nient'affatto necessari l'uno all'altro, disinvoltamente accusati, d'altronde, da una sutura per nulla dissimulata» (Bruscagli 1976, xiii).

Basterebbe del resto un confronto tra le diverse fasi redazionali delle *Cene*, per appurare la natura eminentemente modulare dei materiali narrativi: episodi appartenenti a uno stesso racconto vengono talora isolati e riassemblati altrove, mentre sequenze originariamente autonome entrano poi a far parte di una medesima novella, spesso con giunture ben visibili. Illustra in maniera esemplare il procedimento la seconda novella magliabechiana, composta da tre blocchi narrativi che, una volta scomposti, sono ridistribuiti in tre diverse novelle della redazione più tarda: quella di Lazzero e Gabriello (II 1, parr. 3-53, 72-80); di Lisabetta degli Uberti (II 3, parr. 72, 54-71); di Fazio Orafo (I 5, parr. 1-2, 81, 85-110)¹²¹. Con tutta probabilità la stessa misura finale è contemplata in questo calcolo compositivo, che si esercita sui materiali narrativi scomponendoli e ricomponendoli secondo assetti variabili. Per converso, la novella di Falananna (II, 2), già attestata nel codice magliabechiano come «la men corta delle piccole», passa nella redazione successiva tra le «mezzane», a testimonianza di una tendenza all'amplificazione interna del racconto, pienamente avvertibile nella parte conclusiva¹²².

IV. 3. Macchinazione della beffa e crisi del reale

Nelle *Cene* la parola non è più strumento privilegiato dell'inganno. È vero che, in una novella breve, Giannetto Della Torre trafigge con «accorte parole»

¹²¹ Per la tradizione testuale delle *Cene* d'obbligo il rimando all'*Introduzione* e alla *Nota al testo* di Bruscagli in Grazzini 1976, p. x e pp. 383-384.

¹²² Sulle due redazioni della novella di Falananna si veda Bruni 1969, pp. 161-174 e Cottino-Jones 1994, pp. 108-128; per l'avantesto magliabechiano della novella di Lazzero e Gabriello (II 1), Ferroni 2000.

un presuntuoso, ostinato nel guastare con le sue vanterie i ritrovi conviviali della compagnia (I, 4); si tratta però di un caso isolato. Alla battuta mordace o alla forza illusionistica della parola il Lasca sostituisce la costruzione di dispositivi complessi¹²³. Del resto, la stessa struttura policentrica delle novelle mal si concilia con l'uso del motto, che «deve essere improvviso e conclusivo, come il Witz di Freud, e perciò chiede di essere preceduto da una narrazione scarsa [...]» (Segre 1993, p. 88). A ben altre risorse si affidano gli «artefici» laschiani, la cui arte si esalta soprattutto in sofisticati allestimenti e in una regia minuziosa. Colpisce più di ogni altra cosa il coefficiente di artificio messo al servizio delle beffe più «rilevate», talora al limite della messinscena teatrale. Non è un caso che il clan dei beffatori annoveri tra i suoi membri il Piloto e il Tribolo, «i più faceti e i maggiori maestri di far burle e natte che si trovassero allora in Firenze», orefice e scultore il primo, architetto il secondo; e poi, oltre al Tasso intagliatore, lo Scheggia e il Pilucca, anch'essi dotati di competenze artigianali, e anzi «dell'arte loro ragionevoli maestri, ché l'uno fu orafo e l'altro scultore» (Grazzini 1976, pp. 281, 201). Accade così che «burle e natte» si traducano in un cospicuo, se non gratuito, dispendio di mezzi e abilità tecniche.

È il caso del tiro giocato in *Cene* II, 6 ai danni di Guasparri del Calandra, la cui paura per streghe e spiriti è ben nota ai suoi compagni di abbuffate¹²⁴. Non per altro, quando scatta la sanzione – il decreto di espulsione da parte del gruppo di Scheggia, Pilucca e il Monaco – la giarda è orchestrata come vera e propria parata di maschere inferi – i *cuccubeoni* – sul ponte alla Carraia, per poi dislocarsi al pian terreno dell'abitazione di Guasparri, lugubramente allestito con tanto di addobbi funebri e un corpo «vestito di bianco a uso di battuto» nel

¹²³ Si veda tuttavia la novella II, 3, in cui la ricca Lisabetta racconta un sogno fittizio, dal trasparente significato allegorico, a un frate e alla diffidente madonna Laldomine.

¹²⁴ II, 6: «Lo Scheggia e il Pilucca con dua lor compagni fanno una beffa al Guasparri del Calandra, onde egli fu per spiritare: poi con bellissimo modo gli cavano un rubin di mano, il quale da lui ricomperato, si sguazzano i danari» (Grazzini 1976, p. 254).

mezzo (Grazzini 1976, p. 265). Proprio in questo effettismo sovrabbondante si coglie, meglio che altrove, la logica delle beffe laschiane, che tendono regolarmente a eccedere la finalità immediata. Ovunque domina un'«economia dello spreco»: «spreco di mezzi esteriori, spesso attinti infatti a magazzini specializzati [...], come spreco di partecipanti alla beffa (interesse squadre a volte) e spreco, per così dire, dell'intelligenza» (Bruscagli 1976, p. xxvi).

È ormai chiaro che nel Lasca la dimensione collettiva della macchinazione ha preso il sopravvento sull'iniziativa individuale, in uno squilibrio che investe anzitutto le parti in gioco. Gli esecutori del piano, oltre a determinare in anticipo le mosse dell'ignara vittima, godono di una netta superiorità numerica. Non è raro, perciò, che la beffa si affidi a una pluralità di agenti coordinati contro un individuo isolato e, per giunta, sprovvisto di adeguati strumenti interpretativi. Ne dà nuovamente conto la novella II, 6, dove l'immaginario di creature inferi e veglie mortuarie mobilitato contro Guasparri prende corpo attraverso il coordinamento puntuale tra numerosi partecipanti, distribuiti lungo il tragitto e fin dentro l'abitazione del malcapitato. Di qui l'impressione di ubiquità dell'istanza beffarda, che si appropria degli spazi pubblici – interdetti al passaggio – così come dello spazio domestico, occupato e stravolto in scenario macabro. Se si aggiunge che in alcune occasioni il bersaglio è non solo ignaro, ma addirittura convinto di essere complice (I, 2; I, 3), si avrà netta percezione di una supremazia strategica schiacciante. Lo si avverte specialmente là dove la beffa dilaga attraverso complicità anche esterne al cerchio degli esecutori diretti.

Un primo segnale proviene dall'irruzione della folla urbana, trascinata nel meccanismo e portata a prolungarne gli effetti persecutori. In verità, non sempre questa piega corale, che conferisce alla beffa un'apertura da «epos cittadino» (Bruscagli 1976, p. xxvii), è messa in conto fin da principio dai

maestri di burle. Valga il rimando alla novella II, 7, dove il pedagogo Taddeo, attirato in un agguato, subisce una sequenza quasi rituale di violenze e umiliazioni, per essere poi consegnato *in effigie* alla riprovazione pubblica tramite l'esposizione di un fantoccio¹²⁵. Quando infine viene abbandonato nello spazio urbano, nudo e reso irriconoscibile, la folla lo scambia immediatamente per «pazzo pubblico», con vivo accanimento dei garzoni intenti a sbarrargli il passo con sgabelli e bauli (Grazzini 1976, p. 285). «La fortuna – si legge – fu piacevole alla beffa»: in questo frangente, in effetti, la folla non è altro che manifestazione dell'imprevisto. Non per questo la sua comparsa vale a introdurre un cambio di rotta; al contrario, essa si fa carico di un «disegno» brutale già avviato e dato per concluso altrove, rilanciando una logica dell'azione, per quanto assurda, in una vera e propria meccanica degli eventi¹²⁶.

Non che il dilagare della beffa dipenda unicamente da un'iniziativa spontanea della folla: in più di un caso la partecipazione corale appare come una deriva accuratamente predisposta. È sufficiente un cenno degli attori – e registi – della vicenda perché scatti la sassaiola della squadra dei complici appostati, proprio nel momento di massima vulnerabilità della vittima. Così, per esempio, nella novella I, 2 l'assalto dei quattro giovani armati di frombole, sbucati da un angolo di Borgo Santo Apostolo, rientra in una sequenza già

¹²⁵ II, 7: «Taddeo pedagogo, innamorato d'una fanciulla nobile, le manda una lettera d'amore, la quale venuta in mano al fratello, lo fa, rispondendogli in nome della sirocchia, venire in casa di notte; dove, con lo aiuto di certi suoi compagni, gli fa una beffa, di maniera che il pedante quasi morto e vituperato affatto si fuggì di Firenze» (Grazzini 1976, p. 271).

¹²⁶ In termini non lontani si esprime Guglielminetti: «Al Grazzini, diversamente dal Boccaccio, interessa allestire in queste circostanza delle macchine di eventi assai più complesse di quelle di Boccaccio; e queste macchine non tanto esaltano l'intelligenza di chi le ha escogitate, né mortificano la dabbenaggine di chi ne è stato vittima, ma assorbono in loro stesse il significato della narrazione, simbolo o cifra che dir si voglia dell'assurdità degli eventi, della continua offesa che il reale (o meglio le concatenazioni di esso) porta all'intelligenza» (Guglielminetti 1984, p. 42).

fissata del piano vendicativo, culminante nell'evirazione del pedagogo¹²⁷. Pur in assenza di mobilitazione della comunità urbana, ne risulta una scena di accerchiamento collettivo, che si innesca nel momento in cui il Piloto, in agguato dietro l'uscio di una bottega, serra il «membro virile» del pedagogo tra i denti di un luccio secco. Il livello di artificio è ulteriormente accresciuto dalla mimesi felina del carnefice, abile a spacciarsi per una gatta tramite sibili e miagolii, cui il bersaglio è indotto suo malgrado a credere: ancora una volta, un ricorso senza precedenti ad agguati, simulazioni e sofisticate crudeltà.

La folla, quale manifestazione imprevista del caso, torna a incrudelire sull'ennesimo braccato della raccolta nella novella II, 2¹²⁸. Si tratta di Falananna, individuo affetto da un infantilismo perenne e per ciò stesso inadeguato ai doveri coniugali, che si ostina a invocare la morte per accedere, secondo quanto appreso in una predica quaresimale, a una vita più vera e felice. Decisa ad assecondarne il desiderio, la moglie predispone con l'amante una messinscena funeraria cui Falananna si presta docilmente, convinto che morire significhi semplicemente "fare il morto", per poi rivelarsi incapace di sostenere fino in fondo il proprio ruolo. Durante la processione verso la sepoltura, il finto morto reagisce improvvidamente alle ingiurie di un passante, suo amico e creditore insoddisfatto. Sicché l'azione, fin lì condotta secondo un calibrato dosaggio di elementi scenico-cerimoniali, sfugge del tutto di mano e deflagra in una concitata caccia all'uomo per le strade di Firenze:

¹²⁷ I, 2: «Un giovane ricco e nobile per vendicarsi con un suo pedagogo gli fa una beffa, di maniera che colui ne perde il membro virile; e lieto poi se ne torna a Lione» (Grazzini 1976, p. 27).

¹²⁸ II, 2: «Mariotto, tessitore camaldolese detto Falananna, avendo voglia grandissima di morire, è servito dalla moglie e dal Berna amante di lei; e credendosi veramente esser morto, ne va alla fossa; intanto sentendosi dire villania si rizza; e quelli che lo portano, impauriti, lasciano andar la bara in terra: onde egli, fuggendosi, per nuovo e strano accidente casca in Arno e arde, e la moglie piglia il Berna per marito» (Grazzini 1976, p. 158).

Falananna, sentendo le percosse, cominciò a stridere e guaire, e sviluppandosi il capo e i piedi, perché coloro non gli rompessino il dosso, si uscì della bara, e correndo gridava: – Ahi traditori, traditori, voi m’avete risuscitato! – perciò che avendo auto una bastonata in su la testa, gli grondava il sangue per lo viso e per lo petto [...]. Per la qual cosa la gente d’intorno, uditolo, la maggior parte lo stimarono impazzato affatto o spiritato; e [180] i fanciulli, preso della mota e de’ sassi, cominciarono, gridando «Al pazzo, al pazzo», a dargli la caccia; onde egli, spaventato, si messe a correre e a fuggire in verso il Carmino, ed essi diétroglì, gridando sempre «Al pazzo, al pazzo», per la piazza del Carmino lo seguitarono. Falananna, sbigottito e spaventato, non sapendo dove, a correre e a fuggire attendeva, pur sempre gridando [...] cosí fuggendo, era capitato in sul canto del ponte alla Carraia; e seguitando il cammino, impaurito per lo romore e per lo strepito de’ populi, in verso il ponte s’indirizzò [...] (Grazzini 1976, pp. 179-180).

Analogamente a quanto accade nella vicenda di Taddeo pedagogo, la beffa, una volta innescata, eccede il proprio disegno originario, tanto da assumere le inusitate dimensioni di una violenza collettiva a forte impronta rituale, dilagante sull’intero suolo urbano¹²⁹. Dalle due novelle, infatti, viene incontro uno stesso processo di evacuazione, insieme fisica e simbolica, della figura deviante dallo spazio comunitario: comune la presenza mediatrice dei fanciulli; comune la taccia di pazzia; comune il senso di smarrimento del fuggitivo. La fuga di Falananna si conclude con la sua caduta in Arno: qui, investito dall’olio incendiario versato per uno spettacolo pirotecnico, prende fuoco; inutili i soccorsi della folla, che anzi finiscono per alimentare le fiamme, finché la combustione non riduce il malcapitato a un «ceppo di pero verde, abbronzato e arsiccio» (Grazzini 1976, p. 182). Dall’infantilità patologica alla riduzione a

¹²⁹ A proposito della novella II, 7, Adriana Mauriello osserva che «allo stesso modo di Falananna, ma in progressione inversa, Taddeo, prima di scomparire nel nulla (“[...] fu veduto passare il Ponte a Sieve, [...]”; ma da indi in là non si seppe già mai quello quello che se ne avvenisse”), sconterà, lungo il suo percorso di espiazione per le vie cittadine, l’aggressione del fuoco, dell’acqua e degli uomini che completeranno l’opera del Tribolo e del Piloto» (Mauriello 2001, p. 120).

cadavere in una tomba-prigione, quindi a corpo percosso e braccato, la traiettoria di disumanizzazione raggiunge il suo acme in una finale lignificazione: ormai irriconoscibile, Falananna «d'ogni altra cosa avea sembianza da uomo in fuori» (Grazzini 1976, p. 182).

Capillarità, espansione e autonomia, dunque: questi, nel complesso, gli attributi più ricorrenti del dispositivo beffardo nel Lasca, solo superficialmente riconducibili alla superiorità degli «artefici» – artigianale, numerica, strategica. Su questo salto qualitativo ha richiamato l'attenzione, oltre cinquant'anni fa, Michel Plaisance: in una prospettiva sociologica e insieme psicoanalitica, la beffa grazziniana rivela un mutamento più profondo, che coinvolge modi e tramiti della sua circolazione. Nello spazio accerchiato delle *Cene* la beffa, divenuta ormai una forza che viene dall'esterno e prende di mira l'individuo, sembra rinviare a un sostrato di abitudini e istituzioni che agisce al di fuori delle parti in gioco (cfr. Plaisance 2005, pp. 135-136). Se da un lato incontra nella folla un primo livello di propagazione, che talvolta sfugge alle intenzioni degli artefici, in altri frangenti si appoggia direttamente ad autorità politiche o istituzioni cittadine. Con l'ovvia conseguenza che la riuscita del raggiro si lega non tanto alle abilità personali degli esecutori quanto alla possibilità di sfruttare ritualità sociali e procedure istituzionali già esistenti, convocate a sostenerlo o almeno a garantirne l'impunità. Spesso, come si è visto, è sufficiente che la vittima venga introdotta in un simile circuito perché la beffa prosegua da sé, in un'oltranza punitiva alimentata persino dal caso e dall'imprevisto.

Un primo livello di istituzionalizzazione si riconosce là dove la beffa, senza ancora coincidere con l'azione del potere, ne ottiene tuttavia una forma di copertura o di tacita convalida. Nell'*explicit* della novella II, 7 gli esecutori stessi si rivolgono all'Ufficio degli Otto, potendo avvalersi di parentele interne alla magistratura. Il caso del pedagogo viene qui esposto «particolarmente», quindi

esaminato collegialmente e liquidato con un blando ammonimento dei responsabili¹³⁰. Per certi versi affine, benché più stratificata, la situazione nella novella I, 8, dove la protesta dell'abate dà luogo all'intervento delle autorità religiose: Priore, Generale e Vicario entrano in scena per mobilitare i canali ordinari della giurisdizione ecclesiastica. Senonché, lungi dal condurre a un puntuale accertamento dei fatti, la controversia finisce per ricomporsi senza sanzioni entro l'orbita del potere politico, che di fatto avalla la beffa. L'ultima parola, in questo caso, spetta nientemeno che a Ippolito de' Medici¹³¹, costituitosi difensore della causa del Tasso:

Certamente – rispose allora il Magnifico – che per questa parola sola egli meritava i canapi, non che le funi: il Tasso ha mille ragioni, e credo per me che quel frate, non che pazzo affatto, sia anche spiritato; e per tanto vo' pigliar a difender la sua causa, e domani essere inanzi al vicario per suo procuratore –; e al Tasso voltatosi, quasi ridendo, disse: – Vattene a cena, e domattina per tempo tórnati all'usanza a lavorare, e lasciane la briga a me – [...] (Grazzini 1976, pp. 113-114).

A conferma che la condotta del beffatore trova nelle istituzioni non un ostacolo, bensì una forma di legittimazione a posteriori, quando non addirittura – con le parole del Magnifico – il riconoscimento ufficiale della sua inevitabilità («il Tasso ha mille ragioni [...]»).

Un più avanzato grado di integrazione si intravede nella novella II, 4, dove la beffa ai danni di Giansimone berrettaio è composta da due pannelli narrativi autonomi, tenuti insieme dal meccanismo del rincaro e del supplemento, così

¹³⁰ «Agolante e Lamberto, poscia che fu spiovuto, se ne andarono al Palagio, e a un zio dell'uno e a un parente de l'altro, che per buona ventura erano degli Otto, fattosi da capo, ogni cosa particolarmente del pedante raccontarono: e per fede della verità mostrarono loro quattro lettere di sua mano. Onda coloro, parlatone co i compagni dentro l'Uffizio, doppo l'avergli sgridato e ripresi, gli licenziarono dal Magistrato; ed essi lietissimi per Firenze la beffa raccontando interamente, facevano ridere ognuno che gli ascoltava» (Grazzini 1976, p. 286).

¹³¹ Sulla figura di Ippolito si rimanda a Zaganelli 2024b.

caratteristico del narrare laschiano. Nel primo pannello la brigata dello Scheggia e del Pilucca mette in scena una prova dei poteri magici del negromante Zoroastro, per persuadere la vittima della loro efficacia; di lì a poco, insoddisfatti della «cenuzza» ricavata, i beffatori escogitano un nuovo disegno, che viene a «colorirsi» attraverso la simulazione di un procedimento per accusa di stregoneria¹³². È infatti il timore delle sanzioni ecclesiastiche — e, in particolare, del rogo — a indurre Gian Simone a sborsare ventidue fiorini per impedire che il suo coinvolgimento in pratiche diaboliche giunga all'esame del tribunale. Alla contraffazione di una citazione del vicario, recapitata da un falso messo e corredata di tutti i segni esteriori dell'autorità, tiene dietro il discorso allarmistico dello Scheggia, per nulla avaro di riferimenti a un iter di tipo inquisitoriale: convocazione, minaccia di sanzione, comparizione in cancelleria. Anzi, nel prospettare le possibili conseguenze giudiziarie, la ricostruzione si rivela pienamente aderente ai rituali della prassi penale del tempo:

– Che abbiàn fatto? [...] abbiàn fatto contro la fede: la prima cosa, a credere agli incanti e cercare per via di diavoli di vituperare una nobile e costumata donna [...]. E rendetevi conto che se noi ci rappresentiamo, tosto sarén messi in prigione; e confessando la cosa, portiàn pericolo del fuoco; ma avendo la riprova, non possiàn negare, e il meno che ce ne intervenga, sarà stare in gogna, o andare in su uno asino con una buona condannagione; o forse, toltoci tutta la roba, confinati in un fondo di torre per sempre, o forse peggio [...] (Grazzini 1976, 225-226).

¹³² «Colorire il disegno» è locuzione ricorrente nelle *Cene*, e non a caso torna anche all'inizio di questo secondo tempo della beffa contro Giansimone: «La mattina per tempo il Pilucca, per dar principio a dover *colorire il trovato disegno* [...]» (Grazzini 1976, pp. 222-223, corsivo nostro).

In tal modo, ben più che simulare l'intervento dell'autorità, la beffa ne manipola dall'interno le forme e i linguaggi, volgendo a proprio profitto il sistema di credenze e timori su cui vigilano gli apparati giudiziari della Chiesa¹³³.

Con la novella di Maestro Manente (III, 10), unica tra le «grandi» a esserci pervenuta, si assiste a un salto qualitativo: la beffa non si limita più a sfruttare dall'esterno complicità, rituali o apparati cittadini, ma fa ormai tutt'uno con l'esercizio stesso del potere¹³⁴. Fin dalle sue prime mosse, il disegno orchestrato da Lorenzo si innesta infatti su procedure pubbliche già esistenti: il sospetto di peste, abilmente alimentato attraverso il travestimento del Monaco, mobilita l'intervento di Santa Maria Nuova e di un servigiale debitamente istruito, così da far circolare la voce delle gravi condizioni di Manente, «che aveva nella gola un gavocciolo come una pesca» e giaceva «mezzo morto» (Grazzini 1976, pp. 331-332). Di lì in poi la beffa si inserisce in un circuito di validazione collettiva: l'orafo «lo fece intendere agli ufficiali della sanità», si allertano i frati di Santa Maria Novella, i preti di San Pagolo, i becchini degli ammorbati, e il finto decesso di Manente viene assunto da tutti come un fatto indubitabile. Più tardi, quando il ritorno del medico riapre il caso — e la «matassa» si complica —, la vicenda si trasferisce nei palazzi della giustizia: il Vicario, incapace di venire a

¹³³ Cfr. Plaisance 2005, p. 155: «[...] il est intéressant de voir que les *beffatori* ont recours à la peur qu'inspire l'Église et la répression qu'elle exerce contre la sorcellerie. Lasca indique les relais de cette répression: *Vicario, cancelliere, Libro delle querelle*, convocation, *nesso*. En dehors du petit groupe libre de ses actes et sanctions, apparaît un appareil bureaucratique menaçant, soigneusement décrit».

¹³⁴ III, 10: «Lorenzo vecchio de' Medici da due travestiti fa condurre maestro Manente ubriaco, una sera dopo cena, segretamente al suo palagio, e quivi e altrove lo tiene, senza sapere egli dove sia, lungo tempo al buio, faccendogli portar mangiare da due immascherati: dopo, per via del Monaco buffone, dà a credere alle persone lui esser morto di peste; perciocché, cavato di casa sua un morto, in suo cambio lo fa sotterrare. Il Magnifico poi con modo stravagante manda via maestro Manente; il quale finalmente, creduto morto da ognuno, arriva in Firenze, dove la moglie, pensando che fusse l'anima sua, lo caccia via come se fusse lo spirito; e dalla gente avuto la corsa, trova solo Burchiello che lo riconosce; e piatendo prima la moglie in Vescovado, e poi alli Otto, è rimesso la causa in Lorenzo; il quale fatto venire Nepo da Galatrona, fa veder alle persone ogni cosa essere intervenuta al medico per forza d'incanti; sicché, riavuta la donna, maestro Manente piglia per suo avvocato san Cipriano» (Grazzini 1976, pp. 325-326).

capo dell'accaduto, lo segnala agli Otto; questi, a loro volta, rimettono la causa proprio al Magnifico, mente e regista della beffa. Non può passare inosservata, ormai, la serrata circolarità del dispositivo, che dal potere promana e al potere ritorna, dopo aver attraversato e piegato alla sua logica i livelli sanitario, religioso e giudiziario della vita cittadina. In definitiva, la novella di Manente porta all'estremo linee di forza già visibili altrove nelle *Cene*: la progressiva emancipazione della beffa dall'iniziativa individuale, in favore di un funzionamento più impersonale e pervasivo, innestato su strutture esterne — collettive e istituzionali — già predisposte ad accoglierla e a rilanciarne gli effetti. La «burla» può allora prendere, anche per il beffatore, una piega inattesa, salvo poi riuscire meglio di quanto previsto: poche reazioni sono più rivelatrici del riso incredulo del Magnifico, «parendogli che la burla avesse avuto più bello e lieto fine mille volte che saputo non si sarebbe immaginare» (Grazzini 1976, pp. 364-365).

Per altro verso, quanto più il dispositivo della beffa assume dimensioni totalizzanti, tanto più spietati risultano i suoi effetti. Di un'inversione dei rapporti tra beffatore e beffato ha parlato Michel Plaisance, secondo cui nelle *Cene* «le point de vue du beffato contamaine toutes les nouvelles» (Plaisance 2005, p. 135). Laddove il Boccaccio privilegiava l'iniziativa del beffatore, nel Lasca l'interesse narrativo si accentra sulla vittima e sulle conseguenze — fisiche e psicologiche — della violenza. Più cavia che zimbello, il beffato diviene così oggetto di un'osservazione ravvicinata, che registra con minuzia le alterazioni prodotte sul corpo e sulla psiche: dallo smarrimento momentaneo fino alla follia. Anche al di fuori di una dinamica di beffa, torna istruttivo quanto accade al corpo di Brancazio Malespini dopo un solenne spavento¹³⁵:

¹³⁵ I, 9: «Brancazio Malespini, passando innanzi giorno di fuori della porta alla Giustizia, ha per cosa di nullo valore sí gran paura, che egli ne fu per morire» (Grazzini 1976, p. 115).

Il quale rinvenuto, stette più d'un'ora inanzi ch'egli parlasse, e più di tre che non rispondeva a proposito e non sapeva in qual mondo si fusse. [...] fu bisogno cavargli sangue, e medicarlo parecchi e parecchi settimane, prima che guarito fusse; e nel guarire restò tutto sbucciato e mondo, e non gli rimase addosso né un capello né un pelo, chi lo avesse voluto per medicina; ma peggio ancora, che mentre egli visse non gli rimessero già mai, tal ch'egli pareva la più strana e contraffatta cosa che fusse mai per lo adietro stata veduta, e non sarebbe stato mai uomo che lo avesse riconosciuto, come interviene ora a coloro che hanno quella spezie pazza di mal francese che si chiama pelatina; e questo solamente gli accadde per la paura (Grazzini 1976, p. 121).

Talvolta, anche negli spazi di commento della cornice, affiora la percezione che la sorte toccata alla vittima sia stata più dura del necessario, tanto da turbare il riso della brigata. Si pensi alle reazioni degli ascoltatori alla novella I, 2, dove si legge che, nel riso generale, «pure a qualcuno incresceva del misero pedante, parendogli che Amerigo avesse messo un po' troppa mazza» (Grazzini 1976, p. 38)¹³⁶. Analoga è la reazione suscitata dalla novella del prete azzoppato, che «aveva addolcito il cuore e racconsolato l'animo» degli astanti, «[...] e più lo avrebbe fatto se messer lo prete non si fusse, saltando, fatto male alcuno» (Grazzini 1976, p. 95). Infine, le risa frenate che accompagnano la novella di Falananna: «[...] e più avrebbero riso, se il fine veramente troppo crudele e disperato di Falananna non gli avesse rattemperati un poco» (Grazzini 1976, p. 184).

A ben vedere, l'inganno colpisce dall'esterno la vittima con una violenza tale da alterare il suo rapporto con il mondo, straniandone i lineamenti. Il beffato vede, ascolta e interpreta, ma non dispone più dei criteri per stabilire se ciò che ha davanti sia reale o illusorio. Brancola in uno stato di sospensione: la realtà, manomessa dall'«artefice», si fa incerta, oscillante, talvolta indistinguibile dal

¹³⁶ Più avanti la beffa di Amerigo è giudicata «rigida», e accostata alla beffa «villana» orchestrata ai danni di Geri Chiaramontesi (Grazzini 1976, p. 50).

sogno o dall'allucinazione. È questo il caso di Guasparri del Calandra. È singolare che nella novella II, 6 l'efficacia della beffa non risieda nell'allestimento iniziale — la parata infernale dei cuccubeoni, la camera trasformata in una lugubre camera ardente —, ma nell'inspiegato ritorno dello spazio alla normalità. Guasparri, tornato in sé, si guarda intorno e vede «ogni cosa al suo luogo»; ma proprio tale ricomposizione dell'ordine domestico, sopraggiunta in sua assenza, lo getta in uno stato di incredulità:

Egli non sapeva bene in qual mondo si fussi, e se quelle cose che egli aveva vedute, se egli le aveva vedute, o se gli era troppo paruto vedere, o se egli pure le aveva sognate; e sbalordito e quasi affatto fuor di sé, riguardava pur la camera, e veggendo ogni cosa al suo luogo, non aveva ardire di favellare né di rispondere [...] (Grazzini 1976, p. 269).

Un meccanismo affine, sebbene ancora più sottile, si osserva nella novella di Bartolomeo degli Avveduti, dove la beffa non si affida all'allestimento di uno scenario perturbante, bensì alla manipolazione del quotidiano: gli oggetti, gli ambienti e le testimonianze vengono riordinati in modo da rendere più plausibile una spiegazione alternativa dei fatti, e il sogno più credibile dell'esperienza vissuta. Smarrita ogni evidenza, Bartolomeo tenta invano di passare in rassegna i propri ricordi; ma ogni tentativo di ricostruzione lo precipita più a fondo nell'inganno. Il dubbio tra sogno e realtà sfocia così in uno stato di deliquio, che lo sospinge a vagare per Firenze «come smemorato», guardando ogni cosa «con certa maraviglia, come se stato fusse forestiere», finché la perdita delle forze corporali non si accompagna a quella «dell'anima e dell'intelletto» (Grazzini 1976, p. 497).

Alla medesima logica appartiene, del resto, la controbeffa di prete Piero senese nella novella I, 7. Anche qui la «novità del caso» non coincide con la messinscena in sé, ma con la soppressione di ogni traccia dell'accaduto. Privato

di qualsiasi appiglio esterno, il soggetto non riesce più a ricondurre quanto ha vissuto entro un ordine intelligibile, e il dubbio, anziché dissiparsi, degenera in una malinconia crescente, fino al più drastico dei gesti:

Per la qual cosa gli crebbero in mille doppi la meraviglia e il dolore, e quasi stupido e trassecolato si fece ricondurre al letto; dove, pensando sempre a questo fatto, tanto gli sopraggiunse e la malinconia, che poco mangiava e poco o niente dormiva; di maniera che, o fusse la novità del caso o gli omori malinconici, la rabbia o la frenesia, o pure il diavolo che lo accecasse, un giorno fra gli altri, ch'egli era rimasto in camera solo, si gittò a capo innanzi a terra d'una finestra che riusciva in una corte, dove battendo su le lastre, si sfracellò, e morì che non batté polso (Grazzini 1976, p. 103).

IV. 4. Il labirinto urbano della beffa nelle *Cene*

Le spinte centripete e deformanti che attraversano le *Cene* a tutti i livelli, dalla forma breve al modulo della beffa, non risparmiano nemmeno la compagine spaziale. È del resto comprensibile che, nel momento in cui la beffa scivola verso una dimensione quasi istituzionalizzata, anche lo spazio finisca per farsi componente attiva del congegno. Mettendo fin d'ora in bilancio qualche forzatura, si può osservare come il trattamento dello spazio sia qui sottoposto a precise linee di forza, alcune manifeste, altre più sottili. Schematicamente: la contrazione dell'orizzonte geografico entro il perimetro urbano; l'ossessiva precisione topografica; l'uso strategico dello spazio al servizio della beffa; e infine l'alterazione percettiva dello scenario urbano, spesso per effetto delle forme più accanite o incontrollate di *truquage du réel* messe in opera dai beffatori.

Anzitutto gli attori delle *Cene* si muovono entro un orizzonte geografico decisamente ristretto. Firenze si accampa come teatro privilegiato dei «bei tratti» e delle «beffe rilevate», arrivando a monopolizzare quasi per intero la scena narrativa¹³⁷. Rari gli sconfinamenti, per lo più nel contado e in città vicine come Pisa (I, 5), Fiesole (II, 5), Prato (I, 7) o — caso eccezionale — Milano (II, 9). Ne risulta, specie se confrontata alla novellistica coeva, «un'immagine nettamente claustrofobica del rapporto tra l'eroe e il suo spazio [...], accentuata dall'ambientazione prevalentemente notturna degli eventi» (Bragantini 1987, p. 114). Almeno in prima battuta sarà lecito sospettare, dietro una simile strategia, risentimenti municipali, se non proprio la fiera riproposizione del primato fiorentino. In effetti, a questa chiave di lettura sembra offrire appiglio la beffa del Tasso intagliatore ai danni dell'abate lombardo (I, 8), reo di aver contrapposto alle figure della Sagrestia Nuova quelle di Noddo, e alla cupola di Brunelleschi quella di Norcia¹³⁸. Di fronte a tanto affronto, la reazione del Tasso, che scaraventa l'abate giù dalla scala della Laurenziana, assume il valore di una difesa quasi militante della supremazia fiorentina e dei suoi simboli architettonici¹³⁹.

Resta il fatto che una simile lettura lascia in ombra il rendimento narrativo — o meglio antinarrativo — di questo spazio tutto raccolto entro le mura cittadine. Né rende adeguatamente conto del risvolto «claustrofobico» e simbolicamente

¹³⁷ Così scrive Plaisance, cogliendo insieme la contrazione dello spazio urbano e l'ormai consumata istituzionalizzazione della beffa: «La beffa [...] ne se situe plus au niveau d'une mentalité, mais d'un certain type d'institution. Dans les *Cene*, elle devient le symbole d'une répression implacable. Le monde ouvert du *Décameron* se ferme. On est à Florence et on n'en sort plus. L'individu est inséré dans une organisation qui fonctionne en dehors de lui et qui suit sa propre logique» (Plaisance 2005, p. 104).

¹³⁸ I, 8: «Uno abate dell'ordine di Badia, passando per Firenze, visita San Lorenzo per vedere le figure e la libreria di Michel Agnolo; dove, per sua ignoranza e presunzione, il Tasso fa legare per pazzo» (Grazzini 1976, p. 104).

¹³⁹ Come rileva Brusagli, nella novella I 8 «il legame viscerale con i simboli architettonici della propria città si esprime in acrimonia rivendicativa». Non è un caso, d'altronde, se «l'appalto dell'intelligenza» appare «saldamente nelle mani di un "artefice", di un eroe positivo capace di assicurare alla città opportune difese e di restaurarne il credito» (Brusagli 1976, pp. xxiii-xxiv).

«repressivo» dello scacchiere urbano. Si noti, infatti, che nello spazio delimitato delle *Cene* risulta pressoché impossibile penetrare, mentre ogni uscita dal suo cerchio equivale a un'espulsione dalla *communitas*: espulsione politica e sociale nel caso di Geri Chiaramontesi (I, 3), che non può trattenersi a Firenze dopo l'infamante beffa patita pubblicamente; espulsione fisica del pedante Taddeo (II, 7), incalzato da una torma di fanciulli e garzoni; autoespulsione del pedagogo in I, 2, che, castrato e allontanato dalla casa dei padroni, si ritira definitivamente a vita eremitica; respingimento verso i margini urbani nel caso di Bartolomeo degli Avveduti (*Nov. Magl.* III), smarrito e ridotto a vagare lungo le mura della città. Il testo stesso insiste su questa deriva verso il margine urbano, che sembra tradurre topograficamente lo slittamento di una psiche traumatizzata fino alla sua soglia di rottura. Tanto più eloquente, in tal senso, la scena di Bartolomeo ormai tramortito e fuori di sé:

La sera, come volle la fortuna, si ritrovò in borgo Ogni Santi, e camminando avanti arrivò in sul Prato circa l'un'ora e mezzo; e come smemorato, non si ricordando più né della casa né della moglie, cominciò lungo le mura a passeggiare in giù e in su ratto ratto, e così durò insino a mezza notte; e avrebbe durato insino al giorno, mi cred'io, se non che la debolezza e la stanchezza, per non avere in tre giorni, si può dire, mangiato niente, e per l'essersi aggirato e affaticato molto, tanto poterono in lui che perder gli fecero le forze corporali: cotal che, indebolito, cascò in piana terra. Ma la novità, la meraviglia, lo stupore, la doglia e la malinconia (che fu peggiore assai) perder gli ferono poi quelle dell'anima e dell'intelletto: e così in terra tutto l'avanzo della notte spese ridendo (Grazzini 1976, p. 497).

È quasi superfluo notare che il motivo del viaggio, corrente nel repertorio novellistico fin dalle prime raccolte e di lì a poco rimesso in onore da Giral di Cinzio nella cornice itinerante degli *Ecatommiti*, è pressoché assente nel Grazzini, a riprova del fatto che la Firenze delle *Cene* non concede aperture

extramunicipali, e che ogni partenza vi è in realtà — come già per il Grasso legnaiuolo — il risultato di un’iniziativa sociale di allontanamento.

Sarebbe tuttavia riduttivo vedere nella Firenze delle *Cene* soltanto uno spazio chiuso e coercitivo, tanto più se si considera che, in numerose novelle, l’intero reticolo urbano è artatamente mobilitato nella costruzione della beffa. Sul piano stilistico, a quest’uso strategico fa puntuale riscontro un atteggiamento che Riccardo Brusagli ha efficacemente descritto nei termini di «nevrosi topografica» (Brusagli 1976, p. xi). La formula allude, evidentemente, a una sovrabbondanza di indicazioni spaziali, che il Lasca dissemina lungo il testo con precisione quasi accanita. A colpire, fin dalle prime battute, è infatti l’insistenza con cui il narratore registra nomi di vie, contrade, piazze, botteghe e palazzi del microcosmo fiorentino. Anche là dove non è inscenata una beffa, capita che il Lasca segua gli attori attraverso una fitta enumerazione di luoghi e percorsi, addensati nel giro di poche righe. Valga, per esempio, l’avvio della novella I, 9, in cui l’itinerario del giovane Brancazio Malespini verso l’abitazione dell’amante è scandito da una fitta segnaletica urbana e architettonica, restituita con instancabile scrupolo nomenclatorio:

[...] la sera per la porta di San Niccolò se ne usciva, e la mattina due ore inanzi giorno passava la Nave a Rovezzano [...] e di poi rasente la riva d’Arno se ne veniva alla porta alla Giustizia, e quindi lungo le mura tirando, alla porta alla Croce se ne andava; e per lo sportello, che in quelli tempi si apriva a ogni otta, se ne entrava in Firenze [...] (Grazzini 1976, pp. 116-117).

Gli esempi si potrebbero facilmente moltiplicare, dal momento che la «nevrosi topografica» è una tendenza pressoché costante nella scrittura del Lasca. Sembra tuttavia che nelle novelle di beffa l’addensamento di materiale spaziale acquisti ben altro peso sul piano dell’intreccio. Di fatto, beffe, «involture» e «bei tratti» introducono nel tessuto urbano una dialettica, talvolta perversa, tra spazi

agiti dai beffatori e spazi subiti dai beffati. In simili casi, la Firenze delle *Cene*, isolata dal contesto extramurario, diviene un «campo di forze» antagoniste, nel quale l'invasione dello spazio è tale da dirigere e vincolare i movimenti degli attori¹⁴⁰. Non di tutti gli attori, beninteso: al suo interno la distribuzione delle «forze» è diseguale, giacché il controllo dello scacchiere, con i suoi pieni e i suoi vuoti, è saldamente concentrato nelle mani dei beffatori. A loro soli spettano quindi gli spazi agiti, *con* cui hanno buon gioco nel mettere a segno le proprie mosse¹⁴¹. I beffati, al contrario, si aggirano spaesati tra percorsi obbligati, deviazioni forzate, *cul-de-sac*; oppure sono messi alla berlina in pubblica piazza; o ancora immobilizzati e condotti di peso in luoghi bui e appartati. Non è certo casuale che l'attenzione del Lasca ritorni sull'immagine del labirinto: questa Firenze livida e inospitale sembra davvero, agli occhi del beffato, annodarsi in un dedalo di tracciati urbani che non conducono ad alcuna meta¹⁴².

Il punto è che la città, tutt'altro che semplice scenografia antinaturalistica, è incorporata nelle macchinazioni degli «artefici» laschiani: ne detta le tempistiche, ne scandisce le tappe, ne amplifica gli effetti di sopraffazione. È il caso della già citata novella di Geri Chiaramontesi, dove la beffa si direbbe quasi cronometrata per precisione degli incastri e speditezza dell'esecuzione. Il dato sorprende tanto più se si pensa che la beffa nasce in realtà da una sfida improvvisata durante una conversazione serale, e prende forma solo nel momento in cui lo Scheggia, mentre Geri si arma, mette in moto la rete delle

¹⁴⁰ Per la nozione di «campo di forze» si veda supra, cap. I, con riferimento al modello di Gabriel Zoran, secondo cui «chronotopic structure of space does not mean an occasional movement on a neutral scene, but rather a conception of the entire space in terms of a *field of powers*». In questa prospettiva, aggiunge Zoran, «an actual movement is a result of several powers: will, obstructions, ideal, characters' intentions, and so forth. These powers can also act in space when there is no real movement» (Zoran 1984, p. 319, corsivo nel testo).

¹⁴¹ Come nota Mieke Bal, lo spazio è talora indicato non come sede dell'azione, bensì come suo strumento: «a space is sometimes indicated explicitly, not because of an action taking place in it, but because of an action performed with it» (Bal 1985, p. 141).

¹⁴² Sulla metafora del labirinto nel Rinascimento, decisivo il rimando a Scrivano 1993b.

complicità urbane. I beffatori, confidando nella loro conoscenza della geografia sociale della città, sanno toccare i principali canali di diffusione delle voci, dalla bottega di Ceccherino alla scuola di scherma del Grechetto. La riuscita della beffa, costruita per far passare Geri per folle, è affidata a questa rete attiva di nodi di propagazione della notizia e di concentrazione dello sguardo pubblico, tutti strategicamente ritorti contro la vittima, consegnata a un meccanismo che, una volta avviato, sembra funzionare da sé.

Stando così le cose, è legittimo vedere in questa Firenze un modello conflittuale, giocato sullo scarto tra l'appropriazione strategica dello spazio da parte dei beffatori e una pratica dello spazio costantemente frustrata nei beffati. Lo si riscontra anche nei casi di maestro Manente e del pedagogo Taddeo, dove la sproporzione tra le parti si risolve in un irrigidimento normativo dell'intorno urbano, in una legislazione spaziale senza vie d'uscita né margini di contromossa. Non è forse la stessa natura ipercartografica a segnalarlo, restituendo fin nella toponomastica il senso oppressivo di uno spazio sigillato? O, meglio ancora, di un «campo di forze» già saturato di interdetti e postazioni, che impedisce ogni reale avanzamento? Certo è che, nelle *Cene*, lo spazio «non è solo, come sempre, attivo: esso è più forte degli uomini che si muovono in esso, li costringe e li sospinge, anziché esserne attraversato, verso una soluzione che è agli antipodi della mutazione novellistica» (Bragantini 1987, p. 121). Tutto avviene come se i personaggi avessero smarrito ogni residuo di quella capacità tattica che si potrebbe definire — con de Certeau — «modalizzazione congiunturale» dello spazio: quanto a dire che al beffato non resta alcuna possibilità di adattare il proprio agire alle circostanze, piegando di volta in volta i percorsi imposti alle esigenze del momento¹⁴³.

¹⁴³ Soffermendosi sui modi di utilizzare le cose o le parole pronunciate a seconda delle occasioni, De Certeau osserva che utensili, proverbi o altri discorsi, «sono *segnati dagli usi*; significano le operazioni di cui sono state l'oggetto, operazioni relative a delle situazioni e

Anche uno sguardo sommario agli spostamenti nelle novelle varrà a confermare questo senso di spazio già appropriato, giocato a sistematico svantaggio dei beffati. Così Guasparri, che, una volta entrato nel circuito della beffa, non ha occasione di sfuggire alla sua presa: dalla casa del Pilucca al ponte alla Carraia, dove gli si parano davanti i mascheroni infernali, e di lì ricacciato prima alla casa del Pilucca, poi alla propria abitazione di Borgo Stella, già allestita come una camera funebre, egli oscilla senza tregua entro un tragitto segnato fin da principio, vinto insieme dal terrore e da una fiducia mal riposta nei suoi persecutori. Con esiti più brutali, Taddeo, attirato nella casa di Fiammetta per mezzo dell'inganno ordito dal fratello, e subito privato di ogni iniziativa, è ridotto a una condizione di impotenza tutta fisica: dopo averlo seviziato, gli aguzzini lo scortano bendato al Mercato Vecchio, dove lo costringono ad assistere alla gogna di un fantoccio a lui somigliante, esposto con la scritta «Per aver falsato la sodomia» (Grazzini 1976, pp. 282-283). Rinchiuso poi in una stalla in mezzo al letame, è infine cacciato nudo sotto la pioggia e inseguito dai «fattori» fino a oltre le mura: passaggio che, anziché interrompere la beffa, ne porta a compimento il rituale degradante. Non è difficile osservare come, in tutti questi casi, i margini della casualità risultino pressoché nulli: anche la piazza, tradizionalmente sede dell'incontro e, dunque, della mutazione novellistica (cfr. Bragantini 1987, pp. 114-115), si rovescia in luogo d'esercizio del controllo: vi si consuma la cattura del deviante (nel caso di Geri), la sua esposizione infamante (Taddeo), o la sua espulsione dalla *communitas*, affidata alla violenza della folla.

Manente, infine, è un individuo prelevato, rinchiuso e trasferito senza sapere dove né perché: sottratto al suo mondo e immesso in uno spazio separato che,

concepibili come *modalizzazioni* congiunturali dell'enunciato e della pratica; e più in generale, indicano una storicità sociale nella quale i sistemi di rappresentazione o le tecniche di fabbricazione non appaiono più tanto come dei quadri normativi ma anche come degli strumenti manipolabili dai loro utilizzatori» (De Certeau, 2010, p. 53).

tra palazzo de' Medici e l'eremo dei Camaldoli, funziona come un vero e proprio «purgatorio» della beffa; durante il sequestro, una messa in scena ordita dal Magnifico ne simula la morte per peste e lo sostituisce con un doppio, cosicché, una volta reimmesso in Firenze, si trova di fronte a una città che lo ha già sepolto e che gli nega ogni identità. Tra isolamento, simulazione di morte ed esclusione sociale, la sua vicenda è fatta infine transitare attraverso una serie di stazioni istituzionali — dal Vescovado a Santa Maria Maggiore fino al palazzo del Magnifico — sotto lo sguardo divertito del potere.

Va ora aggiunto che un simile trattamento dello spazio non è privo di effetti sul piano della struttura novellistica. Esso giunge anzi a comprometterne gli equilibri interni, così come individuati dal Bonciani nella tripartizione di «prologo», «scompiglio» e «sviluppo». Dalla narrativa del Lasca risulta infatti svuotato o sensibilmente compresso proprio il momento mediano dello «scompiglio», nel quale l'azione si complica e, insieme, si apre alla propria soluzione con lo «sviluppo». Non sorprende, allora, alla luce delle novelle fin qui esaminate, che la funzione dell'ostacolo come termine di confronto per l'iniziativa individuale finisca qui per essere radicalmente sacrificata. Basterà a darne ragione il fatto che all'azione del soggetto, impegnato a misurarsi con una serie di impedimenti, tende ormai a sostituirsi il dispiegamento di un disegno elaborato altrove, entro il quale il protagonista è progressivamente ridotto a pedina. Di qui anche la drastica riduzione dell'incidenza del caso, rimpiazzato da una meccanica degli eventi affidata ai «disegni» e alle «matasse» dei beffatori, che si annettono l'intero campo delle possibilità. Di conseguenza, anche quando la narrazione si distende o si articola in più segmenti, la progressione non coincide con uno «sviluppo» dell'azione, ma si avvita in rincari e supplementi tanto inattesi nelle modalità quanto prevedibili negli esiti. Ecco perché, in fin dei conti, l'andamento circolare, quasi avvolto su sé stesso,

della Firenze delle *Cene* — o, meglio, dell'esperienza che essa consente — pare riflettersi nella stessa struttura della novella, dove

si avverte questa dimensione labirintica, questo avvolgersi di strade che si attorcigliano, si avvitano su se stesse, si annodano, si snodano e si scindono, poi tornano a riflettersi (specialmente in uno spazio urbano del tutto labirintico, in una Firenze che sembra fatta a forma di spirale, che ruota continuamente su se stessa)» (Ferroni 2000, p. 69).

Non solo, dunque, sede e strumento della beffa: la topografia labirintica di Firenze si offre piuttosto come correlato spaziale di una narrativa ormai senza mutazione, in cui il destino del personaggio è l'immobilizzazione traumatica o la degradazione senza riscatto.

Conclusioni

Dopo aver definito le coordinate teoriche e ricostruito il retroterra storico-letterario, il terzo e il quarto capitolo affrontano l'analisi delle due raccolte oggetto della presente ricerca: rispettivamente, le novelle fiabesche delle *Piacevoli Notti* e le novelle municipali delle *Cene*. Da una parte, dunque, la fiaba – o, più precisamente, la novella contaminata con strutture fiabesche; dall'altra, la novella cittadina, saldamente ancorata al reticolo urbano di Firenze. Si tratta di due strategie divergenti rispetto al modello della novella realistico-borghese, tradizionalmente giocata su un «fermo codice delle identità» spaziali e su una stretta conformità tra l'azione e il suo luogo: una solidarietà narrativa, se si vuole, in cui lo spazio non fa solo da fondale, ma condiziona e (ri)orienta l'azione dei personaggi attraverso le possibilità iscritte nella sua organizzazione materiale e nei suoi usi sociali.

Il nucleo fiabesco delle *Piacevoli Notti* dello Straparola ridefinisce questa solidarietà. È ampiamente noto che al tempo astorico, sottratto a ogni calendario, della fiaba corrisponda uno spazio a-cartografico, idealmente situato alle periferie o oltre i margini di ogni mappa. I suoi luoghi non possiedono consistenza né plasticità: sono puri campi concettuali, superfici mobili sulle quali l'eroe si muove senza incontrare resistenze che non siano puramente narrative. Si direbbe che l'intera dimensione spaziale sia predisposta per assecondare i suoi spostamenti, in un mondo che non oppone attrito e che sembra contrarsi ed espandersi simultaneamente. A questo rilievo, che attiene alla cinematica del mondo fiabesco, si affianca un secondo dato di natura assiologica: l'insieme spaziale obbedisce a una distribuzione di valori chiaramente riconoscibili e, quindi, localizzabili. Nel suo ordinamento si ritagliano, senza mediazioni né sfumature, poli di domesticità ed estraneità,

sicurezza e pericolo, ricchezza e povertà, socialità e barbarie. A ben vedere, pochi modelli di mondo si prestano quanto quello fiabesco a essere letti come griglia assiologica, nel senso indicato dalla semiotica lotmaniana: un sistema di opposizioni spaziali che traduce e organizza valori non spaziali. In questo mondo di dualismi, del resto, non c'è, né potrebbe esserci, confusione di valori, dal momento che vizio, falsità e inganno potranno insinuarsi solo transitoriamente nello spazio di virtù, verità e giustizia, senza mai scalzarli del tutto. Alla lunga, la virtù avrà la meglio sul vizio, l'essere sull'apparire; e, al termine della fiaba, tutto tornerà al proprio posto.

Decisivo è il fatto che, nelle *Piacevoli Notti*, tale organizzazione non resti appannaggio del solo repertorio fiabesco; anzi, essa finisce per compromettere la forma novella nelle sue tradizionali coordinate di rappresentazione. Ne fanno fede fenomeni quali l'allentamento del nesso tra azione e ambiente e la scarsa referenzialità della toponomastica, riscontrabili anche nelle novelle apparentemente più canoniche, dove la concretezza sociale del modello boccacciano si contamina con uno spazio mobile, discreto e semanticamente polarizzato.

Anche *Le Cene* rompono quella solidarietà, ma in direzione opposta. Se nelle *Piacevoli Notti* la novella è sottoposta a linee di fuga fiabesche, su uno spazio narrativamente docile al movimento dell'eroe, nelle *Cene* dominano logiche centripete e di chiusura. Con il Lasca, in effetti, la vicenda novellistica si contrae entro i limiti angusti di un'impraticabile arena urbana, fino quasi a soffocare le iniziative dei personaggi. Non è un caso che le beffe più truci siano calate in una Firenze labirintica, nella quale i percorsi si ripiegano e si raggomitano in una sorta di vertigine topografica. Del resto, le novelle del Grazzini puntano risolutamente sul meccanismo della beffa, con la sua dialettica tra spazi agiti dal beffatore e spazi subiti dal beffato. Non sorprende, allora, che questa Firenze,

tutta serrata entro la sua cinta muraria, sia narrativamente assunta a campo di forze antagoniste, peraltro secondo una distribuzione impari delle possibilità d'azione. È inevitabile che i beffatori ne controllino i nodi strategici, le reti di circolazione e le sedi di sanzione sociale; dal canto loro, smarrita la facoltà di fare «mente locale», i beffati vi si aggirano inermi, come intrappolati in un reticolo di false direzioni e vicoli ciechi. Non di rado sono legati e immobilizzati, quindi segregati in spazi chiusi; oppure sono insistentemente esposti ad agguati, sassaiole e pubbliche umiliazioni. Capita anche che questa dialettica approdi a una violazione degli spazi privati della vittima, con effetti traumatici di sdoppiamento e crisi d'identità. Torna così il senso di una violenza simbolica che espropria il soggetto delle sue dimensioni più intime, quelle del corpo e della psiche.

In definitiva, lo spazio – o, più precisamente, l'uso strategico che se ne fa – si rivela più forte dell'elemento mobile: lo arresta, respinge e imprigiona. A questo orizzonte coercitivo si accompagna, sul piano stilistico, un atteggiamento che Riccardo Bruscaagli, curatore della più recente edizione delle *Cene*, ha suggestivamente descritto nei termini di «nevrosi topografica». E infatti colpisce fin dalle prime battute l'ostinazione, spinta fino all'oltranza, con cui il Lasca nomina strade, contrade, piazze e palazzi del microcosmo fiorentino, al punto da alimentare l'impressione di uno spazio ipercartografato. È anzi plausibile che proprio a causa di questo eccesso di spazio nominato, e del complementare deficit di indeterminazione, l'azione faticchi a trovare libero corso. Ne risulta spesso compromessa la possibilità di una svolta narrativa, specie là dove il dispositivo della beffa riassorbe nella propria logica i margini dell'imprevisto e della contingenza, per poi sviluppare con teorematrice implacabilità i presupposti stessi della sua macchinazione, fino alle estreme conseguenze. Non è azzardato, perciò, vedere in questo esasperato squilibrio

tra spazi agiti e subiti l'esito forse più radicale e, per così dire, retroverso del trattamento della spazialità nella novella cinquecentesca.

Per indulgere, fiabescamente, a un elementare gioco di opposizioni, il presente studio conduce al riconoscimento di due modelli spaziali alternativi: da un lato, lo spazio coercitivo, ipercartografico e antinarrativo delle *Cene*; dall'altro, quello delle *Piacevoli Notti*, mobile, tendenzialmente a-cartografico e ad alto rendimento narrativo. Le possibilità dello spazio nella novella rinascimentale si dispiegano idealmente tra questi due modelli.

Ne deriva, più in generale, una ridefinizione dello statuto della spazialità nella novella rinascimentale. Tutt'altro che sfondo rappresentativo o supporto neutro degli eventi, lo spazio s'impone come principio organizzatore della narrazione, con cospicue ricadute sul piano delle sue strutture formali. In questo senso, tanto l'a-cartografia mobile delle *Piacevoli Notti* quanto l'ipercartografia coercitiva delle *Cene* appaiono come le postazioni più avanzate e in qualche modo oltranziste, oltre le quali la forma novella cessa di esistere. Si potrebbe allora concludere che, proprio attraverso queste due esperienze agli antipodi, la novellistica del Cinquecento mette in scena la crisi del modello realistico-borghese ereditato dalla tradizione boccacciana. Una crisi che dà luogo a una pluralizzazione delle forme e delle soluzioni narrative, entro cui lo spazio assume un ruolo sempre più problematico.

Al di là dei suoi esiti puntuali per la novella, questa prospettiva consente di rilanciare, in un orizzonte più ampio e di lunga durata, l'idea che la dimensione spaziale del testo costituisca un punto d'osservazione privilegiato per comprendere l'evoluzione di un genere letterario, tra fedeltà ai modelli e tensioni sperimentali. Per parte nostra, ci siamo avvalsi di teorie e strumenti d'analisi della semiotica, della narratologia e della geografia letteraria, senza privilegiare una prospettiva esclusiva. Si è cercato piuttosto di tenere insieme

proposte diverse, e di diversa provenienza, in un quadro metodologico forse sincretico, ma pensato per essere agile, coerente e rispettoso della realtà dei testi: un quadro, soprattutto, capace di rendere conto dei mutevoli equilibri tra movimento dei personaggi e fisionomia degli spazi narrati nella novella cinquecentesca, senza trascurarne, beninteso, la dimensione simbolica, non foss'altro perché tali equilibri possono portare impresso il segno di un volere sociale o di un potere politico.

Bibliografia

Adam J.-M., Petitjean A., *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989.

Afanas'ev A. N., *Fiabe russe proibite*, a cura di P. Pera, con un saggio introduttivo di B. A. Uspenskij, Milano, Garzanti, 1990.

Adam J.-M., *Décrire des actions: raconter ou relater?*, in «Littérature», n. 95, 1994, pp. 3-22.

Albanese G., Battaglia Ricci L. e Bessi R. (a cura di), *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno* (Pisa, 1998), Roma, Salerno Editrice, 2000.

Alberti G., *Il Lasca: lettura e digressioni*, in «Belfagor», vol. 2, n. 5, 1947, pp. 187-202.

Alfano G., *Novella, conversazione, «caso»*. Note sul «Dialogo de' giuochi» di Girolamo Bargagli, in «Filologia e critica», XXVII, 2002, pp. 277-288.

Alfano G., *Introduzione alla lettura del «Decameron» di Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

Alfano G., *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere*, in «Studi sul Boccaccio», XLIII, 2015, pp. 263-287.

Alfano G., *Le insidie del riso. Convenienza e consuetudine nella scena cortigiana del Cinquecento italiano*, in «Atlante. Revue d'Études Romanes», 5, 2016, pp. 153-176.

Almansi G., *Tre letture boccaccesche*, in Id., *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 129-182.

Alsina J., *Espace et narratologie (Gérard Genette et Alfanhui)*, in J. Dousset (éd.), *Espaces. Séminaire d'études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1988, pp. 143-158.

Bachtin M., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001 [1979], pp. 231-405 (ed. or.

Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poetike, in Id., *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975, pp. 234-407).

Baillet R., *Le monde poétique de l'Arioste. Essai d'interprétation du Roland furieux*, Lyon, L'Hermès, 1977.

Bal M., *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.

Baldissone G., *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki, 1992.

Balduino A., *Fortune e sfortune della novella italiana fra tardo Trecento e primo Cinquecento*, in Id., *Petrarca e dintorni*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 153-179.

Bandello M., *La terza parte de le novelle*, a cura di D. Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995.

Baratto M., *Realtà e stile nel «Decameron»*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

Barberi Squarotti G., *Fiaba, conversazione e tragicità: lo Straparola*, in Id., *La letteratura instabile. Il teatro e la novella fra Cinquecento ed Età barocca*, Treviso, Editrice Santi Quaranta, 2006a, pp. 261-284 (già pubblicato come *Problemi di tecnica narrativa cinquecentesca: lo Straparola*, in «Sigma», 5, 1965, pp. 84-108).

Barberi Squarotti G., *Struttura e tecnica delle novelle del Grazzini*, in Id., *La letteratura instabile. Il teatro e la novella fra Cinquecento ed Età barocca*, Treviso, Editrice Santi Quaranta, 2006b, pp. 241-259 (già pubblicato in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVIII, 1961, pp. 497-521).

Bargagli G., *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, a cura di P. D'Incalci Ermini, introduzione di R. Brusagli, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982.

Bargagli S., *I Trattenimenti*, a cura di L. Riccò, Roma, Salerno Editrice, 1989.

Barthes R., *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in R. Barthes et al., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969 (ed. or. *Introduction à l'analyse structurale du récit*, in «Communications», 8, 1966, pp. 1-27).

Barthes R., *Sul racconto. Una conversazione inedita con Paolo Fabbri*, Bologna, Marietti, 2019.

Battaglia S., *Dall'esempio alla novella*, in Id., *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, pp. 487-547.

Battaglia Ricci L., «Una novella per esempio». *Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, in G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi (a cura di), *Favole, parabole, storie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998)*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 31-53.

Beccaria G. L., *La variazione dell'identico: elogio della fiaba*, in Id., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*, Milano, Garzanti, 2001 [1989], pp. 285-339.

Belmont N., *Poetica della fiaba. Saggio sul racconto di tradizione orale*, Palermo, Sellerio, 2002 (ed. or. *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999).

Bembo P., *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966.

Benjamin W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014 [1962], pp. 247-274 (ed. or. *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, Bd. II/2, pp. 438-465).

Benveniste É., *Problemi di linguistica generale*, Milano, il Saggiatore, 2010 [1971] (ed. or. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966).

Berardi F., *La retorica degli esercizi preparatori. Glossario ragionato dei Progymnasmata*, Hildesheim, Olms, 2017.

Bertone G., *Strutture narrative e strutture teatrali nelle «Cene» del Lasca*, in «Studi di filologia e letteratura», IV, 1978, pp. 59-104.

Bettelheim B., *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 2023 [1977] (ed. or. *The Uses of Enchantment, The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Alfred A. Knopf, 1976).

Bigazzi R., *Le novelle del «Furioso»*, in E. Scarano, D. Diamanti (a cura di), *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione. Personaggi e scenari. Atti del seminario di studi* (Pisa, febbraio-maggio 1993), Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1994, pp. 47-58.

Boccaccio G., *Decameron*, a cura di V. Branca, 2 voll., Torino, Einaudi, 2014 [1956].

Boccaccio G., *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2018 [2013].

Bolpagni M., *La geografia del «Decameron»*, Milano, Prospero Editore, 2017.

Bonciani F., *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in B. Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 voll., Roma-Bari, Laterza, 1972, III, pp. 135-173.

Bonora E., *Il boccaccismo del «Galateo»*, in Id., *Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 1970, pp. 131-142.

Bonora E., *Ricerche su Francesco Sansovino: imprenditore, libraio e letterato*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994.

Borsellino N., *Il comico allo scoperto: il modello decameroniano*, in Id., *La tradizione del comico. Letteratura e teatro da Dante a Belli*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 32-38.

Borsellino N., *La Cazzaria*, in Id., *La tradizione del comico. Letteratura e teatro da Dante a Belli*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 83-97.

Bottigheimer R. B., *Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.

Bottigheimer R. B. (ed.), *Fairy Tales Framed: Early Forewords, Afterwords, and Critical Words*, Albany, State University of New York Press, 2012.

Bottigheimer R. B., *Magic Tales and Fairy Tale Magic: From Ancient Egypt to the Italian Renaissance*, Palgrave Historical Studies in Witchcraft and Magic, London, Palgrave Macmillan, 2014.

Bragantini R., *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987.

Bragantini R., *Dialogo*, in R. Bragantini, P. M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 93-115.

Bragantini R., «Poligrafi» e umanisti volgari, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, IV, *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 681-754.

Bragantini R., *Vie del racconto. Dal «Decameron» al «Brancaleone»*, Napoli, Liguori, 2000.

Bragantini R., *Giovan Francesco Straparola, «Le piacevoli notti»*, in P. Guaragnella, S. De Toma (a cura di), *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Dal Trecento al tardo Cinquecento*, Lecce, Pensa Multimedia, 2011, pp. 313-318.

Bragantini R., *Apologie del vero: poetiche novellistiche da Boccaccio al Cinquecento*, in «Italianistica», XLVI, 2, 2017, pp. 29-42.

Bragantini R., *Il Decameron e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Roma, Carocci, 2022.

Branca V., *Boccaccio medievale*, introduzione di F. Cardini, Milano, Rizzoli, 2010 [1956].

Branca V., *Una chiave di lettura per il «Decameron»*, in G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, 2 voll., Torino, Einaudi, 2014 [1956], I, pp. VII-XXXIX.

Bremond C., *La logique des possibles narratifs*, in «Communications», 8, 1966, pp. 60-76.

Bremond C., *La logica del racconto*, Milano, Bompiani, 1977 (ed. or. *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973).

Bruni F., *Sistemi critici e strutture narrative (Ricerche sulla cultura fiorentina del Rinascimento)*, Napoli, Liguori, 1969.

Bruscagli R., *Introduzione*, in A. Grazzini (Il Lasca), *Le Cene*, a cura di R. Bruscagli, Roma, Salerno Editrice, 1976, pp. IX-XXXV.

Bruscagli R., *Nel salotto degli Intronati*, in G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, a cura di P. D'Incalci Ermini, introduzione di R. Bruscagli, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982, pp. 9-39.

Bruscagli R., *La novella e il romanzo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, IV, *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 835-907.

Bruscagli R., *Un modello bipolare per la novella del Cinquecento: Lasca e Giralaldi*, in «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VI, 2020, pp. 7-32.

Brusegan R., *La représentation de l'espace dans les fabliaux. Frontières, Intérieurs, Fenêtres*, in «Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society», vol. 4, n. 1, 1991, pp. 51-70.

Calabrese S., *L'enigma del racconto. Dallo Straparola al Basile*, in «Lingua e stile», XVIII, 1983, pp. 177-198.

Calabrese S., *Gli arabeschi della fiaba. Dal Basile ai romantici*, Pisa, Pacini, 1984.

Calabrese S., *Fiaba*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.

Calabrese S., *Morfologia del paesaggio fiabesco*, in F. Cambi, G. Rossi (a cura di), *Paesaggi della fiaba. Luoghi, scenari, percorsi*, Roma, Armando Editore, 2006, pp. 34-42.

Calmo A., *Le lettere di messer Andrea Calmo, riprodotte sulle stampe migliori*, a cura di V. Rossi, Torino, Loescher, 1888.

Calvino I., *Sulla fiaba*, Milano, Mondadori, 2023 [1996].

Camporesi P., *Le officine dei sensi*, Milano, Garzanti, 1985.

Caprettini G. P., *Semiologia del racconto*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

Carapezza S., *La fiaba in cornice di Giovan Francesco Straparola*, in Ead., *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011, pp. 123-156.

Carapezza S., *Il viaggio fiabesco nelle «Piacevoli Notti» dello Straparola*, in A. Beniscelli, Q. Marini e L. Surdich (a cura di), *La letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi. Atti delle Sessioni parallele del XIV Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti*, Genova, 15-18 settembre 2010, Genova, DIRAAS, 2012.

Carapezza S. (a cura di), *La novella del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2013.

Carapezza S., *Sondaggi sui luoghi del racconto in alcuni novellieri cinquecenteschi*, in B. Barbiellini Amidei, A. M. Cabrini (a cura di), *I luoghi del racconto*, Milano, Ledizioni, 2021, pp. 203-228.

Carapezza S., *Favole, fiabe, storie nelle «Piacevoli notti»*, in «Arnovit. Archivio Novellistico Italiano», 2024, pp. 32-51.

Carocci A., *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo «L'innamoramento de Orlando» (1483-1521)*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2018.

Cavallini G., *Postilla sulla geografia del «Decameron»*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XX, 2002, pp. 91-104.

Cavicchioli S., *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2002.

Chatman S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, il Saggiatore, 2003 (ed. or. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1978).

Cicerone, *Dell'oratore*, introduzione di E. Narducci, Milano, Rizzoli, 2016 [1994].

Cosgrove D., *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milano, Unicopli, 1997 [1990] (ed. or. *Social Formation and Symbolic Landscape*, London-Sydney-Dover, Croom Helm, 1984).

Cottino-Jones M., *Il "realismo grottesco" come modello di "trasgressione". «Le Cene» del Grazzini*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola (18-24 settembre 1988)*, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1989, II, pp. 851-860.

Cottino-Jones M., *Il "picciol dono" di G.F. Straparola: «Le Piacevoli Notti»*, in Ead., *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 129-195.

Cottino-Jones M., *"L'invenzione e il modo" de «Le cene» del Lasca*, in Ead., *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 81-128.

Crimi G., *Molino, Antonio da, detto il Burchiella*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011, «Treccani.it – Enciclopedia online».

D'Andrea A., *Struttura e costruzione nel «Decameron»*, in Id., *Il nome della storia. Studi e ricerche di storia e letteratura*, Napoli, Liguori, 1982, pp. 126-134.

Davico Bonino G., *Il narrato oggettuale del Lasca*, in *Da Dante al Novecento. Studi critici offerti dagli scolari a Giovanni Getto*, Milano, Mursia, 1970, pp. 247-258.

De Certeau M., *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001 (ed. or. *L'invention du quotidien. I: Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 1980).

Dei A., *Le città nella geografia del «Decameron»*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», serie XIII, vol. II, 2009, pp. 917-924.

Della Casa G., *Prose di Giovanni della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, a cura di A. Di Benedetto, Torino, UTET, 1970.

Della Palma G., *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*, Firenze, Olschki, 1984.

Di Francia L., *Novellistica*, 2 voll., Milano, Vallardi, 1924-1925.

Dennerlein K., *Narratologie des Raumes*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009.

Dennerlein K., *Raum*, in M. Martínez (Hg.), *Handbuch Erzählliteratur: Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 2011, pp. 158-165.

Dolfini G., *Sull'universalità della fiaba*, in «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», XXXII/3, 1979, pp. 329-336.

Eco U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

Eichel-Lojkine P., *La postérité des contes de Straparola. Quelques aperçus*, in *Seminari di storia della lettura e della ricezione tra Italia e Francia, nel Cinquecento*, Padova, Cleup, 2013, II, pp. 17-45.

Elias N., *La società di corte*, Bologna, il Mulino, 1980 (ed. or. *Die höfische Gesellschaft*, Darmstadt und Neuwied, Luchterhand Verlag GmbH, 1975).

Farinelli F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.

Favaro M., *Tra fervori aretiniani e inquietudini religiose. Le «Lettere sopra le dieci giornate del Decamerone» (1542) di Francesco Sansovino*, in A. Ferracin, M. Venier (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014, pp. 217-227.

Federici Vescovini G., *Medioevo magico: la magia tra religione e scienza nei secoli XIII e XIV*, Santarcangelo di Romagna (Rn), Rusconi, 2021.

Ferrari-Bravo D., *Per una storia dell'analisi strutturale del racconto*, in E. M. Meletinskij et al., *La struttura della fiaba*, Palermo, Sellerio, 1977, pp. 25-53.

Ferraro G., *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Roma, Carocci, 2015.

Ferroni G., *La teoria classicistica della facezia da Pontano a Castiglione*, in «Sigma», XIII, 1980, pp. 69-96.

Ferroni G., *Suggerimenti manieristiche per due novelle del Lasca*, in N. Longo (a cura di), *Studi sul manierismo letterario, per Riccardo Scrivano*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 69-86.

Fido F., *Architettura*, in R. Bragantini, P. M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 13-33.

Fontes Baratto A., *Le bouffon et le courtisan*, in Ead. (éd.), *De qui, de quoi se moque-t-on? Rire et dérision à la Renaissance*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 41-61.

Foucault M., *Spazi altri*, in Id., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Milano-Udine, Mimesis, 2011, pp. 19-32 (ed. or. *Des espaces autres*, in «Architecture, Mouvement, Continuité», 5, 1984, pp. 46-49).

Forni P. M., *Realtà/verità*, in R. Bragantini, P. M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 300-319.

Franceschetti A., *La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola (18-24 settembre 1988)*, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1989, II, pp. 805-840.

Frank J., *Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Two Parts*, in «The Sewanee Review», 53, 2, 1945, pp. 221-240.

Gasparini P., *Controbeffa, punizione e vendetta nelle novelle di Straparola*, in «LaRivista», n. 0, «Ingegnose, sofistiche, astratte, capricciose». *La nouvelle italienne au XVIe siècle*, 22 dicembre 2013, ELCI – Équipe littérature et culture italiennes.

Gatto Trocchi C., *La fiaba italiana di magia. Ipotesi di ricerca semiologica*, Roma, Bulzoni, 1972.

Genette G., *Spazio e linguaggio*, in Id., *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 92-99 (ed. or. *Espace et langage*, in Id., *Figures*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 101-108).

Genette G., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976 (ed. or. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972).

Geninasca J., *Lo sguardo estetico. Analisi di un testo di Stendhal*, in I. Pezzini, R. Finocchi (a cura di), *Dallo spazio alla città. Letture e fondamenti di semiotica urbana*, Milano, Mimesis, 2020, pp. 307-336 (ed. or. *Le regard esthétique*, EHESS-CNRS, vol. VI, n. 58, 1984).

Getto G., *L'esperienza della realtà nel «Decameron»*, in Id., *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»*, Torino, G. B. Petrini, 1966, pp. 189-284.

Giannitrapani A., *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Roma, Carocci, 2013.

Gómez-Montero J., *Transformaciones de la «novella» en el «romanzo cavalleresco»*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 4, 1997, pp. 67-89.

Grazzini A. (Il Lasca), *Le Cene*, a cura di R. Brusagli, Roma, Salerno Editrice, 1976.

Greimas A. J., *Alla ricerca della paura. Riflessioni su un gruppo di racconti popolari*, in Id., *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 243-260 (ed. or. *La quête de la peur. Réflexions sur un groupe de contes populaires*, in Id., *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil, 1970, pp. 231-247).

Greimas A. J., *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani, 1985 (ed. or. *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil, 1983).

Greimas A. J., *Pour une sémiotique topologique*, in Id., *Sémiotique et sciences humaines*, Paris, Le Seuil, 1976.

Greimas A. J., *Maupassant. Esercizi di semiotica del testo*, Milano, Bompiani, 2019 [1995] (ed. or. *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976).

Greimas A. J., Courtés J., *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2007 [1994] (ed. or. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979).

Guglielminetti M., *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984.

Guglielminetti M., *Il plagiatore plagiato (lo Straparola fra il Morlini e il Basile)*, in Id., *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984, pp. 79-99.

Guglielminetti M., *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Milella, 1990.

Guidi J., *Festive narrazioni, motti et burle (beffe). L'art des facéties dans «Le courtisan»*, in A. Rochon (éd.), *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance (Deuxième série)*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1975, pp. 171-210.

Gurevič A. K., *Le categorie della cultura medievale*, a cura di C. Castelli, Torino, Bollati Boringhieri, 2022 [2007] (ed. or. *Kategorii srednevekovoj kul'tury*, Moskva, Iskusstvo, 1972).

Hathaway B., *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1962.

Hauvette H., *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1927.

Izzo A., *Il racconto di secondo grado nel "Furioso"*, in «Italianistica», vol. 37, n. 3, 2008, pp. 77-85.

Izzo A., *Appunti su novelle e discorso diretto nel «Mambriano»*, in «Versantes», 59/2, 2012, pp. 49-66.

Jameson F., *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989 (ed. or. *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, in «New Left Review», n. 146, luglio-agosto 1984, pp. 53-92).

Jolles A., *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, premessa di E. Raimondi, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 253-451 (ed. or. *Einfache Formen. Legenden, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle (Saale), Max Niemeyer, 1930).

Jouve V., *Espace et lecture: la fonction des lieux dans la construction du sens*, in «Cahiers de Narratologie», 8, 1997, pp. 177-191.

Kittay J., *Descriptive Limits*, in «Yale French Studies», n. 61, 1981, pp. 225-243.

Kuhn T. S., *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 2009 [1969] (ed. or. *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962).

La Cecla F., *Mente locale*, prefazione di P. K. Feyerabend, Milano, Elèuthera, 2021 [1993].

Lambert F., *Espace et narration: théorie et pratique*, in «Études littéraires», 30(2), 1998, pp. 111-121.

Larivaille P., *Le réalisme du merveilleux. Structure et histoire du conte*, Documents de travail et prépublications, n. 28, Nanterre, Université de Paris X-Nanterre, 1982.

Lavagetto M., *Oltre le usate leggi. Una lettura del «Decameron»*, Torino, Einaudi, 2019.

Lavino C., *Potenza e magia della fiaba. La fiaba tra i generi della narrativa orale tradizionale*, in «La Ricerca Folklorica», n. 12, 1985, pp. 37-48.

Lichačëv D. S., *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie (Per un'impostazione del problema)*, in Ju. M. Lotman, B. A. Uspenskij (a cura di),

Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS, Torino, Einaudi, 1973, pp. 26-39.

Linde C., Labov W., *Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought*, in «Language», 51, 4, 1975, pp. 924-939.

Lotman Ju. M., *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in Ju. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 2001a [1985], pp. 145-181 (ed. or. *O metajazyke tipologičeskich pisani kul'tury*, in *Trudy po znakovym sistemam*, IV, Tartu, 1969, pp. 460-477).

Lotman Ju. M., *Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi*, in Ju. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 2001b [1985], pp. 183-196 (ed. or. *O ponjatii geografičeskogo prostranstva v russkich srednevekovykh tekstach*, in *Trudy po znakovym sistemam*, II, Tartu, 1965, pp. 210-216).

Lotman Ju. M., *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, in Ju. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 2001c [1985], pp. 193-248 (ed. or. *Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja*, in *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii*. XI. Literaturo-vedenie, Tartu, 1968, pp. 5-50).

Lotman Ju. M., *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972 (ed. or. *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo, 1970).

Lukács G., *Narrare o descrivere? Contributo alla discussione sul naturalismo e il formalismo*, in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964 [1953], pp. 269-323 (ed. or. *Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus*, in «Internationale Literatur», n. 11, pp. 100-118; n. 12, pp. 108-123, 1936).

Lüthi M., *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 2018 [1979] (ed. or. *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Bern, A. Francke Verlag, 1947).

Macchia G., *Introduzione*, in G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di G. Macchia, Milano, Bompiani, 1943, pp. VII-XIX.

Maestri D., *Matteo Bandello e la "mistura d'accidenti" come significato dell'esistenza*, Alessandria, Cassa di Risparmio di Alessandria, 1980.

Magnanini S., *Fairy-Tale Science: Monstrous Generation in the Tales of Straparola and Basile*, Toronto, University of Toronto Press, 2008.

Manganaro A. (a cura di), *La novella*, numero monografico della rivista «Le forme e la storia», n. s. 2013, 2, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2014.

Marino T., *Dalla narratologia alla psiconarratologia. Il metodo sperimentale nello studio della narrazione*, Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2018.

Marsciani F., Zinna A., *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*, prefazione di A. J. Greimas, Bologna, Società Editrice Esculapio, 2022 [1991].

Martelli M., *Straparola e il racconto fiabesco*, in G. F. Straparola, *Le fiabe. Da «Le piacevoli notti»*, a cura di M. Martelli, Pesaro, Aras, 2015, pp. 205-294.

Massey D., *For Space*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore & Washington, Sage, 2005.

Mauriello A., *Dalla novella "spicciolata" al "romanzo". I percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli, Liguori, 2001.

Mazzacurati G., *La narrativa di G. F. Straparola e l'ideologia del fiabesco*, in Id., *Forma e ideologia. Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Nievo, Verga, Svevo*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 67-113.

Mazzacurati G., *Prologo e promemoria sulla «scoperta» della poetica (1500-1540)*, in Id., *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977.

Mazzacurati G., *Rapporto su alcuni materiali in opera nelle «Piacevoli notti» di G.F. Straparola*, in Id., *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977, pp. 83-117.

Mazzacurati G., *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, presentazione di A. Quondam, Bologna, il Mulino, 2016 [1985].

Mazzacurati G., *Rappresentazione*, in R. Bragantini, P. M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 269-299.

Mazzacurati G., *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

Meletinskij E. M. et al., *La struttura della fiaba*, Palermo, Sellerio, 1977 (ed. or. *Problemy strukturnogo opisanija volšebnoj skazi*, in *Trudy po znakovym sistemam*, IV, Tartu, 1969, pp. 86-152).

Meletinskij E. M., *Poetica storica della novella*, a cura di M. Bonafin, Macerata, EUM – Edizioni Università di Macerata, 2014 (ed. or. *Istoričeskaja poëtika novelly*, Moskva, Nauka, 1990).

Menetti E., *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2015.

Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003 [1965] (ed. or. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945).

Messerli A., *Raumvorstellung*, in K. Ranke (ed.), *Enzyklopädie des Märchens. Band 11, Lieferung 1*, Berlin & New York, Walter de Gruyter, 2003, pp. 356-364.

Messerli A., *Spatial Representation in European Popular Fairy Tale*, in «Marvels & Tales», 19 (2), 2005, pp. 274-284.

Mitterand H., *Préface*, in D. Bertrand, *L'espace et le sens. «Germinal» d'Émile Zola*, Paris-Amsterdam, Éditions Hadès-Benamins, 1985.

Montesano M., *“Fantasima, fantasima che di notte vai”: la cultura magica nelle novelle toscane del Trecento*, Roma, Città Nuova, 2000.

Moretti F., *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Torino, Einaudi, 1997.

Mosher H. F., *Toward Poetics of "Descriptized" Narration*, in «Poetics Today», 12, 3, 1991, pp. 425-445.

Motte A., *Le thème de la «beffa» dans les «Piacevoli Notti» de G. Straparola*, in A. Rochon (éd.), *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, vol. I, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972, pp. 167-177.

Nardi I., *'Variazioni' dalla novella alla fiaba: «Le piacevoli notti», Notte I, favola IV*, in S. Costa, M. Dondero e L. Melosi (a cura di), *Le forme del narrare. Atti del VII Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti* (Macerata, 24-27 settembre 2003), 2 voll., Firenze, Polistampa, 2004, II, pp. 329-340.

Nekljudov S. Ju., *Il sistema spaziale nell'intreccio della bylina russa*, in Ju. M. Lotman, B. A. Uspenskij (a cura di), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 107-124 (*K voprosu o svjazi prostranstvenno-vremennykh otnošenij s sjužetnoj strukturoj byliny in Tezisy dokladov vo Vtoroj letnej škole po vtoričnym modelirujuščim sistemam*, 16-26 avgusta 1966, Tartu, 1966).

Neuschäfer H.-J., *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München, Fink, 1969.

Neuschäfer H.-J., *Il caso tipico e il caso particolare: dalla «vida» alla novella*, in *Il racconto*, a cura di M. Picone, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 299-308.

Nicolaisen W. F. H., *Space in Folk Narrative*, in N. Burlakoff and C. Lindahl (eds.), *Folklore on Two Continents: Essays in Honor of Linda Dégh*, Bloomington, Trickster, 1980, pp. 14-18.

Nicolaisen W. F. H., *The Past as Place: Names, Stories, and the Remembered Self*, in «Folklore», 102 (1), 1991, pp. 3-15.

Nigro S. S., *Le brache di San Grifone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Roma-Bari, Laterza, 1983.

La novella italiana. Atti del Convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1989.

Nünning A., *Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven*, in W. Hallet und B. Neumann (Hrsg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2009, pp. 33-52.

Olsen M., *Les transformations du triangle érotique*, København, Akademisk Forlag, 1976.

Ordine N., *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, seconda edizione accresciuta, Napoli, Liguori, 2009.

Ossola C., *Dal «Cortegiano» all'«Uomo di mondo». Storia di un libro e di un modello sociale*, Torino, Einaudi, 1987.

O'Toole L. M., *Dimensions of Semiotic Space in Narrative*, in «Poetics Today», vol. 1, n. 4, 1980, pp. 135-149.

Palma F., *La manipolazione della brevit   novellistica nelle «Cene» del Lasca*, in S. Pradel, C. Tirinanzi De Medici (a cura di), *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, Trento, Universit   degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia (Collana *Labirinti*, 176), 2018, pp. 243-267.

Palma F., *«A pi   di mille dette pi   di mille volte materia da ridere»: beffa e motto nella novella del Rinascimento*, in S. Carapezza, E. Curti e M. Marchi (a cura di), *Il Rinascimento della novella. Autori, forme e lingue della tradizione novellistica tra Quattro e Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 2025.

Paolella A., *Retorica e racconto. Argomentazione e finzione nel «Novellino»*, Napoli, Liguori, 1987.

Parabosco G., *Diporti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005.

Parker J., *What we talk about when we talk about space and narrative (and why we're not done talking about it)*, in «Frontiers of Narrative Studies», vol. 4, n. 2, 2018, pp. 178-196.

Pastore Stocchi M., *Introduzione* a G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di M. Pastore Stocchi, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1979, I, pp. VII-XXII.

Perocco D., *Trascrizione dell'oralità: il gioco delle forme in Straparola*, in G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi (a cura di), *Favole, parabole, storie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 465-481.

Perocco D., *Varietà ed esperienze dei novellieri*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, 2 voll., a cura di G. Da Pozzo, Milano-Padova, Vallardi-Piccin, 2006, II, pp. 1155-1191.

Petrini M., *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, Udine, Del Bianco Editore, 1983.

Petsch R., *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle, Niemeyer Verlag, 1942 [1934].

Picone M., *Boccaccio e la codificazione della novella. Lettura del «Decameron»*, Ravenna, Longo Editore, 2008.

Pignatti F., *Pietro Gonnella: storia di un buffone*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIV, 1996, pp. 59-97.

Pignatti F., *La facezia tra res publica literarum e società cortigiana*, in G. Patrizi, A. Quondam (a cura di), *Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 239-269.

Pignatti F., *Grazzini, Antonfrancesco (Il Lasca)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002, «Treccani.it – Enciclopedia online».

Pirovano D., *Introduzione*, in G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di D. Pirovano, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2000a, I, pp. IX-XLIX.

Pirovano D., *Una storia editoriale cinquecentesca: «Le Piacevoli Notti» di Giovan Francesco Straparola*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 177, 2000b, pp. 540-569.

Pirovano D., *Nota introduttiva*, in G. Parabosco, *Diporti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 3-33.

Pirovano D., *La fiaba letteraria di Giovan Francesco Straparola*, in «Rivista di letteratura italiana», vol. 24, n. 1, 2006, pp. 51-64.

Pirovano D., *Straparola, Giovanni Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2019, «Treccani.it – Enciclopedia online».

Pisanty V., *Leggere la fiaba*, Milano, Bompiani, 1993.

Plaisance M., *La structure de la «beffa» dans les «Cene» d'Anton Francesco Grazzini*, in Id., *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1505-1584). Écrire dans la Florence des Médicis*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2005, pp. 135-189 (già pubblicato in A. Rochon (éd.), *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, vol. I, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972, pp. 45-97).

Polimeni G., «*Conche, conchette, secchie, vecchiette, mastelle, mastellette*». *La pazzia e i suoi discorsi nelle «Piacevoli Notti» di Straparola*, in A. M. Cabrini, A. D'Agostino (a cura di), *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo e Cervantes*, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 133-152.

Porcelli B., *La novella del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1979.

Prince G., *Remarks on Narrative Space*, in «Interdisciplinary Studies of Literature», vol. 2, n. 1, 2018, pp. 26-33.

Prince G., *Gérard Genette, l'espace et le récit*, in «Nouvelle Revue d'esthétique», n. 26, 2020, pp. 101-106.

Propp V. Ja., *Morfologia della fiaba*. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e replica dell'autore, Torino, Einaudi, 2000 [1966] (ed. or. *Morfologija skazki*, Leningrad, Academia, 1928).

Propp V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di fate*, introduzione di A. M. Cirese, Torino, Bollati Boringhieri, 1992 [1949] (ed. or. *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta, 1946).

Pullini G., *Novellistica minore del '500*, in «Lettere italiane», vol. 7, n. 4, 1955, pp. 389-409.

Rabau S., *Narration et description. L'exigence de détails*, in «Lalies», n. 15, 1994, pp. 273-290.

Rak M., *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

Ricardou J., *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Le Seuil, 1978.

Riccò L., *L'Accademia e la novella nel Cinquecento: Siena e Firenze*, in *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1989, II, pp. 923-937.

Riccò L., *Introduzione*, in S. Bargagli, *I Trattenimenti*, a cura di L. Riccò, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 13-78.

Riffaterre M., *Descriptive Imagery*, in «Yale French Studies», 61, 1981, pp. 107-125.

Roaf C., *The Presentation of the «Decameron» in the First Half of the Sixteenth Century with Special Reference to the Work of Francesco Sansovino*, in *The Language of Literature in Renaissance Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 109-121.

Rochon A. (éd.), *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, 2 voll., Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972-1975.

Rodini R. J., *Antonfrancesco Grazzini: Poet, Dramatist, and Novelliere, 1503-1584*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1970.

Romei D., *La "maniera" romana di Agnolo Firenzuola (dicembre 1524 – maggio 1525)*, Firenze, Centro 2P, 1983.

Ronen R., *Space in Fiction*, in «Poetics Today», vol. 7, n. 3, 1986, pp. 421-438.

Ronen R., *Description, Narrative and Representation*, in «Narrative», vol. 5, n. 3, 1997, pp. 274-286.

Rua G., *Novelle del «Mambriano» del Cieco da Ferrara*, esposte e illustrate da Giuseppe Rua, Torino, Loescher, 1888.

Rua G., *Intorno alle «Piacevoli notti» dello Straparola*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 15, 1890a, pp. 111-151.

Rua G., *Intorno alle «Piacevoli notti» dello Straparola*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 16, 1890b, pp. 218-283.

Rua G., *Tra antiche fiabe e novelle: I. Le «Piacevoli notti» di messer Gian Francesco Straparola*, Roma, Loescher, 1898.

Ryan M.-L., *Space*, in P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, and J. Schönert (eds.), *Handbook of Narratology*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2009, pp. 420-433.

Ryan M.-L., *Narrative Theory and Space*, in M.-L. Ryan, K. Foote, and M. Azaryahu, *Narrating Space / Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*, Columbus, The Ohio State University Press, 2016, pp. 16-43.

Sangirardi G., *Les nouvelles du «Roland furieux»*, in *Nouvelle et roman: les dynamiques d'une interaction du Moyen Âge au Romantisme (Italie, France, Allemagne)*, études réunies par P. De Capitani, 10, 2009, pp. 115-128.

Sansovino F., *Dell'arte delle novelle*, in N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, seconda edizione accresciuta, Napoli, Liguori, 2009, pp. 185-188.

Scarpati C., *Con Giovanni Della Casa dal «De officiis» al «Galateo»*, in Id., *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1985, pp. 126-155.

Schileo N., *Le novelle del Mambriano*, prefazione e note di N. Schileo, Lanciano, Carabba, 1917.

Scrivano F., Diafani L. e Vitali D., *La fiaba prima della fiaba nella novella italiana dal Due al Seicento. Antologia*, Perugia, Morlacchi Editore, 2018.

Scrivano F., *Tre cause di brevità testuale: gesto, rapidità, portatilità*, in «Gentes. Rivista di Scienze Umane e Sociali», IX, 9, 2022, pp. 11-26.

Scrivano F., *Il fiabesco nella novella (tra il «Libro dei sette savi» e il «Decameron»)*, in R. Arqués, J. Bartuschat, M. Paoli, P. Sabbatino, F. Sberlati (a cura di), *Letteratura e arte per Marcello Ciccuto*, Pisa, Edizioni ETS, 2024, pp. 489-498.

Scrivano R., *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*, Roma, Bonacci Editore, 1980.

Scrivano R., *La metafora del labirinto tra Ariosto e Tasso*, in Id., *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli, Liguori, 1993a, pp. 137-154.

Scrivano R., *Ideologia del racconto: Matteo Bandello*, in Id., *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli, Liguori, 1993b, pp. 155-172.

Segre C., *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del «Decameron»*, in Id., *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 117-143.

Segre C., *Semiotica e filologia*, in Id., *Semiotica filologica. Testo e modelli*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 5-21.

Segre C., *La novella e i generi letterati*, in Id., *Notizie della crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 109-119.

Sevilla G., *La triple tension narrative: chrono-topique, pathétique, tétique*, in «Cahiers de narratologie», 26, 2014.

Snyder J. R., *Riso, beffa e potere: la poetica della novella di Francesco Bonciani dell'Accademia degli Alterati*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988)*, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1989, II, pp. 939-955.

Soja E. W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996.

Solinas Donghi B., *La fiaba come racconto*, a cura di P. Boero, Milano, Topittori, 2022 [1976].

Sorrentino F. (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando, 2010.

Sozzini A., *Raccolta di burle, facetie, motti e buffonerie di tre huomini sanesi cioè Salvatore di Topo Scarpellino, Iacomo, alias Scacazzone, e Marianotto Securini poste insieme da Alessandro di Girolamo Sozzini*, Siena, Porri, 1865.

Spalanca L., *Il governo della menzogna. Antonfrancesco Grazzini e l'allegoria del potere*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2017.

Stanzel F. K., *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 (ed. or. *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1979).

Stewart P., *La novella di madonna Oretta e le due parti del «Decameron»*, in Ead., *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1986, pp. 19-38.

Sternberg M., *Ordering the Unordered: Time, Space, and Descriptive Coherence*, in «Yale French Studies», n. 61, 1981, pp. 60-88.

Straparola G. F., *Le piacevoli notti*, a cura di D. Pirovano, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2000.

Tenèze M.-L., *Du conte merveilleux comme genre*, in «Arts et traditions populaires», XVIII, 1970, pp. 11-65.

Testa E., *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

Todorov T., *Les catégories du récit littéraire*, in «Communications», 8, 1966, pp. 125-151.

Todorov T., *Grammaire du Décaméron*, The Hague-Paris, Mouton, 1969.

Tomaševskij B. V., *La costruzione dell'intreccio*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 2003 [1968] (ed. or. *Sjužetnoe postroenie*, in Id., *Teorija literatury. Poetika*, Leningrad-Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1928, pp. 131-165).

Tomassini G. B., *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni, 1990.

Uspenskij B. A., *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley, University of California Press, 1973.

Uspenskij B. A., *La pala d'altare di Jan van Eyck a Gand: la composizione dell'opera. La prospettiva divina e la prospettiva umana*, introduzione di G. Zaganelli, Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2001.

Villani G., *Da Morlini a Straparola: problemi di traduzione e problemi del testo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 159, 1982, pp. 67-73.

Warf B., Arias S. (eds.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, London, Routledge, 2009.

Weinrich H., *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 1978 (ed. or. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1964).

Westphal B., *La geocritica. Reale, finzione, spazio*, Roma, Armando, 2009 (ed. or. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007).

Weinberg B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago, The University of Chicago Press, 1961.

Zaganelli G., *Letteratura in quarta, ekphrasis rovesciata e leggibilità. Appunti per una semiotica della copertina editoriale*, in «Arabeschi», 1, 2013, pp. 197-207.

Zaganelli G., *Appunti di semiotica del testo. Lo spazio artistico in Jacopo da Pontormo*, Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2014.

Zaganelli G. (a cura di), *La scuola semiotica di Tartu-Mosca nel carteggio tra J. Lotman e B. Uspenskij*, Palermo, Sellerio, 2018.

Zaganelli G. (a cura di), *Lettura e scrittura. Mappa semantica. Per uno sguardo critico*, Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2024a.

Zaganelli G., *Dal gesto alla parola. Ippolito de' Medici traduttore di Virgilio tra linguaggio pittorico e linguaggio poetico*, in «Studi dellaportiani», 3, 2024b, pp. 63-82.

Zilberberg C., *Seuils, limites, valeurs*, in *On the Borderlines of Semiotics. Proceedings from the ISI conferences 1991 and 1992*, Acta Semiotica Fennica II, Imatra, 1993, pp. 379-395.

Zipes J. D., *The Fairy Tales and the Art of Subversion*, New York, Routledge, 2012 [1983].

Zoran G., *Towards a Theory of Space in Narrative*, in «Poetics Today», vol. 5, n. 2, 1984, pp. 309-335.

Zumthor P., *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Bologna, il Mulino, 1995 (ed. or. *La Mesure du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993).

