

Adi
Associazione degli Italianisti Italiani



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
IN BOLOGNA



Alma Mater Studiorum
Università di Bologna
Dipartimento di Italianistica

Atti del IX Congresso Nazionale dell'ADI
Bologna-Rimini 21-24 settembre 2005
a cura di **Elisabetta Menetti** e **Carlo Varotti**
Prefazione di **Gian Mario Anselmi**

la letteratura elastoria **1** volume



Gedit
edizioni

Istoria, cronica, novella

Carlo Vecce

Alle origini della letteratura italiana, la forma “novella” rappresenta veramente il punto d’arrivo delle forme della narrazione breve nelle letterature europee del Medioevo. Un punto d’arrivo da intendere nel contesto più ampio della circolarità e della comunicazione delle strutture narrative medievali, nell’osmosi linguistica delle tradizioni in latino e nei diversi volgari romanzeschi e germanici, in ebraico e in arabo, in quel vasto laboratorio, continentale e mediterraneo, in cui, tra i secoli XI e XIII, le forme del racconto attuano già una sostanziale fusione dei *genera narrationis*, distinti nella retorica classica (dalla *Rhetorica ad Herennium* a Quintiliano) in «*historia – gesta res sed ab aetatis nostrae memoria remota*», «*argumentum – ficta res quae tamen fieri potuit*», e «*fabula – quae neque veras neque verisimiles continet res*»¹.

Nella convergenza dei caratteri principali previsti nella retorica antica, la *brevitas* appare l’elemento formale più evidente, di portata qualitativa più che meramente quantitativa, in opposizione funzionale alle forme di scrittura ‘lunga’, ininterrotta, potenzialmente infinita nel tempo e nello spazio, peculiare del genere storico, ma anche della narrazione epica ed amorosa delle *chansons* e dei *romans*². Il racconto, abitualmente in versi, taglia il flusso lineare della macrostoria,

¹ E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), trad. it a cura di R. Antonelli, Scandicci, Firenze 1992; H.-R. Jauss, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in «Poétique», I, 1970, pp. 79-101; P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale* (1972), Milano 1973 (nuova ed. fr. *Essai de poétique médiévale*, Paris 2000).

² A. D’Andrea, *Il ‘sermo brevis’. Contributo alla tipologia del testo*, in *Il nome della storia. Studi e ricerche di storia e letteratura*, Napoli 1982, pp. 86-97.

diventa misurabile nel tempo della sua esecuzione orale, e del suo ascolto, un tempo che viene vissuto unitariamente da mittente e da destinatario. Se maggiore sembra il rapporto formale con l'archetipo retorico della *fabula* (in particolare per la ripresa degli elementi della *brevitas*, della *delectatio*, e della *vanitas*), pure l'influenza dell'archetipo *historia* guadagna al racconto la ricerca più o meno regolare di una progressione lineare della *narratio*, cioè sostanzialmente 'storica', anche nella sua autonomia, rendendo riconoscibili la soglia di ingresso allo spazio del racconto (l'inizio, con la definizione del tempo e dello spazio, della situazione d'apertura, del protagonista), lo sviluppo dell'azione al mezzo, e la sua conclusione³.

Ma, più che sulla già esperita questione delle origini della novella, e delle sue relazioni con i generi narrativi medievali, importa ora interrogarsi sulla genesi di quella che appare una modalità del tutto originale di rappresentazione del reale. L'invenzione della novella (etimologicamente, diminutivo di *nova*, col significato di "novità, cosa nuova, notizia" di cose vere e recenti, e quindi partecipe della stessa *veritas* dell'*historia*) riprende e perfeziona, in effetti, un elemento già diffusamente riconoscibile nel racconto medievale: la definizione di segmenti spazio-temporali conclusi, logicamente determinabili nella sequenza ininterrotta degli eventi della macrostoria.

Come scrive Mazzacurati: «Assai prima che nei transiti tra cronaca municipale e storiografia umanistica, da quest'uso narrativo del tempo storico affiora un bisogno di spartiacque, una nozione di distanza e di differenza tra luoghi e momenti, che sembra diffondersi da una prassi di vita materiale e istituzionale protesa a ridisegnare a poco a poco, in forme più esatte, non solo la cosmografia del mercante, ma l'ordine stesso di un universo, già statico, che si faceva sempre più comparativo, dinamico, fondato sulla distinzione»⁴.

Nell'universo appunto dinamico dell'Italia comunale del Duecen-

³ C. Bremond, *Logique du récit*, Paris 1973; C. Segre, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino 1974; M. Picone, *Il racconto*, in *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi, C. Di Girolamo, Torino 1993, vol. I, pp. 587-696; M. Bonafin, *Il racconto*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, vol. II; *Il Medioevo volgare*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, vol. II, Roma, pp. 433-462; C. Segre, *La novella e i generi letterari*, in *Notizie dalla crisi*, Torino 1993, pp. 109-119.

⁴ G. Mazzacurati, *Rappresentazione*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini, P.M. Forni, Torino 1995, pp. 269-299 (= p. 287).

to, la definizione dei meccanismi di autorappresentazione delle classi borghesi comporta uno scivolamento dei modelli verso il presente, un recupero del senso della temporalità nell'intero sistema esemplare, la preferenza per personaggi moderni, vicini e talvolta reali. Appare così pienamente giustificata la scelta della prosa (rispetto alla versificazione dominante nelle precedenti tipologie del racconto medievale), che sembra segnare il passaggio definitivo dalla tradizione del racconto orale alla trasmissione scritta, e ad una prevalente fruizione del genere per mezzo della lettura, come nella parallela scrittura storica.

Le novelle, prima trascritte confusamente in miscellanee o su supporti del tutto casuali o marginali, tendono così a raccogliersi in raccolte compilative, in "libri" in cui diventano gradualmente riconoscibili principi di organizzazione interna ed esterna, come appare principalmente nella vicenda testuale del *Novellino*, o meglio, nella titolazione della sezione più antica del Panciatichiano (d'anonimo fiorentino di fine Duecento), del *Libro di novelle e di bel parlare gentile*, vero archetipo del genere ora finalmente leggibile, anche nel suo carattere peculiare di straordinario testo "in movimento" fra Duecento e Cinquecento, grazie all'edizione di Conte⁵.

Il prologo del *Libro di novelle* rende esplicito il carattere dell'*historia magistra*, anche nel quadro della fruizione edonistica: «Et acciò che li nobili e' gentili sono nel parlare e nell'opere molte volte quasi com'uno specchio appo i minori [...] facciamo qui memoria d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e di belle valentie, di belli donari e di belli amori, secondo che per lo tempo passato hanno fatto già molti». L'autore testimonia fedelmente la *translatio* dei modi e dei principi della "cortesia" dai «nobili e' gentili» alle classi borghesi cittadine, i "minori", che possono riflettersi nelle classi superiori come in uno specchio, e imitarne i *fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e di belle valentie, di belli donari e di belli amori*, non solo leggerli "per diletto" (come dirà la Francesca di Dante, ma ironicamente, visto che per lei il rispecchiamento nella storia diverrà tragica identificazione), o per "passare" il tempo (come scriverà Boccaccio, altrettanto ironicamente, nella conclusione del *Decameron*).

Secondo l'ideologia comune a Guinizelli e Dante, l'attualizzazione dell'*exemplum* sarà possibile a chi possiede nobiltà di cuore, più

⁵ *Il Novellino*, a cura di A. Conte, Roma 2001.

che di sangue: «E chi avrà cuore nobile et intelligenza sottile si li potrà simigliare per lo tempo che verrà per innanzi et argomentare e dire e raccontare (in quelle parti dove avranno luogo), a prode et a piacere di coloro che non sanno e desiderano di sapere». E non è un caso che le ultime parole siano eco precisa della *sententia* aristotelica (memorabile nella scuola medievale) posta ad *incipit* della *Metafisica*, ripresa da Dante all'inizio del *Convivio*: «Sì come dice lo Filosofo nel principio della Prima Filosofia, tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere».

Ma "sapere" che cosa? Nel particolare "convivio" che è la prima forma del *Novellino*, a essere imbanditi saranno i principi comportamentali della "cortesia", esposti non in trattato teorico, ma "per exempla". A loro volta, gli *exempla* sono calati nell'autonomia di una dimensione laica, terrena, che rende possibile la metamorfosi di strutture già sperimentate nella cultura medievale, nelle tradizionali aggregazioni mediolatine (Jacques de Vitry, Etienne de Bourbon, Cesario di Heisterbach, Pietro Alfonsi, Jacopo da Varazze):⁶ e la dimensione esemplare resta fortemente legata alla prima stagione della novella, come dimostra un importante saggio di Lucia Battaglia Ricci su novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento, con approfondimento particolare di quell'opera straordinaria che è il *Reggimento* di Francesco da Barberino, che adotta appunto la formula della «novella per esempio»⁷.

La ritrovata autonomia della dimensione "istoriale" comporta nuovi concetti di "distanza" e di "tempo", che determinano la posizione del segmento-racconto breve sull'asse diacronico di una storia più lunga, più grande, più vasta. Ed è in quella sede che si gioca, alla fine del Medioevo, anche il cambiamento del senso della storia, nei termini di "altezza", durata, fine e finalità, e di relazioni tra universale e particolare, quadro generale e dettaglio, divino ed umano, lettera

⁶ C. Bremond, J. Le Goff, J.-C. Schmitt, *L'exemplum*, Turnhout 1982; S. Battaglia, *Capitoli per una storia della novellistica italiana. Dalle origini al Cinquecento*, a cura e con introduzione di V. Russo, Napoli 1993; *Les exempla médiévaux. Nouvelle perspectives*, sous la direction de J. Berlioz et M.A. Polo de Beaulieu, Paris 1998.

⁷ L. Battaglia Ricci, "Una novella per esempio". *Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, in "Favole parabole istorie". *Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di studi (Pisa, 26-28 ottobre 1998), a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi, Roma 2000, pp. 31-53.

e allegoria: un cambiamento che segna già, in modo irreversibile, il passaggio dalla generazione di Dante a quella di Petrarca e Boccaccio.

Il problema della conservazione e della comunicazione della memoria (sia privata che collettiva e universale) implicava fin dall'antichità il problema della scrittura della storia, avvertita dalle origini come una forma rigorosamente letteraria, legata a una determinata dimensione retorica. Rispetto ai generi letterari della finzione e dell'invenzione fantastica, l'*historia* è distinta da una più marcata aspirazione etica (*magistra vitae*) che deriva dal suo carattere di verità: gli eventi raccontati appaiono come veri, e la loro veracità è certificata dal rinvio a una tradizione "autentica" in senso etimologico, cioè "vera".

Non è un caso se nell'etimologia medievale di *autore* sia fortemente presente, accanto ad *auctor* (da *augeo*: "colui che aumenta, genera, produce"), la forma *author*, creduta derivazione dal greco αὐθεντης "colui che ha piena e vera autorità" (in Prisciano, Evérard de Béthune e Ugucione da Pisa, ripreso da Dante): una nozione che, nel XIII secolo, si incrocia con il criterio di verità proprio dell'*exemplum*, come leggiamo nella *Poetria* di Giovanni di Garlandia: «Exemplum est dictum vel factum alicuius autentice persone dignum imitationis»: "autentico" non è solo l'*author* ma anche la *persona* l'eroe, il personaggio)⁸.

A sua volta l'*author* può essere lo scrittore, il narratore, l'informatore, la fonte, di cui si certifica l'attendibilità, la veracità, l'*authoritas*, sulla base dei livelli di comunicazione della notizia: *visa*, vista e testimoniata dall'esperienza dello stesso narratore; *audita*, raccontata per tradizione orale allo scrittore da persone degne di fede che hanno assistito all'evento; *lecta*, recepita attraverso la lettura di una fonte scritta, ma altrettanto degna di fede⁹.

Il vincolo di verità separa così l'*historia* dalla *fabula* (la mitologia greca e latina, le primordiali vicende teogoniche leggibili solo sul piano allegorico e morale) anche se poi, nella cultura medievale, al *continuum* cronostorico sono normalmente ascritti anche eventi e personaggi che noi moderni confineremmo nello spazio favoloso del mito: è così che nella più importante fonte cronologica medievale, il *Chronicon* detto di Eusebio-Girolamo-PseudoProspero (strumento pre-

⁸ E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris 1924.

⁹ G. Arnaldi, *Annali, cronache, storie*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, vol. I. *Il Medioevo latino*, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, t. 2, Roma 1993, pp. 463-513.

sente anche tra i libri di Petrarca, come dimostrato da Billanovich)¹⁰, compaiono nella stessa serie temporale, e con la medesima "autenticità", le figure di Ercole, Orfeo, Mosè, Alessandro, Scipione.

Se per Isidoro l'*historia* è «narratio rei gestae» la narrazione di eventi avvenuti nel passato, per l'autore medievale è fondamentale anche la definizione di "passato", del *gestum*, relativamente al suo rapporto con il presente, e con un futuro comunque orientato, e talvolta anche conoscibile (nel registro della scrittura profetica, declinata con i tempi verbali del futuro, parallela alla scrittura storica nel racconto degli eventi che verranno).

Ne deriva l'importanza decisiva del punto di vista dello *scriptor*, e la sua scelta preliminare tra i principali generi di scrittura storica, che (secondo la *Typologie des sources du Moyen Age occidental*) possono essere scanditi in *Annales*, *cronicae*, e *historiae* (anche se, come avverte Guenée, si tratta di nozioni spesso intercambiabili, senza confini precisi tra loro, soprattutto tra *cronica* e *Annales*)¹¹. Il livello di base è certamente quello degli annali: come ha evidenziato McCormick, l'annalista accumula i dati nell'ordine in cui si presentano, segue uno sviluppo lineare in cui si evita la connessione logico-causale delle notizie, e in cui domina uno stile ispirato alla *brevitas* e alla paratassi¹².

Anche se le notizie (le "novellae") possono giungere da luoghi lontanissimi, e se la prospettiva temporale può risalire alle origini del mondo, pure il punto di vista dello scrittore è del tutto particolare: lo *scriptorium* del suo monastero, e poi, con la nascita dell'annalistica municipale, la cancelleria cittadina. L'opera si presenta istituzionalmente "aperta", disposta al passaggio da un annalista all'altro. Ed è allora che può avvenire il passaggio alla dimensione della cronaca (sequenza univoca di cause ed effetti), e poi dell'*historia*, d'ambizione universalistica, influenzata dall'agostinismo sto-

¹⁰ G. Billanovich, *Un nuovo esempio delle scoperte e delle letture del Petrarca. L'«Eusebio-Girolamo-Pseudo Prospero»*, Krefeld 1954 («Schriften und Vorträge des Petrarca Institut Köln», III).

¹¹ L. Genicot, *Typologie des sources du Moyen Age occidental*, Turnhout 1972; B. Guenée, *Histoire, Annales, Chroniques. Essai sur les genres historiques au Moyen Age*, in «Annales. Economies. Sociétés. Civilisations», XXVIII, 1973, 997-1016; Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris 1980 (ed. it. *Storia e cultura storica nell'occidente medievale*, Bologna 1991).

¹² M. McCormick, *Les Annales du haut moyen age*, Turnhout 1975.

riografico (il *De civitate Dei* e Paolo Orosio), che comporta la concezione provvidenzialistica dell'accadere umano, l'interpretazione degli eventi storici come manifestazioni terrene dei disegni divini in cui acquistano un senso, nella proiezione lineare verso la 'fine' della storia. Le *cronicae-Annales* resteranno così legate alla priorità dell'asse temporale, agli elementi della linearità e della *brevitas*, mentre l'*historia* punterà sull'amplificazione del racconto, dilatandone i caratteri narrativi.

In un importante saggio del '93 sul rapporto tra esperienza letteraria ed esperienza storica, Alberto Varvaro rileva l'analogia delle modalità di racconto lineare tra *Annales-cronicae* e i romanzi in versi del XII secolo: forme di scritture avvertite dai contemporanei come sostanzialmente contigue, entrambe a loro modo "storiche", racconti di eventi del cui accadimento non si poneva in dubbio la realtà (i fatti di Cesare come quelli dei Troiani, le storie di Artù e di Lancillotto come quelle delle Crociate)¹³. Il cambiamento sarebbe avvenuto con il passaggio dei romanzi alla prosa, agli inizi del Duecento, e con la comparsa, nel *Lancelot*, della tecnica dell'*entrelacement*. La nuova consapevolezza della sincronia degli eventi, della molteplicità delle cause e degli effetti e della complessità del reale, osservato da diversi punti di vista, porta quindi ad un'invenzione strutturale ascrivibile agli autori dei romanzi, passata poi a cronisti e storici, da Giovanni Villani a Jean Froissart: «i letterati» – avverte Varvaro – «avrebbero insegnato a tutti gli altri, a cominciare dagli storiografi, come concepire e rappresentare una realtà non lineare»¹⁴.

Ed è in questa realtà non lineare che può finalmente collocarsi lo spazio della novella, come segmento autonomo, leggibile e interpretabile nella sua dimensione "istoriale", senza bisogno di ricorrere alla prospettiva universale o proiettata all'eterno dell'*historia sacra*.

Resta il vincolo di verità, riflesso nella necessità della certificazione, che compare in modo ossessivo nelle raccolte di esempi per la predicazione, o nella multiforme tradizione della leggenda francescana. Nel caso della predicazione, si passa dai *lecta* di Domenico Cavalca e

¹³ A. Varvaro, *Tra cronaca e novella*, in *La novella italiana*. Atti del Convegno (Capraola, 19-24 settembre 1988), Roma 1989, pp. 155-71; Varvaro, «Noi leggevamo un giorno per diletto». *Esperienza letteraria ed esperienza storica nel Medioevo* (1993), in *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma 2004, pp. 256-269.

¹⁴ Varvaro, «Noi leggevamo...», cit., p. 269.

Iacopo Passavanti (con l'abituale formula incipitaria «Leggesi / si legge», e, in Passavanti, anche la dichiarazione della "fonte": «Leggesi, et è scritto dal venerabile Beda, che negli anni Domini ottocento sei...») ai *visa aut audita* degli *Assempri* di fine Trecento del senese Filippo Agazzari, la cui finalità di fortificazione nella fede è corroborata dalla scelta degli "assempri" contemporanei più "certificati", con rinvio costante ad autorità non scritta, ma orale: «Et sallo Idio e la vergine Maria, in cui cospetto parlo, che grandissima quantità di leggende e miracoli e assempri e' quali Idio à dimostrati e fatti nel mondo ne' di miei, e' quali ò uditi da buone e devote persone, lasso stare, e solamente scrivo quegli e' quali ò uditi da buone e devote persone e degni di fede, de' quali ne la mente mia non ò avuto alcun dubbio, e parmi essere certo che m'è stato detto el vero»¹⁵.

E si confrontino, in parallelo, le certificazioni iniziali delle principali leggende francescane: l'Anonimo Perugino della *Legenda Sancti Francisci*: «Ego qui actus eorum vidi, verba audivi quorum etiam discipulus fui, aliqua de actibus beatissimi Patris nostri Francisci et aliorum fratrum qui venerunt in principio Religionis narraui et compilavi»; gli *Actus beati Francisci et sociorum eius*: «Hanc historiam habuit frater Iacobus de Massa ab ore fratris Leonis, et frater Hugolinus de Monte Sanctae Mariae ab ore dicti fratris Iacobi, et ego qui scripsi ab ore fratris Hugolini viri per omnia fide digni»; Angelo Clareno, *Chronicon seu Historia septem tribulationum ordinis minorum*: «Supererant ad huc multi de sociis, quibus ab ipsis audivi quae narro»; e infine dalla stessa vita cosiddetta Tobleriana di Iacopone da Todi: «Quistu essendo nel habitu secolare secondo che m'è stato riferito da frati antichi dingni de fede»¹⁶.

Una situazione che non cambia molto nelle cronache laiche: la *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi* di Dino Compagni: «Quando io incominciai propuosi di scrivere il vero delle cose certe che io vidi e udì, però che furon cose notevoli, le quali ne' loro principi nullo le vide certamente come io: e quelle che chiaramente non vidi, proposi di scrivere secondo udiencia; e perché molti secondo le

¹⁵ D. Delcorno, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna 1989.

¹⁶ L. Di Fonzo, *L'anonimo perugino tra le fonti francescane del ssec. XIII. Rapporti letterari e testo critico*, in «Miscellanea Franciscana», LXII, 1972, p. 435; *Actus Beati Francisci et sociorum eius*, Paris 1902, p. 39; A. Clareno, *Chronicon seu Historia septem tribulationum ordinis minorum*, Roma 1959, p. 77.

loro volontà corrotte trascorrono nel dire, e corrompono il vero, proposi di scrivere secondo la maggior fama» (1, 1); la *Nuova cronica* di Giovanni Villani, col suo prevalente ricorso alla fonte scritta: «non senza difetto mi travaglierò di ritrarre e ritrovare di più antichi e diversi libri, e croniche e autori, le geste e ' fatti de' Fiorentini compilando in questo» (1, 1); la *Cronica* di Bartolomeo di Iacovo da Valmontone (secondo la felice agnizione di Billanovich, per il «non più Anonimo Romano»): «Quello che io scrivo sì è fermamente vero. E de ciò me sia testimonio Dio e quelli li quali mo' vivo con meco, ché le infrascritte cose fuoro vere. E io le viddi e sentille: massimamente alcuna cosa che fu in mio paiese intesi da perzone fidedegne, le quale concordavano ad uno. E de ciò io poneraio certi segnali, secunno la materia curze, li quali fuoro concorrenti con esse cose. Questi segnali farrao lo leiere essere certo e non suspietto de mio dicere» (1, 4)¹⁷.

Rispetto alla cronaca religiosa, però, le nuove *croniche* italiane rivelano un orizzonte che si potrebbe definire preumanistico, nella venerazione delle grandi gesta dei Romani, che diventano fattore addirittura genetico della moderna scrittura storica, come nel proemio del Compagni: «Le ricordanze dell'antiche istorie lungamente àno stimolato la mente mia di scrivere i pericolosi advenimenti non prosperevoli, i quali ha sostenuti la nobile città figliuola di Roma, molti anni, e spezialmente nel tempo del giubileo dell'anno MCCC. E io, scusandomi a me medesimo siccome insufficiente, credendo che altri scrivesse, ho cessato di scrivere molti anni: tanto che, moltiplicati i pericoli e gli aspetti notevoli sì che non sono da tacere, propuosi di scrivere, a utilità di coloro che saranno eredi de' prosperevoli anni; acciò che riconoscano i benefici da Dio, il quale per tutti i tempi regge e governa».

¹⁷ D. Compagni, *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi*, a cura di D. Cappelletti, Roma 2000; G. Villani, *Nuova Cronica*, edizione critica a cura di G. Porta, Parma 1991; F. Ragone, *Giovanni Villani e i suoi continuatori. La scrittura delle cronache a Firenze nel trecento*, Roma 1998; Anonimo Romano, *Cronica*, a cura di G. Porta, Milano 1979; G. Seibt, *Anonimo romano. Scrivere la storia alle soglie del Rinascimento*, edizione italiana a cura di R. Delle Donne, Roma 2000; G. Billanovich, *Come nacque un capolavoro: la 'Cronica' del non più Anonimo Romano. Il vescovo Ildebrandino Conti, Francesco Petrarca e Bartolomeo di Iacovo di Valmontone*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei - Classe di scienze morali, storiche e filologiche» s. 9, VI, 1995, pp. 195-211.

In Villani la prima ispirazione della scrittura storica appare nel giubileo del '300 a Roma, quando entra in scena nella storia l'io dell'autore, nella duplice dimensione della storia "vissuta" e della storia "letta": «io il posso testimoniare, che vi fui presente e vidi» (9, 36): «E trovandomi io in quello benedetto pellegrinaggio ne la santa città di Roma, veggendo le grandi e antiche cose di quella e leggendo le storie e' grandi fatti de' Romani scritti per Virgilio e per Salustio e Luciano e Paolo Orosio e Valerio e Tito Livio, e altri maestri d'istorie, li quali così le piccole cose come le grandi de le geste e fatti de' Romani scrissono, e eziandio degli strani dell'universo mondo, per dare memoria e esempio a quelli che sono a venire presi lo stile e forma da lloro, tutto sì come piccolo discepolo non fossi degno a tanta opera fare»; «Ma considerando che la nostra città di Firenze, figliuola e fattura di Roma, era nel suo montare e a seguire grandi cose, siccome Roma nel suo calare, mi parve convenevole di recare in questo volume e nuova cronica tutti i fatti e cominciamenti della città di Firenze, in quanto m'è istato possibile a ricogliere, e ritrovare, e seguire per innanzi istesamente in fatti de' Fiorentini e dell'altre notabili cose dell'universo in brieve, infino che fia piacere di Dio, a la cui speranza per la sua grazie feci la detta impresa, più che per la mia povera scienza. E così negli anni MCCC tornato da Roma, cominciai a compilare questo libro a reverenza di Dio e del beato Giovanni, e comendazione della nostra città di Firenze».

Determinante sarà sempre la posizione dell'io, il suo punto di vista spazio-temporale: fortissimo in Compagni, non assente in Villani, col suo maestoso *incipit* («Con ciò sia cosa che per gli nostri antichi Florentini poche e non ordinate memorie si truovino di fatti passati della nostra città di Firenze, o per difetto della loro negligenza, o per cagione che al tempo che Totile Flagellum Dei la distrusse si perdesseno scritture, io, Giovanni cittadino di Firenze, considerando la nobiltà e grandezza della nostra città a' nostri presenti tempi, mi pare si convenga di raccontare e fare memoria dell'origine e cominciamento di così famosa città, e delle mutazioni averse e filici, e fatti passati di quella»), e decisivo anche in Bartolomeo («Dunque io, lo quale [...] aio veduto cose de moita memoria per la loro granne escellenza de novitate in questo munno, lasseraio passare queste cose senza alcuna scrittura?»), di cui resta memorabile il racconto della cacciata di Iacopo Savelli, che, allontanatosi nella memoria, conserva come in un sogno la vividezza di dettagli apparentemente insignificanti, fino

all'ossessiva iterazione del punto di osservazione del narratore-testimone: «Tutta Roma stava armata. Bene me ricordo como per suono. Io stava in Santa Maria dello Piubico e viddi passare la traccia delli cavalieri armati li quali traievano a Campituoglio. Forte ivano regogliosi. Moiti erano e bene a cavallo e bene armaati. L'ultimo de quelli, se bene me ricordo, portava una iuba de zannato roscio e una scuffia de zannato giallo in capo, una mazza a cavallo in mano. Passavano per la strada ritta, per la posana, donne demorano li ferrari, da canto a casa de Pavolo Iovinale. La traccia era longa. La campana sonava. Lo puopolo se armava. Io stava in Santa Maria dello Piubico» (2, 2).

In tutti questi narratori la percezione dell'autonomia dell'agire umano consente passaggi continui dal campo lungo della grande storia al primo piano delle microstorie, dei ritratti dei personaggi, nella creazione delle *personae* per mezzo della descrizione fisica e morale (secondo i dettami della storiografia antica, e massime di Sallustio, modello anche stilistico di questa nuova prosa).

Si tratta talvolta di una Storia "da vedere", che segue un percorso parallelo a quello delle arti figurative tra Due e Trecento, l'evoluzione della pittura di "storie", nelle grandi Croci e nelle tavole agiografiche (in particolare quelle di area francescana: Berlinghiero Berlinghieri e il Maestro di San Francesco), e nei cicli figurativi di Assisi, con la necessità di ridurre il racconto della Passione (o della vita del Santo) al numero di episodi (che ora si cominciano a chiamare, appunto, "storie") materialmente rappresentabili ai lati della Croce (o della figura sacra centrale), o dei "quadri" sulla parete, con tecniche preliminari di selezione e *brevitas*, scorciamento narrativo, anacronismo ed esemplarità.

Nelle cronache gli embrioni novellistici sono distinguibili per l'uso del dialogo, per *brevitas* e *rapiditas*, per movimento drammatico.

Significativo, in Compagni, l'inizio della narrazione *in medias res*, all'origine leggendaria della contesa fiorentina tra Guelfi e Ghibellini, causata dallo sventurato caso di Buondalmonte, aperto, come in un *fabliau* erotico, da madonna Aldruda che mette in mostra le bellezze della figlia dal balcone del palagio: «uno nobile giovane cittadino, chiamato Buondalmonte de' Buondalmonti, avea promesso torre per sua donna una figliuola di messer Oderigo Giantruffetti. Passando dipoi un giorno da casa i Donati, una gentile donna chiamata madonna Aldruda, donna di messer Forteguerra Donati, che avea due figliuole molto belle, stando a' balconi del suo palagio, lo vide passa-

re, e chiamollo, e mostroglì una delle dette figliuole, e disseli: "Chi ài tu tolta per moglie? io ti serbavo questa". La quale guardando molto li piacque, e rispose: "Non posso altro oramai". A cui madonna Aldruda disse: "Sì, puoi, ché la pena pagherò io per te". A cui Buondalmonte rispose. "E io la voglio". E tolsela per moglie, lasciando quella, avea tolta e giurata» (1, 2, 1).

La storia (che, come è noto, procede quasi deterministicamente con l'uccisione di Buondelmonte, e la lapidaria sentenza del Mosca: «Cosa fatta capo ha»), nel suo carattere di "novella originaria", viene ripresa, oltre che in Dante, nella successiva tradizione cronachistica e novellistica. Villani riduce il dialogo, e nel complesso il ritmo narrativo, inserendo invece un moralistico *subsidio diaboli*: «Negli anni di Cristo MCCXV, essendo podestà di Firenze messere Gherardo Orlandi, avendo uno messer Bondelmonte de' Bondelmonti nobile cittadino di Firenze promesse a torre per moglie una donzella di casa gli Amidei, onorevoli e nobili cittadini; e poi cavalcando per la città il detto messer Bondelmonte, ch'era molto leggiadro e bello cavaliere, una donna di casa i Donati il chiamò, biasimandolo della donna ch'egli avea promessa, come non era bella né sofficiente a lui, e dicendo: "Io v'avea guardata questa mia figliuola", la quale gli mostrò, e era bellissima; incontante per subsidio diaboli preso di lei, la promise e isposò a moglie» (6, 38). Nel complesso, la preoccupazione di Villani di non interrompere il fluire della sua cronaca (di taglio universalistico, iniziata dalle origini bibliche) porta a fenomeni di *abbreviatio* anche gli altri nuclei novellistico-esemplari, come quello celebre della Gualdrada, virtuosa figlia di Bellincion Berti e poi sposa del Conte Guido il Vecchio: «Quando lo 'mperadore Otto quarto venne in Firenze, e veggendo le belle donne della città che in Santa Reparata per lui erano raunate, questa pulcella più piacque allo 'mperadore, e 'l padre di lei dicendo allo 'mperadore ch'egli avea potere di fargliele basciare, la donzella rispuose che già uomo vivente la bascerebbe se non fosse suo marito, per la quale parola lo 'mperadore molto la commendò, e il detto conte Guido preso d'amore di lei per la avvenutezza, e per consiglio del detto Otto imperadore, la si fece a moglie, non guardando perch'ella fosse di più basso lignaggio di lui, né guardando a dote» (6, 37).

Nel *Pecorone* (in gran parte derivato dalla *Nuova cronica* del Villani) la novella di Buondelmonte viene invece di nuovo amplificata, soprattutto nei dialoghi: ma è irrimediabilmente perduto il dettaglio

del "balcone" (eliminato da Villani) al quale si fece ostensione della figlia: «passando messere Buondelmonte un giorno da casa i Donati, una donna vedova, la quale ebbe nome madonna Lapaccia, veggendo messer Buondelmonte, il chiamò e disseli: "Messere, io mi maraviglio forte di voi, come voi vi sete inchinato a tor per moglie una che non si confarebbe a scaltarvi, e io v'avevo serbata una mia figliuola, la quale io voglio che voi veggiate". E subito chiamò questa sua figliuola la quale avea nome la Ciulla, e era bella e vaga quanto giovane di Firenze, e mostrolla a messer Buondelmonte, e disse: "Questa vi serbavo io". Di che messer Buondelmonte veggendo questa fanciulla se ne fu innamorato, e disse: "Madonna, io sono apparecchiato di fare ciò che voi volete", e innanzi che si partisse, la tolse per moglie e dielle l'anello» (VIII, 1)¹⁸.

Altro fenomeno significativo è l'invenzione della *persona*, che riesce a scorciare in pochi tratti memorabili l'intero carattere morale, come appare nel Guido Cavalcanti raccontato da Compagni: «Uno giovane gentile, figliuolo di messer Cavalcante Cavalcanti, nobile cavaliere, chiamato Guido, cortese e ardito ma sdegnoso e solitario e intento allo studio, nimico di messer Corso, avea più volte deliberato offenderlo. Messer Corso forte lo teme, perché lo conosceva di grande animo; e cercò d'assassinarlo, andando Guido in pellegrinaggio a San Iacopo, e non li venne fatto» (1, 20, 3); un Guido che, nella "leggerezza" della sua fuga dagli armati che lo inseguono, sembra essere veramente l'archetipo del giovane filosofo astratto rappresentato da Boccaccio, bersaglio dell'«assalto sollazzevole» di una brigata in cui s'adombra i ben più tragici assalti della Firenze all'alba del Duecento: «e posta la mano sopra una di quelle arche, che grandi erano, sì come colui che leggerissimo era, prese un salto e fusi gittato dall'altra parte, e sviluppatosi da loro se n'andò» (*Dec.* VI, 9, 7).

Reticamente compiuta, moralmente complessa, e sempre in stile sallustiano, è la *persona* del "cattivo", l'eroe "nero", al negativo, l'*antiexemplum*, soprattutto in Compagni, dal Pecora figura dello sfacciato popolano («Il gran beccaio che si chiamava il Pecora, uomo di poca verità, seguitatore di male, lusinghiere [...]. Grande era del corpo, ardito e sfacciato, e gran ciarlatore [...]. Poco era costante, e più crudele che giusto», 1, 18), al moderno Catilina, Corso Donati:

¹⁸ Giovanni Fiorentino, *Il Pecorone*, a cura di E. Esposito, Ravenna 1974.

«Uno cavaliere della somiglianza di Catelina romano, ma più crudele di lui, gentile di sangue, bello del corpo, piacevole parlatore, addorno di belli costumi, sottile d'ingegno, con l'animo sempre intento a malfare» (2, 20, 1); «Fu cavaliere di grande animo e nome, gentile di sangue e di costumi, di corpo bellissimo fino alla sua vecchiezza, di bella forma con delicate fattezze, di pelo bianco; piacevole, savio e ornato parlatore, e a gran cose sempre attendea, pratico e dimestico di gran signori e di nobili uomini, e di grande amistà, e famoso per tutta Italia. Nemico fu de' popoli e de' popolani, amato da' masnadieri, pieno di maliziosi pensieri, reo e astuto» (3, 21, 2).

Figure, come si vede, non univoche, non appiattite su un'unica dimensione morale (come era quella del "cattivo" nella letteratura esemplare), ma comunque dotate di segni di grandezza d'animo, come quella del villaniano Farinata degli Uberti (ormai debitore del Farinata dantesco), che difende Firenze "a viso aperto", strappando l'ammirazione del guelfo Villani: «nondimeno è da commendare e da fare notabile memoria del virtudioso e buono cittadino, che fece a guisa del buono antico Cammillo di Roma, come racconta Valerio, e Tito Livio» (7, 81).

Infine, ampia è la sperimentazione della fusione degli stili, che forse raggiunge gli esiti più alti nella *Cronica* di Bartolomeo da Valmontone, soprattutto nella tragica "sacra rappresentazione" della morte di Cola di Rienzi, apice drammatico-narrativo del libro, in cui la tonalità tragica è continuamente variata da straordinari dettagli comici, che corrispondono precisamente al momento dell'azione più vile (più bassa, e quindi stilisticamente "comica") di Cola, il suo estremo tentativo di fuga dalla porta di dietro, travestito da pastore campano, rifuggendo invece dalla morte esemplare ed eroica da antico romano: in una scena memorabile il genio narrativo di Bartolomeo ci offre la figura di un Locciolo Pellicciaro che intrattiene una duplice comunicazione con la folla inferocita all'esterno e con Cola impaurito all'interno (come Arlecchino servitore di due padroni); e poi la vile immagine di Cola travestito, cioè "desformato", anche nel modo di parlare, nell'imitazione comica del dialetto "campanino": «De sopra nella sala remase Locciolo Pellicciaro, lo quale a quanno a quanno se affaceva alli balconi e faceva atti con mano, con vocca allo puopolo e diceva: "Essolo che vene ioso dereto", e issino dereto allo palazzo, ca dereto veniva. Puoi se volvea allo tribuno, confortavalo e diceva che non dubitassi. Puoi tornava allo puopolo facendo simili cenni: "Esso-

lo dereto, esselo ioso dereto" [...]. Misticaose colli altri. Desformato desformava la favella. Favellava campanino e diceva: "Suso, suso a gliu tradetore!"» (27, 26).

Prima di giungere a questi esiti, è chiaro, c'erano gli esempi della *Commedia*, e, forse, anche del *Decameron*.

La *Commedia*, s'intende, nella sua ricezione contemporanea anche come forma di scrittura storica (e di storia soprattutto contemporanea, in cui l'*auctor/author* è fortemente coinvolto, per passione politica e testimonianza diretta), sintesi delle diverse tipologie della scrittura storica medievale (anche di quella profetica), *cronica* di un'esperienza di *visio* e di viaggio oltre i confini dell'umano e del tempo raccontata in prima persona. Al primo livello narrativo (storia del viaggio di Dante) si colloca la struttura di cornice basata sui procedimenti della narrazione storico-epica alta, cui appare consustanziale anche la scelta della narrazione in versi, e dell'invenzione della forma aperta della terzina incatenata. Il secondo livello corrisponde alla storia universale, del mondo e dell'umanità prima e dopo la Salvezza, proiettata nei casi singolari (le storie individuali, le "novelle" raccontate dai personaggi incontrati dal poeta-pellegrino nel corso del suo viaggio), e aperta profeticamente al futuro.

Rispetto alla scrittura storiografica tradizionale, la *Commedia* acquista così tutta la forza retorica dell'*evidentia*, che porta davanti agli occhi del lettore tutte le più importanti *personae* della storia dell'umanità. A sua volta, la descrizione fisica della *persona*, protagonista della singola "storia", avviene direttamente, ma nella dimensione figurale proiettata sull'eterno: la figura sensibile ipostatizzata su un atteggiamento morale, su un dettaglio del viso o del corpo (una ferita, una storpiatura, una smorfia) che rinvia per sempre all'evento decisivo vissuto dal personaggio¹⁹.

Quel che appare veramente singolare, nella narrazione delle "novelle" dantesche, è il fatto che quasi nessuna di queste storie è raccontata compiutamente nella *Commedia*: alcune sequenze, anche importanti, sono semplicemente omesse, e la comprensione della storia sarebbe del tutto compromessa, se non si ipotizza un tacito patto con un pubblico contemporaneo che già conosce la "novella" (e non è un caso se, una-due generazioni dopo, i commenti danteschi saran-

¹⁹ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1975.

no tenuti alla ricostruzione quasi scolastica di queste "novelle", soprattutto di quelle di originaria tradizione orale, ad uso di un pubblico che non le conosceva più).

Dante adotta dunque una tecnica di *abbreviatio* estremamente scorciata, che (come nella *Poetria nova* di Geoffroy di Vinsauf) si basa sull'ampio uso della *reticentia*, ma anche dell'*emphasis* data al dettaglio, e della loro *evidentia*, della visualizzazione degli oggetti, dello spazio dell'azione, dei movimenti dei personaggi, per mezzo di rapide sequenze descrittive (e, tra l'altro, è lo stesso "fatale andare" che non consente indugi narrativi; e le stesse anime avvertono angosciosamente il poco tempo a loro disposizione per dialogare con il vivo viandante, averne da lui 'novelle' del mondo di sopra, o inviarne di loro).

Ancora l'enfasi del dettaglio, il piccolo "segno del vero", dunque, l'elemento semioticamente più rilevante: come direbbe Aby Warburg, «Il buon dio sta nel dettaglio»: la giubba «de zannato roscio» e la «scuffia de zannato giallo» dell'ultimo cavaliere visto dal giovane chierico Bartolomeo; il balcone di Monna Aldruda in Compagni; le parole "campanine" di Cola ...

Nella *Commedia*, il caso più noto, ma anche quello che apre la serie di tutti gli altri "incontri" nel viaggio, e quindi in palese funzione metapoetica, è quello di Francesca: novella tragica quasi contemporanea, in sé archiviabile come un banale caso di cronaca nera, fra tradimento coniugale e assassinio degli amanti da parte del marito geloso. Determinante non era dunque la cronaca dell'evento, ma la sua utilizzazione per fini di illustrazione esemplare delle dottrine *de amore*, e di richiamo agli archetipi della tradizione narrativa cortese, al *Lancelot du Lac*, a un libro che diventa addirittura "personaggio" nell'azione drammatica.

Dal punto di vista narrativo, Dante chiede solo di determinare con precisione il momento dell'innamoramento, il "punto che ci vinse", fino al dettaglio dell'istante di sospensione del tempo, che è sospensione della storia, e anche della "lettura della storia", la "bocca" (parola così umile, così bassa, ma così vera, preferita da Dante al latinismo "labbra") baciata con tremore: «questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi basciò tutto tremante. / Galeotto fu il libro e chi lo scrisse: / quel giorno più non vi leggemmo avante».

Ora, per Francesca e Paolo, è avvenuto quanto auspicava il prologo del *Novellino*: i lettori si sono rispecchiati nel libro che leggono,

la loro proiezione è diventata identificazione totale, sovrapposizione della loro storia vissuta e reale con la Storia raccontata (e avvertita, quella di Lancelot, comunque come vera, parallela a quella delle *historiae* e delle *cronicae*).

È il procedimento che adotterà da subito il giovane Boccaccio: nel *Filostrato* la lettera proemiale a Filomena dichiarerà la "proiezione" della loro storia d'amore in una storia antica, mentre nel *Teseida* l'"antichissima istoria" trovata per Fiammetta è specchio della loro stessa vicenda. Sulla prima soglia del *Decameron*, il titolo rinvia esplicitamente al *Lancelot*, e a Dante: «Comincia il libro chiamato Decameron, cognominato Prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle in diece di dette da sette donne e da tre giovani uomini». Il "cognome" del libro, oltre che a rinviare alla materia dominante (l'amore e l'attualizzazione del codice cortese), appare comprensibile nella prefazione: si tratta di un'opera in cui le donne (pubblico "dichiarato", ipostasi convenzionale del più ampio pubblico laico e borghese di Boccaccio) potranno proiettare e rispecchiare se stesse, come Francesca e Paolo si erano rispecchiati nel romanzo di Lancelot²⁰.

L'eliminazione del sovrasenso "allegorico" e dell'impostazione figurale porta però alla ricerca di una verità immanente al di fuori (non al di sopra) della storia, e alla percezione di una distanza 'ironica' tra narratore e materia narrata. "Ironia" che è presente in tutti i livelli di relazione con la precedente tradizione novellistica o esemplaristica, dalla finzione dell'oralità (assunta come mezzo di comunicazione da parte dei dieci giovani novellatori, ma contraddetta nel passaggio effettuale alla scrittura e al "libro"), alla moltiplicazione infinita del punto di vista, con l'occhio del narratore che guarda dal buco della serratura della vita "nascosta" degli uomini (come l'apparitore di Chaucer, secondo l'interpretazione filmica di Pasolini).

Lo stile non è più limitato all'*abbreviatio*, ma disteso frequentemente nell'*amplificatio*, in costante rapporto con i modelli retorici della scrittura storica antica: e sintomatica sarà allora l'autodifesa dell'autore nella conclusione dell'opera, rivolta ormai a un pubblico per il quale il tempo della lettura e della fruizione si è enormemente dilatato rispetto alle generazioni precedenti: «E ancora, credo, sarà tal che dirà che ce ne son troppo lunghe; alle quali ancora dico che chi

²⁰ L. Surdich, *Boccaccio*, Bari 2001; Surdich, *Il 'patto romanzenesco' nel Boccaccio*, in *Le forme del narrare*, Firenze 2004, vol. I, pp. 9-35.

ha altra cosa a fare, follia fa a queste leggere, eziandio se brevi fosse-ro [...] chi per tempo passar legge, niuna cosa puote esser lunga, se ella quel fa per che egli l'adopera. Le cose brevi si convengono molto meglio agli studianti, li quali non per passare ma per utilmente adoperare il tempo faticano [...] per ciò che né a Atene né a Bologna o a Parigi alcuna di voi non va a studiare, più distesamente parlar vi si conviene che a quegli che hanno negli studii gl'ingegni assottigliati» (Concl. 9).

Il confronto *in terminis* tra le tipologie della scrittura narrativa appare solo ad apertura dell'opera: le «cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo» non sono sinonimi, ma differenti specifiche funzionali, tra le quali domina comunque la novella.

Resta il vincolo di verità (insito nella «novella», nella «parabola» e nell'«istoria»), che dà l'avvio all'intera struttura narrativa: con il «grave e noioso principio», l'«orrido cominciamento», il racconto della «ricordazione della pestifera mortalità trapassata», un brano nel più elevato stile da «cronica» (derivato, come avverte Branca, da Paolo Diacono)²¹, con la solenne determinazione cronologica dell'*incipit*: «Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera incarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di militrecentoquarantotto, quando nella egregia città di Fiorenza, oltre a ogn'altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenza» (intr. 2).

E si osservi che, a livello di determinazione temporale, gran parte delle storie del *Decameron* (da Ciappelletto e Abraam Giudeo alla sesta giornata, con Geri Spina, Cisti fornaio, Nonna de' Pulci, Curra-do Gianfigliuzzi, Chichibio, Forese, Giotto, Guido Cavalcanti, Michele Scialza) sembrano rinviare a un tempo ben individuato: l'età di Bonifacio VIII, del grande Giubileo, dello strazio intestino di Firenze, dell'esilio di Dante, e, in fondo della *Commedia*: un tempo che sembra ossessionare molti scrittori contemporanei (come Villani), come se lì si fosse appuntato il vertice della Storia, di attese millenaristiche e di grandi rivolgimenti.

Ma, per il resto, i successivi accenni di certificazione appaiono come sporadici relitti della narrazione esemplare, in cui le testimo-

²¹ V. Branca, *Boccaccio Medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze 1996, pp. 346-357. Di «duplice registro cronachistico» (collettivo e particolare) parla F. Tateo, *Boccaccio*, Bari 1998, p. 97. Cfr. anche A. Simon, *Le novelle e la storia. Toscana e Oriente fra Tre e Quattrocento*, Roma 1999.

nianze addotte sono tutte di fonte orale, *per audita*: nella descrizione della peste, «Meravigliosa cosa è a udire quello che io debbo dire: il che, se dagli occhi di molti e da' miei non fosse stato veduto, appena che io ardissi di crederlo, non che di scriverlo, quantunque da fededegna udito l'avessi»; e per l'intera occasione del libro, riferita da «persona degna di fede»: «dico che, stando in questi termini la nostra città, d'abitatori quasi vota, addivenne, sì come io poi da persona degna di fede sentii, che nella venerabile chiesa di Santa Maria Novella, un martedì mattina, non essendovi quasi alcuna altra persona, uditi li divini uffici in abito lugubre quale a sì fatta stagione si richiedea, si ritrovarono sette giovani donne» (intr. 10).

Le altre «certificazioni» addotte dagli stessi novellatori si risolveranno in rari e indefiniti rinvii ad una tradizione orale, di cui il giovane della brigata è punto di arrivo e ricezione: «Sì come io, graziose donne, già udii ragionare, in Parigi fu un gran mercatante e buono uomo il quale fu chiamato Giannotto di Civign» (I, 2); «Secondo che io udi' già dire...» (III, 4); «Fu adunque nella nostra città, secondo che gli antichi raccontano, un grandissimo mercatante e ricco» (IV, 8); «Dovete adunque sapere che, secondo raccontano i provenzali, in Provenza furon già due nobili cavalieri...» (IV, 9); «Dovete adunque sapere che in Siena, sì come io intesi, già furon due giovani assai agiati» (VIII, 8); fino al doppio diaframma di Filomena che racconta che il vecchio e saggio Coppo di Borghese Domenichi usava raccontare la storia di Federigo degli Alberighi (V, 9).

Più rari gli espliciti richiami ad una tradizione scritta o letteraria, come nella storia di Cimone: «Adunque (sì come noi nell'antiche istorie de' cipriani abbiám già letto) nell'isola di Cipri fu un nobilissimo uomo...» (V, 1); mentre un caso particolare è dato dal rinvio alla tradizione popolare della poesia per musica, nella conclusione della novella di Lisabetta: «e così il suo disaventurato amore ebbe termine. Ma poi a certo tempo divenuta questa cosa manifesta a molti, fu alcun che compuose quella canzone la quale ancora oggi si canta, cioè: Qual esso fu lo malo cristiano, / che mi furò la grasta, et cetera» (IV, 5, 12).

Boccaccio supera dunque, rispetto alla tradizione precedente, il problema della certificazione, e delle fonti, in modo così deciso e moderno che novellatori posteriori come Agazzari o Sacchetti avranno invece bisogno di tornare indietro, alla tradizionale dichiarazione del «vero»: «io Franco Sacchetti fiorentino, come uomo discolo e grosso, mi proposi di scrivere tutte quelle novelle le quali, e antiche e

moderne, di diverse maniere sono state per li tempi, e alcune ancora che io vidi e fui presente, e certe di quelle che a me medesimo sono intervenute»²².

Ma la "verità" della storia sta non nell'effettivo accadimento degli eventi (che possono essere anche totalmente inventati dall'autore, o contaminati sulla scorta di altre fonti scritte, antiche e moderne), ma nella "verità" della vita degli uomini, osservata globalmente nel suo svolgersi, e del loro movimento morale²³. Profondamente "vero", in questo senso, è allora il primo personaggio del *Decameron*, ser Cepparello da Prato, o Ciappelletto.

Come la stessa introduzione, anche la prima novella inizia in stile di cronaca, richiamando uno dei personaggi più noti, e più neri, del tempo di papa Bonifacio, Musciatto Franzesi, presente nelle cronache, ad esempio in Villani («Messer Muciatto Franzesi, cavaliere di gran malizia, picciolo della persona, ma di grande animo»: *Nuova cronica*, 2, 4, 1): «Ragionasi adunque che essendo Musciatto Franzesi di ricchissimo e gran mercatante in Francia cavalier divenuto e dovendone in Toscana venire con messer Carlo Senzaterra, fratello del re di Francia, da papa Bonifazio addomandato e al venir promosso, sentendo egli li fatti suoi, sì come le più volte son quegli de' mercatanti, molto intralciati in qua e in là e non potresi di leggere né subitamente stralciare, pensò quegli commettere a più persone e a tutti trovò modo» (*Dec.* I, 1, 2).

È un orizzonte diverso da quello dei narratori precedenti, ma vicinissimo all'esperienza collettiva della classe mercantile fiorentina (la Borgogna del Trecento, e Parigi). La presentazione di Ciappelletto e della sua "grandezza" rovesciata segue gli schemi tipici della letteratura esemplare (in particolare nella tipologia del grande peccatore, che può dare esempio di moralità sia per mezzo di una miracolosa conversione, che per mezzo di uno scenografico sprofondamento all'inferno, come Don Giovanni). Lo schema enumerativo dei vizi e dei peccati, affine agli schemi confessionali *dell'ars moriendi*, segue le regole di una *brevitas* atemporale, segnata dal dominio della paratassi e del tempo imperfetto, in un vero *climax distractionis*, culminato nell'ultima frase: «Perchè mi distendo io in tante parole? egli era il

²² F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di V. Marucci, Roma 1996.

²³ P.M. Forni, *Realtà/verità*, in *Lessico critico decameroniano*, cit., pp. 300-319.

piggioro uomo forse che mai nascesse». Nella parabola-similitudine, la figura di Cepparello si staglia sull'intera storia dell'umanità, da Adamo in poi, identificandosi come quella, forse, più malvagia.

Dalla cronaca alla novella, lo stacco è poi ben riconoscibile nello sviluppo narrativo: l'invenzione della situazione di pericolo, la drammatizzazione dei dialoghi, l'esatta definizione dello spazio chiuso, la fusione di tragico (eroismo di Cepparello di fronte alla morte e a Dio) e comico (credulità del frate, finta enormità dei peccati di Cepparello, sua santificazione *post mortem*), fino alla "morale" dell'imperscrutabilità del giudizio divino (sorta di rovesciamento del mondo ultraterreno descritto invece nella *Commedia*): nell'impossibilità di una dimensione figurale impleta, l'agire di Cepparello trova il suo compimento esemplare, nel bene e nel male, solo nel tempo degli uomini, non in quello di Dio.

Ma a un lettore contemporaneo non sarebbe sfuggita la parodia della scrittura storica agiografica che apre e chiude la vicenda: «Così adunque visse e morì ser Cepparello da Prato e santo divenne come avete udito» (*Dec.* I, 1, 57); così come l'iniziale presentazione del personaggio offriva singolari punti di contatto con la seguente biografia di un altro procuratore "mondano": «Quistu essendo nel abito seculare [...] fo homo tuto del mondo, et non è meraviglia emperoché lo exercitio suo era provocativo al contrario [...]. Lui exercitava l'arte della procura, la quale è de tanto periculo che chi non à la consenzia molto limata tira l'omo ne la dannatione eterna et lui era uno de quilli, emperoché era amatore molto del mondo. Superbo, avaro, tuto envoluto nelli vicii et concupissentie de quistu seculo, le qual cose lo tinivano en tanta cechitade che non tanto che conoscesse Dio, ma era l'opposito, ennemico et persecutore de quilli che volivano gire per la via de Dio»; parole ascrivibili al nostro Cepparello (anche nel ritmo sintattico), e invece riferite a ser Iacobo de Benedicti da Todi, il futuro fra Iacopone²⁴.

Grande narratore-storico Boccaccio sarebbe stato ancora nelle più tarde opere latine, il *De casibus virorum illustrium*, e ancor più il *De mulieribus claris*, basati su una segmentazione regolare ormai di tipo enciclopedico, erudito. I paradigmi degli uomini illustri, al di là

²⁴ Nella già citata vita toberliana: cfr. *Le vite antiche di Iacopone da Todi*, a cura di E. Menestò, Firenze 1977 (ristampa Spoleto 1991).

della tradizione medievale, si saldavano ora alla lezione degli antichi, in quella rilettura "laica" e moderna e degli storici latini, in primo luogo Livio, ma poi anche Svetonio e Cesare, e finalmente Tacito, che coinvolge la generazione di Boccaccio, e del Petrarca dei *Rerum memorandarum libri*, paradossale punto di incontro fra tradizione novellistico-esemplare volgare e ripresa di Valerio Massimo. E sempre Petrarca, artefice della rinascita umanistica della scrittura, della ridefinizione e reinvenzione dei generi a partire dai modelli classici, attento alla distinzione fra la verità dell'*historia* e la finzione della *fabula*, operava la nobilitazione della novella, con la composizione della *Griselda* latina. Alla fine del Medio Evo, il genere novella, liberato nelle sue potenzialità comunicative dal modello *Decameron*, diffuso ormai a livello europeo, avrebbe costituito il livello più avanzato, almeno fino alla fine del Cinquecento, fino al teatro di Shakespeare, Lope e Calderon, di rappresentazione del reale, nei suoi caratteri di "verità" e "storicità", che la cultura occidentale avesse prodotto.

Comunicazioni

I. Origini e Trecento