

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Raccontare senza compatire. (in)fedeltà al "Decameron" e romanzo nel Seicento**

**This is a pre print version of the following article:**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1521890> since 2015-07-23T13:02:59Z

*Publisher:*

Dell'Orso

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



LEVIA GRAVIA

Anno XV-XVI

Quaderno annuale

DIREZIONE E REDAZIONE

Mariarosa MASOERO

Clara ALLASIA, Davide DALMAS, Stefano GIOVANNUZZI, Beatrice MANETTI,

Laura NAY, Gabriella OLIVERO, Patrizia PELLIZZARI,

Simona RE FIORENTIN, Giuseppe ZACCARIA

COMITATO SCIENTIFICO

Gabriella ALBANESE (Pisa), Giancarlo ALFANO (Napoli), Alberto BENISCELLI (Genova),

Smaranda ELIAN SBARATU (Bucarest), Jane EVERSON (Londra),

Silvia FABRIZIO COSTA (Caen), Denis FERRARIS (Parigi), Jean-Louis FURNEL

(Parigi e Lione), Monica LANZILLOTTA (Cosenza), Giulio LUGHI (Torino),

Salvatore Silvano NIGRO (Milano), Éanna Ó CEALLACHÁIN (Glasgow),

Lino PERTILE (Villa I Tatti - Firenze), Mark PIETRALUNGA (Tallahassee, Florida),

Paolo PROCACCIOLI (Toscia), Vittorio RODA (Bologna), Hanna SERKOWSKA (Varsavia),

Emmanuela TANDELLO (Oxford)

«Levia Gravia» is an International Peer-reviewed Journal.

Il quaderno è redatto dalle Università di Torino e del Piemonte Orientale

Dipartimento di Studi Umanistici (via Sant'Ottavio, 20 - 10124 Torino)

E-mail: [levia.gravia@unito.it](mailto:levia.gravia@unito.it)

<http://leviagravia.unito.it/default.aspx>

Registrato presso il Tribunale di Alessandria al nr. 652 (10 novembre 2010)

Direttore Responsabile: Lorenzo Massobrio

#### *Condizioni di abbonamento*

Abbonamento annuo: € 27,00 (più spese di spedizione variabili, per l'estero, da Paese a Paese)

Abbonamento a due annate: € 54,00 (più spese di spedizione variabili, per l'estero, da Paese a Paese)

Il pagamento può essere effettuato tramite:

- versamento sul conto corrente postale n. 10096154 intestato alle Edizioni dell'Orso S.r.l.
- bonifico bancario (IBAN IT22J0306910400100000015892)
- carta di credito (circuito Paypal) attraverso il link <http://www.ediorso.it/cc/index.html>
- assegno bancario (non trasferibile) intestato alla Casa editrice

# *Levia Gravia*

Quaderno annuale  
di letteratura italiana

XV-XVI (2013-2014)

«Umana cosa è aver  
compassione degli afflitti...»

Raccontare, consolare, curare  
nella narrativa europea  
da Boccaccio al Seicento



Edizioni dell'Orso  
Alessandria

Questo volume è pubblicato nell'ambito del Progetto di Ricerca *Italian Novellieri and Their Influence on Renaissance and Baroque European Literature: Editions, Translations, Adaptations* dei Dipartimenti di Studi Umanistici e di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino, finanziato dalla Compagnia di San Paolo attraverso l'accordo con l'Ateneo per il potenziamento della ricerca scientifica.

©  
Copyright by Edizioni dell'Orso S.r.l.  
15121 Alessandria, via Rattazzi 47  
Tel. 0131.252349 – Fax 0131.257567  
E-mail: [info@ediorso.it](mailto:info@ediorso.it)  
<http://www.ediorso.it>

Cura redazionale: Patrizia Pellizzari e Simona Re Fiorentin

Realizzazione editoriale a cura di Arun Maltese ([biblioteca.bear@gmail.com](mailto:biblioteca.bear@gmail.com))

*È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941*

ISSN 1591-7630

ISBN 978-88-6274-607-6

Il gruppo di ricerca *La diffusione della novellistica italiana nella cultura europea del XVI e XVII secolo (Italian Novellieri and Their Influence in Renaissance and Baroque European Culture: Editions, Translations, Adaptations)* dell'Università di Torino ha voluto celebrare il settimo centenario dalla nascita di Boccaccio con un Convegno Internazionale di Studi<sup>1</sup> incentrato sul suo straordinario contributo all'invenzione narrativa e alla codificazione della novella. Dei molti aspetti e problemi relativi al genere di cui il certaldese ha delineato una "forma" imitata, ricreata, discussa nei secoli e nelle diverse letterature, se ne sono privilegiati due per la loro importanza e per le molte implicazioni ancora inesplorate o poco esplorate.

Muovendo dalla proposta, enunciata nel *Proemio* del *Decameron*, della narrazione come *pharmakon*, in particolare rivolto alle donne, si è voluto studiare come tale intento "terapeutico" sia stato accolto dai molti imitatori ed epigoni di Boccaccio, in Italia e in Europa. Gli interventi che sono stati proposti guardano in realtà non solo agli epigoni, ma anche alle fonti e alle modalità con cui Boccaccio ha sviluppato l'intento annunciato all'avvio della sua opera.

Il secondo aspetto che si è proposto riguarda il ruolo che le donne rivestono nel *Decameron*. Innanzitutto, sono le principali destinatarie delle novelle, il pubblico elettivo sul quale, in specie, si dovrebbero riversare i benefici effetti della lettura, ma sono anche narratrici, "legislatrici", personaggi. La novellistica successiva, italiana ed europea, ha talora seguito e rispettato, talora rifiutato, il modello, ricreando organizzazioni narrative diverse, variate, che rispondono ai contesti da cui emergono. Non sempre le donne hanno in queste raccolte successive un ruolo così importante come quello assegnato loro da Boccaccio.

---

<sup>1</sup> «Umana cosa è aver compassione degli afflitti...». *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento*, Torino, 12-14 dicembre 2013. Il Comitato scientifico del Convegno era composto da Guillermo Carrascón, Davide Dalmas, Patrizia Pellizzari e da chi scrive.

Il Convegno è stato annunciato con un *Call for Papers* presso le Associazioni di studi letterari, di Italianistica e non. La risposta è stata numerosa e variata. Il Comitato scientifico ha operato una scelta fra gli *abstracts* ricevuti, optando per le proposte che sembravano più innovative e che meglio promettevano di indagare il genere novella.

È risultato subito evidente che un terzo filone di indagine si profilava, oltre ai due suggeriti, riguardante la fortuna italiana ed europea del *Decameron*, di alcune novelle o di alcuni personaggi, in contesti novellistici, ma anche con trasmissioni di genere, nel teatro, nel romanzo, in poesia. Questo filone, in perfetta conformità con gli intenti del progetto, ha costituito una parte importante del Convegno.

L'evento ha avuto tra i sostenitori l'Università degli Studi di Torino e la Compagnia di San Paolo, come enti finanziatori del progetto, il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture moderne, il Corso di laurea magistrale in Scienze della formazione primaria. Hanno patrocinato l'iniziativa l'Ente Nazionale Giovanni Boccaccio, il Dipartimento di Studi Umanistici, la Città di Torino, l'ADI-Scuola.

Il presente volume intende dare conto delle acquisizioni che risultano dai lavori del Convegno non come meccanica raccolta degli atti, ma come prodotto dell'attiva trasformazione del progetto iniziale attraverso la discussione, il confronto e un raddoppiato processo di valutazione. Lo testimonia anche l'organizzazione interna dei contributi, diversamente articolata rispetto a quella del Convegno.

Erminia Ardissino

ERMINIA ARDISSINO

NOVELLARE SENZA COMPATIRE.  
(IN)FEDELTÀ AL *DECAMERON* E ROMANZO NEL SEICENTO

L'avvio del novellare nell'*Arcadia in Brenta* di Giovanni Sagredo, una delle più note raccolte novellistiche del Seicento, appare agli antipodi dell'umana indicazione del *Proemio* del *Decameron*. Dopo una rapidissima contestualizzazione del tempo, del luogo, dei protagonisti, su comando del «più attempato», Silvio, così prende il via la conversazione:

«[...] comando che ognuno secondo il suo sentimento dica i vantaggi che gode un cieco o una cieca tra i svantaggi dell'esser privi della luce».

Rosana, che era la prima in ordine: «Dirò che il cieco è libero da non picciolo imbarazzo, ch'è quello di fare la metà delle cerimonie che fanno gli altri uomini, perché quando quelli che ci veggono si incontrano, il minor complimento che facciano è quello di dar al compagno il buon giorno, ma il cieco non è obbligato che a dar la buona notte».

Laura: «Io trovo una buona economia per il cieco perché egli in casa può risparmiare le candele e gl'occhiali: oltre che può fare un affronto impune, dar un urtone senza trovar briga, una mezza bastonata senza far affronto».

Giacinto: «Et a me pare che la cieca sia una buona fortuna per un amante. Prima perché la fortuna è cieca, poi perché io non saprei meglio desiderare l'amata quanto all'oscuro».

Marina: «Il vantaggio che io ci ritrovo è che il cieco in casa propria è essente dal veder quelle cose che fan fastidio a quelli che ci veggono».

Foresto: «Et a me pare gran vantaggio trovar facile alloggio, perché non vi è donna caritatevole che non alberghi volentieri qualche cieco».

Applausero tutti e conclusero che in materia così tenebrosa non potevano apparire più risplendenti lumi d'ingegno. Ma il prencipe, esaminando le risposte con giusta bilancia, confessò la vivacità, ma condannò Giacinto, Marina e Foresto a depositare i pegni per aver ritorte le risposte in senso malizioso [...] (Sagredo 2004, pp. 7-8).

Boccaccio, con il suo invito ad aver «compassione degli afflitti» e con la sua invenzione novellistica volta a rimediare al male e alla morte, è abissalmente lontano. D'altra parte l'obiettivo dei sei giovani che si trovano a viaggiare sul Burchiello non è di fuggire la peste, ma di trionfare dell'ozio e di acuire l'ingegno per evitare di annoiarsi. Il passatempo è un gioco di parole, che non trova e non cerca una relazione con la dimensione emotiva della vita.



Non si tratta di esprimere qui giudizi morali, ma di mostrare la distanza da un modo di pensare il narrare che ha segnato la storia letteraria e civile europea, e di capire la ragione del mutamento, considerando che Boccaccio resta un modello indiscusso del novellare anche nel Seicento.<sup>1</sup> Che cosa è andato perduto? Cosa è cambiato? Perché? Intendo qui delineare le differenze fra il modello e le realizzazioni novellistiche barocche, individuando nella perdita della funzione compassionevole del narrare e nell'atteggiamento misogino uno degli allontanamenti più significativi. Tenterò poi di spiegare il fenomeno identificandolo con la fine di un modello narrativo, che lascia il posto ad altre forme, più consone alle esigenze del lettore seicentesco, forse più moderne.

Anche se fin dalle origini la novella ha avuto come mezzo una parola efficace nella sua brevità, il fine era di creare modelli comportamentali fondati sul sapere e sulla gentilezza dei costumi: «Savere senza bel parlare poco vale e bel parlare senza sapere neun'otta fa prode e sovente fa danno» (*Fiori e vita di filosafi* 1979, p. 165). La combinazione sapienza-parola espressa in questa sentenza dei *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*, caratteristica della prosa narrativa volgare delle origini nelle sue forme brevi, continua anche nel suo principale codificatore, che ne rispetta gli intenti, ridando anzi ad essi nuovo spessore e nuovi valori. La novella sembra essere la forma privilegiata per rivelare le potenzialità conoscitive celate nel linguaggio, per scoprire nella parola quella sapienza che aiuta nella vita. Le cento novelle del Boccaccio intensificano questo impegno, proponendo una parola che ridona la vita ai dieci giovani che fuggono un quadro di morte, da una società senza pietà, senza compassione, senza senso del dovere verso gli umani. Essi rifondano il mondo con il loro gioco narrativo.<sup>2</sup>

La novella ha segnato così una tappa importante nel cammino della civiltà, non solo di quella comunale, e non solo di quella letteraria (di qui la sua diffusione europea e la sua durata). Non è un caso che l'invenzione del Boccaccio inizi con l'associazione di «umana» e «compassione».<sup>3</sup> Vico fa de-

---

<sup>1</sup> Sulla novella del Seicento si possono vedere: Di Francia 1925; Varese 1967, pp. 619-761; Getto 2003 [1969], pp. 270-295; Conrieri 1982; Stassi 1985; Capucci 1986, pp. 591-686; Capucci 1989; Guglielminetti 1990a; Ragone 1996; Marini 1984; Cortini, Mulas 2000; *La novella barocca* 2001.

<sup>2</sup> Letture che sottolineano il valore del gioco come rimedio nel *Decameron*: Mazzotta 1986; Cardini 2007; Veglia 2000, pp. 145-220.

<sup>3</sup> La sentenza incipitaria del *Proemio* è ripresa da Boccaccio – nota Branca (*Dec., Proemio*, 2, n. 1) – anche in altre sue opere. *L'elegia di Madonna Fiammetta* inizia in modo analogo: «Suole a' miseri crescere di dolersi vaghezza, quando di sé discernono o sentono in alcuno compassione».

rivare l'umanità dall'atto di *humare*, 'seppellire', riflettendo sul fatto che l'autoconsapevolezza prende il via nei «bestioni»-futuri umani anche con l'atto di seppellire i morti.<sup>4</sup> Piegarsi sui resti dei loro simili resi impotenti e insensibili, atto di somma compassione, è dunque atto di civiltà nella *Scienza nuova*.

Sono già state evidenziate fonti classiche e mediche per il compatrie del *Decameron*.<sup>5</sup> Marco Veglia ha ricondotto la scelta del Boccaccio al messaggio di Arnaldo da Villanova, che circolava nella Napoli della sua gioventù, promuovendo «un'idea di letteratura congiunta alla carità, e una concezione di quest'ultima intesa come 'salute', che non è solo salvezza eterna, ma esperienza storica» (Veglia 2006, p. 203; cfr. Manselli 1951). Compassione, che è pietà per la condizione umana caratterizzata dalla debolezza, è anche un'esortazione che il cristianesimo assurge a valore primario, perché rende simili a Dio misericordioso, che si piega sull'umanità e la salva dalla morte (cfr. Cosmacini 2012). L'invito di Luca «Siate misericordiosi come il Padre vostro è misericordioso» (Lc 6, 36) significa bilanciare il peccato, origine di tutti i mali, quindi anche sconfiggere la morte secondo il piano salvifico divino attuato attraverso Cristo, i cui esempi di compassione si moltiplicano nei Vangeli.

Il modello del *Decameron* raggiunge la scrittura novellistica del Seicento, anche se in questo secolo l'ossequio verso la tradizione si deve conciliare con la volontà di sperimentare e di soddisfare i gusti del pubblico, come impone l'amplificata circolazione libraria e la nuova cultura, che è di massa (cfr. Maravall 1985; Eisenstein 1986). Perciò i confini del genere novellistico si sgretolano, le regole si scardinano, ne emergono nuove forme, nuovi temi e nuovi moduli narrativi, che mostrano evidente il debito verso un modello efficace, ma anche la straordinaria infedeltà rispetto al suo messaggio sostanziale.

Se la novella è stata sempre «governata da statuti poco rigidi», che le hanno dato grande flessibilità di forme, «nel Seicento la varietà morfologica è vistosissima: dalle forme molecolari dell'aneddoto, del motto arguto e magari della triviale barzelletta alle scene di vita popolare, in poesia e in prosa; dalla libera invenzione fiabesca al lacerto narrativo di funzionalità documentaria, storica, morale; dalla trama mobile della conversazione che registra

---

<sup>4</sup> Si legge in Vico: «Essa umanità ebbe incominciamento dall'*humare*, 'seppellire' (il perché le sepolture furono da noi prese per terzo principio di questa Scienza); onde gli ateniesi, che furono gli umanissimi di tutte le nazioni, al riferire di Cicerone, furon i primi a seppellire i lor morti» (Vico 2001, I, p. 667). E ancora: «La seconda delle cose umane, per la quale a' latini, da *humando*, 'seppellire', prima e propriamente vien detta *humanitas*, sono le sepolture» (*ivi*, I, p. 422).

<sup>5</sup> Si vedano in questi atti le relazione di Ellero, Candido.

gusti, modi, rituali di vita accademica e aristocratica al racconto di largo respiro che mette in opera strutture di tipo romanzesco» (Capucci, 1989, pp. 497-498). Il modello del *Decameron* appare nel Seicento come una sinopia su cui si stende una pittura ormai lontana dal progetto iniziale.

La distanza è, più che nella forma, nel senso del novellare. La novella del Seicento dimentica il suo nobile principio curativo e la dedizione particolare verso le donne. Se vi sono donne, queste non sono certo compatite. Dalle «umilissime» donne di Boccaccio si passa a un quadro di donne umiliate. Nella *Lucerna* del Pona, una delle raccolte più interessanti e non a caso la prima a essere riedita in tempi recenti, alcune figure femminili sono emblematiche di questa condizione inedita per la novellistica, dove la donna ha sempre avuto (forse con qualche eccezione negli epigoni trecenteschi del Boccaccio, ma con piena ripresa nel novellare di un Cinquecento affascinato dalla bellezza femminile) la rivalse se non nel racconto almeno nel riconoscimento dei novellatori.

Una tra le prime storie complesse ad apparire nella *Lucerna* è quella dell'orfana Armilla, prima sedotta da un nobile poi lasciata per un miglior partito, che tenta di rifarsi con l'arte magica (Pona 1973, pp. 84-91). Ambientata in una Belluno medievale è una riscrittura della storia di Fedra. Quando la giovane è certa della sorte toccata, architetta la sua vendetta con l'aiuto di una serva greca. Ironicamente però la magia, per la prudenza dell'amato-traditore, si riversa sulla donna, uccidendola. La storia sembra riprendere la novella del *Bandello* di Didaco e Violante (*Bandello* 2008, pp. 356-380), ma mentre qui la vendetta si riversava crudele sull'amato e veniva infine riconosciuta la grandezza d'animo della donna, in Pona tutto si riduce di misura: non c'è eroismo per la donna, solo umiliazione e sconfitta.

Ancora più drammatica è la vicenda raccontata dalla levatrice di Ancona, chiamata a intervenire al parto di una giovane donna, assistita dai fratelli, che, una volta madre, viene costretta ad uccidere il neonato e a sua volta viene uccisa brutalmente (Pona 1973, pp. 172-176). La storia ha qualcosa di biblico, perché la levatrice segna con il sangue del parto la porta della casa dove è stata condotta, per poterla di giorno riconoscere. Ma non si tratta di un segno salvifico, solo di sangue di vittime innocenti che trascineranno nella morte anche la levatrice, soppressa di nascosto proprio perché non riveli il fatto. La motivazione di tanta crudeltà è indubbiamente l'onore. Già nella novella di Lisabetta da Messina (*Dec.*, IV 5) avevamo visto i fratelli accanirsi contro una relazione indesiderata, ma là uccidevano l'amante della sorella, risparmiando almeno il proprio sangue. L'interno domestico in cui si svolge il dramma del Pona e l'uso narrativo del sangue sono segni inquietanti di una tragica con-

cezione della vita, dove neppure il legame parentale e affettivo protegge i deboli e scalda i cuori di compassione.

È sulla donna che si concentrano ire e vendette di una società maschilista e neofeudale, che ritrova nel puntiglio e nell'onore un proprio valore di riferimento. Morte per onore tocca anche a una donna e alla sua cameriera in una tra le più affascinanti invenzioni dell'*Arcadia in Brenta*. Una novella piena, non un gioco d'ingegno, in cui si racconta di una dama che viene ingannata da un amico del suo corteggiatore, dando luogo a una serie di esposizioni che mettono in sospetto il marito (Sagredo 2004, pp. 130-137). Fattosi certo della possibilità di essere tradito, questi uccide la moglie (e la cameriera compiacente), fingendo un incidente di carrozza. Il racconto utilizza diversi motivi tipici della novellistica: l'amore adultero infatti è complicato dalla presenza di un terzo contendente, che si avvantaggia della maschera per ingraziarsi la donna. La lettera compromettente e la confessione estorta alla cameriera sono altri elementi letterari molto usati nelle narrazioni all'epoca. Gran parte del racconto intreccia questi motivi e su di essi si dilunga. Lo scioglimento finale è invece rapido, tanto risolutivo quanto drammatico. Mette in luce una concezione dell'onore come salvaguardia delle apparenze. Il tutto è anticipato dall'osservazione sull'arretratezza dei costumi italiani rispetto alla Francia, Fiandra ed Inghilterra, ma nessun commento appare, né di simpatia né di condanna, per i protagonisti.

L'amore è l'argomento prediletto della novellistica secentesca, contemplato come si vede qui in una casistica strana, contorta, che si intreccia con vicende di onore sociale, e ha molto spesso esito nella violenza. Prepotenze e intrighi sono componenti di vicende private e pubbliche, collocate nella storia o nella contemporaneità. La novella barocca, nonostante la sua letterarietà, sembra avvicinarsi più ai moderni avvisi che alla tradizione. Le donne ingannate sono per lo più orfane di padre, condizione che anche gli atti giudiziari indicano come maggiormente soggetta all'inganno di promesse di matrimonio che non vengono mantenute.<sup>6</sup>

Non sempre è l'onore il responsabile di scelte drammaticamente antifemminili, a volte è proprio solo un atteggiamento di disprezzo o di svalutazione della donna, in un secolo che alla donna ha dato veramente poche possibilità. Una novella della terza sera della *Lucerna* racconta della figlia di un notaio di

---

<sup>6</sup> Si veda lo studio, su documenti processuali, Faoro 2001, pp. 431-528. Per la condizione dell'orfana e l'asimmetria dei sessi: Roper 1994, pp. 53-78. Si possono ancora utilmente vedere: *Crime Society and Law* 1994; Zarri 1996.

Viterbo, che, rimasta orfana e poi sola dopo la morte della donna presso cui era andata a servizio, viene sedotta dal di lei marito, con la promessa che l'«avrebbe tolta per sua moglie» (Pona 1973, pp. 176-179). Solo dopo che l'amante è passato a «nuova copula iugale» viene informata dal «fellone» che la promessa era stata mantenuta. Infatti racconta la giovane: «Egli non già di sposarmi m'avea promesso, ma sì bene di prendermi per sua moglie; e che per sua moglie mi avrebbe presa, poiché bisognando per lei una cameriera egli avrebbe preso me per sua moglie, cioè a servizio di sua moglie» (*ivi*, p. 179). Il caso è generato dall'«empia anfibologia», un semplice gioco di parole, che però termina nel prendersi gioco di un'orfana.

Storie di umiliazione non sono un'invenzione del Seicento, basti menzionare la sorte della moglie di Calandrino che rende nullo il potere dell'elitropia in *Dec.*, VIII 3, ma era proprio il novellare a bilanciare le storie grazie alle meditate valutazioni dei narratori. Questo non avviene nel novellare del Seicento. Credo sia esemplare ancora il caso di Giulia di Gazuolo, la fanciulla mantovana suicida perché violentata, di cui raccontano Baldessar Castiglione nel terzo libro del *Cortegiano* (Castiglione 2006, pp. 278-279) e poi Matteo Bandello in una memorabile novella (Bandello 2008, pp. 110-116). Se il primo attesta che alla giovane donna si voleva costruire un monumento, se Bandello rende onore alla fanciulla nella lettera prefatoria, in pieno Seicento la stessa storia è assunta come occasione per uno sviluppo inatteso in un'invenzione eccentrica come i *Raguagli di Cipro* di Luca Assarino. Qui il genere, ormai noto, del "raguaglio" è usato per incasellare episodi narrativi, o meglio metanarrativi, poiché si appoggiano a scritture e invenzioni precedenti. Invece del Parnaso, è messo in scena un regno governato da Venere. L'obiettivo è la satira dei costumi amorosi per «cavar documenti utili e forme di vivere con prudenza», facendo di Venere il nume tutelare dell'onestà. Come agisca poi la scelta è rappresentato bene dal *Raguaglio XIV*, che si fonda appunto sulla novella di Giulia di Gazuolo. Ma se nel Cinquecento la fanciulla era l'emblema della virtù femminile che abita anche poveri tuguri, la Giulia di Assarino è vista come simulatrice di una virtù che non ha. Mantiene la bellezza e la povertà, ma la sua azione nel regno di Venere è detta interessata, mirando a ottenere protezione, vitto e alloggio. Giulia viene giudicata compiacente nella sua violazione: sarebbe stata lei ad aver adescato l'uomo, si sarebbe lasciata trovar sola in un campo di grano col pensiero di acconsentire, per poi pentirsene. Visto che ha usato tanta forza nell'uccidersi, avrebbe ben potuto usarne altrettanta nel difendersi, e sarebbe rimasta vincitrice. La conclusione è anch'essa un'arguzia, ma tagliente: «Volete vedere che Giulia era macchiata? Si gettò nel fiume pensando di lavarsi» (Assarino 1642, p. 18). Le «bizzarrie dell'ingegno», a cui mira l'autore, come dice nella dedicatoria, diventano giudizi

morali. L'immagine gentile che emerge dalle prime pagine del racconto del Bandello è trasformata da Assarino in un personaggio petulante e simulatore. Proprio la costante Giulia diventa l'emblema dell'incostanza femminile.

È chiaro che la simpatia per le «graziosissime» e «umanissime» donne del Boccaccio ha lasciato il posto ad una misoginia acclamata. Anche una narrazione che si vuole terapeutica incappa in un atteggiamento di franca indifferenza per gli afflitti. Quello che conta è il gioco di parole, che è molto più di una semplice arguzia. La parola mostra tutto il suo potere. E sembra proprio essere la parola in gioco l'interesse maggiore dei novellatori (cfr. Frare 2010). La compassione non è sentimento proprio della novella del Seicento e, come si legge in una pagina del Pona, nemmeno «i più compassionevoli non mi avevano punto di compassione» (Pona 1973, p. 296).

Il Seicento, pur conservando una grande fedeltà a Boccaccio nella narrazione novellistica, dimentica del tutto l'atto che inscena la narrazione. Quello che manca al novellare seicentesco, fatta eccezione per un capolavoro eccentrico come *Lo cunto de li cunti*, è soprattutto un progetto in cui incasellare le narrazioni e con cui dar senso agli infiniti casi della vita.<sup>7</sup> Quest'assenza si vede bene anche da una sommaria analisi delle cornici, che mostrano gli intenti delle narrazioni novellistiche. La corrosione del modello tocca infatti anzitutto la macrostruttura e rivela subito gli obiettivi del novellare. Appare evidente che i novellatori del Seicento mostrano di non aver dimenticato la lezione narrativa di Boccaccio, ma di aver perso il messaggio della sua utilità umana e sociale, ovvero la sua forza di vincere l'afflizione e rimediare ai mali della vita, specie per le donne. Nei contesti accademici o comunque elitari, nella preferenza data ai giochi di parole e ai motti di spirito, nella predilezione dell'ingegno, la novella del Seicento mette in gioco una parola d'intrattenimento che appare senza ulteriori finalità.

Se l'*Introduzione* del Boccaccio, con il suo racconto della peste e del degrado sociale e morale del tempo, costituiva l'evento che determinava il contesto e le novelle si proponevano come riformulazione del mondo a scampo del pericolo, nel Seicento la cornice, se resta, serve per organizzare il collo-

---

<sup>7</sup> È il più prossimo al suo modello per voler restaurare l'ordine dopo un'ingiustizia. Esso però attesta bene come il racconto breve seicentesco si muova creativamente in strutture ormai consolidate. La fedeltà al modello sta anche nel presentare un mondo tumultuoso ed esuberante, con un linguaggio altrettanto mobile e stupefacente. Tanta è ormai la bibliografia, tra cui si possono vedere almeno: Canepa 1999; Tarzia 2001; *Giovan Battista Basile* 2004; Rak 2005; Dillon Wanke 2007.

quiere garbato e arguto del tempo libero, della vacanza, degli incontri accademici, e in genere della società della conversazione. Altrimenti scompare (segno evidente della sua perdita di significato) o è del tutto camuffata, rinunciando al compito di referente atto a far emergere un'alternativa positiva, come si vede in Boccaccio e nei suoi epigoni (il distanziamento dal presente di Sacchetti, il pellegrinaggio di Sercambi, la biografia del Piovano Arlotto, il viaggio in barca di Masuccio, le lettere dedicatorie e interpretative di Bandello, la fuga dal sacco di Roma di Giraldo Cinzio).<sup>8</sup> Cambiando il modo di novellare, cambiano anche le novelle, di conseguenza il modello boccaccesco passa attraverso il Seicento ormai svuotato dei suoi più alti valori e pronto a essere dismesso.<sup>9</sup>

Le raccolte di questo secolo che conservano la cornice assumono l'aspetto d'incontro accademico di begli ingegni, che mirano ad una conversazione arguta condotta sul filo di concetti, sentenze e bei modi di dire. Gli scrittori forzano la dimensione del codice novellistico per farvi entrare le arguzie, le acutezze, le astuzie ammiccanti della nuova società. Le raccolte novellistiche, che conciliano così il debito verso la tradizione boccacciana con lo spirito del secolo e il suo amore per la parola ingegnosa, mettono in scena gruppi di giovani che, per sfuggire alla noia, si rifugiano in un luogo ideale (in campagna, in un castello, su una nave), a volte eleggono un «re», e trascorrono le giornate dilettrandosi con le parole. Spesso questa cornice, che mantiene comunque la scansione in giornate, è essa stessa narrazione o palestra per l'esercizio della parola. Le accademie letterarie nel Seicento sono attivissime nell'incentivare la produzione di novelle, e ne improntano anche la forma.<sup>10</sup>

L'impegno di riflessione sul mondo viene recuperato da quelle raccolte che si pongono come obiettivo il dibattito sui comportamenti e l'impegno morale, mai disgiunto in realtà dal codice novellistico, fedele all'*exemplum*,

---

<sup>8</sup> Ovviamente già nel Cinquecento alcune raccolte, pur rendendo omaggio alla cornice alla maniera del Boccaccio, ne mutano la funzione, come avviene per le *Cene* carnevalesche del Grazzini o nelle *Piacevoli notti* dello Straparola, attenuandone anche la forza propositiva e connettiva. Cfr. Guglielminetti 1984; Bragantini 1987; Bragantini 2000.

<sup>9</sup> Sulla novella nel Settecento: Conrieri 1982; Fido 1989.

<sup>10</sup> Sono per lo più queste le occasioni del narrare, su cui si veda Mulas 2004. A questa tipologia si possono ascrivere: *I trastulli di Villa* di Adriano Banchieri (1627); *Le instabilità dell'ingegno* di Anton Giulio Brignole Sale (1635); *Le Sere d'Adda* di Giovanni Agostino della Lengueglia (1639); *L'Arcadia in Brenta* di Giovanni Sagredo (1667); *La grillaia* di Angelico Aprosio (1668). Di forma eccentrica sono: *La lucerna* di Francesco Pona (1625), con un solo narratore, sebbene divisa in quattro serate; i *Raguagli di Cipro* di Luca Assarino (1642); le quattro raccolte: *L'albergo* (1637), *La nave* (1643), *L'isola* (1648), *Il porto* (1664) di Maiolino Bisaccioni.

da cui ha anche avuto origine la novella.<sup>11</sup> Anche qui si rispetta l'organizzazione decameroniana, ma, invece di narrare e intrattenere, si insegna, mostrando così la tendenza alla riduzione del racconto boccacciano più che all'uso morale, come era già avvenuto nel Cinquecento, all'erudizione e alla conoscenza.<sup>12</sup>

Un caso a parte è solo il *Pentamerone* di Basile, che si apre con il tentativo di rimediare alla malinconia della principessa, che viene poi offesa da un furto. La narrazione corregge l'ingiustizia. L'inganno nelle multiformi parvenze denunciate nelle egloghe che chiudono le prime quattro giornate è il vero obiettivo della costruzione e per questo più prossimo al modello, ma le storie, si sa, sono fiabe e non novelle.

Molte sono le raccolte seicentesche prive di cornice, per lo più prodotte nel cerchio dell'Accademia degli Incogniti, come le *Novelle amoroze* (1637) del Loredano e le *Curiosissime novelle amoroze* (1663) del Brusoni,<sup>13</sup> ma soprattutto le *Cento novelle amoroze degli Accademici Incogniti*, che mostrano immediatamente nella scelta numerica l'adeguamento al modello del *Decameron*. Ma i tempi di composizione (ci vollero dieci anni per raggiungere la totalità) denunciano altresì la fatica di perseguire il modello.<sup>14</sup> L'adeguamento al *Decameron* è solo nel numero, poiché anzitutto manca la cornice, inoltre grande è la diversità dei temi, delle forme, dovuta certo anche alla diversità degli autori. Le soluzioni narrative sono le più varie, prevale la tendenza a complicare l'intreccio e a tendere al romanzesco, dando ai racconti una forte impronta esotica e passionale. Sono spesso storie tragiche, con soluzioni abbastanza convenzionali; alcune novelle sono brevissime, quasi riassunti, altre hanno intrecci complessi da romanzo. Manca naturalmente la progettualità del vivere, che è invece una componente essenziale del novellare. In assenza di cornice le novelle trovano un nuovo modo di aggregazione, poggiate

---

<sup>11</sup> Una satira dei costumi è l'oggetto della raccolta *Delle frascherie* di Antonio Abati (1651); moraleggiante è *L'utile col dolce* di Carlo Casalicchio (nel 1671 e nel 1678 uscirono le prime due centurie, la terza centuria nel 1693. Nel 1733 venne aggiunta anche una quarta centuria, ritenuta da alcuni apocrifa). Su *exemplum* e novella cfr. Delcorno 1989a.

<sup>12</sup> Sul rapporto tra predicazione e novella nel Seicento cfr. Strappini 2001.

<sup>13</sup> Tutte e due le raccolte sono giustificate dal fatto che andavano altrimenti disperse, ma sono senza cornice, ventiquattro nella raccolta del Loredano e ventisei in quello del Brusoni, divise in quattro libri. Cfr., per il Loredano, Stassi 1985; per il Brusoni, Di Giovanna 2013.

<sup>14</sup> Uscita dapprima con trenta novelle nel 1641, poi con altre trenta nel 1643, promettendo già di raggiungere il canonico numero di cento, che venne completato solo nel 1651, con un'edizione di altre quaranta novelle, è comunque il frutto di una collaborazione di scrittori. Sulla struttura si veda Porcelli 1985. Sugli Incogniti si veda Lattarico 2012.



sull'antitesi, sulla *variatio*, secondo accostamenti per contrapposizione o somiglianza, seguendo un criterio usato anche nelle composizioni individuali.

Le novelle degli *Incogniti* rappresentano il massimo grado di fedeltà (cento racconti in cui domina il tema amoroso) e il massimo grado di infedeltà (senza cornice e senza progetto) al *Decameron*. Con questa perdita tutta l'operazione acquista un senso diverso, molto più prossimo ad un esperimento letterario, come fu la raccolta cinquecentesca del Sansovino (1562), che non alla profonda meditazione sui casi della vita, come fu il *Decameron*.

La sola narrazione che nel Seicento inscena la compassione per gli afflitti pare essere la veglia funebre che consola Venere per la morte dell'amato Adone nel XIX canto del poema del Marino. Anche se i racconti sono derivati dalle favole antiche, essi sono combinati in una cornice: gli dei, «in loggia ombrosa / in cerchio assisi» (Marino 2013, XIX 19), a turno raccontano episodi di morte (tre da Teti, uno da Apollo, uno da Bacco, uno da Cerere). L'intento consolatorio è veicolato attraverso l'idea dell'universalità del dolore: straordinaria (o voluta?) la consonanza dell'*incipit* del canto con quello del *Decameron*: «Umano ufficio è veramente il pianto / e più proprio de l'uom, forse, che 'l riso» (*ibid.*).

Ma che cosa significa questa perdita della dimensione compassionevole nel novellare seicentesco? L'*incipit* del Boccaccio, «Umana cosa è aver compassione degli afflitti», non è solo una sentenza dal *ductus* quasi poetico, ma una filosofia di vita, un proclama di solidarietà umana, una dichiarazione del valore della letteratura e della parola, l'aspirazione a darle una valenza salvifica, quasi divina, infine una difesa delle donne.

Di primo acchito verrebbe da pensare a un mutare della società, a un cambiamento di valori, a una perdita di *pietas*. Verificare questa ipotesi non è semplice. Le molte Confraternite della Misericordia, attive in Italia in questi anni, parlano di atteggiamenti ben diversi, ma soprattutto cercare nella storia la ragione di scelte narrative sarebbe un procedimento letterariamente distorto. La letteratura non è mimesi, non è realismo, non dobbiamo e non possiamo cercare nei fatti la giustificazione delle invenzioni letterarie. Credo invece che la risposta sia interna al discorso letterario e vada semmai cercata nella storicità della letteratura, che oltrepassa i tempi, ma nasce nel tempo e si evolve rispondendo a nuove esigenze di pubblico e a nuove esigenze di pensiero.

La compassione è una dimensione della macrostruttura, un ordine dato alla molteplicità dei casi della vita e al suo disordine, un portare (per il Boccaccio) la narrazione a una dimensione cristiana, di assimilazione al divino. La perdita della cornice nel Seicento, o il suo trasferimento di senso, significano anche questa perdita. Il novellare si trasforma in un giocare sulla parola o nella narrazione di tasselli di vita che non hanno tra loro connessioni, o me-

glio a cui il novellatore non vuole dare concessioni. Non a caso Cherchi, studiando il valore di «onesto parlare» nel *Decameron*, evidenzia la coincidenza della fine del novellare con la fine della nozione di *honestum*: «quando questi ideali vennero meno, il racconto à la Boccaccio passò a far parte dell'ideologia letteraria» (Cherchi 2004, p. 166). Infatti il novellare seicentesco è un chiacchierare più che un «onesto» parlare (nel senso ciceroniano individuato da Cherchi).

Non si può non concordare dunque che il novellare sia radicalmente cambiato: la persistenza del modello di Boccaccio, che prosegue molto oltre e arriva al Novecento con i racconti incorniciati di Mario Soldati (non a caso racconti di un maresciallo, che deve rimettere a posto le storture di un campionario di umanità), ha perso però già nel Seicento il suo valore principale. Vorrei avanzare l'ipotesi che questa perdita consista in realtà nella fine di un modo di narrare, nella fine di una forma narrativa che dà spazio al sorgere di qualcos'altro, alla nascita di un nuovo modo di narrare che viene a prendere il posto del novellare decameroniano, portando la novella, la novità, fatta finzione narrativa, a una nuova forma, che è quella del romanzo moderno, non a caso chiamato dagli inglesi *novel*.<sup>15</sup>

Nel monumentale lavoro diretto da Franco Moretti sul romanzo, il romanzo italiano del Seicento ha un posto molto ridotto, anzi non ha posto, se si eccettuano le poche righe dedicategli da Asor Rosa, che però sostiene che non c'è romanzo italiano e che Boccaccio fu un *handicap* per la nascita di una narrazione italiana moderna (Asor Rosa 2002). Ma non posso concordare. Anche in Italia nasce nel Seicento il romanzo che attinge alla contemporaneità, alla stessa materia del novellare, la sua forza, i suoi modi di costruire i personaggi e le sue trame, mettendo da parte la tradizione narrativa come intesa dal romanzo nel senso giraldiano, medievale o cavalleresco.<sup>16</sup> Questo passaggio, che caratterizza la narrazione europea dell'epoca, è emblemizzato dal *Don Chisciotte*, che fa vedere il naufragio di una finzione narrativa nel momento stesso in cui crea quella nuova, che si impone e cancella i relitti di un mondo finito.

In Italia non c'è un *Don Chisciotte*. *La secchia rapita* con la sua ironia verso il poema non è sufficiente a creare un modello, neppure a mostrarsi nuova,

---

<sup>15</sup> Sull'origine del romanzo inglese si possono vedere, nella ricca bibliografia: Watt 1957; Williams 1979; Loveman 2008; Millet 2007; Zurcher 2007.

<sup>16</sup> Ci si riferisce alla teorizzazione del 1554 di Giambattista Giraldo Cinzio (si veda nella moderna edizione Giraldo Cinzio 1999) che però tratta del poema cavalleresco.

perché ha assorbito e mantiene i modelli narrativi del *romance*, pur facendone la parodia (cfr. Guaragnella 2011). Ma la novità di cui parliamo si trova evidente in quei romanzi che abbandonano il romanzesco medievale, tenuto in vita da opere come il *Calloandro fedele*, *La donzella desterrada*, *Il principe Altomiro*, e prendono invece come oggetto del loro immaginario narrativo la contemporaneità, creando personaggi, storie, ambientazioni che riflettono il mondo e che di esso danno una costruzione complessa, una visione degna della cornice di Boccaccio, in cui una nuova condizione della soggettività offre però anche spessore ai personaggi. *La Rosalinda*,<sup>17</sup> *Il cappuccino scozzese*,<sup>18</sup> *Il cavalier perduto*,<sup>19</sup> e poi la trilogia di Glisomiro del Brusoni,<sup>20</sup> attestano che la narrazione italiana più intrigante e nuova è uscita dagli schemi del romanzo cavalleresco e della novella, ha inaugurato una nuova forma: il romanzo moderno, anche se da noi, come in Francia, il nome non consegue la novità.<sup>21</sup> E il successo che arrise a questi racconti in Italia e in Europa conferma che rispondevano alle richieste dei lettori del tempo.

Contrariamente ai romanzi che mantengono i tratti del poema cavalleresco trasferendoli in prosa, questi romanzi rispondono al bisogno di vedere i conflitti riflessi nell'interiorità dei loro personaggi. Con il romanzo moderno nasce la finzione dell'interiorità, che rinnova profondamente la concezione del personaggio, da cui deriva un nuovo modo di intrecciare pubblico e privato, e di amplificare gli spazi in cui questi momenti si intersecano. La finzione narrativa dell'interiorità si fonda infatti sui contrasti dell'io con se stesso o con il mondo e deriva da una nuova conoscenza, se non del cuore umano,

---

<sup>17</sup> Ebbe ventitré edizioni nel Seicento, una nel Settecento, fu tradotto in francese nel 1730 e dal francese in inglese nel 1733 ed edito ancora nel 1741. La sua fortuna fu anche musicale con tre musicazioni nel 1693, 1694, 1699, ad opera di Antonio Marchi, Francesco Folchi e un anonimo. Ne possono dipendere anche le messe in opera a Londra di John Lockman (1741) e di Paolo Rolli (1744).

<sup>18</sup> Ebbe ben diciassette edizioni nel Seicento, tre nel Settecento, una nell'Ottocento; cfr. Capucci 1980. Recente l'edizione in *Storie inglesi* 2011.

<sup>19</sup> Ebbe una sola edizione nel 1644, ma Getto (1961) ha dimostrato i debiti del Manzoni verso questo romanzo.

<sup>20</sup> *La gondola a tre remi* (1657), *Il carrozino alla moda* (1658), *La peota smarrita* (1662), ripetutamente editi nel Seicento. Un altro suo romanzo, *L'amante maltrattato*, che ebbe nel Seicento quattro edizioni, fu tradotto in inglese nel 1660.

<sup>21</sup> Sul romanzo italiano del Seicento: Mancini 1981; «*La più stupenda e gloriosa macchina*» 1981; Asor Rosa 1984; Getrevi 1986; Guglielminetti 1990a; *La macchina meravigliosa* 1993, pp. 145-208; Marini 1984; Spera 2000; Colombi, 2002. Ma illuminante soprattutto è Doody 2009, che non tratta del romanzo italiano, ma fa comprendere lo sviluppo del genere in cui si possono ben collocare i romanzi italiani che rispondono a nuove esigenze della narrazione.

almeno delle passioni. Non a caso questa scoperta avviene nell'epoca in cui Descartes compone il *Trattato delle passioni* e in cui tanta attenzione viene data alle emozioni (cfr. *La peinture des passions* 1995; Cockcroft 2003; *Reading the Early Modern Passions* 2004). Con il romanzo che abbandona l'azione cavalleresca e si rivolge al contemporaneo, cresce l'attenzione introspettiva che registra i rapporti tra cuore e volontà e analizza i conflitti tra amore e dovere, indaga lo spazio aperto dalla crisi dell'etica aristotelica e tenta di formulare nuovi principi di comportamento.

Il lettore prova empatia con il personaggio, sente pietà e compassione per il dolore altrui e si immedesima con l'eroe o l'eroina. Il legame tra lettore e oggetto della narrazione, che è fondamento del romanzo moderno, è basato proprio sulla descrizione delle emozioni e della sofferenza che nasce dai drammi della vita privata.<sup>22</sup> La rinuncia alla lontananza spazio-temporale e l'assunzione da parte del romanzo dei temi propri della novella aumenta il valore didattico della narrazione, riprendendo uno degli obiettivi del novellare. Non a caso uno dei primi teorizzatori del *novel* inglese lo differenzia dal *romance* proprio sulla base della vicinanza dei racconti al lettore:

Novels are of a more familiar nature; come near us, and represent to us intrigues in practice, delight us with accidents and odd events, but not such as are wholly unusual or unprecedented, such which not being so distant from our belief bring also the pleasure nearer us (Congreve 2011, p. 4).

La nuova sensibilità vuole una nuova narrazione, esige che «si rappresenti l'agire dei personaggi in modo da evidenziare le profondità della psiche: un risultato che si ottiene grazie a una sequenza narrativa che istituisce un rapporto di causalità tra la motivazione psicologica e la conformità alle norme sociali» (Alliston, Cohen 2002, p. 233). Per ottenere l'effetto di profondità psicologica la narrazione necessita di collocare i protagonisti in trame ricche di conflitti etici attuali. Inoltre il lettore si può identificare con i personaggi grazie alla capacità di commuoversi e anche di compatire. Insomma la lezione di Boccaccio non si può riprendere tale e quale, ma non è andata perduta: si trasferisce nel genere che diventerà di moda in seguito.

In un'epoca di grandi mutamenti che inscenano la modernità, la novella è così stretta tra gli avvisi, che raccontano le novità del momento e la rendono di pubblico dominio, e il romanzo, il *novel*, che soddisfa al bisogno di finzioni

---

<sup>22</sup> Utili sono le riflessioni di Alliston, Cohen 2002.

e di creazioni di nuovi personaggi che abbiano acquisito uno spessore interiore e che si muovano in luoghi simili a quelli dei lettori. L'interesse per le passioni, che è in fondo una grande lezione italiana, quella dei personaggi tassiani, motiva la ricerca di una narrazione più estesa, dettagliata, interiorizzata. Le vicende patetiche degli eroi della *Liberata*, così nuovi rispetto a quelli del Boiardo e dell'Ariosto, hanno profondamente inciso nelle modalità narrative del Seicento, facendo eco ad un nuovo modo di concepire l'io che viene suggerito anche dalla filosofia. La novella, tra avvisi e romanzi, sopravvive nel Seicento senza veramente rinnovarsi, come il poema. L'abbondanza di ambedue i generi nel secolo (senza capolavori) non è segno di vitalità, ma della loro morte. La novella rinascerà con quelle di Verga, di Capuana, di Pirandello, ma sarà altra cosa. A poco valgono i *Decameroncini* del Settecento, piuttosto la novella trova vita sotto altre vesti, ad esempio in Goldoni e in Casti. Quando escono le *Novelle rusticane* o quelle *paesane* o quelle *per un anno*, saranno ormai racconti moderni, dove non è più la combinazione sapere-parola il perno del raccontare, semmai la parola come indagine, come testimone, che ha perso ogni possibilità di incidere, ogni fiducia nella sua forza curativa, che non rimedia ai mali del mondo ma appena li può testimoniare. Per qualche secolo, dal Seicento in poi, sarà invece il romanzo (*novel*) il genere letterario più impegnativo nell'interpretazione del mondo e nella ricostruzione di un ordine dopo il caos delle avventure romanzesche. Basti per noi l'esempio dei *Promessi sposi*, la storia di persecuzioni, guerra e peste, che promuove una nuova condizione di vita, dimessa e borghese, ma ordinata e sana.