SCUOLA
NORMALE
SUPERIORE

Classe di Lettere e Filosofia

Corso di perfezionamento in
Italianistica e filologia moderna

XXXVI ciclo

Il genere novellistico al crocevia del Quattrocento

Settore Scientifico Disciplinare **L-FIL-LET/10**

Candidata
dr.ssa Giulia DEPOLI

Relatore e Relatrice

Professor Stefano CARRAI

Prof.ssa Elisa CURTI

Anno accademico 2024/2025

Sommario

Premesse 4
I. Introduzione 5
II. *Fabella* 9
II.1. Il *De sermone* di Pontano: una teoria della novella quattrocentesca? 9
II.2. *Fabula* e *fabella* nel latino dei classici 16
II.3. L'*usus* boccacciano 19
II.4. L'*usus* petrarchesco 23
II.5. *Fabella* e novella nel latino umanistico 29
II.6. Conclusioni 35
III. La novella del Quattrocento nella storiografia letteraria 36
III.1. Premessa 36
III.2. Le coordinate del genere novella 37
III.3. Le periodizzazioni della novellistica post-decameroniana 45
III.4. I parametri proposti per il Quattrocento 47
III.5. Le caratteristiche della novella tardo-trecentesca e cinquecentesca 62
Forme 69
IV. Morale 70
IV.1. La morale nel genere novella: il modello decameroniano e l'*exemplum* 70
IV.2. La morale fra predica e novella nel XV secolo 75
IV.3. Sotto il segno di Petrarca? Fra inquadramento morale e ambiguità residuali 87
V. Ritmi narrativi 107
V.1. Tempi narrativi ed economie nel genere novellistico fra Tre e Quattrocento 107
V.2. *Amplificatio*: il monologo patetico e argomentativo 115
V.3. Novelle pluriepisodiche: verso l'intreccio romanzesco 139
Temi 152
VI. Rappresentazione femminile ed eros 153
VI.1. Le donne e l'eros nella novella del Quattrocento: misoginia professata e praticata 153
VI.2. *Exfortiatae*: non consensualità e stupro 169
VI.3. *Vis* e *metus*: matrimoni combinati e monacazioni forzate 199
VI.4. Matrimonio e violenza: debito matrimoniale e delitto d'onore 223
VI.5. Aborto 248
VI.6. *Agency* femminile: casi liminali 254

VII. Soprannaturale e fantastico 264
VII.1. Soprannaturale e fantastico nella novella: metodi e categorie 264
VII.2. Meraviglioso cristiano 273
VII.3. Sogni e visioni 291
VII.4. Spiriti e demoni 301
VII.5. La magia 332
VII.6. Il fiabesco 368
Conclusioni 380
Appendice 389
1. Versioni latine del *Decameron* da Petrarca alla fine del Quattrocento: elenco ed edizioni 390
1.1 FRANCESCO PETRARCA, *Dec*. X 10 390
1.2 ANTONIO LOSCHI, *Dec*. I 1 390
1.3 LEONARDO BRUNI, *Dec*. IV 1 390
1.4 BARTOLOMEO FACIO, *Dec*. X 1 390
1.5 GIOVANNI MARIA FILELFO, *Dec*. IV 1 391
1.6 PAOLO MARCHESE, *Dec*. II 5 391
1.7 GIOVANNI GARZONI, *Dec*. IV 1; *Dec.* VI 7; *Dec.* VIII 2 391
1.8 JACOPO BRACCIOLINI, *Dec*. X 8 391
1.9 FRANCESCO DIEDO, *Dec*. X 8 391
1.10 JACOPO FORESTI, *Dec*. X 10 392
1.11 FRANCESCO PANDOLFINI, *Dec.* VI 9; *Dec.* VII 7 392
1.12 FILIPPO BEROALDO, *Dec*. IV 1; *Dec*. V 1; *Dec.* X 8 392
2. Profili della narrativa breve latina 393
2.1 GIOVANNI CONVERSINI, *Familie Carrariensis natio* 393
2.2 GIOVANNI CONVERSINI, *Violate pudicicie narracio / Historia Elysie* 394
2.3 GIOVANNI AURISPA, novella anepigrafa 396
2.4 ANONIMO, *Homo perspicui sanguinis* 397
2.5 ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *Historia de duobus amantibus* 398
2.6 BARTOLOMEO FACIO, *De origine inter Gallos ac Britannos belli historia* 405
2.7 FRANCESCO TEDALDI, novella anepigrafa 407
2.8 PSEUDO-FRANCESCO PETRARCA, *Historia de Arono et Marina* 408
2.9 FRANCESCO FLORIO, *De amore Camilli et Emiliae* 409
2.10 BENEDETTO COLUCCI, *Historiola amatoria* 411
2.11 ANONIMO, *Historia trium amantium* 412
2.12 LUIGI PASSERINI, *Historia lepida de quibusdam ebriis mercatoribus* 413

3. Testi inediti 415
3.1 Anonimo, *Homo perspicui sanguinis* 415
3.2 Francesco Florio, *De amore Camilli et Emiliae* 421
Bibliografia 454
SIGLE 454
TESTI CITATI IN FORMA ABBREVIATA 454
ALTRI TESTI 457
SAGGI E STUDI 461
Ringraziamenti 497

Parte prima

Premesse

I. Introduzione

Lo scopo di questa tesi è, anzitutto, quello di colmare una lacuna nella critica: l'assenza di uno studio complessivo nella novella del Quattrocento. La mia ricerca vuole proporsi come un primo passo in questa direzione, affrontando monograficamente alcuni degli aspetti più rilevanti che caratterizzano questo genere letterario nel XV secolo.

Il corpus testuale scelto ai fini di questa indagine è costituito dalle raccolte di novelle d'autore in lingua volgare del Quattrocento: le *Novelle* dello pseudo-Gentile Sermini (composto nella prima metà del secolo), il *Novellino* di Masuccio Salernitano (la cui *princeps* si data al 1476) e le *Porretane novelle* di Sabadino degli Arienti (completate, con ogni probabilità, intorno al 1492). Queste tre opere permettono di coprire l'intero arco cronologico del secolo e di osservare gli sviluppi del genere novellistico attraverso tutta la penisola italiana. Ove possibile e opportuno, questi testi vengono messi in dialogo con l'altro grande filone della novellistica quattrocentesca, la novella alla spicciolata. In questo ambito, si è scelto di dare particolare rilievo alla novella in lingua latina, un versante particolarmente trascurato dalla critica che ricopre, però, un ruolo fondamentale nella storia letteraria del XV secolo. A questo fine, si è allestita un'appendice dedicata a questi testi di difficile reperibilità, con dati cronologici e bibliografici aggiornati e con i testi inediti menzionati nel corso della tesi.

Resta al di fuori degli scopi della ricerca quello di offrire un quadro esaustivo sulla narrativa breve quattrocentesca in senso lato: in questa sede, l'obiettivo perseguito è stato quello di allestire un corpus testuale il più possibile uniforme, riconducibile alla forma codificata dal *Decameron* di Boccaccio. Rimangono, dunque, escluse da questo corpus altre tipologie letterarie di *narratio brevis* che pure sono particolarmente rappresentate in questo secolo: le facezie, un genere che pur essendo legato da reciproca influenza alla novella ne resta, a mio avviso, distinto per la specificità dell'impianto narrativo, per il contesto entro cui si inscrive e per le finalità[1]; le *vitae* di uomini e donne illustri; le raccolte di favole e apologhi che nel Quattrocento, con la riscoperta di Esopo, conobbero un momento di straordinaria popolarità; le novelle in versi e i cantari novellistici. L'assenza di due opere, in particolare, merita di essere esplicitamente giudicata: le *Intercenales* di Leon Battista Alberti, escluse per la loro forma poliedrica, sperimentale e non sempre eminentemente narrativa[2], e il *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato, che tanto forza i confini e le funzioni della cornice da risultare, a mio avviso, un'opera difficilmente assimilabile agli altri libri di novelle presi

[1] Sull'inquadramento teorico della facezia, rimando a Giulio Ferroni, *La teoria classicistica della facezia da Pontano a Castiglione*, in «Sigma», n. s., XIII/2 (1980), pp. 69-96 e alla più recente ricognizione di Elisa Curti, *Le facezie umanistiche*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di Elisabetta Menetti, Roma, Carocci, 2019, pp. 63-79.
[2] Assimilate invece alla novellistica dal recente saggio di David Marsh, *Shorter Prose Fiction*, in *A guide to Neo-Latin literature*, a cura di Victoria Moul, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 308-321.

in esame, sfociando in esiti più propriamente romanzeschi. Con ciò, non si esclude l'opportunità di allargare, in futuro, gli orizzonti di questa ricerca; durante il mio dottorato, tuttavia, si è reso necessario privilegiare il criterio dell'uniformità del corpus per poter ricavare dei primi dati sicuri sulle tendenze prevalenti all'interno del genere novellistico, senza che casi limite potessero introdurre variabili meno rappresentative.

Il quesito critico principale che la mia tesi si propone di esplorare è se la categoria storico-letteraria 'novella del Quattrocento' abbia senso o meno. In altre parole, la ricerca è animata dalla volontà di appurare se le opere novellistiche di questo secolo abbiano delle caratteristiche tali da contraddistinguerle e dal secolo precedente e dal successivo e meritino di essere studiate autonomamente, dal momento che la periodizzazione del genere novellistico si presenta ad oggi come incerta e particolarmente carente nel contestualizzare proprio il XV secolo.

La sezione introduttiva della mia tesi è dedicata a chiarire questioni di teoria, di critica e di storiografia letteraria a fondamento dell'indagine. Un primo capitolo introduttivo affronta la questione preliminare dell'assenza di un'elaborazione teorica del genere novellistico nel Quattrocento. Dato tale assunto, nel capitolo successivo si procede anzitutto a inquadrare le coordinate che i teorici moderni hanno proposto per la 'novella classica', nella convinzione che per individuare delle specifiche «mutazioni» diacroniche del genere sia necessario come punto di partenza uno sguardo sincronico sui suoi caratteri fondamentali. Di seguito, viene svolta una ricognizione della posizione occupata dalla novella del Quattrocento nella storiografia letteraria e nella critica contemporanea, proponendo contestualmente una bibliografia ragionata sul tema. Da questa panoramica, emergono alcuni fattori che gli studiosi hanno individuato come preminenti ai fini della periodizzazione del genere novellistico, che ci si propone di affrontare nel seguito della tesi.

La tesi si divide in due macro-sezioni, l'una sulla forma e l'altra sui temi delle novelle. Nella sezione dedicata alle caratteristiche formali, si è scelto di non trattare la questione della forma libro (e, di conseguenza, della cornice) e della forma spicciolata, essendo uno dei pochi elementi già esaustivamente battuti dalla critica. Ci si propone di approfondire, invece, due aspetti finora solo tangenzialmente toccati dagli studi: l'impianto morale delle narrazioni e i ritmi narrativi. In entrambi questi ambiti, un ruolo decisivo pare svolto dalle innovazioni introdotte nel genere letterario dall'umanesimo latino, sulla scorta di Petrarca lettore di Boccaccio.

È stato dato ampio spazio alla sezione tematica per due ordini di motivi: anzitutto, la convinzione che le innovazioni contenutistiche introdotte da autori che vivevano immersi in una realtà ben diversa da quella che Boccaccio aveva voluto ritrarre nel *Decameron* hanno ripercussioni stilistiche e letterarie ben individuabili e rilevante ai fini della periodizzazione del genere letterario; inoltre, la necessità di supplire alla sistematica carenza di letture dirette dei testi quattrocenteschi nei

saggi critici che trattano di questa produzione. Per quanto riguarda i temi in esame, si è deciso di approfondire la rappresentazione femminile e quella del soprannaturale. Da un lato, infatti, tutta la narrativa post-decameroniana sembra attraversata da una serpeggiante misoginia, più o meno marcata a seconda del periodo storico; dall'altro, la critica individua nella novella rinascimentale una sempre più spinta poetica dell'eccesso e poetica della *novitas*, fino a giungere all'inclusione di temi soprannaturali assenti nel paradigma boccacciano. L'analisi di questi temi nella produzione quattrocentesca si accompagna a una contestualizzazione degli stessi nella cultura dell'epoca, facendo dialogare le narrazioni con fonti di altre tipologie: diritto statutario, carte giudiziarie, agiografie, cronache, trattatistica coeva, eccetera. Anche in questo caso, per la prima volta si è dato ampio spazio alla novella latina, osservandola nei suoi aspetti comuni alla novella volgare ma anche individuandone alcune peculiarità distintive.

Da ultimo, alcune questioni di metodo. Un obiettivo primario della tesi è quello di basarsi su un quadro filologicamente solido, aggiornando ove possibile i dati sulla composizione dei testi e sulla loro circolazione. Per il corpus principale, ci si è potuti servire delle solide acquisizioni critiche di Monica Marchi sullo pseudo-Sermini nonché di Pasquale Stoppelli e Bruno Basile sulle *Porretane*. La questione di Masuccio è più spinosa e ha comportato anche una scelta del testo di riferimento atipica, che merita di essere brevemente discussa. Nonostante i molti progressi di Giorgio Petrocchi sulla storia del *Novellino*, sono da tempo noti i limiti della sua edizione critica[3]; di ciò, ho potuto personalmente constatare la portata durante il recente convegno di studi masucciano svoltosi a Basilea e organizzato da Vincenzo Vitale e Tobia Toscano, in cui sono stati presentati i lavori per una nuova edizione del testo. A causa di alcuni errori dell'edizione Petrocchi che compromettevano sostanzialmente la comprensione di diversi passaggi citati nel mio lavoro, ho scelto di citare dall'edizione di Alfredo Mauro, nella sua riproduzione anastatica migliorata da Salvatore Silvano Nigro nel 1975. Si tratta, beninteso, di una soluzione non del tutto soddisfacente e provvisoria, che si spera di poter sostituire al più presto con una nuova e più accurata edizione.

Un altro obiettivo metodologico fondamentale è stato quello di individuare i rapporti delle novelle quattrocentesche con i loro modelli senza i vizi della critica delle fonti, che a lungo ha appiattito il Quattrocento a un secolo di inetti imitatori, ma servendosi degli strumenti della teoria dell'intertestualità e della ricezione, per valorizzare e inquadrare adeguatamente la varia fenomenologia delle operazioni letterarie degli autori in esame.

[3] *In primis*, dall'intervento di Salvatore Gentile nel contesto del convegno masucciano del 1976, di cui mi limito a citare un passaggio iniziale: «È del 1957 l'edizione critica di Giorgio Petrocchi, basata principalmente su M, la quale consegue certamente notevoli risultati, ma non è neanche essa priva di mende, a partire proprio da quelle causate dal cedimento alla tentazione di uniformare e correggere forme di per sé corrette e intangibili, per finire a una serie di banali errori di stampa» (Salvatore Gentile, *Repatriare Masuccio al suo lassato nido. Contributo filologico e linguistico*. Atti del Convegno Nazionale di Studi su Masuccio Salernitano (Salerno, 9-10 maggio 1976), vol. ii, Galatina, Congedo, 1979, p. 14).

Infine, ci si è proposti di mettere in dialogo questa produzione letteraria con la cultura entro cui si è generata: non solo con il retroterra politico che tanto influisce su queste opere (già ben indagato dagli studi), ma anche e soprattutto con l'immaginario sociale, ideologico e religioso che permea la sostanza stessa delle narrazioni, aprendosi dunque anche a prospettive interdisciplinari, ferma restanto la finalità critico-letteraria dell'indagine.

II. *Fabella*

II.1. Il *De sermone* di Pontano: una teoria della novella quattrocentesca?

Un fattore che storicamente ha concorso alla debole, se non inesistente, codificazione della novella nella tradizione italiana è la scarsità dei tentativi di riflessione retorica e letteraria su questo genere sin dalle sue origini. Anche per il Quattrocento, abbiamo pochi appigli. Sarà necessario aspettare la seconda metà del secolo successivo per la *Lezione sopra il comporre delle novelle* di Francesco Bonciani; prima di questo testo, non esistono trattati che possano darci informazioni su quale fosse la percezione dei contemporanei riguardo a questo genere.

Eppure, secondo alcuni critici il *De sermone* di Giovanni Pontano, steso entro lo scoccare della fine del secolo, potrebbe costituire un'importante eccezione. Nella sua introduzione al testo, Francesco Tateo si spinge ad affermare: «giustamente il *De sermone* è potuto apparire come una teoria della novella»[1] – salvo precisare, immediatamente di seguito: «o della narrazione, o dell'intrattenimento letterario *tout court*, o un'estetica, applicabile, perché no, alla narrativa storica, a quella poematica e a quella dialogica, all'elegia, all'egloga, alla lirica»[2]. La questione è tutt'altro che risolta, ed è opportuno tornare a domandarsi se davvero il trattato dell'umanista possa essere inteso come una teoria della novellistica quattrocentesca, e in quale misura.

Anzitutto, va ricordato che il *De sermone* è un trattato sull'arte della conversazione fra nobili, steso da un Pontano settantenne, la cui attiva esperienza entro la Corte aragonese era a questa altezza ormai esaurita. All'interno di questo contesto, viene sviluppato un'ideale di piacevolezza da perseguire nelle più svariate occasioni di incontro conviviale. Proprio tenendo conto della poliedricità necessaria a dimostrarsi sempre un interlocutore *urbanus* e *facetus*, l'autore propone una ricca tipologia di modalità dialogiche, includendo anche alcune forme narrative.

Il passaggio che ha più suscitato l'attenzione degli studiosi di novellistica è il paragrafo 22 del terzo libro, in cui vengono definite le diverse categorie che costituiscono il *sermo facetus*: «quae quo expressius a nobis ostendantur, ea partiemur in iocos, in dicta, in ridicula ac fabellas; totum autem ipsum genus est iocari. Ioca vero et dictis constant et ridiculus et fabellis» (III 22, 1-2). Pontano individua negli *ioca* una macrocategoria, per cui si contemplano diverse realizzazioni: i motti di spirito (*dicta*), le "buffonerie" (*ridicula*) e le *fabellae*.

È complesso trovare in italiano un equivalente per il *genus iocari*, che appare estremamente riduttivo tradurre 'scherzi', e di cui ci si può fare un'idea adeguata solo leggendo l'intera

[1] Francesco Tateo, *Nota introduttiva*, in Giovanni Pontano, *I dialoghi; La fortuna; La conversazione; in appendice le lettere*, a cura di Francesco Tateo, Bompiani, 2019, p. 998.
[2] *Ibidem*.

esemplificazione e contestualizzazione pontaniana. Basti qui ricordare la definizione paraetimologica offerta al principio del quarto libro: «ioca igitur suapte natura iucunditatem pariunt, ab eadem ducuntur voce: sunt enim a iuvanto detractis literis» (IV 1, 1). Procurare *iucunditas*: la *delectatio* degli ascoltatori, dunque, è il fine precipuo di queste forme di conversazione. Naturalmente, ciò va sempre inteso nei limiti della misura dell'ideale cortigiano: l'obiettivo non è tanto far ridere, quanto ricreare gradevolmente gli animi: «mediocritatem enim quaerimus quae habitum faceti constituit, […] quo urbane ac festive relaxemus animos» (III 21, 1).

Il problema più scottante ai nostri fini resta, però, l'interpretazione e la resa del termine *fabella*. Preliminare a qualsiasi proposta di traduzione deve, necessariamente, essere la lettura integrale dei passaggi che riguardano il tema, proprio a partire dalla definizione proposta nel paragrafo in esame:

> Fabellae iucundissimae ipsae sunt atque ad omne facetiarum genus accomodatae locisque omnibus congruunt, si non fortasse temporibus, quanquam et temporibus et item personis, si delectus accesserit; quarum duplex est genus: unum quod sumptum est a multis animalibus in exemplum, quales Aesopicae fere sunt fabulae et earum similes, aut a rebus minime sentientibus ut ab herbis, arboribus, lapidibus, ut quae in senatum Romanum introducta fuit contentio ventris adversum coetera corporis membra, ut quae de Phocione refertur adversus exactores pecuniae, viritim conferendae ad sacros quosdam ludos Athenis publice institutos; alterum quod, sive fictum sive verum, vel ut vetus tamen versatur in ore hominum vel ut novum refertur. (*De sermone* III 22, 4)

Le *fabellae* appaiono dunque il genere più piacevole, che realizza al massimo grado l'aspirazione alla *iucunditas* nella conversazione civile, anche grazie alla congeniale versatilità. In prima battuta, Pontano suddivide il genere in due tipologie: da un lato, le favole con protagonisti animali o personificazioni di oggetti inanimati, dall'altro i fatti umani. Non penso che sia casuale la sproporzione nel delineare queste due forme, tutta a vantaggio della prima, e per estensione e per chiarezza. Nella sua brachilogia, Pontano attribuisce due variabili al secondo tipo: il contenuto della narrazione può essere vero oppure finzionale, e può essersi svolto nell'antichità oppure di recente. Pare potersi dedurre che si tratti della narrazione di eventi riguardanti il mondo umano, semplicemente per opposizione alla tipologia precedente. L'unica connotazione chiara è quella dell'oralità: si tratta di qualcosa che si racconta, che si aggira sulle bocche degli uomini come un evento antico e noto, oppure che si riporta come *novitas*, qualcosa che è appena accaduto e che è degno di essere narrato.

Prima di proseguire nella lettura di questo paragrafo, che ancora non è concluso, per farsi davvero un'idea di questo *genus duplex* è utile prendere qui in considerazione anche gli esempi concretamente offerti più avanti nell'opera da Pontano stesso. Nel quarto paragrafo del quinto libro, intitolato *Cuiusmodi esse debeant fabellarum expositiones*, vengono riportate due storie che ritengo possano considerarsi un modello della dicotomia precedentemente delineata, tutte provenienti da un

contesto famigliare. La prima è una narrazione che Pontano ricorda di aver ascoltato da piccolo da sua nonna Leonarda e ha come protagonista la prosopopea della podagra; rientra, dunque nella prima tipologia («quod sumptum est […] in exemplum a rebus minime sentientibus»). La podragra, viaggiando di casa in casa, si rifiuta di fermarsi nelle casupole più umili e modeste e designa infine come sua sede una lussuosa *domus*, abitata da uomini festaioli, dediti all'ozio e ai banchetti:

> Narrare solebat avia mea Leonarda, celebris memoriae matrona, Podagram aliquando sub mulierculae speciem peregrinantem in rusculum divertisse eamque, ubi vidisset casulas inertissime aedificatas, obsitas araneis, squalidas situ atque illuvie marcidas, conversam ad pedissequas dixisse: «Apagete a me hospitium hoc sentum informe foetidum fumosum tetrum, apagete diversorium, in quo quid intueare praeter marras bidentes rastros agrestiumque ferramentorum diversa genera aut boum asinarumque stercoramenta sive suum excrementa ac capellarum? Itaque valere iubeo et villas et tegetes tam sordentis; urbs nobis et ocia sunt quaerenda, urbs, quae ocium foveat, ocia, quae urbana sint atque deliciosa»; illatamque ad primum urbis ingressum in fabri ferrarii officinam dixisse: «Nil mihi cum incude et malleo», in domum inde aliquanto ab ea remotiorem, cuius ante vestibulum choreae agitarentur atque convivia ibique interrogasse, cuius nam aedes eae essent, responsum illico ocii eas esse inhabitarique ab hominibus desidiosis somnoque et vino marcentibus, e vestigio itaque domum ingressam vultuque quam maxime hilari dixisse: «Haec domus, haec patria est»; cumque solicitudinem ac laborem ante fores videret satagentes, iussisse procul eas abigi et curas inde exulare, cum primisque sobrietatem atque abstinentiam. (*De sermone* V 4, 2)

Il secondo esempio è invece attribuito alla madre Cristiana e la sua lettura è ancor più cogente, proprio perché può gettare luce sul tipo di *fabellae* meno chiaro:

> Narrare quoque solita est Christiana mater, cum noctu adolescentulus lectitarem ad candelam, extitisse patrem familias, cui gemini essent filii, morientemque illum tum supellectilem multam illis reliquisse tum olei non mediocrem summam, quo nocturna uterentur ad opera tenebrasque evigilandas; alterum itaque ex iis in conviviis ac coenis oleum consumpsisse exque eo brevi in inopiam redactum, alterum vero dedisse operam literis, oleoque nocturnis in lectionibus usus quod esset, pervenisse ex eo ad summas divitias; coeptum igitur cantari per urbem de utroque huiuscemodi carmen:
>
> > Hic oleum et se perdit, dum ad candelas coenitat.
> > Ille arcam et se ditat, dum ad lucernas lectitat. (*De sermone* V 4, 3)

In questo caso, si tratta di un apologo tutto umano, che vede come protagonisti due gemelli alle prese con l'eredità paterna, che «ut vetus versatur in ore». Non si tratta certamente dell'unica narrazione breve inclusa nel *De sermone* con dei personaggi umani: tuttavia, ritengo significativo metterla qui in evidenza, perché si tratta dell'unico testo con questa caratteristica esplicitamente connotato da Pontano come una *fabella*.

Il paragrafo III 22 prosegue elencando una serie di tipologie testuali che Pontano sente di poter accludere, salvo obiezioni, al *genus fabellarum*:

> His, ni forte displicuerit, addam quas aniles dicunt fabulas, quales sunt quae narrantur ad cunas atque infantulorum vigilias; nam et hae quoque, ubi res ipsa tulerit, afferre iucunditatem possunt. Ponenda quoque videntur in hoc ipso genere fabellarum carmina et quae amatoria sunt et quae sive ludunt ad citharam aut tibiam sive ad virtutem hortantur; afferunt enim quoquo modo delectationem auditoribus. (*De sermone* III 22, 4)

Anzitutto, l'autore annovera le storielle delle vecchiette, che oggi comunemente si identificano nelle fiabe. Su questo aspetto avrò modo di tornare nel capitolo dedicato[3]; qui basti notare che l'aggiunta non stupisce più di tanto, dal momento che era già contemplata come quarta tipologia anche nella celebre classificazione di *fabulae* boccacciana (*Gen.*, XIV 9, 8). Più perplessità, invece, suscita la categoria successiva, non solo per l'ambiguità sintattica, che sembra mischiare due dicotomie eterogenee, contenutistiche ed esecutive (componimenti poetici amorosi da un lato, dall'altro componimenti che o si eseguono con accompagnamento musicale o hanno finalità morali), ma soprattutto per la distanza che, agli occhi di un lettore contemporaneo, pare separare i *carmina* dalla narrazione di *fabellae*. È difficile capire di che testi si tratti di preciso; tuttavia, sappiamo che la produzione poetica dell'*entourage* aragonese abbracciava una grande varietà tematica, dalla lirica d'amore alla poesia didattica, e che contemplava anche l'esecuzione musicale, sebbene non ci sia rimasta alcuna traccia di notazione scritta[4]. Ci si potrebbe interrogare su una possibile narratività di questi componimenti che giustifichi la loro classificazione come *fabellae*[5], ma pare che il criterio principe per Pontano, in questo raggruppamento, sia ancora una volta nell'*afferre iucunditatem* e *delectationem*. Tuttavia, questo principio pare vacillare già nel paragrafo immediatamente successivo:

> Nam qui dicendum est de explicationibus historiarum? Qua enim e re maior voluptas afferri honeste potest quam e relatione rerum gestarum? Itaque persaepe etiam seria relaxationem in consessibus inducunt et laborum et curarum. Sed hoc fortasse ad facetitudinem minime spectaverit, etiam si spectet ad recreationem. (*De sermone* III 22, 5)

L'umanista si dimostra più dubbioso sull'inclusione delle narrazioni storiche in virtù del fattore della gradevolezza, esplicato in una notevole varietà sinonimica (*voluptas*, *relaxatio*, *recreatio*). A tal proposito, non sarei del tutto certa che queste *explicationes historiarum* vadano identificate nelle *fabellae* a contenuto *verum* e *vetus* cui Pontano fa riferimento in precedenza, come parrebbe intendere Amedeo Quondam commentando questo passaggio[6]. Per l'ordine dell'esposizione e la struttura argomentativa, parrebbe strano che questo paragrafo costituisse una specificazione di una categoria precedentemente delineata. L'*historia* sembra configurarsi qui come un tipo ulteriore rispetto alle *fabellae* propriamente e indubitabilmente riconosciute come tali.

---

[3] Cfr. Capitolo VII.6.

[4] Cfr. Giovanni Parenti, *Antonio Carazolo desamato*, in «Studi di Filologia Italiana», XXXVII (1979), pp. 121-122 per i contenuti e p. 126 n. 1 per l'esecuzione musicale dei testi poetici a corte, che lo studioso documenta con varie testimonianze coeve.

[5] Un fattore che potrebbe cercarsi, ad esempio, nella produzione cortigiana dei poeti definiti da Santagata "della vecchia guardia", caratterizzati dalla "socializzazione" degli episodi amorosi: «'Socializzare' significa rendere partecipe il pubblico delle circostanze reali della vicenda amorosa e, contemporaneamente, delineare un ambiente comune al narratore, al pubblico e alla stessa storia narrata» (Marco Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, p. 248).

[6] Amedeo Quondam, *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007, p. 111.

Ripercorsa questa variegata tipologia che Pontano accomuna sotto l'etichetta di *fabella*, è ancora opportuno tornare sulla predilezione accordata dall'umanista a questo tipo di discorso faceto, considerato il più piacevole di tutti. Questa attenzione trova riscontro anche nell'esigenza formale che Pontano segnala per queste narrazioni: «Fabellarum vero enarrationes universaque earum expositio, res ipsa, cuius gratia fabellae sunt inventae, hortari nos debet ut cultae sint elegantes venustae concinnae, verbis maxime accomodatis sententiisque cum primis lepidis ac conditis, tum voce ac vultu perquam convenientibus» (*De sermone* V 4, 1). Questa raccomandazione di cura non solo a livello di *elocutio*, tramite una diligente selezione stilistico-lessicale, ma anche (come si vedrà nel passaggio successivo) di *actio*, è motivata dal fine delle novelle che verrà esplicitato solo alla fine di questo paragrafo:

> Eiusmodi igitur fabellae, cum sint ad bonos mores institutae atque ad recreandos animos, et delectare debent et prodesse; proderunt autem, si ab auditoribus gratis animis acceptae fuerint; accipientur autem periucunde et grate, si enarratio ipsa ornata et comis fuerit, si oratio suavis et nitida, vultus autem gestusque dicentis rebus ipsis accomodatus. (*De sermone* V 4, 4)

Ecco che, ancora una volta, il criterio schiacciante della *iucunditas* viene meno in favore del più classico binomio del *miscere utile dulci*. Già iniziando il quarto libro, del resto, Pontano offriva una prospettiva più articolata rispetto alla semplice *delectatio*, andando a emendarne parzialmente la preponderanza della *delectatio* del finale precedente:

> Inductiones vero fabellarum atque recitationes, quod iis natura delectetur, mirifice etiam sedant animum et tanquam defatigatum sordentemque sudore in balneis lavant deterguntque lavatum. Est enim magna in illis vis ad quancumque persuasionem actionemque, nedum ad relaxationem, sedandasque ad molestias ac curas. (*De sermone* IV 1, 5)

Data questa panoramica complessiva, si ripropone il quesito iniziale: cosa intende Pontano con il termine *fabella*, che pare includere al suo interno un insieme tanto multiforme di testi, narrativi e lirici, in prosa e in poesia, in virtù di fattori non sempre costanti e coerenti?

Tateo, nel 1998, identificava senz'ombra di dubbio nel termine un traducente latino per il volgare 'novella'[7] e così pure fa Elisabetta Menetti, in anni più recenti, nel suo saggio *La realtà come invenzione*. Discutendo del trattato, la studiosa parla di «narrazione di novelle o, secondo il suo lessico latino, delle *enarrationes fabellarum*»[8]; anche poche pagine prima, menzionando l'analoga difficoltà di traduzione affrontata da Filippo Beroaldo («manca il vocabolo latino che traduca la modernità del

[7] Tateo parla di «novelle, chiamate *fabellae*» (Francesco Tateo, Sermo *e cornice etica nella narrativa umanistica*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento.* Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, p. 560), facendo però riferimento al passaggio di *De sermone* I 10, 4, per cui cfr. *infra*.

[8] Elisabetta Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2015, p. 143.

termine *novella*»), aggiunge in nota: «Pontano aveva usato il termine *fabellae*»[9]. Qualche maggiore incertezza in merito da parte di Sandra Carapezza, che se pure riconosce le novelle nel secondo tipo di *fabellae* delineato da Pontano («quod, sive fictum sive verum, vel ut vetus tamen versatur in ore hominum vel ut novum refertur», *De sermone* III XXII, 4), le ritiene rappresentate «inadeguatamente» da una categoria «indefinita» e impropriamente abbinata a generi eccentrici[10]. Di tutt'altro avviso pare invece Quondam, che traduce il termine con «storielle piacevoli»[11]:

> Se questa perimetrazione della *fabella* è coerente con la struttura e le funzioni che Pontano le attribuisce in quanto specifica modalità esecutiva della più generale *facetudo*, pur sempre resta sorprendente l'esclusione del repertorio novellistico (e non solo secondo il modello boccacciano), dovuta certamente alle diffuse pregiudiziali umanistiche verso questo genere narrativo […].[12]

La sorpresa di Quondam deriva dalla conclamata fortuna del genere novellistico nella trattatistica successiva, *in primis* nel *Cortegiano*, ma anche dall'inclusione delle *fabulae aniles* nel novero delle narrazioni facete più estese[13]. Com'è possibile che Pontano accetti che il suo *homo facetus* si avvalga anche delle fiabe delle nonnine, ma non del capolavoro di Giovanni Boccaccio, che pure «hodie in hominum versantur manibus» (I 10, 4)? Difatti, secondo il parere dello studioso, nemmeno nel secondo genere di *fabella* può essere letto un riferimento al genere novellistico: «di sicuro non è la novella boccacciana (e neppure quella breve del *Novellino*)»[14].

Non è facile dirimere questa incongruenza. Tuttavia, il fatto stesso che coesistano, in uno stretto giro di anni, due interpretazioni così contrastanti del medesimo passaggio segnala la presenza di un nodo irrisolto da cui non si può prescindere per trovare risposta alla domanda iniziale: davvero si può intravedere, nel *De sermone*, una teoria del genere letterario novellistico, oltre che della facezia?

Nel prendere posizione in merito, penso che sia opportuno richiamare anche il parere di Giancarlo Alfano sulla natura del *De sermone*:

> Proprio perché rivolto alla conversazione e dunque a una pratica eminentemente orale, il trattato dell'anziano segretario aragonese esamina con apertura e disponibilità l'ampia casistica della piacevolezza discorsiva, il cui campo suddivide in *ioca*, *dicta*, *ridicula* e *fabellae*, secondo un'intenzione classificatoria rivolta a individuare per ogni tipologia le opportune regole di applicazione retorica piuttosto che le precipue caratteristiche strutturali in base alle quali distinguere i differenti generi narrativi.[15]

[9] Ivi, p. 125 e n. 79.
[10] Cfr. Sandra Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011, p. 29.
[11] Quondam, *La conversazione* cit., pp. 110-111.
[12] Ivi, p. 112.
[13] *Ibidem*.
[14] Ivi, p. 111.
[15] Giancarlo Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006, p. 192.

La lettura di Alfano risulta particolarmente convincente proprio riguardo alle intenzioni principalmente retoriche, cioè volte alla ricerca di una *performance* efficace all'interno della conversazione reale, che il trattato si pone[16]. Riflettendo sul dilemma esegetico delle *fabellae* alla luce di questa consapevolezza, ritengo che sia possibile avanzare due argomentazioni. Da un lato, non si può pretendere che Pontano stia proponendo in questa sede una classificazione dei generi letterari: non può considerarsi, dunque, una teoria della novella, né tantomeno una teoria della novella quattrocentesca. Piuttosto, l'autore offre una descrizione delle forme di narrazione che possono trovare luogo all'interno di un contesto conviviale, con un'attenzione rivolta eminentemente alle modalità di esposizione: non a caso, il *De sermone* si dilunga sulle *virtutes elocutionis* quali l'*ornatus* e sull'*actio*, ribadendo l'effetto di piacevolezza da produrre sugli ascoltatori, e si mantiene invece estremamente vago sui contenuti specifici e sulla struttura delle narrazioni stesse. D'altro canto, però, parrebbe anche improprio affermare che quando Pontano tratta di *fabellae* stia escludendo la novella come tipologia narrativa in assoluto sulla base del testo. A differenza di Quondam, non vedo perché la perifrasi «quod, sive fictum sive verum, vel ut vetus tamen versatur in ore hominum vel ut novum refertur» (III 22, 4) non possa riferirsi a contenuti novellistici, veri o verosimili, ambientati nel passato più remoto come in quello più recente.

A favore di ciò, in apparenza sembrerebbe possibile aggiungere anche un ulteriore tassello. Nel *De tumulis*, Pontano utilizza il termine *fabella* proprio per la produzione di Masuccio Salernitano, facendo dunque riferimento inequivocabilmente alla novellistica di stampo decameroniano:

> TUMULUS MASUTII SALERNITANI
> FABELLARUM SCRIPTORIS EGREGII.
>
> Hic quoque fabellas lusit tinxitque lepore
> condiit ornatis et sua dicta iocis;
> nobilis ingenio, natu quoque nobilis, idem
> et doctis placuit principibus que viris.
> Masutius nomen, patria est generosa Salernum;
> haec simul et vitam praebuit et rapuit. (*De tumulis*, I 36)

Tuttavia, è necessario valutare il lessico di questo passaggio testuale con particolare cautela, dal momento che si tratta di un componimento in metrica latina. In poesia esametrica, l'uso di *fabella* in luogo di *fabula* è praticamente obbligato per tutti i casi diversi dal nominativo e dal vocativo singolare, in cui quest'ultimo lemma si presenta come un cretico. Di questo fattore si era già reso conto Jenaro Costas Rodríguez, tentando di dipanare il complesso intrico semantico fra i termini latini

[16] Parzialmente in linea con questa lettura, anche il parere espresso da Tateo nel convegno pisano del 1998: «Non sono d'accordo sull'opinione che il *De sermone* sia un trattato sulla novella o sulla facezia, sebbene pervenga alla definizione ed esemplificazione di queste forme; è principalmente un trattato sul sermo, ossia sulla virtù della parola, che si vale anche di strutture narrative» (Tateo, Sermo *e cornice etica nella narrativa umanistica* cit., p. 564).

fabula, *fabella*, *apologus* e *apologatio*[17]. E difatti, nella prosa del *De sermone*, parlando del *Decameron* Pontano sceglie il termine *fabula*:

> Omnino vero comis viri oratio, quo grata sit atque iucunda et lepida, versatur magna e parte in fabellis referendis: in iis enim et oblectationi maxime amplus conceditur locus et verborum ornatui; suntque omnino comitate praediti enarratores iucundissimi et in conviviis et in circulis collocutionibusque sive inter paucos sive multos. Qua quidem e re Ioannes Boccatius maximam sibi laudem, apud doctos pariter atque indoctos homines, comparavit centum illis conscribendis fabulis, quae hodie in hominum versantur manibus. (*De sermone* I 10, 4)

Come si noterà, tuttavia, in questo brano Pontano pare fare un uso sostanzialmente sinonimico dei due lemmi, nel presentare Boccaccio come qualcuno che sì, ha unito in una raccolta scritta cento *fabulae*, ma che è anzitutto un esempio del successo che si può ottenere «in *fabellis* referendis». Insomma, se non si può ricorrere al *Tumulus* di Masuccio per argomentare che *fabella* indichi precisamente il genere letterario novellistico data l'impossibilità di impiegare *fabula* nel contesto metrico, d'altra parte non si può neanche invocare il passaggio su Boccaccio nel *De sermone* come prova del contrario.

Il nucleo della questione risiede proprio nel fatto che i due termini *fabula* e *fabella* non sono mutualmente esclusivi, né, tuttavia, completamente sinonimici. Nel nostro preciso contesto, a monte dell'ambiguità del termine sta anche, naturalmente, l'assenza di un traducente immediato per l'ancora giovane genere volgare della novella. Ma nel momento in cui l'umanista Pontano si accinge a parlare di narrazione breve, sia essa novellistica o di altro tipo, in un contesto di oralità, egli privilegia nettamente *fabella* in virtù delle sfumature semantiche che il termine già presentava, frutto di un consolidato uso attraverso i secoli.

Per dar conto di cosa potesse intendere Pontano nel *De sermone* e a quale tipologia narrativa stesse facendo riferimento, è necessario affrontare questo intricato nodo lessicale, prendendo in esame sia la specializzazione semantica della parola *fabella*, sia le scelte linguistiche compiute da chi ha parlato di novellistica in lingua latina prima di lui.

II.2. *Fabula* e *fabella* nel latino dei classici

Se parlare di *fabula* è il pane quotidiano di chi si occupa della tradizione boccacciana della novella[18], nello stesso ambito non risulta invece alcuna analisi contrastiva volta a individuare il

[17] Jenaro Costas Rodríguez, *La terminología latina de la fábula*, in *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae*, vol. i, a cura di José L. Melena, Vitoria-Gasteiz, «Veleia», 1985, p. 291.

[18] Dei fiumi d'inchiostro proverbialmente versati sulla dicitura «cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo» al paragrafo 13 del *Proemio* del *Decameron*, che si interseca inestricabilmente con la classificazione della *fabula* delle *Genealogiae deorum gentilium* (XIV 9) mi limito a citare i contributi fondamentali di Pamela D. Stewart, *Boccaccio e la tradizione retorica: la definizione della novella come genere letterario*, in «Stanford Italian Review», 1 (1979), pp. 67-74; Enrico Malato, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), a cura di Id., Roma, Salerno, 1989,

preciso campo di applicazione della variante *fabella*. In questa sede, dunque, dilungarsi sul primo lemma sarebbe superfluo: basti ricordare che, da un lato, *fabula* è termine tecnico della retorica nell'ambito dei *genera narrationum* e indica una narrazione di fatti che non sono davvero accaduti e che nemmeno si presentano come verosimili, dall'altro è un termine d'uso comune che fa riferimento ad aneddoti e dicerie[19]. A metà strada fra queste due sfere semantiche si può situare il significato di 'mito' o 'leggenda'.

La stessa polisemia caratterizza anche il termine *fabella*, il cui campo di applicazione appare però nettamente più limitato. Nel I secolo entra in concorrenza con *fabula* per designare il genere letterario della favola esopica; al di là di questo specifico ambito letterario, il diminutivo *fabella* viene utilizzato in un'accezione non tanto quantitativa ma tendenzialmente dispregiativa, spesso avvalorata dagli aggettivi che vi si abbinano[20]. Un esempio emblematico, che permette di rimanere in un contesto orale attinente alla narrazione breve, è quello del sintagma *aniles fabellae*.

La prima attestazione di questa *iunctura* risale al *De natura deorum* di Cicerone. È utile riportare integralmente il passaggio in questione, poiché è molto esplicativo del valore negativo attribuito a *fabella* (che, nell'edizione consultata[21], Nino Marinone traduce, giustamente, «storiella»):

> «Nonne mavis illud credere, quod probari potest, animos praeclarorum hominum, quales isti Tyndaridae fuerunt, divinos esse et aeternos, quam eos qui semel cremati essent equitare et in acie pugnare potuisse; aut si hoc fieri potuisse dicis, doceas oportet quo modo, nec fabellas aniles proferas.» Tum Lucilius «An tibi» inquit «fabellae videntur? Nonne ⟨ab⟩ A. Postumio aedem Castori et Polluci in foro dedicatam, nonne senatus consultum de Vatinio vides? nam de Sagra Graecorum etiam est volgare proverbium, qui quae adfirmant certiora esse dicunt quam illa quae apud Sagram. his igitur auctoribus nonne debes moveri?»
> Tum Cotta «Rumoribus» inquit «mecum pugnas Balbe, ego autem a te rationes requiro». (*De natura deorum* III 5, 12-13)

L'opposizione è radicale: da un lato, ciò che può essere provato, le spiegazioni razionali; dall'altro, le «storielle buone per una vecchietta», i proverbi popolari, le dicerie. *Fabella* indica una credenza infondata, un racconto che va bene per un'*audience* acritica come quella delle anziane credulone e superstiziose, non certo per chi ambisce alla verità.

Invece, Orazio si serve dello stesso sintagma per introdurre la favola del topo di campagna e del topo di città, raccontata da un contadino («Cervius haec inter vicinus garrit aniles / ex re fabellas»,

---

vol. I, pp. 3-45, ripreso poi in *Favole parabole istorie* cit., pp. 17-29; Michelangelo Picone, *L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, in *La novella italiana* cit., vol. I, pp. 119-154 e al più recente Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere/leggere novelle. Scrivere/leggere un libro di novelle. Considerazioni conclusive*, in Ead., *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013, pp. 204-217, che ritorna sulla questione e offre un'esaustiva bibliografia sul tema.

[19] Mi rifaccio all'efficace sintesi proposta da Costas Rodríguez, *La terminología latina de la fábula* cit., p. 290 (§ 2.4).

[20] Cfr. ivi, pp. 290-291 e *passim*.

[21] Marco Tullio Cicerone, *Opere politiche e filosofiche*, vol. III: *De natura deorum, De senectute, De amicitia*, a cura di Domenico Lassandro e Giuseppe Micunco, Torino, UTET, 2007.

Sermones II 6, vv. 77-78). Egli anticipa, dunque, l'uso tecnico di Fedro e Quintiliano in riferimento alla favola esopica segnalato da Costas Rodríguez, ma l'aggettivo *aniles* fa sì che il termine non sia neutro. Proprio questo brano ha motivato l'interesse di Matteo Massaro, che in un articolo del 1977 ha condotto un'approfondita indagine su questa locuzione, ripercorrendone le occorrenze fino al VI secolo[22]. Lo studioso ha rilevato l'innovazione dell'uso che Orazio fa di questo sintagma spregiativo, forse sulla scorta del Socrate narratore di miti messo in scena da Platone[23]. Il racconto da vecchine, apparentemente privo di dottrina e razionalità, spesso può farsi veicolo di una profonda verità filosofica ed esistenziale, come la superiorità della modesta vita rustica nella satira in questione. Tale rivalutazione è in contrasto con la denigrazione ciceroniana, che comunque si attesta come connotazione maggioritaria del sintagma: «La tradizione di gran lunga prevalente nell'uso delle nostre proverbiali *aniles fabulae* fu […] senza dubbio, sia nella letteratura latina che nella greca, quella che potremmo chiamare 'ciceroniana': fu tra l'altro l'unica ad essere accolta nella letteratura cristiana»[24]. Del resto, come giustamente rileva anche Massaro, l'associazione al vaniloquio senile è presupposta anche nel caso oraziano, nonché nel suo possibile modello platonico[25]. Infatti, l'attribuzione di questo appellativo a narrazioni filosoficamente motivate, nonché marcate per elaborazione stilistica[26], si fonda necessariamente su una concezione screditante delle *aniles fabellae*, storielle per bambini e ragazzine inventate da vecchie prive di senno, da cui ci si distanzia ironicamente.

Emerge con evidenza che *fabella* aveva dunque un significato deteriore nel suo uso più generico. Pare di intravedere, dietro ai differenti impieghi di *fabula* e *fabella*, lo stesso scarto che intercorre tra *fictum* e *falsum*. Mentre *fabula* si presta in prevalenza ad essere utilizzato come termine non marcato per 'racconto'[27], il diminutivo *fabella* si associa anzitutto alla sfera semantica dell'infondatezza, delle 'storielle'. E in senso strettamente retorico e letterario, mentre *fabula* può indicare qualsiasi realizzazione della *narratio ficta*, dalla tragedia al mito, *fabella*, d'altro canto, si

[22] Matteo Massaro, *"Aniles fabellae"*, in «SIFC», 49 (1977), pp. 104-135: si noti che in questo studio ci si riferisce indistintamente ad *aniles fabellae* e ad *aniles fabulae*, ma si segnala comunque la netta prevalenza del diminutivo in questo contesto e se ne riconosce l'accezione specifica.
[23] Ivi, pp. 109-111 e *passim*.
[24] Massaro, *"Aniles fabellae"* cit., p. 113.
[25] Ivi, p. 125. Il Socrate platonico, infatti, afferma: «τάχα δ' οὖν ταῦτα μῦθός σοι δοκεῖ λέγεσθαι ὥσπερ γραὸς καὶ καταφρονεῖς αὐτῶν, καὶ οὐδέν γ' ἂν ἦν θαυμαστὸν καταφρονεῖν τούτων, εἴ πῃ ζητοῦντες εἴχομεν αὐτῶν βελτίω καὶ ἀληθέστερα εὑρεῖν» (*Gorgia*, 527a): il μῦθός ὥσπερ γραὸς non va disprezzato solo in virtù del fatto che in questo caso non si riesce a trovare un'alternativa migliore, cioè un'argomentazione filosofica razionale.
[26] Basti pensare ad Apuleio, che presenta la straordinaria favola di Amore e Psiche proprio come un'*anilis fabula* (*Metamorfosi* IV, 27): cfr. Massaro, *"Aniles fabellae"* cit., pp. 112-113.
[27] Invece, per assumere il senso di 'diceria inventata', necessita solitamente di un aggettivo che ne precisi l'accezione negativa, come si nota facilmente dagli esempi proposti da Costas Rodríguez per questo significato in *La terminología latina de la fábula* cit., p. 290 n. 12: *ficta fabula*, *falsa fabula*. Il brano di Cicerone precedentemente proposto dimostra come *fabella*, di contro, abbia questo senso anche autonomamente, senza il bisogno di attributi che lo precisino: «An tibi […] fabellae videntur?» ('Ti sembrano forse storielle queste?').

limita a identificare la favola esopica. È in questo specifico contesto, e nel solco della tradizione platonica, che avviene la rivalutazione di *fabella* come apologo o racconto mirato a trasmettere contenuti filosofici e morali.

II.3. L'*usus* boccacciano

Con questa dicotomia in mente, vorrei volgermi all'uso di *fabella* nelle opere latine di Boccaccio, che costituiscono uno dei rari precedenti in latino umanistico di trattazione di concetti quali la narrazione breve, in un panorama in cui è contemplata anche la novella volgare.

Va subito notato che nelle *Genealogiae deorum gentilium* sia le favole esopiche, sia le *aniles fabellae* (ora distinte dalle precedenti per lo specifico contenuto fantastico[28]) vengono designate con il termine *fabula*: si tratta, rispettivamente, della prima specie e della quarta specie di narrazioni (*Gen*. XIV 9, 5 e 8). Come rileva Pier Massimo Forni, nel nono capitolo del quattordicesimo libro, nella distinzione di quattro *species* di *fabula* Boccaccio impiega questo termine «col significato neutro di finzione poetica o racconto, analogo a quello di *narratio*»[29].

Invece, le pochissime occorrenze di *fabella* nel trattato sono coerenti con un'accezione negativa del termine, anzitutto nei passaggi in cui la focalizzazione è sui detrattori, che erroneamente considerano le narrazioni dei poeti storielle di poco conto, piene di falsità e stupidaggini[30]. Un significato deteriore è presupposto anche nel brano iniziale del libro XV:

> Et sic [...] quod alias non erat in precio, ornamenti causa efficitur preciosum. Et si ornamenti causa quid efficitur preciosum, hoc profecto opus erit in precio. Quid enim pulchrius in collocutionibus hominum quam non numquam immiscuisse fabellas sententiis? Quid decentius quam fructuosos fabularum sensus eisdem applicasse colloquiis? (*Gen*. XV 1, 4)

Boccaccio apre questo libro con una difesa di tutto ciò che è superfluo, non necessario, come appunto possono apparire i racconti dei poeti «intuitu primo» (*Gen*. XV 1, 2). Se, da un lato, mira poi a

---

[28] «[...] nullam *est* usquam tam delirantem aniculam, circa foculum domestici laris una cum vigilantibus hibernis noctibus fabellas orci, seu fatarum, vel Lammiarum et huiusmodi, ex quibus sepissime inventa conficiunt, fingentem atque recitantem, que sub pretextu relatorum non sentiat aliquem iuxta vires sui modici intellectus sensum minime quandoque ridendum, per quem velit aut terrorem incutere parvulis, aut oblectare puellas, aut senes ludere, aut saltem Fortune vires ostendere» (*Gen*. XIV 10, 7). Per la favola esopica, cioè la prima *species* di *fabula* che è quantomeno dotata di senso *sub cortice*, *Gen*. XIV 9, 5.

[29] Pier Massimo Forni, *Realtà/verità*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 303.

[30] «Non ergo tam erecta cervice, tam fastidiosa sententia nauseantes hi livorem et ignorantiam suam evomant in poetas; suas, si satis sani sunti, primo curent illecebras, quam alienos splendores maledictorum nebulis offuscare conentur. Videant, videant censores hi, quibusi et quam perniciosis ad excitandum muliercularum risum non nunquam utantur scomatibus, et dum se ipsos purgaverint, aliorum purgare conentur fabellas, memores Christum mandasse, ex accusatoribus is primus, qui innocens esset, primum sumeret lapidem in adulteram mulierem» (*Gen*. XIV 9, 15); «sunt ex his non nulli tante temeritatis, ut, nulla autoritate suffulti, non vereantur dicere stolidissimum arbitrari clarissimos poetas sensum aliquem suis supposuisse fabellis, quin imo illas fecisse ostensuri quam magna possent eloquentie sue vires, et potissime, dum, eis agentibus, crederentur ab insipidis falsa pro veris» (*Gen*. XIV 10, 1).

dimostrare l'utilità dei loro significati, dall'altro la sua argomentazione preliminare è che ciò che viene comunemente disprezzato può divenire prezioso in virtù della sua funzione ornamentale. Ecco che viene utilizzato, solo ed esclusivamente nel contesto di classificare queste narrazioni come qualcosa di umile e denigrato, «quod non erat in precio», proprio il vocabolo *fabellae*.

Dal momento che nell'intero trattato delle *Genealogiae* il lemma compare solo tre volte, è utile avvalorare questa lettura con un'analisi delle occorrenze nelle altre opere latine dell'autore. In un solo caso pare assumere il valore neutro di 'leggenda'[31]. Prevale invece, in assoluto, l'accezione spregiativa del lemma: il significato di 'dicerie infondate', 'chiacchiere futili' che si è riscontrato in Cicerone[32].

Le *fabellae* vengono anche screditate nella loro intima connessione con il genere femminile. Si vedano i seguenti due passaggi tratti rispettivamente dal *De casibus* e dal *De mulieribus claris*:

> Hec nuper persis syrisque tremenda regibus, nunc vilipenditur a privatis; hec nuper imperatoribus admiranda, nunc venit miseranda plebeis; hec nuper galeata contionari militibus assueta, nunc velata cogitur muliercularum audire fabellas; hec nuper Orienti presidens sceptra gestabat, nunc Rome subiacens colum sicut cetere baiulat. (*De casibus* VIII 6, 14)

> Porro cum nec his satis sue indignationi satisfactum arbitraretur, in id egit mollitiei deditum, ut etiam inter mulierculas, femineo ritu sedens, fabellas laborum suorum narraret et, pensis a se susceptis, lanam colo neret digitosque, quos ad extinguendos in cunis, adhuc infans, angues duraverat, in valida iam, imo provecta etate, ad extenuanda fila molliret; equidem humane imbecillitatis et muliebrium astutiarum non minimum, intueri volentibus, argumentum est. (*De mulieribus* XXIII, 5)

In entrambi i brani, viene evidenziato con una lunga enumerazione il decadimento sociale e morale di un personaggio dalla virilità alla femminilità, rappresentata come condizione deteriore. Tratto emblematico ricorrente di quest'ultima condizione sono proprio le *fabellae* tra *mulierculae*, storielle da donniciole. Nel primo caso, Zenobia, regina di Palmira un tempo celebre per le sue imprese militari, una volta ridotta in prigionia da Aureliano non tiene più perentori discorsi alle sue truppe, ma è costretta ad ascoltare passivamente i pettegolezzi delle donne. A una simile condotta muliebre è degenerato anche Ercole, sedotto dalla bella Iole, fiera di essere riuscita ad "effeminare" un eroe di tal fatta[33]: in tale processo, le sue celebri fatiche vengono ridimensionate da oggetto di narrazioni epiche a chiacchiera fra donnette dedite solo ad ago e filo. Insomma, le *fabellae* sono attività

[31] «Hic igitur tam generosorum tanque sublimium regum finis fuit; et quod multa congesserant secula, dies una deiecit in cinerem et fabellam» (*De casibus* I 13, 27). Ricci traduce con l'italiano «leggenda», anche se, a mio avviso, anche in questo contesto potrebbe essere implicata una sfumatura sminuente.

[32] «Quid – obsecro – stultius quam quibuscunque fabellis aures cordis habere patulas, et tanquam certissimis omnibus adhibere fidem, cum quot homines videamus tot inter se variantia inesse cernamus studia?» (*De casibus* I 9, 2); «hinc arma tractare, tabernas et lupanaria perscrutari, spurcitiis et fabellis vacare, aves et canes alere, silvas petere, venationibus insistere, in montium vertices evolare et huiusmodi non secularium tantum, sed scelestorum hominum more cuncta peragere» (*De casibus* IX 7, 8).

[33] «Existimans iuvencula, fraudibus efrenata, longe plus decoris tam robustum hominem effeminasse lasciviis quam gladio vel aconithis occidisse» (*De mulieribus* XXIII, 4).

emblematica di donne deboli, vacue e prive di alcuna attitudine all'azione. A tal proposito, è utile riportare integralmente anche un altro brano del *De mulieribus*, in cui Proba viene elogiata per essersi dedicata a comporre poesia centonaria con i versi di Virgilio e Omero:

> Erat huic satis – si femineos consideremus mores – colus et acus atque textrina, si, more plurium, torpere voluisset; sed quoniam sedula studiis sacris ab ingenio segniciei rubiginem absterxit omnem, in lumen evasit eternum. Quod utinam bono intuerentur animo voluptatibus obsequentes et ocio, quibus pregrande est cubiculo insidere, fabellis frivolis irreparabile tempus terere et a summo diei mane in noctem usque totam persepe sermones auto nocuos aut inanes blaterando deducere, seu sibi tantum lasciviendo vacare! Adverterent edepol quantum differentie sit inter famam laudandis operibus querere, et nomen una cum cadavere sepelire, et, tanquam non vixerint, e vita discedere. (*De mulieribus* XCVII, 10-11)

Le *fabellae*, diretto sintomo della *torpedo* femminile, sono qui definite non solo frivole ed inutili, ma anche propriamente nocive. Il contrasto si gioca tra un tempo (virgilianamente *irreparabile*) consumato nell'*otium* che porta all'oblio del proprio nome e uno, invece, dedicato agli *opera laudanda*, che procurano fama imperitura. In altre parole, con la sua opera letteraria Proba guadagna uno status autoriale che le sarebbe precluso se si dedicasse a pettegolezzi e storielle insensate, frutto della collettiva attitudine alla mollezza e alla pigrizia intellettuale tipica del genere femminile. La distanza tra le due produzioni narrative non è solo contenutistica: il divario è anche tra oralità e scrittura, anonimato e autorialità.

Resta un'ultima occorrenza da considerare, l'unica di segno positivo[34], nonché l'unica in cui *fabella* indica una tipologia narrativa vera e propria. Nel principio del terzo libro del *De casibus*, Boccaccio si sofferma proprio su una *fabella* che afferma di aver sentito «olim ab abolescentia [sua]» dall'astronomo Andalò del Negro (*De casibus* III, *Incipit* 2). Si tratta di una narrazione allegorica, dal titolo *Paupertatis et Fortune certamen*, che esporrà per esteso nel paragrafo successivo. Così viene descritta la situazione di ascolto:

> Dum igitur iuvenis Neapoli olim apud insignem virum atque venerabilem, Andalum de Nigro ianuensem, celorum motus et syderum eo docente perciperem, inter legendo die una, huiusmodi verbum occurrit: «Non incusanda sydera sunt, cum sibi infortunium quesierit oppressus». Quod audiens festinus homo, esto [sic] longevus, hilari vultu inquit: – Hoc profecto lepida fabella et antiquissima probatum est –. Quam a quibusdam viris egregiis nobilitate auditoribus suis et a me peroratus ut diceret, cum placidi et flexibilis esset ingenii, confestim diserto sermone sic inquit […]. (*De casibus* III 1, 1-2)

La *lepida fabella* di Andalò del Negro narra di uno screzio fra la personificazione della povertà e quella della fortuna. Povertà, infastidita dalle continue derisioni della Fortuna, decide di sfidarla in una lotta a condizione che chi perda sia tenuto a obbedire alle richieste della vincitrice. Fortuna,

[34] Il termine *fabella* in riferimento a questa narrazione ricorre però più volte nel contesto di questo passaggio, sempre in riferimento alla medesima narrazione orale: *De casibus* III *incipit*, 2; III 1, 2; due volte in III 1, 22; III 2, 2.

sconfitta, acconsentirà a legare a un palo la cattiva sorte (*infortunium*), che non avrà potere di agire se non contro chi andrà personalmente a slegarla. Di qui la morale: chi è vittima della cattiva sorte non deve incolpare le stelle, ma solo sé stesso, dal momento che è andato a cercarsela. La reazione degli studenti alla storia del maestro è entusiastica e la narrazione è approvata anche dal Boccaccio adulto, sebbene con maggiore cautela: «Letitia ab assistentibus celebrata fabella est; quam ego forsan acceptabilem arbitror, si velimus mentis acie mores hominum et Dei iudicia intueri» (*De casibus* III 1, 22).

Quest'ultima narrazione attribuita ad Andalò del Negro mi pare del tutto compatibile con le *fabellae* riportate a titolo esemplificativo da Pontano nel *De sermone*, in particolare con quella raccontata dalla nonna Leonarda (*De sermone* V 4, 2). Infatti, si tratta di un apologo con marcate finalità morali, i cui protagonisti sono due personificazioni di entità inanimate così come sarà la Podagra nel trattato quattrocentesco. È curioso notare una differenza: Boccaccio presenta un narratore maschile, inserendosi così nella linea oraziana delle *fabellae*, e anche nel'*audience* (sebbene sempre costituita da ragazzi) pare ci sia un innalzamento di livello. Non si tratta di un nonno che intrattiene i nipotini, o di un *rusticus* nei campi, ma di un illustre astronomo alla corte napoletana che si rivolge a studenti del calibro dello stesso Boccaccio. Pontano, invece, presenta le sue narratrici nel tradizionale alveo delle donne intorno al focolare domestico; tuttavia, proprio perciò la sua rappresentazione pare più innovativa, poiché completamente ribaltata in senso positivo. La nonna e la madre sono ben diverse dalle *mulierculae* boccacciane[35]: si tratta di narratrici esperte, che non solo veicolano contenuti moralmente validi, ma si prestano come esempi da imitare nella conversazione per l'abilità dell'*elocutio* e dell'*actio*.

Con Boccaccio si può inaugurare la questione della discussione del genere novellistico in lingua latina. Si inaugura, però, in negativo: Boccaccio non solo non dà una definizione univoca delle sue «novelle, o favole o parabole o istorie» (*Dec*. *Proemio*, 13) in volgare, ma nemmeno ne fa esplicita menzione in lingua latina.

Lucia Battaglia Ricci ritiene che i racconti del *Decameron* possano ascriversi alla *tertia species fabularum* delle *Genealogiae* (XIV 9, 7), argomentando anche la compatibilità del termine *fabula* con le narrazioni novellistiche sulla scorta dell'uso di Apuleio[36]. Nondimeno, si è già commentato l'uso generico del termine *fabula* in questi passaggi trattatistici; inoltre, anche la sola *tertia species* include una gran quantità di tipologie letterarie, dai poemi epici alle commedie.

[35] Ivi compresa la *delirans anicula* (*Gen*. XIV 9, 5), di ciceroniana memoria (preciso ipotesto del brano potrebbe essere *De divinatione* II, 141: «An tu censes ullam anum tam deliram futuram fuisse ut somniis crederet, nisi ista casu non numquam forte temere concurrerent?»).

[36] Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere/leggere novelle* cit.; per la questione lessicale, rimando al paragrafo 9.2 ivi, pp. 210-217.

Diverso il caso dell'epistola XXII a Mainardo Cavalcanti, in cui Boccaccio parla apertamente della sua opera. Non mi addentro nelle questioni più spinose che questo testo implica e mi limito ad accennare un dato: sebbene dietro al sintagma «libellos meos» (*Ep*. XXII, 17) forse non vada intravisto solo il *Decameron* ma anche le altre opere che precedono la stagione umanistica dell'autore[37], la raccolta novellistica è senz'altro implicata in questo passaggio[38]. Anche in questo caso, tuttavia, il latino di Boccaccio ci offre pochi appigli. L'unica frase in cui l'oggetto novella sarebbe potuto comparire è la raccomandazione all'amico: «Sane, quod inclitas mulieres tuas domesticas nugas meas legere permiseris non laudo, quin imo queso per fidem tuam ne feceris» (*Ep*. XXII, 19). Se anche Boccaccio stesse parlando proprio delle sue novelle, egli lo farebbe con il termine *nuga*, che nulla pertiene alla terminologia dei generi letterari ma ricorre piuttosto all'area semantica del disimpegno artistico ed è canonico *topos modestiae*. Paradossalmente (ma solo in apparenza), per parlare in dettaglio delle novelle di Boccaccio sarà necessario attendere il latino di Francesco Petrarca.

II.4. L'*usus* petrarchesco

È Petrarca, nel 1373, a rivendicare nell'ambito della letteratura latina anche la novella boccacciana. Sono gli scritti che compongono il XVII libro delle *Seniles* ad affrontare per la prima volta, metaletterariamente, il genere novellistico in lingua latina e, dunque, a fronteggiare l'inevitabile questione terminologica. Si tratta di una duplice sfida, impegnativa sia dal punto di vista della concettualizzazione di un genere non codificato sia dalla carenza di un lessico latino per tematizzarlo:

> Il problema era di natura squisitamente retorica e si presentava già a Petrarca assai arduo: riuscire a collocare un genere assolutamente moderno, appena codificato nei terminali della lingua volgare e ancora vagante alla ricerca di un'identità nel territorio della letteratura dotta neolatina, nel quadro delle categorie fortnite dalla retorica classica, l'unico punto di riferimento dottrinale a cui potesse ancorarsi la sperimentazione letteraria alle soglie dell'umanesimo.[39]

Prima di soffermarmi sulle osservazioni che incorniciano la *Griselda* latina, da tempo sotto gli occhi della critica[40], vale la pena ripercorrere gli scritti di Petrarca precedenti a quest'ultima, estrema prova

[37] Così Rhiannon Daniels, *Rethinking the Critical History of the «Decameron»: Boccaccio's «Epistle» XXII to Mainardo Cavalcanti*, in «Modern Language Review», CVI/2 (2011), pp. 423-447.
[38] Cfr. Mario Lavagetto, *Oltre le usate leggi. Una lettura del «Decameron»*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 21-24.
[39] Gabriella Albanese, *La «Fabula Zapelleti» di Antonio Loschi*, in *Filologia umanistica per Gianvito Resta*, a cura di Vincenzo Fera e Giacomo Ferraú, Padova, Antenore, 1997, p. 13.
[40] Fondamentali gli studi di Gabriella Albanese, che ha indagato con impegno pluriennale la fisionomia e il ruolo di questa versione nella fondazione della novella umanistica: *Fortuna umanistica della «Griselda»*, in «Quaderni petrarcheschi», IX-X (1992-1993), pp. 571-627; *La novella di Griselda: «De insigni obedientia et fide uxoria»* in *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, a cura di Marziano Guglielminetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, pp. xix-xlix; *Francesco Petrarca, «De insigni obedientia et fide uxoria». Il Codice Riccardiano 991*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998; *Per la storia della fondazione del genere novella tra volgare e latino. Edizioni di testi e problemi critici*, in «Medioevo e Rinascimento», XII, n. s. IX (1998), pp. 263-284; *Fra narrativa e rappresentazione teatrale: metamorfosi umanistiche della fanciulla perseguitata*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di Paola Andrioli, Giuseppe A. Camerino, Gino

letteraria, tanto più che la sua riflessione sulle forme del narrare, nonché la sua pratica narrativa, è ben precedente a questo specifico caso[41].

Non sorprende rilevare che Petrarca avesse familiarità sia con l'*usus* ciceroniano che con quello oraziano del lemma *fabella*: i due classici vengono, addirittura, esplicitamente citati. Il primo viene chiamato in causa nei *Rerum memorandarum libri*: nel riportare la leggenda di Atto Navio, il pastore di maiali che divenne augure impressionando Tarquinio Prisco, l'autore commenta: «Que res quanquam et annalibus et historiis omnibus pervulgata sit, Tullius tamen et hanc "commentitiam fabellam" vocat» (*Rer. mem*. IV 79, 3), facendo riferimento al carattere infondato della storia[42]. Ancor più interessante è il richiamo ad Orazio nell'epistola a Giovanni Colonna, che esordisce con la frase: «Anilem tibi fabellam, sed ex re, ut Flaccus ait, garrio» (*Fam*. III 13, 1) e prosegue con la narrazione di un apologo sulla falsariga del topo di campagna e del topo di città, che ha per protagonisti un ragno e la personificazione della podagra. Si tratta di un testo sorprendentemente vicino alla *fabella* che Pontano attribuisce a sua nonna Leonarda[43]: la podagra incontra un ragno e si lamenta di aver dovuto dimorare da un rozzo contadino, dedito a una vita fatta di lavoro costante e cibo frugale, mentre il ragno a sua volta racconta con sconforto di abitare nella sfarzosa casa di un ricco, costantemente frequentata da gente oziosa e festaiola, che gli impedisce di trovare un angolo dimesso e oscuro dove tessere in pace la sua ragnatela. Così, i due decidono di scambiarsi casa: «ex illo obtinuit ut podagre inter delitias et in palatiis divitum, aranea in squalore et pauperum tuguriis habitaret» (*Fam*. III 13, 7).

Rizzo e Paolo Viti, Galatina, Congedo, 2000, pp. 85-108; *Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica*, in *Favole parabole istorie* cit., pp. 257-308; *Griselda in Piemonte: Petrarca e la novella dotta*, in «Levia Gravia», VI (2004), pp. 263-295; *"Umile, mansueta e buona": Griselda in una sacra rappresentazione toscana del Quattrocento*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», CLVIII (2018), pp. 77-114. Dei contributi precedenti a quelli di Albanese (per cui rimando a Joseph G. Fucilla, *Oltre un cinquantennio di scritti sul Petrarca (1916-1973)*, Padova, Antenore, 1982, pp. 235-237 e a Luca Marcozzi, *Bibliografia petrarchesca (1989-2003)*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 66-68), mi limito a segnalare qui per la sua importanza esegetica Rossella Bessi, *La «Griselda» del Petrarca*, in *La novella italiana* cit., vol. ii, pp. 711-726.

[41] Come afferma Raffaele Girardi, «Nella sua stagione più matura (grosso modo, l'ultimo venticinquennio), l'esperienza di Petrarca letterato è contraddistinta da una crescente attenzione verso le problematiche del raccontare» (Raffaele Girardi, *"Auctor in fabula". Appunti sul Petrarca apologista*, in *Forme e contesti. Studi in onore di Vitilio Masiello*, a cura di Francesco Tateo e Raffaele Cavalluzzi, Bari, Laterza, 2005, p. 19). Sull'attitudine di Petrarca alla narrazione, specie alla *narratio brevis*, rimando anche ai precedenti studi Ettore Allodoli, *Il Petrarca narratore*, in «Annali della Cattedra Petrarchesca», VI (1935-1936), pp. 105-131; Guido Martellotti, *Momenti narrativi del Petrarca* e *Clausole e ritmi nella prosa narrativa petrarchesca*, in «Studi petrarcheschi», IV (1951), rispettivamente alle pp. 9-33 e 35-48; Anna Mastroianni, *Francesco Petrarca, una vita di viaggi e avventure: frammenti nell'epistolario*, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici di Napoli», XIV (1997), pp. 205-230; Ead., *Petrarca narratore: la novella di Carlo Magno («Fam». I, 4)*, in *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, a cura di Gian Mario Anselmi, Roma, Carocci, 1998, pp. 31-41; Paola Vecchi Galli, *Per l'epistolario petrarchesco: questioni aperte e bibliografia*, in *Dal primato allo scacco* cit., pp. 43-63.

[42] Il riferimento è a Cicerone, *De divinatione* II, 80.

[43] Non mi risulta che qualcuno abbia segnalato questo parallelo testuale, ma risulta inconsapevolmente calzante l'osservazione di Girardi a proposito di questa *fabella*, a implicita riprova della compatibilità tra il testo di Petrarca e quello del *De sermone*: «Sulla scena del *Cortegiano* avrebbe ben figurato fra le "urbane e piacevoli narration continuate" capaci di coniugare in estrema sintesi "effetto" e "subita e arguta prontezza, che consiste in un detto solo": una prova di *facetudo*, insomma» (Girardi, *"Auctor in fabula"* cit., p. 24).

Un immaginario analogo anima anche l'apologo pontaniano, in cui la podagra fugge le «casulas inertissime aedificatas, obsitas araneis» (*De sermone* V 4, 2).

A giudicare dalle altre occorrenze del termine, anche se non mancano occasionali attestazioni degli altri usi ('mito'[44], 'commedia'[45], 'aneddoto' reale[46] o infondato[47]), nella presentazione di inserti narrativi è proprio quest'ultima l'accezione più diffusa di *fabella*: un breve apologo[48]. Un esplicito riferimento al genere esopico si trova in *Fam*. XXIII 12[49]. Petrarca è consapevole della presenza di questo genere di *fictio* nella filosofia antica, e ancora nei *Rerum memorandarum libri* ne mette in dubbio – ciceronianamente – l'utilità:

> Sompniaverat quidam ovum ex lectulo pendere; narravit interpreti: respondit thesaurum esse sub lectulo. Fodit ille et aurum argento circumvolutum repperit argentique particulam indici suo misit. At ille facetissimus nugator: «Nichil ne», inquit, «de vitello?», ex priore eventu secundum eliciens, ut non tantum ovo thesaurus, sed ovo simillimus thesaurus videretur ostensus. En fabellas in quibus et philosophorum conteruntur ingenia. Quam multi ovum sine thesauro sompniarunt! (*Rer. mem*. IV 73, 2-4)

Eppure, già nel *Secretum* si segnala un'inversione di rotta, per così dire, socratica: quando Franciscus sminuisce narrazioni quali il *Somnium Scipionis*, Augustinus lo rimprovera proprio contestando l'uso di un termine sminuente come *fabella*:

> F. Intelligo istam veterem et tritam iam inter philosophos fabellam: terram omnem punti unius exigui instar esse, annum unum infinitis annorum milibus constare; famam vero hominum nec punctum implere nec annum, ceteraque huius generis, quibus ab amore glorie animos dehortantur. Sed, queso, siquid habes validius profer. […]
> A. Illud equidem ex ore tuo auditum esse doleo philosophorum in hac re veterem, ut ais, fabellam posse contemni. (*Secr.* III 15,3-16,1)[50]

---

[44] *Sen*. VI 8, 48; *Secr.*, II 3,2; *De rem.* I 23, 4 e I 75, 6.
[45] *Fam*. V 14, 1; *De rem*. II 39, 14.
[46] Nel senso di aneddoto di vita vissuta: *Fam*. III 5, 4; *Fam*. X 4, 15; *Fam*. XIII 7, 3 (per cui cfr. *infra*); *Disp*. 73, r. 146.
[47] Nel significato di piacevolezza infondata e di poco conto, specie in contrasto con la serietà dei *precepta vite* filosofici: *Fam*. III 6, 7; *Secr.* III 15,3 e 16,1 (per cui cfr. *infra*); *De rem*. II 114, 4-6; sempre in questo senso, col valore di *aniles fabellae* dai contenuti fantastici: *Contra med.* III 56-57; *De vita sol.* II 11, 3; *De rem.* II 54, 6. Nel significato di vere e proprie fandonie, in particolare in contrasto con il *verum* cristiano: *De ign*. IV 73, IV, 107, V 178 e V 180; *Sen*. III 1, 2; fino ad arrivare al significato di falso storico in *Sen*. XVI 5, 41. Non da ultimo, l'uso metaforico di 'vano simulacro' nel connotare la vita terrena dell'uomo: «Proinde Deum ora ut fabelle huius nostre que vita dicitur finis bonus et sibi placitus sit» (*Sen*. VI 2, 16), ancor più cupo dell'analogo uso di *fabula* in *Fam*. XI 3 e altrove (per cui cfr. Girardi, *"Auctor in fabula"* cit., pp. 20-21 e Mastroianni, *Petrarca narratore* cit., p. 33 e n. 11), dal momento che all'idea di *falsum* il diminutivo aggiunge anche una svalutazione in senso riduttivo.
[48] Diversamente da quanto sostiene Mastroianni, che afferma che «nell'epistolario il termine *fabella* pare indicare, in maniera alquanto generica, diversi inserti narrativi» (Mastroianni, *Petrarca narratore* cit., p. 33). L'unica, marcata eccezione a questa tipologia mi pare da individuare in *De rem*. II 50, 16, in cui la locuzione *fabella ridicula* indica una narrazione compatibile con la facezia.
[49] «Sic undique destitutus, ad illius frigii docti hominis fabellam vertor ut, conventis scilicet ac speratis desertus auxiliis, messem meam falce metam propria; hoc minus habeo quam esopicus senex, quod illi filius, michi nullus est comes» (*Fam*. XXIII 12, 16).
[50] Lo stesso concetto ritornerà nel dialogo tra Dolor e Ratio in *De rem*. II 114, 4-6.

E proprio nelle epistole lo stesso Petrarca dà numerose prove di *apologatio*, «sed ex re», come insiste: con precise finalità di insegnamento morale ammantato di una certa piacevolezza. È detta *fabella* la storia del cieco innamorato di una donna sfigurata, che mette in guardia il destinatario Bruno da Firenze dai poco fondati giudizi degli amanti[51]; così la narrazione allegorica del fuoco, del vento, dell'acqua e del sospetto a Luca da Piacenza[52], la cui morale è «amicitie venenum suspitio est» (*Fam*. IX 7, 3); così il celebre racconto popolare del vecchio padre, del figlio e dell'asino a Francesco Nelli, che dimostra come non sia mai possibile ricevere l'approvazione di tutti[53]. Come nota giustamente Girardi, tutte queste narrazioni rivelano un gusto per l'acronia, una «cancellazione del tempo» che rende le schematiche trame, animate solo da personaggi tipizzati e simbolici, universali e assolute[54]. Non si tratta certo di caratteristiche proprie della novellistica, bensì di forme di *narratio brevis* quali l'apologo e l'*exemplum*[55], cui corrisponde anche il marcato intento moraleggiante:

> Dallo «stilus humilis» [...] la narrazione fantastica qui preleva strutture minimali e tonalità comico-realistiche da adibire edonisticamente ad un'espressività sintetica, congrua questa volta alla misura elementare dell'*apologatio* 'rustica', tutta protesa sull'esile epicentro [...], spostato nel moralistico epilogo della narrazione.[56]

---

[51] «[…] solere amantum ceca esse iudicia. Hinc et apud Flaccum Balbinus Agne polipo delectatur, et apud vulgus amatoria fabella est eius qui monocule mulieris amore correptus, a parentibus tandem morbo consulentibus in alias oras missus, et post aliquot annos amore deposito in patriam reversus, forte illi quam vehementer amaverat, obvius ac repente tristi concitus spectaculo, quesivit quonam illa casu oculos amisisset. "Minime" inquit illa, "oculum amisi, sed tu oculos invenisti". Graviter quidem ac preclare» (*Fam*. VII 14, 2).

[52] «Quam ex te olim didici fabellam accipe. Ignis ventus aqua suspitio simul agebant iter. Cum ad quadrivium pervenissent et suum quisque callem vellet arripere, "En digredimur" inquiunt, "sed ut congredi iterum possimus, signum aliquod statuamus". Tum ignis, "Ubi" ait, "fumus apparuerit, ibi me querite". At ventus, "Ubi frondes quati stipulasque vel pulverem celo agi videritis, illic sum". Et aqua, "Ubi iuncum" inquit, "aspexeritis, non procul inde abero". Ad hec suspitio, "Me quidem" ait, "reperire perfacile est; vos enim in continuo motu estis, ego non moveor; ubi semel ingredior ibi habito"» (*Fam*. IX 7, 1). Oltre al già citato apologo del ragno e della podagra, un'altra narrazione con personificazioni allegoriche è in *De otio* II 6, 181-184: «Haud inelegans fabella dyabolum ex infando coitu peccatricis anime septem filias genuisse: Superbiam, Avaritiam, Gulam, Iram, Invidiam, Accidiam atque Luxuriam, cumque omnes ex ordine nuptui collocasset singulas singulis populis, quorum nomina sileo, nequem forte liberior stilus offendat, solam natu minimam Luxuriam remansisse innubam, eoque quod sororibus cuntis esset blandior, ab omnibus appetitam atque ita nullis certis thori legibus astrictam sed publice prostitutam. Effectumque ut, cum relique singularum gentium sint, ut dixi, hec una sit omnium: omnibus temporibus, omnibus locis adest; quocunque nos flectimus, vel viva species vel ignifer cultus oculis, vel blanda vox auribus incidit, vel omnino sensibus lenocinium aliquod presto est; nec in aperto tantum luce media bellum movet, sed tenebras latebrasque perrumpere audet, quin et abditis locis audaciam colligit et intempesta nocte licentius sevit, denique, ubi alie pestes sopiuntur, hec sola vigilat et quietem mortalibus inquietam facit».

[53] «Unam tibi e fabellis referam vulgo notis et quibus anus ante focum hibernas noctes fallere solite. Senex cum adolescente filio agebat iter, unus et is parvus asellus ambobus, quo vicissim laborem vie levabant. Hoc dum genitor veheretur, sequente pedibus suis nato, irridere obvii: "En" aiebant, "ut moribundus inutilisque seniculus, dum sibi obsequitur, formosum perdit adolescentem". Desiluit senex et invitum natum in suum locum sustulit. Murmurare pretereuntium turba: "En ut segnis et prevalidus adolescens, dum proprie blanditur ignavie, decrepitum patrem mactat". Pudore ille victus patrem coegit ascendere; ita uno quadrupede simul vecti. Tum vero murmur occurrentium indigrantioque crebrescere, quod una brevis duabus magnis beluis premeretur. Quid te moror? His moti pariter, ambo descendunt et vacuo asello pedibus incedunt propriis. Enimvero tunc illusio acrior risusque protervior, duos asinos uni ut parcant, sibi non parcere. Hic genitor: "Cernis" inquit, "fili, ut nil quod probetur ab omnibus fieri potest. Repetamus pristinum morem nostrum; hi suum loquendi carpendique omnia morem servent"» (*Fam*. XVI 13, 1-3).

[54] Cfr. Girardi, *"Auctor in fabula"* cit., pp. 22-23 e 27.

[55] Cfr. Capitolo II.2 e, soprattutto, Capitolo V.

[56] Girardi, *"Auctor in fabula"* cit., p. 28.

Dello stesso avviso anche Anna Mastroianni, che rileva nelle epistole un «prevalente […] nucleo esemplare, alla luce del dominante interesse morale e pedagogico che sostanzia le lettere»[57].

La medesima funzione dimostrativa si applica anche ad aneddoti del proprio vissuto, trasfigurati nell'essenzialità di un *exemplum*: è il caso di *Fam*. XIII 7, in cui Petrarca narra a Pietro, abate di Saint-Bénigne, di quando un suo caro amico tentò di distoglierlo dallo studio e imporgli un po' di riposo, privandolo delle chiavi della sua biblioteca:

> Scribam tibi non quod magnopere te ista contingant, sed quia neque rerum cupidior novarum et precipue mearum, neque occultarum vestigantior, neque difficilium intelligentior, neque incredibilium examinantior alius michi tam proximus nunc erat. Audisti ecce iam partem status mei laboriosique animi, et fabellam interseram que te mirari amplius cogat meque vera locutum probet. Amicum habui in sublimis amicitie summo gradu. Is eo tempore quo ardentissime Africam meam ingressus, quantum numquam Sole Leonem obtinente arsit Africa, opus inceperam, quod inter manus meas diutius iam pependit et quod unum, siqua spes salutis est, anheli sitim pectoris puto vel leniet vel extinguet, cum vidisset immodico labore confectum, improviso sermone me aggressus, petiit munus sibi gratum michi perfacile; quod michi cum ignarus annuissem, ut cui negare nichil possem et quem scirem nil nisi amicissimo petiturum, «Da» inquit, «michi claves armarii tui». Quas cum dedisse admirans, ibi protinus libros omnes meos atque omnia ad scribendum instrumenta conclusit obseravitque solicite atque abiit, et: «Decem» inquit, «tibi dierum ferias indico et ex facto iubeo nequid hoc tempore legas aut scribas». Agnovi ludum: otiosus sibi, mancus michi remanere visus eram. Quid expectas? Transiit dies ille anno longior non sine tedio; die altero dolorem capitis a mane ad vesperam passus sum; tertius dies illuxerat: quasdam febris motiunculas sentire ceperam. Rediit ille re cognita clavesque restituit; ita ego repente convalui et ipse postmodum me laboribus ali videns, ut dicebat, a simili se prece continuit. Quid igitur dicam? Ita ne verum est ut, sicut ceterarum rerum, sic scribendi «cacoethes insanabile», quod ait Satyricus; quod ego addo, contagiosus etiam morbus sit? (*Fam*. XIII 7, 3-7)

Che alle spalle di questa narrazione ci sia o meno un vissuto reale è abbastanza indifferente ai fini del senso della sua operazione narrativa: l'esperienza, inventata o reale, si plasma in un aneddoto schematico (seppur arricchito di qualche dettaglio personale) che assurge ad emblema di una verità universale, cioè che anche la scrittura è una malattia, al di là dello specifico caso di Petrarca,.

Resta da esaminare, prima della traduzione decameroniana, un ultimo caso di diversa natura da quelli sinora presentati. L'epistola *Fam*. I 4 a Giovanni Colonna contiene la seconda più celebre prova narrativa di Petrarca, nota come la leggenda di Carlo Magno[58]. Non si tratta più di un brevissimo apologo, ma di una vera e propria storia di magia che si estende per diverse pagine (*Fam*. I 4, 6-16): si tratta di un'occasione in cui «l'imprescindibile attenzione all'aspetto morale […] arriva […] addirittura ad essere spostata in secondo piano rispetto ad un vieppiù crescente piacere di

[57] Mastroianni, *Petrarca narratore* cit., pp. 31-32.

[58] Oltre agli accenni in Allodoli, *Il Petrarca narratore* cit., Martellotti, *Momenti narrativi del Petrarca* cit. e Girardi, *"Auctor in fabula"* cit., specificamente su questo racconto cfr. anche Gaston Paris, "*Der Ring der Fastrada. Eine mythologische Studie" von Dr. jur. August Pauls, Aachen 1896, in-8°* (rec.), in «Journal des savants», novembre (1896), pp. 637-643 e dicembre (1896), pp. 718-730; Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 31-53; Mastroianni, *Petrarca narratore* cit.; Giorgio Ficara, *Petrarca, Carlo Magno e la mummia*, in *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, a cura di Michela Vanon Alliata, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 382-390; Id., *Carlo Magno e la mummia. Una glossa a «Fam». I, 4*, in «Spolia», IV (2018), pp. 1-9.

narrare»[59]. Petrarca si dilunga a raccontare la vicenda soprannaturale di come il re, innamoratosi di una fanciulla tedesca, continui ad amarne il cadavere anche dopo la morte perché incantato da un anello magico, tanto da concludere con un'*excusatio*: «longior fui in hac narratione quam debui» (*Fam*. I 4, 17). Ciononostante, nell'esordio narrativo, appena agganciato al pretesto geografico della lettera (la visita ad Aquisgrana, luogo in cui avrebbe ascoltato la storia), Petrarca sceglie di utilizzare il lemma *fabella*:

> Ubi fabellam audivi non inamenam cognitu a quibusdam templi sacerdotibus, quam scriptam michi ostenderunt et postea apud modernos scriptores accuratius etiam tractatam legi; quam tibi quoque ut referam, incidit animus, ita tamen ut rei fides non apud me queratur, sed, ut aiunt, penes au*t*ores maneat. (*Fam*. I 4, 6)

Come spiegarsi questa scelta lessicale? Evidentemente, il diminutivo non ha valore quantitativo in questo caso, data l'estensione del testo. Tantomeno, come si è detto, indica il genere letterario dell'apologo: la trama è articolata, i personaggi sono individui storici ben delineati, si tratta di un caso e non di un evento di portata universale. A mio avviso, il significato da privilegiare in questo caso è quello dell'infondatezza del racconto, più precisamente della sua natura soprannaturale: come giustamente afferma Mastroianni, «la denominazione *fabella*, e, più avanti, la dichiarazione di aver sorvolato su dettagli improbabili o troppo scabrosi della vicenda, porta l'attenzione sul problema della *veritas* dei fatti narrati, che Petrarca pone anche nel corso della narrazione della storia di Griselda in *Sen*. XVII, 3»[60]. Compatibile con questa accezione di *fabella* è anche la svalutazione finale della storia, priva sia di contenuti veritieri sia di verità esistenziali da trasmettere sotto il velo della *fictio*: «quoniam […] in perpetuo motu facilius est multa cogitare quam grandia, iustum epystole modum implere seriis non valens, eam, ut vides, obviis quibusque confercio» (*Fam*. I 4, 17). Come quelle raccontate dalle nonne ai bimbi attorno al fuoco, questa *fabella* è un diversivo, un intrattenimento di poco peso.

Non a caso, Mastroianni paragona questo caso a quello della Griselda petrarchesca, proprio per l'impiego del lemma nella topica della veridicità del racconto. È assodato che questo testo non sia un apologo, ma una vera e propria novella. Ma anche nel nucleo epistolare di questa narrazione troviamo un'occorrenza di *fabella*, in un brano ben noto ma che vale la pena riportare integralmente:

> Ursit amor tui ut scriberem senex quod iuvenis vix scripsissem, nescio an res veras an fictas, que iam non historie sed fabelle sunt, ob hoc unum, quod res tue et a te scripte erant, quamvis hoc previdens «fidem rerum penes auctorem», hoc est penes te, fore sim prefatus. Et dicam tibi quid de hac – historiam ego quam fabulam dixisse malim – michi contigerit. (*Sen*. XVII 4, 1-2)

[59] Mastroianni, *Petrarca narratore* cit., p. 32.
[60] Ivi, p. 33.

L'intera operazione di traduzione del testo boccacciano è imperniata sull'istanza storicizzante di Petrarca, che ambisce a dare spessore alla narrazione inquadrandola in precise coordinate geografiche e temporali[61]. Alla fine dei suoi anni, per una prova di scrittura così impegnativa a Petrarca *senex* non basta che ci sia un vero (morale, ma anche figurale[62]) *sub cortice*, ma che anche la lettera del narrato sia basata su una vicenda reale. Pur rimettendo a Boccaccio la responsabilità della veridicità dei fatti (*Sen*. XVII 3, 15), l'autore è chiaro: preferisce definirla *historia*, piuttosto che *fabula*, tant'è che solo così designa in *Sen*. XVII 3 sia l'originale che la sua versione[63]. La dicotomia *fabula*/*historia* in questi paragrafi, una dicotomia fra vero storico e invenzione finzionale, riduce e polarizza i *tria genera narrationum* in un'alternativa esclusiva, accordando una netta preferenza all'impegno letterario per la *historia*. In questo contesto, sulla scorta della retorica classica, è normale che venga impiegato il termine *fabula* e così Petrarca fa non solo qui ma a più riprese nelle sue opere[64]. Insolita, invece, l'opposizione *historie*/*fabelle* del primo paragrafo di *Sen*. XVII 4: nella convinzione che *fabula* e *fabella* non siano meri sinonimi, alla luce dell'*usus* del termine qui constatato, propendo a leggere quest'ultimo lemma non nell'accezione neutra per ciò che è finzionale, bensì spregiativa per ciò che è falso e infondato. In altre parole, in questo brano Petrarca pare estremizzare ulteriormente l'opposizione con *historia*, oltre a quanto presupponga la retorica classica: tutto ciò che non è realmente accaduto non è altro che favolette, fantasie di vecchiette senza alcun peso, da non prendere sul serio – e, naturalmente, non è questa la valenza che Petrarca attribuisce alla storia di Griselda. A riprova di questa interpretazione, un'espressione analoga e ancor più esplicita è già attestata in *Contra med*. III 56-57: «Dabo tibi illustre exemplum ex historiis. Audires, credo, libentius fabellas, quas post cenam ante focum de orco et lamiis audire soles; sed annis certe iam non puer, si potes, assuesce melioribus».

II.5. *Fabella* e novella nel latino umanistico

L'intero complesso di *Sen*. XVII, circolando autonomamente[65], ha inaugurato la traduzione in latino di novelle del *Decameron* come un vero e proprio genere letterario umanistico[66].

[61] Il rimando obbligato è agli studi di Albanese, in particolare *Fortuna umanistica della «Griselda»* cit., pp. 576-578, ma cfr. anche *infra*, Capitolo IV.1 per ulteriore bibliografia su questo aspetto specifico.
[62] Cfr. Bessi, *La «Griselda» del Petrarca* cit.
[63] *Sen*. XVII 3, 7; 3, 9; 3, 10; 3, 12; 3, 143.
[64] Cfr. Luca Marcozzi, *Verità*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di Id. e Romana Brovia, Roma, Carocci, 2016, pp. 359-375.
[65] Cfr. Albanese, *Fortuna umanistica della «Griselda»* cit.
[66] Per una panoramica completa sulle versioni latine delle novelle del *Decameron*, rimando a Gilbert Tournoy, *Le versioni latine del «Decameron»*, in *Ecumenismo della cultura*, a cura di Giovannangiola Tarugi, Firenze, Olschki, 1981, vol. I: *Teoria e prassi della poetica dell'umanesimo. Onoranze a Giovanni Boccaccio*. Atti del XII Convegno internazionale del Centro di Studi Umanistici (Montepulciano, Palazzo Tarugi, 1975), pp. 125-126; Albanese, *Fortuna umanistica della «Griselda»* cit.; Michela Parma, *Fortuna spicciolata del «Decameron» fra Tre e Cinquecento. Per un catalogo delle traduzioni latine e delle riscritture italiane volgari*, in «Studi sul Boccaccio», XXXI (2003), pp. 203-270 (a cui rimando, in

Inevitabilmente, dunque, la presenza del termine *fabella* in quest'ultimo brano, di funzione programmatica, ha avuto risonanza in alcuni passaggi analoghi delle versioni latine successive. È il caso di Antonio Loschi, il primo a replicare l'esperimento petrarchesco intorno all'ultimo decennio del Trecento[67]. Loschi utilizza il termine *fabula* nell'indicare la traduzione di *Dec*. I 1 nel *titulus*[68], ma nell'*explicit* epistolare la definisce «Zapelleti historiam vel fabellam», aggiungendo: «tu voces ut libet; ego seu ficta seu vera res fuerit magnopere non contendo»[69], ponendosi in dialogo intertestuale con Petrarca, in particolare adottando i termini di *Sen*. XVII 4, 1[70]. Si noti, *en passant*, l'inversione di rotta rispetto alla severa dicotomia petrarchesca, in uno spirito che coinvolgerà anche gli umanisti successivi:

> la questione della veridicità storica, con le sue implicazioni etiche e didattiche, perde interesse per Loschi, che non ritiene più necessario prendere posizione in proposito («magnopere non contendo»), adattando invece alla novella latina la tipologia definitoria inclusiva proposta da Boccaccio per quella volgare, e consequenzialmente semplificando la problematica alternativa petrarchesca «historia an fabula» nella definizione non più antitetica «historiam vel fabellam».[71]

A ciò si aggiunga che il diminutivo *fabella*, in questo caso, può essere motivato anche dalla scelta di una novella di stampo ben inferiore della Griselda, nonché dall'adesione a uno stile umile[72].

Dal Quattrocento, in tutto il panorama delle versioni latine del *Decameron*, *fabella* è senz'altro termine estremamente sporadico. Si ritrova nel paratesto della traduzione di *Dec*. II, 5 ad opera di Paolo Marchese[73], datato da Tournoy fra 1460 e 1470[74] e, ultimo caso a me noto, viene utilizzato da Francesco Pandolfini nelle lettere prefatorie per descrivere sia *Dec*. VI 9 sia *Dec*. VII 7, risalenti al 1487 o al 1488[75].

In questo secolo si afferma come dominante, invece, la denominazione *fabula*, in controtendenza con la scelta petrarchesca, complice il nuovo illustre modello di Leonardo Bruni. Fu

---

particolare, per il catalogo dei testimoni e delle edizioni dei testi, nonché della relativa bibliografia critica); David Marsh, *Shorter Prose Fiction*, in *A guide to Neo-Latin literature*, a cura di Victoria Moul, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 308-321.

[67] Per la cui analisi rimando ad Albanese, *La «Fabula Zapelleti»* cit.

[68] «Fabula Zapelleti secundum Iohannem Bochatium de vulgari in latinum per Antonium Luschum vicentinum translata» (leggo il testo edito da Albanese ivi, p. 44).

[69] Ivi, p. 59.

[70] Ivi, pp. 12-19.

[71] Ivi, p. 15.

[72] Ivi, pp. 15-17

[73] «Fabella ioannis bocchatii a paulo Marchesio in latinum conuersa foeliciter incipit»; per questo testo, cfr. Alessandro La Monica, *La traduzione latina di «Decameron» II, 5 di Paolo Marchese*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXCIX (2022), pp. 374-391.

[74] Tournoy, *Le versioni latine del «Decameron»* cit., p. 126.

[75] Leggo il testo da Donato Pirovano, *Due novelle del Boccaccio («Dec». VI, 9 e VII, 7) tradotte in latino da Franesco Pandolfini*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXV (1998), pp. 556-576: «Superioribus diebus Bocchacium nostrum evolvens, incidi in fabellam cum iocis facetijsque tum gravitate quocunque summo homine dignam» (p. 568); «Proximis diebus nescio qua animi oscitatione distractus [...] Bocacium nostrum evolvens in Beatricis bononiensis fabellam incidi» (p. 566).

proprio l'umanista aretino, sul finire degli anni '30, a definire così *Dec*. IV 1 (*Fabula Tancredi*), ma anche la propria novella volgare di Seleuco e la stessa Griselda di Petrarca[76]. Sulla sua scorta, una decina di anni più tardi, Bartolomeo Facio adottò lo stesso lemma per indicare sia alla propria versione di *Dec*. X 1 (*Fabula Rogerii*) sia il suo modello bruniano nell'epistola prefatoria a Luis dez Puig[77]. Nella seconda metà del secolo, Jacopo Bracciolini chiamò *fabulae* i testi del *Decameron* nella lettera prefatoria alla sua traduzione di *Dec*. X 8, indirizzata al Cardinale Francesco Piccolomini[78]. Infine, *fabula* compare nel *titulus* di Filippo Beroaldo alla sua traduzione in distici di *Dec*. IV 1 del 1488[79]; lo stesso autore, nell'epistola anteposta alla sua traduzione di *Dec*. V 1, definisce i testi del *Decameron* «fabulosae historiae», con *iunctura* che ancora una volta supera l'alternanza esclusiva di Petrarca[80].

Fanno eccezione, in questo panorama, tre casi isolati. Il primo è quello di Giovanni Garzoni, che nella lettera prefatoria alla sua versione di *Dec*. IV 1 (databile, forse, intorno al 1460[81]) definisce la propria opera un *libellum*[82]. Il secondo si ha nel 1470 con la riscrittura latina di *Dec*. X 8 di

[76] La versione di Bruni ancora manca di un'edizione critica. Riporto la trascrizione dell'epistola a Bindaccio Ricasoli che introduce le due narrazioni, dall'autorevole ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 sup. 54, c. 94*rv*, a cura di Nicoletta Marcelli, *Tradizione connotativa e tradizione deformante: il caso del «Tancredi» e della «Novella di Seleuco» di Leonardo Bruni*, in *La Tradizione dei Testi.* Atti del Convegno (Cortona, 21-23 settembre 2017), a cura di Claudio Ciociola e Claudio Vela, Firenze, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2018, pp. 140-141: «Cum sepius mecum egisses ut fabulam illam Bocchaccii de Tancredo, principe Salernitano eiusque filia Sigismunda, vulgari sermone scriptam, in latinum converterem, recepi tandem me id esse facturum, ea maxime suasione inductus quod Franciscum Petrarcham, virum clarissimum, aliam eiusdem libri fabulam, marchyonis verum Montisferrati, in latinum vertisse cognoveram. […] Itaque nunc tandem eam fabulam, ut voluisti, latinam per me factam ad te micto; et ne mora hec dilatioque interposita sine usuris transierit, aliam de meo fabulam adiunxi, Seleuci et Anthyochi filii […]».

[77] Cito il testo critico a cura di Albanese in Gabriella Albanese, *Introduzione. I «De origine inter Gallos ac Britannos belli historia» di Bartolomeo Facio*, in Ead. - Rossella Bessi, *All'origine della guerra dei cento anni. Una novella latina di Bartolomeo Facio e il volgarizzamento di Jacopo di Poggio Bracciolini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, p. 24: «Decrevi latinam facere fabulam hanc tibi, ut arbitror, non ignotam, Lodovice pater, vir illustris, quoniam magnam cum rebus nostris convenientiam habere mihi visa est. Nec vero existimavi rem indignam labore meo, praesertim cum scirem Leonardum Arretinum, gravissimum virum, eiusdem auctoris fabulam de Salernitano principe latinam effecisse».

[78] Il testo è conservato dal ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 89 inf. 16 e dal ms. Roma, Biblioteca Angelica 141. Leggo il testo come riportato nella descrizione in catalogo del manoscritto fiorentino: «Volventi mihi pridie Ioannis Boccaccii quaedam volumina, ut materno sermone eloquentiam hominis decantatam noscerem, ac, ut populi verbis loquar, alterum Ciceronem vulgari stylo in omni dicendi genere perspicerem, forte eius Fabulae ad manus venerunt» (Angelo Maria Bandini, *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, t. III, Firenze, s. n. t., 1776, col. 367). Per la datazione, cfr. Albanese, *Fortuna umanistica della «Griselda»* cit., p. 612 n. 95.

[79] «Fabula Tancredi ex Boccacio in latinum versa a Philippo Beroaldo» (cito dall'edizione inedita di Massimiliano Mazzei, *Filippo Beroaldo Il Vecchio e Boccaccio: la Fabula Tancredi*, relatrice: Gabriella Albanese, Tesi di Laurea, Università di Pisa, 2009, p. III: ringrazio sentitamente l'autore per avermi gentilmente fornito il suo testo).

[80] Do una trascrizione interpretativa dalla *princeps*: «Iohanes boccatius homo in lingua uernacula disertissimus centum fabulosas historias stilo elegantissimo composuit: ex quibus duas nos potissimum excerpsimus, easque in latinum sermonem nuper exercendi ingenii causa transtulimus» (Filippo Beroaldo, *Orationes et poemata*, Bologna, Benedetto Faelli e Platone de' Benedetti, 1491, c. 42*r* https://digital.fondazionecarisbo.it/artwork/expliciunt-orationes-et-quamplures-apendiculae-versuum-editae-a-philippo-beroaldo-bononiensi, consultato l'ultima volta il 4 luglio 2023).

[81] Questa l'ipotesi di Tournoy, *Le versioni latine del «Decameron»* cit., p. 126 e Albanese, *Fortuna umanistica della «Griselda»* cit., p. 604; Alessandra Mantovani conferma una datazione *post* 1455 e propone come termine *ante quem* le versioni decameroniane di Beroaldo, ma suggerisce l'opportunità di attribuire questa traduzione a una fase più matura della produzione di Garzoni sulla base delle caratteristiche della sua prosa latina e delle movenze argomentative adottate nell'epistola prefatoria (cfr. Alessandra Mantovani, *Giovanni Garzoni traduttore del Boccaccio. Fortuna e ricezione della novella "spicciolata" nella cultura dell'umanesimo bolognese*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVII (2007), pp. 233-235).

[82] Cito il testo ivi, p. 234: «Cui vero libellum ipsum dicarem te unum delegi quod a pueris mihi tecum summa fuit familiaritas et consuetudo. [...] Igitur libellum humane benigneque accipies eius legendi alijs copiam facies». Pare difficile

Francesco Diedo, intitolata dall'autore *urbanitas*, con scelta che appare isolata[83]. Infine, il terzo risale a Jacopo Foresti che compendia, nell'edizione del 1485 del suo *Supplementum Chronicarum*, la versione petrarchesca di Griselda: non stupisce che la definisca *historia*, tenendo conto sia della tipologia di testo in cui la narrazione viene inserita, sia della derivazione diretta e dichiarata da *Sen*. XVII 3[84].

Per chiudere questa panoramica sul lessico neolatino della novella, restano da considerare da ultimo, senz'altro non per importanza, le scelte degli autori di novelle latine originali[85]. A chi si affacci su questa produzione, un dato risulta immediatamente evidente:

> ad onta di tanta riflessione teorica, nell'uso militante del latino umanistico, *fabula* e *historia* resteranno varianti adiafore assolutamente interscambiabili per designare e titolare la novella, sia sul versante vulgato e cursorio dei copisti che su quello, filologicamente meditato, degli autori: e basti per tutti la scelta della più famosa novella umanistica, la *Historia de duobus amantibus* del Piccolomini, che peraltro vedeva la luce proprio in questi stessi decisivi anni Quaranta.[86]

Come si vedrà, rimangono pur sempre alcune, occasionali varianti (tra cui non manca l'omissione dell'indicazione del genere letterario, sul modello *De insigni obedientia et fide uxoria*), ma certamente neanche in questo caso *fabella* è termine invalso per indicare un testo novellistico. Esso compare, a mia conoscenza, solo in un passaggio della prefazione della *Historia lepida de quibusdam ebriis mercatoribus* (che pure nel titolo dell'unica stampa del 1495 reca *historia*), in cui Luigi

---

attribuire a Garzoni l'intenzione di fare riferimento alla questione teorico-lessicale *fabula*/*historia* nel passaggio precedente di questa lettera («Forte mihi illud obijcient, quod eis tenues sunt opes et facultates, quod iuventus omni sit scelere contaminata. Fabula est hec et res ficta», *ibidem*), come invece suggerisce, seppur cautamente, Mantovani (ivi, pp. 236-237): in questo caso, il lemma *fabula* pare usato genericamente come "menzogna". Le sue altre traduzioni di novelle boccacciane (*Dec*. VI 7 e VIII 2) sono prive di paratesti utili a dirimere la questione.

[83] Dal momento che la novella è inedita, do una trascrizione interpretativa del *titulus* dall'unico manoscritto che conserva il testo: «Ioannis Bocatii Urbanitas: a Francisco Diedo patricio ueneto, ex materna uernaculaque lingua, in latinam uersa» (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5336, c. 46*r*, rr. 1-3, https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.5336, consultato l'ultima volta il 14 luglio 2023). Nell'epistola prefatoria al segretario veneziano Marco Aurelio (ivi, c. 45*rv*), quasi interamente giocata su una metafora culinaria, per cui all'insaziabile *ingluvies* di chi legge, non paga dei lauti pasti offerti dai testi latini e greci, verrebbe offerto da chi scrive questo «Bocatii […] salsamentum» (c. 45*r*, r. 13), viene fatta un'occasionale menzione del lemma *argumentum* in riferimento agli ipotesti novellistici assunti da Petrarca e Bruni: «[…] Franciscum Petrarcham virum clarissimum imitatus, quem Marchionis Saluciarum, et Leonardum aretinum, quem eiusdem libri argumentum Tancredi principis salernitani fecisse cognovimus […]» (c. 45*r*, rr. 20-22 - c. 45*v*, rr. 1-2). Tuttavia, a mio avviso, non si tratta di un termine che indica il testo novellistico in sé, con riferimento ai *tria genera narrationum*, quanto piuttosto un modo per riferirsi alla trama delle storie ivi narrate: di fatto, il lemma viene utilizzato come *titulus* per la rubrica che riporta la trama della novella (c. 46*r*, r. 4), il cui vero e proprio *incipit* è marcato invece nuovamente dalla dicitura urbanitas (c. 46*v*, r. 4).

[84] Cito il testo da Raffaele Morabito, *Una sacra rappresentazione profana. Fortune di Griselda nel Quatterocento italiano*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 1993, p. 77 (*incipit*): «Cuius [Griseldis] historiam, pacientie plenam ad multorum instrucionem hic (ut ex Francisco Petrarcha accepi) conscribere statui» e p. 79 (*explicit*): «Hanc itaque historiam exemplaritatis plenam hic ad multorum solatium conscribere volui, ut et matrone nostri temporis atque alii ad imitandum huius Griseldi[s] pacientiam, que mihi imitabilis videtur, excitarem».

[85] Il principale limite di questo sondaggio è la mancanza di edizioni, nonché di censimenti codicologici completi, per gran parte di questa produzione: in questa sede, non è stato pertanto possibile analizzare esaustivamente tutti i paratesti di queste opere in tutti i testimoni che le tramandano, nonché le possibili varianti del testo.

[86] Albanese, *Introduzione* cit., p. 27. Sul tema della dicotomia terminologica *fabula*/*historia* e sulla questione della finzionalità nella narrativa breve fra Quattro e Cinquecento, cfr. Menetti, *La realtà come invenzione* cit., pp. 114-129.

Passerini rivendica il diritto di scrivere questa sua «siue fabella siue historiam»[87], con la stessa accezione di Petrarca (forse mediato da Loschi, di cui adotta il binomio non esclusivo). Discute la questione Jozef Ijsewijn, che però considera *fabella* come perfetto sinonimo di *fabula*[88]; d'altra parte, è possibile che a questa altezza cronologica, in cui il testo di Petrarca si era ormai cristallizzato come referente per il *topos*, la dicotomia si fosse semplificata e che nel contesto di queste frasi programmatiche, da parte di autori dalla sensibilità letteraria ben inferiore rispetto a quella del modello, *fabella* valesse ormai come *fabula*. Resta, ad ogni modo, un caso isolato.

Due testi di Giovanni Conversini, databili fra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, oscillano nell'intitolazione tra *historia* e *narratio*, rispettivamente *Historia Elysie/Violate pudicitie narratio* e *Historia Lugi et Conselicis/Dolosi astus narratio*. In entrambi i casi, sarebbe il secondo il titolo da preferire secondo Albanese e Letizia Leoncini, che nei primi anni 2000 hanno lavorato a questo corpus novellistico con l'intenzione di apportarne un'edizione critica[89]. Nelle prefazioni a entrambe le narrazioni, l'autore definisce quanto sta per raccontare *historia* o, con diminutivo legato all'estensione del testo, *historiola*[90].

Come si anticipava, Enea Silvio Piccolomini opta di intitolare la sua storia d'amore *Historia de duobus amantibus*, ribadendo la denominazione del testo anche nella cornice epistolare[91]. Questo capolavoro della narrativa umanistica, scritto fra il 1443 e il 1444, si impose come punto di riferimento e modello per gli autori di novellistica successivi. Ispirandosi esplicitamente alla sua opera, anche Francesco Florio nella sua *De amore Camilli et Emiliae* si schiera a favore della *historia* piuttosto che della *fabula* nella sua epistola dedicatoria a Guillaume Tardif, sottolineando la veridicità dei fatti che si accinge a narrare[92]; al contempo, ben conscio dell'estensione del proprio testo, l'autore non

[87] In questo passaggio, peraltro, la questione *fabella*/*historia* appare secondaria, e menzionata quasi di sfuggita più come un *topos* cristallizzato del genere letterario piuttosto che un dibattito teorico sentito; Passerini è piuttosto interessato a rivendicare la sua scelta di un argomento comico-realistico, pur da *senex*: «Cur mihi no*n* liceat ebriosam hanc sive fabell*am* sive historiam scribere, quum illi ipsi Catoni, que*m* Cicero omniu*m* gentium virtute principem appellat, ebrium esse vel illa severissima aetate impune licuerit?» (cito il testo da Jozef Ijsewijn, *De fragmento quodam Timaei Tauromenitani (Athen., II, 37 b-e) ab Aloysio Passerino in facetiam humanisticam converso*, in *Antidorum W. Peremans sexagenario ab alumnis oblatum*, Louvain, Publications Universitaires, 1968, p. 131).

[88] Cfr. ivi, p. 141.

[89] Cfr. *TLIon*, s.v. Conversini, Giovanni (Buda [oggi Budapest, Ungheria], 1343 - Venezia, 1408), *Violate pudicitie narratio; Dolosi astus narratio; Familie Carrariensis natio; Liber memorandarum rerum (Altri titoli: Historia Elysie)*, a cura di Daniela Pietragalla, 19-03-2010 (http://80.211.11.62/index.php?type=opera&op=fetch&id=148&lang=it, consultato l'ultima volta il 15 luglio 2023).

[90] Non avendo a disposizione l'edizione critica promessa da Albanese e Leoncini, cito i due *incipit* dal ms. Oxford, Balliol College, 288, da me esaminato personalmente: «Quamquam illustribus iamdudum pateat exemplis quam pretiosa debeat esse matronis praestacia castitatis, quam carus pudicicie coniugalis honos, quam item deus omnipotens iustam causam non deserat exaracio, tamen subsequente hystoriole nequamquam importune se ingeret» (c. 165*v*); «Quo Lugi et Conselicis opida marchioni eventu subducta forent, quia memoria videbatur res digna et cui parendum erat gratium accedere, operam hystorie condende praesumpsi» (c. 171*v*).

[91] «Tu vale et historie quam me scribere cogis attentus auditor esto» (cito il testo da Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, a cura di Donato Pirovano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 20).

[92] «Scire autem te volo, me nullatenus huius amoris Camilli et Emilie fabulam finxisse, sed meram, puramque texere istoriam. Equidem caelum testor, me et ipsos, et ipsorum parentes novisse, idcircoque nil hic esse fictitium, nisi quod

esita a servirsi di termini diversi per definire l'opera come prodotto letterario di una certa portata (*opusculum*, *tractatus*, *liber*)[93]. Anche per quanto riguarda il titolo del testo di Bartolomeo Facio, il *De origine belli inter Gallos et Britannos historia* (risalente agli anni '40 del Quattrocento), «molti elementi inducono a propendere per un uso pregnante del termine *historia*, almeno a livello velleitario»[94]. Nell'epistola prefatoria al conte Carlo Ventimiglia, Facio classifica immediatamente la sua opera come storiografica, affermando di averla depurata dai suoi dettagli più inverosimili[95].

La tendenza si riscontra anche in alcune opere minori. L'anonima *Historia trium amantium*, di difficile datazione, rivendica sia nel titolo sia nella prefazione al non meglio identificato Falcone la stessa denominazione[96]. Nell'ultimo quarto del XV secolo, inoltre, Benedetto Colucci intitola la sua narrazione con il diminutivo di modestia *historiola*, definendola così anche nella lettera prefatoria a Piero de' Medici[97].

Infine, una scelta peculiare è quella della novella *sine titulo* di Francesco Tedaldi, scritta probabilmente fra 1451 e 1453. L'autore definisce *dialogus* la trascrizione di questo «inauditum casum» (che finge gli sia stato raccontato dallo stesso protagonista della novella, Alardo), non in riferimento alla configurazione testuale (che dialogica non è), bensì perché il racconto viene proposto al destinatario come oggetto di dibattito *de amore*, sul modello del *jeu-parti*[98].

---

eorum propria nomina mutavi, eorumque parentum subticui» (cito il testo dalla mia edizione in appendice: *De amore Camilli et Emiliae*, 6).

[93] «[…] decrevi longo nostro silentio finem imponere et quod pluribus epistolis impletum minime fuit, novo quodam opusculo instaurare. Namque tractatum de amore Camilli et Emiliae aretinorum nostrorum ad te mittere una cum his litteris curavi […]» (ivi, 4); «Gaudio ergo tanto et exultatione coactus, amore tui de amore duorum amantium compatriotarum meorum librum aedidi» (ivi, 5) e, nella rubrica che segnala l'inizio della novella, «liber incipit» (ivi, 10). Il *titulus* vero e proprio si limita, ad ogni modo, all'argomento della storia (*De amore Camilli et Emiliae*), senza alcuna ulteriore specificazione.

[94] Albanese, *Introduzione* cit., p. 27.

[95] «Subduxi me tantisper negotiis meis, dum tibi latinam historiam illam redderem, quae ab indocto homine, nescio quo, inepte atque incondite litteris tradita fuerat […]. Correxi inter scribendum aliqua, quae mihi haud verisimilia videbantur, quo sibi plus fidei vendicet labor meus» (cito il testo da Albanese - Bessi, *All'origine della guerra dei cento anni*, p. 100).

[96] «Cum sepe mecum, Falconi, egisses ut trium amantium historiam litteris mandarem, feci hoc tua causa presertim libentius quod nihil fabulosum ut poete, nihil ve conmentitium ut plerique solent ad gratiam, sed rem proxime in Etruria gestam scripturus, et que varios ac pene innumerabiles amantium casus explicet» (cito il testo da Gilbert Tournoy, *«Historia trium amantium». Une contribution à l'étude de la nouvelle latine au Quattrocento*, in «Humanistica lovaniensia», XVII (1968), p. 61).

[97] «Quom duo iuxte ac pie amantes per mortalium successionem usque ad aetatem nostram perenni famae conservati sint, eorum futurae admirandam varietatem litteris mandare decrevi: sed quoniam mihi et auctoritas et dicendi facundia defit, hanc historiolam ad te supplicem venire hortatus sum, quem magnum virum fore auspicamur, ut illam auctoritate tua aeternam reddas» (cito il testo da Benedetto Colucci da Pistoia, *Historiola amatoria*, in *Scritti inediti di Benedetto Colucci da Pistoia*, a cura di Arsenio Frugoni, Firenze, Olschki, 1939, p. 63).

[98] «Qui [Alardo] cum quadam forte die per urbem deambularemus, accepta a me taciturnitatis fide omnia particulatim mihi explicuit, tum vero inquit propter inauditum casum, tum etiam ut iudex sis quis magis alter alteri teneatur. Itaque latino sermone scriptum ad te mitto (nam et mihi dialogum nominare placuit), quamquam ille omnia mihi popularibus verbis narrasset» (cito il testo da Paul Oskar Kristeller, *Una novella latina e il suo autore Francesco Tedaldi, mercante fiorentino del Quattrocento*, in Id., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, vol. ii, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, p. 392; sul tema, cfr. anche ivi, pp. 390-391).

II.6. Conclusioni

Data questa panoramica lessicale, è possibile tornare con nuovi elementi sul testo di Pontano. A mio avviso, l'autore nel *De sermone* fa riferimento anzitutto al genere dell'apologo, di tipo esopico o popolare[99]: si tratta di una narrazione breve che ben si presta all'oralità, che è tanto più piacevole ed efficace quanta più attenzione viene accordata all'*elocutio* e all'*actio* e che soprattutto è caratterizzata da una finalità morale o comunque sapienziale. Gli esempi di *fabellae* che l'autore offre sono coerenti con narrazioni così caratterizzate da Boccaccio e soprattutto da Petrarca. Tramandate con questo termine erano anche le *aniles fabellae*, che possiamo intendere come storie di magia da Boccaccio in poi e che Pontano decide di includere nel suo catalogo come narrazione compatibile. Resta meno definita la motivazione che ha spinto Pontano a parlare di *fabellae* in versi, cantate e suonate, ma complessivamente pare assodato che il significato primario del termine per l'autore non sia quello della novellistica. Anche per il Quattrocento, l'inquadramento del genere letterario non può servirsi di riflessioni teoriche coeve, ma andrà desunto direttamente dall'osservazione delle caratteristiche dei testi novellistici.

[99] Segnalo che con questa interpretazione del brano concorda, seppur analizzandolo più corsivamente, l'opinione di Girardi: «Pontano ripropone fra l'altro negli stessi termini delle boccacciane *Genealogie* gli elementi distintivi della "fabella", ossia del modello più popolare di apologo, che è anche il tipo più legato all'oralità domestica e all'ascolto collettivo, da focolare, delimitandone puntigliosamente la "convenientia" entro i confini della "venustas" e della "concinnitas"» (Raffaele Girardi, *Auctor in fabula. Idee e pratiche del racconto inserito fra '300 e '500*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 55-56). A quanto mi risulta, si tratta di una posizione isolata nel panorama esegetico di Pontano.

III. La novella del Quattrocento nella storiografia letteraria

III.1. Premessa

Gli studi moderni sulla novellistica non hanno dedicato particolare attenzione al XV secolo. Sfogliando le raccolte di saggi dedicate a questo genere, specie alla sua declinazione post-decameroniana, è sintomatica la scarsissima, se non inesistente presenza di contributi dedicati a opere del Quattrocento. I volumi collettanei *Metamorfosi della novella* e *Dal primato allo scacco* ne contengono uno solo rispettivamente[1]; Renzo Bragantini si sente addirittura in dovere giustificare la latitanza del XV secolo dalle sue raccolte di studi nella seguente premessa a *Vie del racconto*:

> Come già nel *Riso sotto il velame*, resta fuori dal panorama tracciato l'esperienza narrativa quattrocentesca. Per una elisione di tale entità non vanno tirate in ballo le sole competenze; piuttosto, il fatto che, a parte i casi di Sermini, Masuccio, Sabadino degli Arienti, i presupposti che sono alla base del resto di quella produzione obbediscono a spinte troppo diversificate e centrifughe, a modelli narrativi talmente disparati da impedire l'istruzione di procedimenti comparativi sufficientemente stabili.[2]

La medesima situazione si riscontra anche nella storiografia letteraria. Nel 1982 Gioachino Chiarini, nel proporre una bibliografia di carattere generale sul tema per l'antologia di novelle Garzanti dedicata a questo secolo, rilevava laconicamente: «manca, per la novellistica italiana del Quattrocento, una storia vera e propria, che illustri, nel loro sviluppo e nelle loro interrelazioni, la produzione volgare e quella latina»[3]. A oltre quarant'anni di distanza, la situazione non è cambiata. Anche il quadro storico-letterario proposto per il "dopo-Boccaccio" non mette a fuoco questo secolo, accordando più attenzione agli autori immediatamente successivi, tardo-trecenteschi, oppure concentrandosi sul Cinquecento.

Sorge spontanea una domanda: ha senso parlare di "novella del Quattrocento"? Questo secolo presenta delle caratteristiche specifiche, che lo differenzino dagli altri periodi? Oppure, è artificioso applicare il filtro della divisione in secoli anche alle fasi di un genere letterario? Di quest'ultimo avviso è Menetti, che nella sua monografia sulla novellistica, in cui significativamente sceglie di abbracciare l'ampio arco cronologico fra Trecento e Settecento, prende una posizione nettamente contraria a una periodizzazione di questo genere:

---

[1] E non a caso, entrambi i contributi riguardano solo la novella spicciolata e non le raccolte d'autore del secolo: Patrizia Di Blasi, *Gusto della burla e mito dell'onore, oralità e scrittura nella novella del Grasso legnaiuolo*, in *Metamorfosi della novella*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 79-90 e Rossella Bessi, *Il modello boccacciano nella spicciolata toscana tra fine Trecento e tardo Quattrocento*, in *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, a cura di Gian Mario Anselmi, Roma, Carocci, 1998, pp. 107-123.

[2] Renzo Bragantini, *Vie del racconto. Dal «Decameron» al «Brancaleone»*, Napoli, Liguori, 2000, p. 4.

[3] Gioachino Chiarini, *Guida bibliografica*, in *Novelle italiane. Il quattrocento*, a cura di Id., Milano, Garzanti, 1982, p. xlii.

> Imporre una coerenza storico-formale alla produzione novellistica impedisce di accettare la sua complessità, che si esprime nella molteplicità delle forme, nella eterogeneità dei temi e nelle molte contraddizioni di ordine estetico e morale.
> La dinamicità formale della novella mal si adatta alla rigida applicazione di alcune, senz'altro importanti, etichette generali, da tempo formulate sulla base dei movimenti culturali (come la 'novella umanistica' e la 'novella rinascimentale') o sulla base della successione centenaria dei secoli (come la 'novella quattrocentesca', la 'novella cinquecentesca' e così via).[4]

Si tratta di un *caveat* di cui tenere senz'altro conto: la novella è un genere versatile e polimorfo, refrattario alla codificazione, che non si presta ad inquadramenti schematici netti.

Allo stesso tempo, proprio la limitatezza degli studi che hanno preso in considerazione la produzione novellistica quattrocentesca giustifica in questa sede un'attenzione mirata su questo secolo, troppo spesso lasciato in ombra. Anche giungere a una conclusione, positiva o negativa che sia, sulla funzionalità dell'etichetta 'novella del Quattrocento', alla luce di un'analisi approfondita delle opere in questione, costituirebbe di per sé un significativo progresso in questo ambito della critica.

III.2. Le coordinate del genere novella

In un importante saggio dedicato alla storiografia letteraria della novella[5], Bragantini afferma la necessità di uno sguardo di partenza sincronico negli studi mirati a mettere in luce le specificità della produzione di un determinato periodo. Infatti, la «mutazione» nel tempo «si mostra nella sua evidenza solo se correlata col tessuto convenzionale di un genere, coi complessi procedimenti di un modello in cui i composti statici prevalgono forzatamente su quelli dinamici»[6]. Il mio studio non si propone certamente di avanzare una definizione del genere novella, ma condivido l'esigenza segnalata da Bragantini. Condizione ineludibile per individuare e valorizzare le specificità della novella quattrocentesca è la conoscenza delle caratteristiche formali e contenutistiche che caratterizzano in generale la novella, per così dire, 'classica'.

Soprattutto in Italia, con questa etichetta ci si riferisce unanimemente alla declinazione boccacciana della novella[7]; eppure, pochi oggetti letterari risultano più sfuggenti alla critica dal punto di vista teorico, complice straordinaria varietà stilistica e contenutistica propria di questo genere. La novella non solo non ha goduto di attenzioni teoriche coeve alla sua produzione, come si è visto, ma ha anche scontato nella storia della critica letteraria successiva e contemporanea una codificazione

[4] Menetti, *La realtà come invenzione* cit., p. 97.
[5] Renzo Bragantini, *La novella del Cinquecento. Rassegna di studi (1960-1980)*, in «Lettere italiane», XXXIII/1 (1981), pp. 77-114, successivamente raccolto con l'emblematico titolo *La storia e la forma* in Id., *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 9-71, da cui si cita.
[6] Ivi, p. 27.
[7] Ma anche all'estero: si veda Eleazar Moiseevič Meletinskij, *Poetica storica della novella*, trad. italiana a cura di Massimo Bonafin, Macerata, eum, 2014 [1990], che significativamente intitola un capitolo *La formazione della novella classica (il «Decameron»)* (pp. 105-139).

debole, che è stata affidata via via alle poetiche dei singoli autori, oppure alle definizioni contrastive che ne hanno delineato l'identità per differenza, soprattutto rispetto al romanzo[8]. Emblematica, a tal proposito, la storica 'definizione minima' di Cesare Segre, che desume l'essenza della novella esclusivamente per contrasto rispetto agli altri generi brevi coevi:

> la novella è una narrazione breve generalmente in prosa (a differenza dal *fabliau*, dal *lai* e dalla *nova*), con personaggi umani (a differenza dalla favola esopica) e contenuti verosimili (a differenza dalla fiaba) ma generalmente non storici (a differenza dall'aneddoto), per lo più senza finalità morali o conclusione moraleggiante (a differenza dall'*exemplum*).[9]

Nel corso del Novecento, grandi studiosi si sono susseguiti nei tentativi di individuare elementi distintivi di questo genere proteiforme. Un punto fondamentale su cui si è insistito è il tipo di movente etico che motiva il racconto. Già Erich Auerbach, nel 1921, riconosceva che la novella «deve presupporre un'etica, e più precisamente un'etica che non abbia basi metafisiche, ma che sia fondata sulle leggi della convivenza sociale»[10]. Sarà proprio questo aspetto a determinare la collocazione della novella nella morfologia delle 'forme semplici' di André Jolles. Fra le «disposizioni verso la realtà o verso "punti cardinali" dell'esperienza del mondo»[11] generative, secondo l'utile parafrasi che Hans Robert Jauss offre di questa categoria, Jolles individua come ambito della novella quella alla base del 'caso', definita come

> occupazione dello spirito, che concepisce il mondo quale entità da giudicare e valutare secondo delle norme, [in cui] non solo si misurano le azioni sulla base di una norma, ma inoltre si valuta una norma rispetto ad un'altra norma superiore. Nel momento in cui una forma semplice origina da questa occupazione dello spirito, si realizza pure una valutazione di un criterio di misura in rapporto ad un altro.[12]

In altre parole, come preciserà ancora Jauss, se «l'orizzonte delle forme semplici dell'esperienza estetica […] può essere ricostruito con l'aiuto dell'ermeneutica di domanda e risposta»[13], il caso è la forma semplice che nasce dalla domanda: «Secondo quale norma è da giudicare questo avvenimento?»[14] e che dunque riguarda l'ambito di subsenso[15] del «mondo nella problematica

[8] Cfr. Sergio Zatti, *La novella: un genere senza teoria*, in «Moderna», XII/2 (2010), p. 13.
[9] Cesare Segre, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana* cit., vol. i, p. 48. Lo stesso impianto, del resto, caratterizzava l'intero studio di Hans Jörg Neuschäfer, *Boccaccio und Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzenzahlung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Monaco, Fink, 1969, di portata storica per la riflessione sulla novellistica boccacciana.
[10] Erich Auerbach, *La tecnica di composizione della novella*, trad. italiana a cura di Raoul Precht, Roma-Napoli, Theoria, 1984 [1921], p. 18.
[11] Hans Robert Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, trad. italiana a cura di Maria Grazia Andreotti Saibene, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 [1977], p. 40.
[12] André Jolles, *Forme semplici. Leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso, memorabile, fiaba, scherzo*, trad. italiana a cura di Carla Vinci Orlando e Marina Cometta, Milano, Mursia, 1980 [1930], p. 167.
[13] Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale* cit., p. 41.
[14] Ivi, pp. 50-51 (tabella).
[15] Per ambiti o mondi di subsenso, Jauss intende «ambiti di realtà con struttura di senso chiusa, nei quali viene suddivisa in tutte le società l'esperienza soggettiva della realtà» (ivi, p. 40).

autonoma dell'esperienza intrapersonale»[16]. Al centro della forma c'è dunque un fatto umano, sul valore del quale ci si interroga secondo diversi paradigmi valoriali, operazione che implica di per sé stessa anche una riflessione sulla tenuta di questi stessi paradigmi più o meno esplicitamente messi a confronto:

> Nel caso […] la forma risulta da un criterio adottato nella valutazione di azioni, ma la sua realizzazione contiene la domanda intorno al valore della norma. Esistenza, validità ed estensione di norme diverse vengono soppesate, ma questa stima implica la domanda: «qual è l'elemento preponderante, quale norma deve determinare il giudizio?».[17]

Di tale forma semplice, la novella rappresenta la forma artistica:

> nel caso stesso è aperta, e fino a un certo grado è anche già tracciata, la via che, oltrepassando la forma semplice attualizzata[18], porta alla forma artistica. Infatti un elemento intercambiabile che possa essere rimesso alla scelta soggettiva, consentendo un intervento individuale, può portare a quelle forme che chiamiamo forme artistiche. Con forme artistiche intendiamo quelle forme letterarie determinate appunto da una scelta soggettiva, da un criterio individuale, che presuppongono un'ultima e definitiva formulazione nel linguaggio […].[19]

La novella, come il caso, avrebbe dunque alla base un quesito etico, uno sguardo giudicante sull'azione umana fulcro della narrazione. Allo stesso tempo, precisa Jolles, presentando una conclusione la novella si pone anche come superamento del caso: la forma semplice, infatti, ha come caratteristica quella di «non esser più interamente tale non appena una risoluzione positiva annulli l'obbligo di trovarla»[20]. Così, «la forma artistica con le sue leggi specifiche distruggeva la forma semplice dalla quale era sorta. La risoluzione era stata formulata: e il caso cessava di essere caso»[21]. Al contempo, lo spirito del caso viene recuperato a livello del racconto-cornice che spesso contiene le novelle, in cui si susseguono occasioni di interrogarsi ed esprimersi su eventi del mondo e norme con cui valutarli[22].

Anche Neuschäfer ha modo di soffermarsi su questo aspetto nel classificare la novella contrastivamente rispetto al genere medievale dell'*exemplum*[23], nella convinzione che piuttosto che

---

[16] Ivi, pp. 50-51 (tabella).
[17] Ivi, p. 177.
[18] Per 'forma semplice attualizzata', Jolles intende una forma in cui, oltre alle componenti fondamentali, assolutamente necessarie e non intercambiabili che costituiscono la forma semplice (cfr. ivi, p. 170), siano presenti anche delle componenti «esteriori e secondarie, non […] intrinseche alla natura essenziale del fatto» e «intercambiabili», che potenziano «l'incisività del fatto» (ivi, p. 168).
[19] Ivi, p. 169.
[20] Ivi, p. 177.
[21] Ivi, pp. 177-178.
[22] Cfr. ivi, p. 178.
[23] Anzitutto nel secondo capitolo della sua monografia su Boccaccio, intitolato *Der typische Fall und der einmalige Fall: Die Komplizierung traditioneller Handlungsschemata durch besondere Umstände (Novelle im Vergleich mit Vida und Exemplum)* (Neuschäfer, *Boccaccio und Beginn der Novelle* cit., pp. 33-51); in seguito, con l'intervento Id., *Boccace et l'origine de la nouvelle. Le problème de la codification d'un genre médiéval*, in *La nouvelle: formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval.* Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982),

sull'essenza della novella sia utile interrogarsi su ciò che la distingue rispetto alle altre forme narrative coeve[24]. Da un lato, l'*exemplum* è definito «récit particulièrment concis et prégnant, dans lequel une morale ou une thèse générales et préétablies sont utilisées à des fins d'illustration, de démonstration et de confirmation»[25]. In esso, la morale è punto di partenza e di arrivo della narrazione, che ha come oggetto la sua dimostrazione assoluta, con l'individuazione di un unico principio etico di valore universale[26]. Nella novella vige, invece, un confronto problematico tra una pluralità di norme[27]: a partire da questo carattere di relativismo, il critico traccia il seguente quadro del genere letterario rispetto all'*exemplum*:

> à l'univocité se substituent l'ambivalence et l'équivoque, tant en ce qui concerne les acteurs, qui ne sont plus unipolaires mais bipolaires, que pour ce qui regarde le sens de l'événement, qui n'est plus préetabli et incontestable mais qui bien souvent reste contesté. Les normes n'ont plus de validité absolue, au contraire, elles entrent en concurrence et se relativisent mutuellement, le *ou* de l'alternative stricte cédant la place à la casuistique de l'*aussi bien que*. Au lieu du général, la nouvelle souligne le particulier, le cas type est remplacé par le cas d'espèce caractérisé par des circonstances particulières. La règle, le principe et la loi cèdent la place à l'irrégulier, à l'exception, voire à l'événement inoui. Le destin et la providence sont relayés par le hasard et la fortune. La nécessité est supplantée par la liberté: c'est-à-dire les protagonistes ne sont plus les simples représentants d'un sens préétabli et incontestable, mais il doivent s'affirmer par eux-mêmes et jouissent d'une autonomie insoupçonnée jusqu'alors. Au lieu d'une solution ou d'une véritable conclusion, nous rencontrons souvent dans la nouvelle un résidu insoluble ou une fin en suspens. Et enfin, la nouvelle ne confirme pas par principe un ordre des choses ou une norme, au contraire elle les remet précisément en question dans nombre de cas: nous sommes donc ramenés à la relativité et à la casuistique des valeurs, phénomènes qui apparaissent comme particulièrement caractéristiques de nouvelle.[28]

Data la relatività delle norme che vigono nel mondo novellistico, sempre fondate sull'esperienza singola, mai su principi trascendenti o universali, è comprensibile l'assenza di finalità morali cui fa riferimento Segre[29]. Non si tratta, però, di narrazioni che sospendono completamente il giudizio morale: al contrario, come rileva Jolles, lo spirito critico sulle azioni umane è un presupposto ineludibile. Anche Eleazar Meletinskij, pur notando che il mondo proposto nel *Decameron* «è costruito fuori dall'ambito della morale ecclesiastica ed è privo di una immediata moralità»[30], sottolinea come ciò non implichi una dimensione di giudizio morale, in cui, a fronte di una generale percezione positiva dell'intraprendenza attiva dell'uomo,

---

a cura di Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano e Pamela D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 103-110, da cui si cita.

[24] Cfr. ivi, p. 104.

[25] Ivi, p. 105.

[26] Cfr. ivi, pp. 105-108.

[27] Diversamente, Paul Zumthor afferma che nella novella «la narration tend à produire une signification sürtout morale, de portée en principe universelle» (Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Parigi, Éditions du Seuil, 1972, p. 345).

[28] Ivi, p. 109.

[29] Cfr. Segre, *La novella e i generi letterari* cit., p. 48.

[30] Meletinskij, *Poetica storica della novella* cit., p. 135.

> sotto il segno meno c'è tutto ciò che è violento, non naturale, ipocrita, le caratteristiche "egoistiche", come l'avarizia, l'avidità, la gelosia e tutti i sentimenti possessivi. Sotto il segno più troviamo invece tutte le passioni naturali, sane, terrene, qualsiasi espressione di carattere positivo e sociale – la fedeltà in amore e in amicizia, la generosità, la magnanimità.[31]

A livello teorico, resta dunque fondamentale l'assunto di Paul Zumthor:

> L'«enseignement», la «moralité», la «senefiance» est non seulement impliquée par la narration, mais explicitement marquée, d'une façon ou d'une autre, et perceptible au niveau de l'ensemble du text. [...] Qu'elle soit parfois ironique ou mensongère ne modifie pas le système: la narration est, fondamentalement, le lieu d'un enseignement..[32]

Tuttavia, la portata limitata della norma che si manifesta come prevalente in ciascuna singola, irripetibile narrazione, valida solo caso per caso, preclude il tipo di aspirazione didascalica assolutistica che era proprio dei generi medievali esemplari. L'insegnamento che si può trarre novella per novella non è un'acquisizione progressiva che porti a un "pieno" conoscitivo, quanto piuttosto una continua conferma dell'impossibilità di incasellare la multiforme e inesauribile esperienza umana in un quadro di valori assoluti. In questo senso, Michelangelo Picone pone l'accento sulla *delectatio* come elemento caratteristico: «la novella procura un piacere estetico continuo e assoluto, e non temporaneo e funzionalizzato alla *moralisatio*, come succede nel racconto esemplare»[33].

Ma ci sono anche, com'è prevedibile, altri elementi tenuti in contro dai critici per l'inquadramento del genere novella. Zumthor, ad esempio, ha perseguito la difficile via della definizione attraverso l'altrettanto scivoloso concetto della *brevitas*. Il critico parla di un vero e proprio «écrasement des durées»:

> Les scènes les plus propres à s'épanouir en développements narratifs romanesques sont traitées avec une brièveté presque brutale [...]. Les indications de temps qui suivent les différentes scènes marquent uniquement des passages brusques, des coupures, jaimas un déroulement. Il semble que l'auteur ait voulu, dans toute la mesure du possible, expurger son récit de ses apparences chronologiques.[34]

E ancora, avvicinandosi ancor più alla composizione testuale, rileva come tratti caratteristici di questa brevità: «absence ou réduction extrême des éléments descriptifs (de personnes ou de choses); rareté des déterminations discursives tendant à individualiser agents ou objets [...]; ton général assertif, sinon démonstratif, du discours»[35]. Su questo specifico tema, Zumthor ritorna nel 1982, nel fondamentale intervento *La brièveté comme forme*, precisando che la concezione di brevità del testo non è assoluta, ma dipende anzitutto da una sua durata, che è culturalmente condizionata dalle pratiche di lettura e di *performance*: «c'est donc en termes de *temps réel* de la performance ou de la

[31] Ivi, p. 136.
[32] Zumthor, *Essai de poétique médiévale* cit., pp. 400-401.
[33] Picone, *L'invenzione della novella italiana* cit., p. 123.
[34] Zumthor, *Essai de poétique médiévale* cit., p. 382.
[35] Ivi, p. 399.

lecture qu'il convient de cerner, dans ce que'elle a d'essentiel au sein d'une situation culturelle donnée, la notion de brièveté. Par "temps réel", j'entends la durée organiquement vécue, et intériorisé dans l'acte de lecture ou d'audition»[36]. D'altra parte, come già Zumthor riconosce, la *brevitas* si realizza anche su più piani testuali: *dispositio*, *elocutio*, *narratio*; e Picone, nel suo contributo a Caprarola, precisa che «se la *brevitas*, ad esempio del *fabliau*, è determinata da condizioni esterne al testo (pubblico, occasione, intenzione, etc.), nella novella invece essa è dettata dal testo stesso, dall'ideale stilistico dell'*abbreviatio*»[37].

Strettamente collegati alla brevità, dunque, sono i concetti di unità, linearità e circolarità dell'evento narrato. Sono ancora Zumthor e Picone a fare da punto di riferimento per questi aspetti. Il primo tratta i primi due elementi, unità e linearità, congiuntamente:

> unité de l'événement narré, quelle que puisse être la complexité de ses causes ou de ses effets; les unes et les autres possèdent du reste, le plus souvent, une sorte d'évidence interne éliminant toute ambiguïtè à la surface du texte. Cette structure se manifeste généralement en ceci que l'aboutissement de l'action constitue une «pointe»: une cause finale par laquelle est produit et en vertu de laquelle s'organise ce qui la précède et l'amène; il en résulte, pour l'auditeur percevant, selon la linéarité du récit, les unités successives de celui-ci, une forte impression de continuité temporelle et spatiale, limitant beaucoup, sinon éliminant, l'imprévisibilité des actes et des circonstances.[38]

D'altro canto, subito di seguito vede come direttamente collegato a questi due fattori l'effetto di circolarità della narrazione: « Le déroulement tend ainsi à se retourner sur lui-même: la conclusion épuise les prémisses; en principe, aucune causalité étrangère à la situation initiale n'est introduite au cours du récit: la fin est une fin absolue»[39]. Nella formulazione di Picone, che pure parte da Zumthor, questi tratti sono congiunti sotto la categoria di linearità:

> Il racconto svolge un'azione narrativa in progressione lineare, comprendente un inizio, un mezzo e una fine; senza interruzioni e senza ritorni del racconto su se stesso. La *narratio* è cioè posta fra una *descriptio* iniziale, dove si forniscono le informazioni necessarie per capire il fatto, e una *conclusio* finale, dove tutte le potenzialità semantiche dell'inizio vengono portate alla loro piena attualizzazione. Al di qua e al di là del racconto non c'è nulla: l'attenzione del pubblico si concentra quindi, e si esaurisce, nel racconto.[40]

Più precisamente, come afferma Meletinskij, l'azione novellistica più standard rappresenta uno sviluppo della struttura compositiva trifasica di Vladimir Propp, in cui a partire da una situazione originaria di mancanza si giunge al conseguimento di quanto desiderato o alla riparazione di un danno, e si configura dunque come 'operatore del mutamento'. Coesistono nel *Decameron* anche altri

[36] Id., *La brièveté comme forme*, in *La nouvelle* cit., p. 5.
[37] Picone, *L'invenzione della novella italiana* cit., p. 122.
[38] Zumthor, *Essai de poétique médiévale* cit., p. 400.
[39] *Ibidem*.
[40] Picone, *L'invenzione della novella italiana* cit., p. 122.

schemi narrativi, come le novelle a esito tragico o le novelle d'avventura imperniate su molteplici punti di svolta, ma si tratta di tipologie minoritarie nel modello boccacciano[41].

A margine di queste definizioni, che riguardano la *narratio brevis* medievale in senso lato, si deve anche precisare la distanza della novella decameroniana da altre forme di racconto delle origini. Giancarlo Mazzacurati, recuperando le categorie di Tzvetan Todorov, delinea accuratamente questa distinzione:

> Questa prima "commedia umana", agli albori del realismo moderno, richiedeva processi analitici di identificazione, sociale e non di rado psicologica, del personaggio, coordinate più precise e ritratti (anche ambientali) più complessi di quanto non ne richiedessero altre forme di racconto, quelle sì puramente "evenemenziali", come sosteneva Tzvetan Todorov nella sua *Grammaire du "Décameron"*, perché il personaggio vi recita un ruolo di contro-figura, cioè è pura funzione, come un oggetto in preda a forze incontenibili, rispetto alle quali la sua identità, i suoi umori, le sue passioni risultano (quando ci sono) degli accessori superflui o, al massimo, degli apparati rituali.[42]

È lo stesso concetto a cui fa riferimento Meletinskij, quando parla di «una relativa interiorizzazione e drammatizzazione dei confini novellistici grazie al superamento della "situazionalità"»[43] come fattore determinante per la creazione della 'novella classica'. I personaggi di Boccaccio superano lo spessore generico, e sovente para-pronominale, di quelli che animavano apologhi, *exempla* e *fabliaux* ("un uomo", "un vecchio", "un prete", "uno stolto" ecc.): nelle novelle, hanno un'identità individuale, sono inquadrati da coordinate sociali e biografiche di massima e, pur senza arrivare allo sviluppo di una vera e propria narrazione psicologica, «l'azione trova una base interna nelle emozioni e nelle caratteristiche dei personaggi»[44]. Così pure, l'ambientazione dei fatti viene precisata da elementi geografici e topografici che hanno preciso riscontro nel mondo dell'autore e dei lettori. Questi aspetti trovano fondamento nel modo realistico, altro aspetto caratterizzante del genere. Non stupisce che sia il primo fattore individuato da Auerbach per descrivere il genere letterario: «il carattere della novella ne condiziona anche la forma, che deve essere realistica, in quanto utilizza come base la realtà empirica»[45]. Il realismo è anche implicato nelle definizioni contrastive del genere, come in quella di Segre: la presenza di soggetti umani e di contenuti verosimili separa distingue la novella, rispettivamente, dalla favola esopica e dalla fiaba[46].

---

[41] Cfr. Meletinskij, *Poetica storica della novella* cit., pp. 11-12 e pp. 116-119.
[42] Giancarlo Mazzacurati, *Dopo Boccaccio: percorsi del genere novella dal Sacchetti al Bandello*, in Id., *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di Matteo Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 107.
[43] Meletinskij, *Poetica storica della novella* cit., p. 106.
[44] Ivi, p. 113.
[45] Auerbach, *La tecnica di composizione della novella* cit., p. 18.
[46] Segre, *La novella e i generi letterari* cit., p. 48. Qualche deroga al realismo è segnalata da Elisabetta Menetti, *Il «Decameron» fantastico*, Bologna, CLUEB, 1994 e da Marina Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai": la cultura magica nelle novelle toscane del Trecento*, Roma, Città Nuova, 2000: questi casi, tuttavia, non intaccano la dominante realistica del genere, e come giustamente segnala Meletinskij questi «"prodigi" residuali» nella novella

Tra gli elementi fondamentali nella teoria del genere, va ricordata anche la tematizzazione dell'atto del narrare: in altre parole, secondo molti critici, la novella si propone sempre come un «racconto raccontato»[47]. Questo aspetto metadiegetico àncora il genere letterario alla pratica di *storytelling* orale, diffusa fin dalle origini in ogni civiltà umana, e persiste anche nelle fasi rinascimentali in cui la novellistica diviene un fenomeno più eminentemente letterario[48]. D'altra parte, come nota giustamente Carapezza, anche quella delle corti che circondano il novelliere del Quattro e del Cinquecento, è una dimensione marcata dall'oralità, nella costante pratica della civile conversazione[49]. Su questi aspetti si è concentrato particolarmente Alfano:

> La cornice novellistica è appunto il luogo in cui si racconta, il luogo in cui si esprime e si rappresenta quella specifica dimensione del racconto che è il suo radicamento nell'oralità. La cornice è la rappresentazione scritta dell'oralità, la novella è la singola *performance* orale di cui noi vediamo il deposito calcificato in inchiostro.[50]

Secondo la più recente proposta di Menetti, quest'ultimo aspetto andrebbe affiancato ai criteri precedenti come carattere determinante del genere novella dalle origini al Rinascimento:

> Dalle origini duecentesche fino ai novellieri rinascimentali si possono riconoscere alcuni aspetti comuni. Tanto per cominciare bisogna ricordare una prima e fondamentale caratteristica della novella: l'unità dell'evento narrato (la *novitas*, la novità da raccontare) che favorisce una certa brevità del narrare e la costruzione di un racconto chiuso, paragonabile all'immagine di una sfera, un anello o un nodo […]. A questo dato fondamentale ne va aggiunto un altro: nel *Novellino* duecentesco e nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio, e di conseguenza negli scrittori successivi, il racconto viene narrato da un narratore o da una narratrice.[51]

Questa categoria è stata particolarmente fortunata negli studi che si sono occupati di delimitare porzioni novellistiche all'interno di altri generi letterari, come ad esempio il poema cavalleresco. Giuseppe Sangirardi, a tal proposito, afferma che con l'avvento del *Decameron* sulla scena letteraria europea,

> tout récit métadiégétique, raconté pour le plaisir ou pour fournir des modèles moraux, ne peut plus échapper au soupçon d'être une nouvelle. Un récit métadiégétique intercalé dans un roman, après Boccace, demande à être reconnu – du moins par hypothèse préliminaire et quitte à ce que la lecture suggère d'autres interprétations – comme une nouvelle.[52]

«spesso appartengono alla categoria della superstizione quotidiana (il diavolo, lo stregone e così via), e non al classico modello del mondo magico» (Meletinskij, *Poetica storica della novella* cit., p. 12).

[47] Elisabetta Menetti, *Le forme della novella*, in *Le forme brevi della narrativa* cit., p. 40.

[48] Cfr. Menetti, *Le forme della novella* cit., p. 48.

[49] Cfr. Sandra Carapezza, *La novella del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2013, pp. 7-8.

[50] Alfano, *Nelle maglie della voce* cit., p. 60.

[51] Menetti, *Le forme della novella* cit., p. 40.

[52] Giuseppe Sangirardi, *Les nouvelles du «Roland furieux»*, in «Cahiers d'études italiennes», X (2010), p. 118. Ma sull'effettiva opportunità di questo criterio, cfr. Annalisa Izzo, *Racconti*, in *Lessico critico dell'«Orlando Furioso»*, a cura di Ead., Roma, Carocci, 2016, pp. 367-385.

III.3. Le periodizzazioni della novellistica post-decameroniana

La maggior parte delle periodizzazioni storico-letterarie non individua uno spazio specifico per il Quattrocento novellistico, ma include questo arco cronologico all'interno di periodizzazioni più ampie.

In alcuni casi, la critica si è genericamente riferita alla "novellistica fra il tardo Trecento e il Cinquecento". Marziano Guglielminetti, nella sua introduzione all'antologia Ricciardi dei *Novellieri del Cinquecento*, segnala come inizio convenzionale della novella del XVI secolo novellistico l'opera di Girolamo Morlini, cioè il 1520[53], e a suo avviso si protrae fino a lui il periodo di «crisi della formula decameroniana» iniziato con Franco Sacchetti, in una lunga fase «di transizione fra Umanesimo e Rinascimento»[54]. Sempre negli anni '70, anche Maria Luisa Doglio e Giuseppe Ferrero parlano delle novelle del Quattrocento come una parte non marcata della «novellistica nostra di tre secoli – dal '300 al '500»[55], che solo per alcuni tratti individuali di ciascun autore si possono separare, ma solo parzialmente, dalla produzione tardo-trecentesca[56]. In maniera ancor più emblematica, Balduino intitola un suo celebre intervento *Fortune e sfortune della novella italiana fra tardo Trecento e primo Cinquecento*, in cui prevale senz'altro una visione negativa del lungo periodo che intercorre tra il *Decameron* e il 1548, anno in cui colloca l'inizio di una ripresa qualitativa[57]. Anche se il critico riconosce «una certa distanza fra il quartetto operante tra i due secoli», cioè Sacchetti, Giovanni Sercambi, Ser Giovanni e lo Pseudo-Gentile Sermini, «e la disgiunta coppia che fu invece attiva nel secondo Quattrocento» costituita da Masuccio Salernitano e Sabadino degli Arienti[58], il quadro complessivo è uniformemente poco entusiastico:

> In uno spazio di centocinquant'anni e più (qual è quello che corre fra l'apparizione del *Decameron* e l'esplosione della novellistica rinascimentale) gli esponenti della categoria poc'anzi delineata [i novellieri di professione] sono d'altronde tutt'altro che numerosi: ai tre che operano a fine Trecento (i già citati Sacchetti e Sercambi, nonché il fantomatico Ser Giovanni di Firenze) si accoda infatti, nella prima metà del secolo successivo, il solo Sermini e non più di due (Sabbadino degli Arienti a Nord e Masuccio Salernitano a Sud) se ne incontrano cinquant'anni dopo. Né è prevaricazione dire che, di essi, solo il primo e l'ultimo (Sacchetti e Masuccio) si rivelano scrittori di razza.[59]

Questa visione della novellistica in continuità fra tardo Medioevo e Rinascimento appartiene anche a Meletinskij, che nella sua *Poetica storica della novella* raggruppa in un'unica sezione intitolata *La*

---

[53] Marziano Guglielminetti, *Introduzione*, in *Novellieri del Cinquecento*, a cura di Id., Milano-Napoli, Ricciardi, 1972, pp. x.
[54] Ivi, p. xiv.
[55] Giuseppe Ferrero - Maria Luisa Doglio, *Introduzione*, in *Novelle del Quattrocento*, a cura di Iid., Torino, UTET, 1975, p. 9.
[56] Cfr. ivi, p. 11.
[57] Armando Balduino, *Fortune e sfortune della novella italiana fra tardo Trecento e primo Cinquecento*, in *La nouvelle* cit., p. 172.
[58] Ivi, p. 165.
[59] Ivi, p. 164.

novella rinascimentale dopo Boccaccio gli autori fra Sacchetti e Giovanni Francesco Straparola (includendo, significativamente, un solo rappresentante del Quattrocento, cioè Masuccio)[60]. Lo stesso vale anche per Mazzacurati, che tuttavia delinea un quadro ben più complesso e articolato, su cui varrà la pena di tornare. Nella *Préface* per l'antologia *Conteurs italiens de la Renaissance* Gallimard, in seguito tradotta e inclusa nel volume postumo *All'ombra di Dioneo*[61], tratta unitamente (anche in virtù della scelta antologica introdotta) il periodo che va da Sacchetti a Matteo Bandello, individuando però una sostanziale continuità fra il tardo Trecento e la prima metà del Quattrocento, con uno stacco nella seconda metà del Quattrocento ma anche, più marcatamente, all'inizio del Cinquecento. Nel primo periodo, il critico registra una perdita di prestigio della novellistica volgare causata dal movimento umanistico e una produzione ancora limitata sostanzialmente alla Toscana, mentre il secondo Quattrocento si caratterizza per una ripresa di questa letteratura, ma in nuove sedi geografiche periferiche[62]. Dal Cinquecento, poi, la scrittura novellistica inizia a riproporsi in pratiche consolidate e la fruizione dei testi, nonché la loro rielaborazione, prende sempre più le mosse dalla lettura di testi scritti circolanti grazie alla stampa[63].

Alcuni critici, invece, hanno considerato in continuità il tardo Trecento e l'intero Quattrocento, come un unico periodo storico-letterario. È il caso di Enrico Malato, che nel suo intervento a Caprarola individua due «svolte» cardine per il genere novellistico italiano: la prima con il *Decameron*[64], la seconda nel Cinquecento, secolo che «vedrà la definitiva affermazione della novella come forma narrativa dominante e incontrastata» e la riaffermazione del genere nell'ambiente cortigiano[65]. Picone, nel *Manuale di Letteratura Italiana* Bollati Boringhieri, articola il capitolo *Il racconto* in tre sezioni: *La codificazione della novella* (che copre il periodo pre-decameroniano), *Il «Decameron»* e *Gli epigoni di Boccaccio e il racconto nel Quattrocento*, collocando dunque il XV secolo in continuità con il periodo di Ser Giovanni, Sercambi e Sacchetti[66]. Nondimeno, secondo il critico il periodo Quattrocentesco sembra distinguersi per un particolare sperimentalismo[67].

Infine, ci sono studiosi che hanno valorizzato piuttosto la continuità fra Quattro e Cinquecento. Bragantini, ad esempio, sottolinea come alcuni aspetti della novellistica successiva al Concilio di Trento fossero già tendenze preesistenti nel Quattrocento:

---

[60] Meletinskij, *Poetica storica della novella* cit., pp. 139-191.
[61] Giancarlo Mazzacurati, *Préface*, trad. francese a cura di Georges Kempf, in *Conteurs italiens de la Renaissance*, a cura di Anne Motte-Gillet, Parigi, Gallimard, 1993, pp. xi-lxxix, ora Id., *Dopo Boccaccio* cit., pp. 79-150.
[62] Ivi, pp. 80-81.
[63] Ivi, p. 99 e p. 129.
[64] Malato, *La nascita della novella italiana* cit., p. 35.
[65] Ivi, p. 39.
[66] Michelangelo Picone, *Il racconto*, in *Manuale di Letteratura Italiana: storia per generi e problemi*, vol. i: *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 587-696.
[67] Ivi, p. 675, ma cfr. *infra*.

> la restrizione della libertà narrativa boccacciana e l'inserzione di moduli improntati a una diversa logica narrativa si present*a*no sulla scena novellistica prima dell'epoca integralmente controriformistica. L'Olsen ravvisa questa inseminazione, giustamente, già nel *Novellino* di Masuccio. A rigore, direi anzi che certe chiusure nei confronti di una ampia possibilità di esiti possono essere riscontrate già in Boccaccio (dove sono però […] non certo la cifra stilistica caratterizzante) [… con] la tecnica di una progressiva riduzione degli strumenti dialogici fino all'apoteosi dell'orazione e del monologo, essenziali strumenti pedagogici di molta novellistica morale medioevale. Si capisce che la gracilità asfittica delle strutture narrative, la loro prevedibilità nell'asserzione della staticità irreversibile dei destini, che comporta la sottrazione del rovesciamento, meccanismo tipico della novella "classica", si capisce che tutto ciò divenga più massicciamente evidente nel pieno e nel secondo Cinquecento, sotto le spinte convergenti di una sempre più rigida distinzione delle classi e dell'idea e della prassi conciliare.[68]

In tempi recenti, la monografia di Carapezza *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento* si apre programmaticamente con un capitolo dedicato alla novellistica del XV secolo, in cui si riconoscono «costanti caratteristiche che giungono al Cinquecento senza soluzione di continuità, e, d'altro lato, aspetti destinati a non ripetersi negli altri casi esaminati»[69]. Menetti, che inizialmente aveva individuato una fase di continuità storico-letteraria fra tardo Trecento e l'intero Quattrocento[70], ha aggiornato la sua posizione e, nel capitolo dedicato alla *Novella tra Medioevo e Rinascimento* nel recente volume Carocci da lei curato, si avvale di una cronologia di riferimento distinta in tre momenti: «origine, codificazione e successive trasformazioni». Quest'ultima fase, che dovrebbe includere tutto ciò che segue Boccaccio, viene definita significativamente come «le successive trasformazioni umanistiche e accademiche del periodo postdecameroniano tra Quattrocento e Cinquecento con le *Novelle* (1554-73) del "lombardo" Matteo Bandello e con le novelle del ferrarese Giovan Battista Cinthio, che pubblica *Gli Ecatommiti* nel 1565-1566»[71]: non solo, dunque, questa periodizzazione accorpa XV e XVI secolo, ma già preannuncia la predilezione della studiosa per il Cinquecento, su cui tende a concentrare la sua attenzione.

III.4. I parametri proposti per il Quattrocento

D'altra parte, è raro trovare proposte per un quadro complessivo, o anche solo delle linee interpretative ad ampio raggio sul Quattrocento novellistico, anche da parte dei critici che si sono dedicati specificamente solo a questo periodo. Le sedi in cui è stata abbozzata, per successive approssimazioni, una panoramica della narrativa breve del XV secolo sono altrettanto significative: oltre ai parzialmente già discussi saggi critici, che abbracciano un periodo cronologico del genere

[68] Bragantini, *La storia e la forma* cit., p. 45.
[69] Carapezza, *Novelle e novellieri* cit., p. 13.
[70] Cfr. Menetti, *La realtà come invenzione* cit., pp. 105-106.
[71] Ead., *Le forme della novella* cit., p. 37.

novella più ampio fra Tre e Cinquecento[72], si tratta di introduzioni ad antologie di novelle o addirittura di contenuto più eterogeneo[73] e profili all'interno di manuali di tutta la letteratura del secolo[74]. In simili spazi vicari, obbligatoriamente risicati, un discorso complessivo, adeguatamente sostenuto nell'argomentazione da esempi testuali concreti, difficilmente può svilupparsi. Molto spesso, queste trattazioni si configurano come un mero elenco di brevi profili d'autore, senza arrivare mai a proposte d'insieme vere e proprie.

Questa tendenza è prevalente nella critica fino agli ultimi decenni del Novecento. Nel 1929, Fatini propone una divisione per lingua (latino e volgare) e per presunta estrazione socioculturale degli autori, umanisti o «popolani»[75]: fra questi ultimi, include le novelle spicciolate, gli aneddoti dei predicatori, ma anche i cantari e gli inserti novellistici contenuti nei poemi cavallereschi[76]. Individua poi un gruppo di novelle che presentano caratteristiche miste fra umanesimo e «tradizione popolare», riconducendo a quest'ultima categoria le tre raccolte d'autore in volgare (pseudo-Sermini, Sabadino, Masuccio), ma anche il *Paradiso degli Alberti*, i *Proverbi* di Antonio Cornazano, le favole di Lorenzo Astemio e di Francesco Del Tuppo[77]. Aggiunge infine, «come forma secondaria della novella», le facezie, senza distinzione per lingua, in cui però riconosce uno spirito già pienamente cinquecentesco[78].

Anche Rossi, quattro anni dopo, suddivide la «prosa narrativa» in diverse categorie eterogenee: un primo gruppo di novellieri umanistici (Facio, Bruni, Piccolomini), gli imitatori delle opere minori di Boccaccio (etichetta che applica al *Paradiso degli Alberti*), le grandi raccolte novellistiche (pseudo-Sermini, Masuccio, Sabadino), le novelle spicciolate e le facezie[79].

---

[72] Sia nel caso di monografie sia in quello dei saggi, raramente gli autori scelgono di dilungarsi sul Quattrocento: Auerbach, *La tecnica di composizione della novella* cit.; Balduino, *Fortune e sfortune della novella italiana fra tardo Trecento e primo Cinquecento* cit.; Meletinskij, *Poetica storica della novella* cit.; Mazzacurati, *Dopo Boccaccio* cit.; Carapezza, *Novelle e novellieri* cit.; Menetti, *La realtà come invenzione* cit.

[73] Dedicate specificamente alla novellistica quattrocentesca: *Novelle del Quattrocento*, a cura di Giuseppe Fatini, Torino, UTET, 1929; *Novelle del Quattrocento*, a cura di Aldo Borlenghi, Milano, Rizzoli, 1962; *Novelle del Quattrocento*, a cura di Ferrero e Doglio cit.; *Novelle italiane*, a cura di Chiarini cit.; dedicate alla prosa in generale: *Prosatori volgari del Quattrocento*, a cura di Claudio Varese, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

[74] Vittorio Rossi, *Il Quattrocento*, in *Storia letteraria d'Italia*, a cura di Ferdinando Neri, Milano, Vallardi, 1933 (che si cita dalla ristampa anastatica a cura di Rossella Bessi e Mario Martelli, Padova, Piccin Nuova Libraria, 1992); Domenico De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, vol. iii: *Il Quattrocento e l'Ariosto*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1966, pp. 355-784; Achille Tartaro, *La letteratura volgare in Toscana*, in *La letteratura italiana: storia e testi*, direzione di Carlo Muscetta, vol. iii: *Il Quattrocento. L'età dell'umanesimo*, t. i, a cura di Achille Tartaro e Francesco Tateo, Bari, Laterza, 1971, pp. 163-294; Antonia Tissoni Benvenuti, *Narrativa e Teatro*, in *La letteratura italiana* cit., vol. iii: *Il Quattrocento*. *L'età dell'umanesimo*, t. ii, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Francesco Tateo e Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1972, pp. 417-467; Francesco Tateo, *La letteratura in volgare da Masuccio Salernitano al Chariteo*, in in *La letteratura italiana*, vol. iii, t. ii cit., pp. 543-608; Picone, *Il racconto* cit.

[75] Giuseppe Fatini, *Introduzione* in *Novelle del Quattrocento*, a cura di Id. cit., p. ix.

[76] Ivi, pp. xiii-xviii.

[77] Ivi, pp. xviii-xix.

[78] Ivi, p. ix e p. xxiii.

[79] Rossi, *Il Quattrocento* cit., pp. 279-325.

De Robertis, nel suo profilo per la *Storia della Letteratura Italiana* Garzanti, si limita a descrivere in successione le novelle spicciolate o in raccolta, con attenzione esclusiva alla produzione in volgare e senza proporre alcun tipo di raggruppamento o tendenza letteraria più ampia.

Significativo, infine, che nel volume dedicato al Quattrocento della *Letteratura Italiana* Laterza anche il discorso sulla novellistica sia diviso in capitoli separati, distribuiti addirittura su tomi diversi, in base a un criterio meramente geografico: Achille Tartaro cura la sezione toscana, Antonia Tissoni Benvenuti quella settentrionale e Tateo quella meridionale.

A questa visione parcellizzata e disorganica della narrativa breve quattrocentesca corrisponde frequentemente un giudizio negativo di questa produzione letteraria. Fatini si pronuncia con particolare durezza nella sua introduzione ai testi, che a suo parere meritano di essere studiati esclusivamente per il loro «valore storico»:

> Scarso è il valore artistico delle novelle del secolo XV, per mancanza o difetto di elaborazione fantastica – non ricordiamo l'originalità che è ben poca – e per imperizia o inettitudine a trarre dagli argomenti e dalle vicende dei casi e dei personaggi quel brio comico o satirico che è l'anima dell'arte novellatrice. Povertà e uniformità di soggetti, esagerazione che spesso degenera in inverosimiglianza di casi e d'intrecci, scarsissima o nessuna penetrazione psicologica, svolgimento ora scheletrico e a balzelloni, ora prolisso e divagatorio; riprensione generale e continua, fino alla nausea, dei difetti degli ecclesiastici e delle donne […]; il riso affidato, con troppa frequenza, all'oscenità e nelle parole e nei fatti; il periodare disorganico che ora è slegato e puerile, ora è pomposo e latineggiante; la lingua sgradevolmente dialettale o infarcita di crudi latinismi: ecco le qualità – e sono innegabili difetti – d'una buona parte di queste novelle.[80]

Dello stesso avviso anche Claudio Varese: le novelle quattrocentesche sono un «documento di lingua, documento di costume», ma dal punto di vista letterario non avrebbero molto da offrire[81]. Si riscontra, inoltre, un forte pregiudizio decameroniano, per cui le novelle vengono valutate non di per sé, ma in base a quanto si avvicinino al modello di Boccaccio. Ne è esempio il perentorio giudizio di Goffredo Bellonci premesso a una scelta antologica per il Quattrocento: «fuori di Toscana, i narratori credettero di seguitare il Boccaccio, e non s'accorsero che facevano tutt'altra cosa, perché non compresero che il realismo boccaccesco era di arte, meglio che di contenuto, di parola nella sintassi del periodo, non di fatti nel corso della giornata»[82]; ma anche, fin negli anni '70, il quadro della produzione di questi secoli proposto da Guglielminetti, segnata da una "crisi della formula decameroniana" che

> risaliva al *Trecentonovelle* del Sacchetti, ma che però aveva toccato il culmine nel primo Quattrocento, col Sermini (il quale si era proposto di raccogliere le sue novelle come se si trattasse di "un paneretto d'insalata") e più tardi con Masuccio, preoccupato esclusivamente di tramandare delle novelle che fossero "per autentiche storie approbate". Si era andato perdendo, in questo passaggio, quel rapporto di progetto e di rappresentazione del mondo che il Boccaccio aveva voluto mantenere al *Decameron*, segnandovi ben netta la distinzione fra cornice e novelle, e quindi fra narratori e narrato, fra teoresi e

[80] Fatini, *Introduzione* cit., pp. vii-viii.
[81] Claudio Varese, *Introduzione*, in *Prosatori volgari del Quattrocento*, a cura di Id. cit., p. xiv.
[82] Goffredo Bellonci, *Sette secoli di novelle italiane*, vol. i, Roma, Casini, 1953, p. xii.

> azione. Perdita assai grave, dunque, quella consumata nei novellieri del XV secolo rispetto al *Decameron*, a sanare la quale non valse certo il tentativo compiuto *in extremis* dall'Arienti d'irrobustire storicamente la cornice delle sue *Porretane*; ché anzi furono proprio gli ultimi decenni del secolo quindicesimo e i primi del successivo a segnare il punto più basso raggiunto dalla dispersione del materiale novellistico, ormai diventato patrimonio degli autori di poemi cavallereschi […]. Si aggiunga poi, a completare il panorama tanto negativo della novella in questo momento di transizione fra Umanesimo e Rinascimento, che il Castiglione, in un passo del secondo libro del *Cortegiano*, non escludeva neppure che l'arte del raccontare si dovesse ridurre, socialmente parlando, a fornire facezie e burle, sì da "discretamente indurre" quanti fanno vita di corte "a festa e riso": riduzione non ipotetica, si badi bene, poiché fin dai tempi di Poggio Bracciolini correvano raccolte di simili componimenti […].[83]

Contro questo *bias* critico mette in guardia Bragantini, secondo cui, «la soppressione del parallelo consueto col *Decameron* è premessa indispensabile per un'indagine metodologicamente corretta del fenomeno»[84] – ferma restando, naturalmente, la necessità di tenere in considerazione il ruolo di Boccaccio come modello, da cui i narratori dell'epoca non potevano prescindere. Ma le divergenze dal *Decameron* meritano di essere osservate con neutralità nonché di essere valorizzate, non come una carenza di abilità quanto piuttosto come espressione della poetica di ciascun autore: questo lo spirito che anima, sul finire del secolo, l'importante studio di Cottino-Jones *Il dir novellando: modello e deviazioni*. La studiosa non mira a dare una definizione del genere novella né a ricostruire un quadro complessivo di questo secolo, quanto piuttosto a indagare esclusivamente la relazione con il modello boccacciano nel Rinascimento, attraverso affondi monografici su Masuccio, Anton Francesco Grazzini e Straparola:

> Con questo tipo di intervento, rivolto a seguire, piuttosto che "fortune e sfortune della novella italiana", le relazioni fra il modello decameroniano e alcune fra le opere che ad esso si ispirano fra il '400 e il '500, si potranno investigare i tratti comuni che collegano i vari esemplari novellistici e al tempo stesso registrare le mutazioni ed innovazioni più significative che si sono via via imposte al modello. Anzi, proprio su queste mutazioni e innovazioni si dovrebbe insistere, in quanto, nel giro di due secoli, hanno esercitato una pressione tale sulle strutture portanti del genere, da trasformarlo profondamente e addirittura indirizzarlo verso soluzioni drasticamente differenziate dal modello iniziale […].[85]

Quest'inversione di rotta, con una tendenza alla rivalutazione e ricontestualizzazione di questi testi, si registra in alcuni studi di fine Novecento. Si può notare una prima, marcata differenza rispetto ai precedenti nella già citata introduzione di Chiarini per il volume dedicato al Quattrocento nella collana *Novelle italiane* Garzanti. Anzitutto, il critico è il primo a proporre una visione articolata della produzione di questo secolo, individuando una periodizzazione precisa: un primo periodo di crisi, dalla morte di Sacchetti allo scoccare del secolo fino al *Liber facetiarum* di Poggio, e una seconda fase di ripresa che va dai decenni centrali del secolo alla fine del secolo[86]. Vale la pena analizzare più

[83] Guglielminetti, *Introduzione* cit., p. xiv.
[84] Bragantini, *La storia e la forma* cit., p. 13.
[85] Marga Cottino-Jones, *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Roma, Salerno, 1994, pp. 11-12.
[86] Cfr. Gioachino Chiarini, *Introduzione*, in *Novelle italiane. Il quattrocento*, a cura di Id. cit., p. viii.

da vicino questo quadro, che per la prima volta mette in dialogo le fasi di sviluppo del genere lettario con specifici eventi storici e culturali. Chiarini esordisce valutando positivamente la produttività novellistica perdurante per tutto il Trecento, che pare arrestarsi bruscamente con l'inizio del XV secolo:

> Dopo la felice stagione trecentesca, dopo, soprattutto, il *Decameron*, la novellistica italiana sembra conoscere, all'inizio del Quattrocento e per più decenni, una fase di brusco rallentamento: quasi che il capolavoro del Boccaccio avesse saldato un conto pressoché definitivo con le possibilità del genere nel momento stesso in cui, offrendosi come modello imprescindibile, ne aveva conclusivamente sancito l'autonomia di statuto e dignità letteraria.[87]

È questo il periodo in cui si impone il bilinguismo nella cultura toscana, «paradigma in fieri di quella nazionale»[88], e in cui Chiarini individua una divaricazione fra la produzione avvertita come più "autentica", destinata a una fruizione prevalentemente orale, e la cultura letteraria alta:

> il lettore moderno, se vuol gustare quel poco di autentico che la novellistica del periodo è in grado di offrirgli, deve cercare ai margini della produzione ufficiale: in "attività", quali furono, ciascuna a suo modo, la predica e il cantare, non tanto e non necessariamente "letterarie", quanto piuttosto ed essenzialmente "oratorie".[89]

Di fatto, la scelta antologica per questo periodo comprende gli aneddoti di Bernardino da Siena e il *Geta e Birria*. Va di pari passo con questa fuoriuscita della narrazione breve dai binari della raccolta d'autore anche il tratto individuato dal critico come «comun denominatore» di questa stagione narrativa: la «totale incapacità di organizzare i materiali all'interno di una cornice unificante»[90], di cui sono emblema anche lo strabordante organismo narrativo del *Paradiso degli Alberti* e «"non libro"»[91] dello pseudo-Sermini, gli unici altri testi proposti per questa fase.

Il periodo di ripresa della novellistica in lingua volgare viene correlato anzitutto alla Pace di Lodi del 1454, che dà avvio a un'«epoca di crescente prestigio nazionale del "modello" fiorentino»[92] e che parrebbe, dunque, giustificare anche l'ampliamento dei confini geografici del genere letterario. Ma ancor più decisivo appare il secondo fattore, sempre di ordine nazionale, che per primo Chiarini valorizza adeguatamente:

> Non meno ovvio, ma sin qui curiosamente trascurato dalla critica, il fatto che questo provvidenziale risveglio non si sarebbe verificato né così presto né così felicemente se in quel tormentato ventennio di transizione non fossero entrati in scena, sul versante "latino", gli esponenti della cultura umanistica.[93]

[87] Ivi, p. vii.
[88] *Ibidem*.
[89] Ivi, p. ix.
[90] Ivi, p. xv.
[91] *Ibidem*.
[92] Ivi, p. xvi.
[93] *Ibidem*.

Il movimento culturale umanistico, fin dalle prese di posizione teoriche di Petrarca, ha avuto un ruolo ineludibile per l'evoluzione del genere novella. Nonostante altri critici precedenti abbiano annoverato anche la produzione latina nelle loro panoramiche su questo periodo, nessuna introduzione complessiva precedente a quella di Chiarini aveva messo in luce con pari efficacia l'interrelazione fra la sperimentazione umanistica della narrativa neolatina e le nuove opere in volgare. Proprio questo influsso, secondo Chiarini, determinò una ripresa di interesse anche da parte della cultura letteraria alta nei confronti di questo genere letterario, dando avvio alla fase di ripresa e alla proliferazione dei centri di produzione eccentrici rispetto alla Toscana.

Di questa seconda stagione del Quattrocento, Chiarini manifesta una netta predilezione per Piccolomini (che, singolarmente, ritiene «la sola, in tutto il Quattrocento, a meritare un posto accanto al *Decameron*»[94]) e Masuccio:

> La vetta più alta, nella novellistica del Quattrocento, fu raggiunta dalla *Historia de duobus amantibus* del Piccolomini: da una novella singola, scritta nella lingua, umanisticamente rinnovata, della cultura internazionale da un toscano, da un letterato di esperienza, e statura, europea. Il meglio del repertorio in volgare andrà invece ricercato […] nella raccolta di novelle (la prima veramente organica del secolo) di un non toscano, di un letterato di provincia pervenuto solo ai limiti della piena maturità alla scoperta della propria vocazione narrativa: nel *Novellino* di Masuccio Salernitano.[95]

Oltre a loro, vengono inclusi nella selezione alcune novelle spicciolate (la *Novella del Grasso legnaiuolo* e la *Novella di Giacoppo*) e le *Porretane*, ma anche il "proverbio illustrato" con l'*Istoria di Maria per Ravenna* e i *Motti e facezie del Piovano Arlotto*. Anche questo secondo periodo si gioca, dunque, sull'eterogeneità delle tipologie di narrativa breve, tratto che parrebbe caratterizzare il Quattrocento distinguendolo dal secolo successivo nella conclusione di Chiarini:

> Nel classicistico Cinquecento il Boccaccio, sotto le sollecitazioni dell'ormai improrogabile "questione della lingua", diverrà, più di quanto non fosse stato in precedenza, modello riconosciuto della prosa volgare, e la eterogeneità del *Decameron* sarà sentita e recuperata, più che come *varietas* di forme […], come *varietas* di argomenti e, soprattutto, di stili.[96]

Dieci anni dopo, nello stesso 1993, si pubblicano i due profili critici a mio avviso più ricchi e originali sulla novella del Quattrocento: la sezione *Gli epigoni di Boccaccio e il racconto nel Quattrocento* all'interno del capitolo sul racconto scritto da Picone per il *Manuale di Letteratura Italiana* Bollati Boringhieri e la *Préface* di Mazzacurati per l'antologia *Conteurs italiens de la Renaissance* Gallimard, tradotta poi con il titolo *Dopo Boccaccio: percorsi del genere novella dal Sacchetti al Bandello*.

[94] Ivi, p. xxv.
[95] Ivi, p. xxxvi.
[96] Ivi, pp. xli-xlii.

Anche Picone propone una bipartizione in due fasi, che fa corrispondere esattamente alla prima e alla seconda metà del Quattrocento: quest'ultima fase si caratterizzerebbe per la «tendenza al decentramento culturale», l'assunzione classicistica del *Decameron* come modello contenutistico e strutturale, e la «manifestazione di una cultura organizzata in accademia e operante in ambito cortigiano»[97]. Ma per il critico prevale piuttosto l'istanza di trovare dei tratti distintivi del genere letterario nel corso dell'intero secolo.

Anzitutto, Picone registra come fattore proprio di questo secolo i nuovi, più estesi confini della novellistica, ormai decentrata dal fulcro della Toscana: «Qualora si osservi il panorama generale della novellistica italiana del Quattrocento, ci si rende subito conto dell'ampliarsi del suo orizzione geografico e al tempo stesso dell'approfondirsi della sua prospettiva linguistica, in direzione sia dei dialetti e del vernacolo, sia del latino umanistico»[98]. Ma, subito, preferisce rivolgere il suo discorso a questioni tematiche e formali: il critico, infatti, registra il perdurante influsso dei primi argomenti contro il *Decameron*, provenienti da ambienti sia laici che ecclesiastici: «da una parte *l*'accusa (formulata in ambienti protoumanistici) di uno squilibrio stilistico presente nel *Decameron* fra materia comica e trattamento tragico; e dall'altra la preoccupazione (agitata in ambienti religiosi) sulla sostanziale falsità morale dell'opera»[99]. Le riserve sul pluristilismo e sulla validità etica della novella avevano già determinato una fruizione selezionata e parziale del modello di Boccaccio, risultante in una rielaborazione a livello di contenuti narrativi e struttura macrotestuale portante, da parte dei primi epigoni tardo-trecenteschi[100]. A suo avviso, anche il Quattrocento si trova a rispondere alle stesse questioni:

> […] rispetto al modello decameroniano, al libro organico di novelle, la novellistica del Quattrocento proced*e* avanti nella direzione segnata dagli epigoni, ricercando soluzioni strutturali opposte: di disintegrazione del macrotesto e di incremento incontrollato dei microtesti (fino al limite estremo delle cosiddette novelle "spicciolate"). Tale fenomeno, se comporta un'ovvia *pars destruens*, la crisi cioè dell'istituto letterario della cornice, è anche latore di una vitale *pars costruens*, legata alla creazione di equilibri strutturali diversi e a più libere sperimentazioni nel laboratorio del racconto. La conseguenza è pertanto l'elaborazione di inediti sistemi di raggruppamento dei racconti e di nuovi generi narrativi (come la novella di beffa o la facezia).[101]

Da un lato, dunque, non si manca di osservare l'evidente crisi della cornice decameroniana, che però non viene interpretata solo in negativo, come sintomo di un decadimento rispetto al modello: al contrario, questo fenomeno ha per Picone l'«effetto di liberare lo scrittore dalle gabbie costrittive delle tematiche precostituite, e pertanto di consentirgli una pressoché totale libertà di invenzione o

[97] Picone, *Il racconto* cit., p. 687.
[98] Ivi, p. 673.
[99] Ivi, p. 656.
[100] Cfr. ivi, pp. 656-673.
[101] Ivi, pp. 673-674.

reinvenzione narrativa»[102]. Così, anche la replica solo parziale dei contenuti del *Decameron* rientra in un processo più ampio di riconfigurazione dei «territori del narrabile», in cui Boccaccio rappresenta un modello influente, ma certamente non assoluto[103].

A partire da queste constatazioni, Picone procede a tratteggiare un quadro della novellistica quattrocentesca marcatamente più positivo rispetto alla critica precedente, apprezzandone in particolare i tratti di innovazione, varietà e sperimentalismo rispetto ad un modello unico, distinguibili sia dalle tendenze tardo-trecentesche, sia da quelle cinquecentesche del genere letterario, più vincolate al rispetto dell'*auctoritas* boccacciana:

> Quanto detto finora ci consente di definire, anche se solo provvisoriamente, la posizione occupata dalla novella del Quattrocento nei confronti dei secoli vicini. Rispetto alla necessità di regolamentazione del genere, caratteristica non solo del Trecento, ma anche del Cinquecento […], il Quattrocento si differenzia per il suo totale sperimentalismo, per la sua ricerca di nuove forme narrative o per la sua riproposta di forme divenute desuete. Così, accanto alle numerate raccolte di novelle più o meno ispirate al modello decameroniano, accanto ai generi tradizionali dell'*exemplum* e del racconto agiografico, inclusi o no nell'organismo della predica, accanto alla novella in versi ereditata dai canterini trecenteschi, troviamo la novella "spicciolata", la novella di "beffa", la facezia, l'aneddoto, il proverbio illustrato, la novella inserita nel poema cavalleresco ecc. La novella insomma nel Quattrocento esce definitivamente (dopo le fughe rientrate degli epigoni) dal tempio classico che le aveva costruito Boccaccio e si mette a correre le vie del mondo, tentando in tal modo di cogliere umori e sapori di una realtà tanto multiforme quanto piena di attrattiva. Conseguenza di questo fatto è la straordinaria varietà dei temi narrativi, alla quale si accompagna la ricchezza dei registri linguistici e stilistici impiegati per traghettare questi temi ai lettori.[104]

Picone manifesta anche un particolare interesse per due forme narrative che hanno trovato pieno sviluppo nel XV secolo: la spicciolata e la facezia. Secondo il critico, la diffusione della novella singola è un sintomo della crisi della cornice, che a partire dalla letteratura volgare «finisce per coinvolgere anche la produzione in latino»[105]. La facezia, in cui individua «il sottogenere-guida dello schieramento novellistico», si distinguerebbe rispetto a forme affini latine e romanze (come le novelle di motto) per l'inedita vocazione satirica e realistica[106].

Infine, Picone fornisce dei brevi profili di approfondimento su una selezione di opere, degna di nota in quanto esclusivamente costituita da opere in volgare: il cantare *Geta e Birria*, il *Paradiso degli Alberti*, *La novella del Grasso legnaiuolo* come unico esponente della spiccolata e le raccolte di Masuccio e di Sabadino.

Lo stesso approccio critico costruttivo, tendente a valorizzare le specificità del secolo, è proprio anche di Mazzacurati. Non solo il critico non vede gli scarti rispetto al *Decameron* come spie

[102] Ivi, p. 674.
[103] Ivi, pp. 674-675.
[104] Ivi, p. 675.
[105] Ivi, p. 676.
[106] Ivi, p. 677.

di crisi ma anzi, a mio avviso correttamente, rileva anche come Boccaccio a questa altezza cronologica non rappresentasse un modello assoluto e indiscusso:

> Attorno ed anche ben oltre il grande invaso formato dal *Decameron*, che pure sembrò riepilogare e rifondere insieme quasi tutte le molteplici linee assunte dalla narrazione in prosa e disseminate tra vari pubblici prima del XIV secolo, continuano a scorrere materiali e tradizioni poco influenzate dall'ordine nuovo del racconto che qui si era affermato.[107]

Dunque, di fronte all'«apparente ritorno a Babele» della novellistica quattrocentesca, che recupera modi e forme che potevano sembrare superati dal *Decameron*, Mazzacurati ribadisce con convinzione l'esigenza di osservare questo patrimonio novellistico «anche da punti di vista non condizionati e oscurati dall'ombra del capolavoro»[108].

Boccaccio, da un lato, conferì alla novella una dignità letteraria inedita con la sua raccolta: anche il secolo successivo accolse il nuovo grado di autorialità del genere letterario, arrivando a produrre «il più precoce e il più vasto archivio di novelle d'autore (specie in prosa) dell'intero continente europeo», contribuendo anche alla sua diffusione fuori dai confini italiani[109]. Invece, secondo Mazzacurati, altri lasciti boccacciani non furono immediatamente accolti: in particolare, il realismo e la sorvegliata selezione delle forme che lo veicolano:

> L'altro retaggio invece, quello che conteneva i codici esecutivi del suo realismo e dunque il suo particolare modo di organizzare e recingere lo spazio del narrabile, rimase per lo più mediocremente inteso e non si affermò certo come una griglia rigida, nelle raccolte successive. […] Non si spiegherebbe altrimenti la gran varietà di forme che sopravvivono ed anzi si espandono, nelle selezioni del XV secolo. Questo è un altro dei punti di vista non rituali da cui occorre guardare l'abbassamento di rango e la diaspora di tipologie del racconto, dopo Boccaccio. Dai racconti magici (incunaboli e prime registrazioni scritte dei *contes de fées*) alle favole morali di tipo esopiano, dai resistenti *exempla* dei predicatori (e quelli di san Bernardino da Siena parlano da soli) alla facezia rapida, dal *fablel* popolare al lai trascritto in prosa, dalla piccola *chanson* o cantare di materia romanzesca, *larmoyante* o fiabesca, alle storie agiografiche di miracoli e redenzioni, poco o nulla avrebbe potuto resistere nella tradizione narrativa scritta, se quel canone (malgrado il grande rispetto con cui lo evocano i narratori successivi) non fosse rimasto, per oltre un secolo, un filtro molto aperto. Proprio la debole ricezione che ebbe la prima codificazione forte della rappresentazione realistica spiega dunque perché l'immagine della novella, nel corso del XV secolo e oltre, sembra preservare ancora dentro di sé vari filamenti e varie tipologie pre-boccacciane; e non solo le principali funzioni del "genere", già elaborate durante il medioevo romanzo, ma anche alcune linee della tradizione orale fino ad allora solo sfiorate: ad esempio, le leggende demoniache e le narrazioni miracolose, che erano appena trasudate nel tessuto del *Decameron*, ma sotto la sorveglianza di uno sguardo laico, intriso di razionale civilizzazione urbana […].[110]

La linea interpretativa determinante nella produzione di questo secolo è per Mazzacurati il polimorfismo della novella, che si manifesta, anzitutto, a livello della materia narrata.

---

[107] Mazzacurati, *Dopo Boccaccio* cit., p. 80.
[108] Ivi, p. 82
[109] Ivi, p. 83.
[110] Ivi, p. 84.

Il critico prosegue affrontando alcune questioni geografiche, linguistiche e sociali nell'evoluzione della novella dopo Boccaccio, da tenere sempre presenti come contesto delle «tipologie narrative» e dei «modi di ordinare le raccolte»; proprio dal punto di vista storico, individua la specificità del Quattrocento: «il secolo, che fece da ponte di passaggio verso le rinnovate fioriture del XVI secolo, espresse anche caratteri, significati e problemi tutti suoi, profondamente radicati nella sua storia»[111]. Anzitutto, la frammentazione politico-geografica italiana, che prevale inevitabilmente su ogni tentativo di una visione unitaria, influisce considerevolmente sulle diverse linee percorse dalla novellistica in questo secolo[112]. È qui che Mazzacurati inserisce la sua, ormai celebre, metafora della propagazione naturale delle spugne: «gli elementi organici e le morfologie superficiali possono essere assai simili a quelle della colonia originaria, ma le pasture e i liquidi marini di cui si nutrono ne modificano poco a poco le tonalità di colore, la qualità e la funzionalità biologica»[113]. Proprio come le spugne, il genere letterario della novella è poroso, permeabile più di altre forme più rigidamente codificate agli apporti dell'ambiente in cui si insedia. I fattori ambientali influiscono sulla scelta dei «sottogeneri» novellistici da praticare, sullo statuto autoriale di chi li adotta e sul rapporto con l'ideologia del potere dominante[114]. Così, al crearsi delle condizioni per l'espansione dei modelli novellistici toscani nel resto d'Italia, soprattutto nella seconda metà del Quattrocento, gli esiti furono pesantemente condizionati, ad esempio, dal nuovo contesto cortigiano rispetto all'originaria destinazione della novella ad una classe mercantile cittadina[115].

Tale porosità riguarda anche la lingua del testo: in questo periodo storico, si registra un'accoglienza di altre varietà linguistiche (da idiomi stranieri ai dialetti della penisola) maggiore rispetto a quanto avverrà nel Cinquecento:

> la novella italiana del XIV e del XV secolo, insieme ad alcune specie di poesia carnevalesca, burlesca, popolare, fornì il più vasto serbatoio di linguaggi domestici, di oralità arcaiche, di repertori grammaticali e lessicali prossimi al parlato che sia stato possibile raccogliere, nelle letterature occidentali dei primi secoli.[116]

Oltre ai fattori politici e geografici, Mazzacurati dedica attenzione anche alle modalità di circolazione dei testi. Di fatto, mentre il capolavoro di Boccaccio conosce sin dall'inizio una notevole diffusione manoscritta e si muove con i suoi lettori in tutta Italia e anche all'estero, i testi tardo-trecenteschi e primo-quattrocenteschi godono di tutt'altra sorte. Se da un lato ciò implica che

[111] Ivi, p. 87.
[112] Cfr. ivi, pp. 87-88.
[113] Ivi, p. 88.
[114] Cfr. ivi, p. 89.
[115] Cfr. ivi, p. 126.
[116] Ivi, p. 91.

difficilmente si potranno rilevare casi di riscritture ed intertestualità, dall'altro crea le condizioni per verificare, secondo il critico, la vitalità del circuito orale che anima questi nuovi prodotti letterari:

> Tuttavia, tra quei testi che sembrano richiudersi su di sé, come isole di un arcipelago abbandonato, e i testi che avranno una sia pur limitata diffusione a stampa a partire dall'ultimo Quattrocento [...] si colgono frequenti coincidenze tematiche, travasi non spiegabili per via di lettura e cioè di trasmissione scritta. Il fatto è che mentre i testi, a parte quello boccacciano, hanno circuiti brevi o rimangono addirittura sullo scrittoio dell'autore, la voce viaggia instancabilmente; e quei travasi sono spesso le prove indiziarie di come la trasmissione orale continui ad operare, in quel secolo.[117]

Infine, anche in virtù di questa mancanza di modelli formalmente e stilisticamente fissati, il Quattrocento è il secolo che più si caratterizza per la compresenza di molteplici tipologie narrative, dalla novella umanistica ai cantari[118]. Anche in questa selezione antologica, dunque, si accoglie un'ampia gamma di testi inquadrabili come *narratio brevis*, piuttosto che focalizzarsi esclusivamente sulla forma-novella.

Mazzacurati si sofferma, poi, su quella che definisce l'«eclissi» della raccolta di novelle d'autore in Toscana. Mentre a Firenze, dove la novella sembra aver perso prestigio e i letterati si dimostrano «più preoccupati di gareggiare a distanza con i modelli di poesia e di dottrina antica che di rinnovare la tradizione della prosa moderna d'invenzione», prevale la forma della spicciolata, nei centri più periferici del Nord e del Sud Italia i volgari regionali assurgono solo ora all'uso letterario, e in virtù di ciò si propongono di seguire la scia dei grandi classici trecenteschi toscani[119]. È proprio in questo contesto che si generano le raccolte di Masuccio e di Sabadino. Procede poi con la considerazione di alcuni «sotto-generi» della novella: l'*exemplum*, la facezia (di cui individua un filone "alto", umanistico, e in un filone "basso", che pare continuare la tradizione narrativa del *Novellino* duecentesco), la novella di beffa e le favole esopiche[120]. Nelle pagine finali del suo profilo del XV secolo, il critico ritorna al *Novellino* di Masuccio e alle *Porretane* di Sabadino, dedicando loro pagine originali di analisi in cui ne mette in luce peculiarità e meriti. Nel complesso, Mazzacurati delinea un panorama variegato della novellistica di questo secolo, leggendolo nella chiave di un arricchimento del genere, riconducendo la frammentazione letteraria a un quadro storico ben preciso e individuando linee portanti che animano le diverse realtà culturali.

In anni più recenti, Carapezza ha affermato la necessità di partire dal Quattrocento per comprendere appieno l'evoluzione della novellistica del secolo successivo. Non solo: la studiosa riconosce dignità autonoma alla produzione di questo secolo, che ritiene meritevole anche di studi

[117] Ivi, pp. 94-95.
[118] Cfr. ivi, p. 96.
[119] Ivi, p. 102.
[120] Cfr. ivi, pp. 108-116.

focalizzati sulle qualità intrinseche di questa produzione e non solo sul suo ruolo di tramite tra il secolo di Boccaccio e gli sviluppi rinascimentali del genere:

> Nella realizzazione più canonica del racconto breve, la novella, il *Decameron* si impone come presupposto condizionante, anche quando il condizionamento si esplica nella deliberata deviazione. Il riconoscimento del rapporto elettivo con il modello acquista maggior significato se non si muove unicamente in una sinossi acronica dal Cinquecento al Trecento, ma coglie, seppure per via di sintesi, la mediazione rappresentata dagli esiti quattrocenteschi del genere. Il primo capitolo è perciò dedicato alla novella del XV secolo, entro la quale porre in luce costanti caratteristiche che giungono al Cinquecento senza soluzione di continuità, e, d'altro lato, aspetti destinati a non ripetersi negli altri casi esaminati. La lunga transizione dal *Decameron* ai novellieri del pieno XVI secolo è indagata attraverso il *Novellino* di Masuccio Salernitano e le *Porretane* di Sabadino degli Arienti, i due esemplari non solo più significativi del secolo ma anche fortunati superstiti el successivo (più di dieci riedizioni il primo, nonostante le censure; sette le seconde). Si tratta, indubbiamente, di opere degne di autonoma considerazione, che non possono essere ricondotte unicamente a fasi di passaggio dall'origine trecentesca al Cinquecento.[121]

Il capitolo dedicato al Quattrocento si intitola *Le "molte facezie e giocose piacevolezze" del XV secolo*, con una citazione di Masuccio[122]. Come preannunciato, è costituito quasi completamente dall'analisi del suo *Novellino* e delle *Porretane* di Sabadino, sia per il loro valore letterario che per il loro impatto sulla letteratura successiva. In coda alla disamina di queste opere, un ultimo paragrafo di poche pagine tratta della "novella fuori dal libro", passando rapidamente in rassegna la spicciolata in lingua volgare e latina (il *Grasso legnaiuolo*, ma anche la *Griselda* petrarchesca, il dittico bilingue di Bruni e la *Historia de duobus amantibus* di Piccolomini) e concentrando poi l'attenzione sulla novella in rapporto ad altri generi letterari, in particolare alle novelle intercalate in poemi come quello di Matteo Maria Boiardo[123].

A livello generale, Carapezza ricostruisce quattro bacini che alimentano l'*inventio* degli autori del XV secolo:

> In primo luogo c'è l'imprescindibile modello della novellistica precedente e quindi del *Decameron*; oltre ad esso, vi sono le osservazioni a proposito del racconto faceto disseminate nella trattatistica, le raccolte umanistiche di facezie e l'osservazione diretta della pratica narrativa presso gli ambienti nobili e urbani talvolta messi in scena nelle cornici dei novellieri.[124]

Proprio soffermandosi sulla dicotomia fra scrittura e oralità della narrativa breve, la studiosa delinea una società in cui la novella animava i dibattiti degli ambienti umanistici, impegnati nell'appropriazione e nella teorizzazione della *narratio brevis*, ma circolava anche nelle corti e negli

[121] Carapezza, *Novelle e novellieri* cit., p. 13.
[122] Ivi, pp. 21-49.
[123] Cfr. ivi, pp. 47-49.
[124] Ivi, p. 21.

ambienti cittadini, in cui la pratica del racconto era viva e diffusa, un «patrimonio condiviso dalla comunità, non solo colta»[125].

Partendo dai casi di Masuccio e Sabadino, con particolare attenzione ai paratesti e alle zone di progettualità metaletteraria, Carapezza individua alcune questioni chiave del genere narrativo nel Quattrocento. Anzitutto, «l'asserzione della verità del racconto»[126], che può essere rivendicata e garantita dall'autore (è il caso del *Novellino*), o può essere assunta in virtù della levatura dei narratori chiamati in causa come nelle *Porretane*[127]. Altro *topos* ricorrente è quello della funzione del libro, che viene esemplificato dalla dedica a Ercole d'Este di Sabadino: il libro di novelle si offre come ricreazione del lettore (specie di un nobile come lo sono i dedicatari di queste due raccolte), un *otium* che circoscrive il suo ambito rispetto a quello di generi più impegnati quali la storiografia, ma che comunque afferma la propria dignità in virtù del piacere che apporta, inserendosi in una nobile tradizione letteraria[128].

Il rapporto con il *Decameron* non implica una riproposizione pedissequa, ma soluzioni molteplici: Masuccio rinuncia al racconto-cornice (optando per l'espediente della lettera) ma mantiene le decadi tematiche, Sabadino invece compie la scelta opposta, offrendo rispettivamente le vie narrative che si riproporranno nel secolo successivo. In queste due opzioni, Carapezza riconosce rispettivamente un più marcato allontanamento o adesione al modello boccacciano:

> Nel *Novellino* la soppressione della cornice bucolica non implica, neppure al livello macrostrutturale, un tradimento totale del *Decameron*, del quale sopravvivono, per esempio, il criterio di partizione tematica (anche con identità di temi) con chiusura esemplare e il criterio di partizione numerologica, a base dieci. L'intenzione di Masuccio però nell'impianto complessivo del suo libro sembra essere quella di calcare una strada diversa dalla via boccacciana. Al contrario, sulle orme della brigata si muove Sabadino degli Arienti, che ridipinge la cornice decameroniana con i colori del proprio tempo. Le *Porretane*, infatti, esemplificano efficacemente […] il segno già impresso dall'archetipo trecentesco su alcuni testimoni della novellistica […].[129]

Nonostante le premesse, le conclusioni di Carapezza, per ovvie ragioni, sono uno sguardo sul secolo attraverso la lente del Cinquecento. Nel complesso, la studiosa non ricostruisce (né si propone di farlo) un quadro organico e articolato del Quattrocento, ma si limita a constatare una generale fortuna del genere letterario che si manifesta in una pluralità di forme concomintanti, più o meno fortunate nel secolo successivo:

> La narrazione breve di un fatto vero e insolito per dilettare chi ascolta, non senza apportare anche un'utilità morale, nel XV secolo non ha un'unica collocazione all'interno delle forme letterarie, ma ha sicuramente una buona fortuna, come attesta proprio la sua diffusione trasversale ai generi e alle forme.

[125] Ivi, pp. 23-24.
[126] Ivi, p. 29.
[127] Cfr. ivi, p. 31 e p. 33.
[128] Cfr. ivi, pp. 32-33.
[129] Ivi, p. 32.

> Il libro di novelle può calcare le orme decameroniane, come capita con Sabadino, ma può anche tralasciare la brigata di cornice, come nel *Novellino*; la novella spicciolata ha ampia diffusione; consenso riscuote anche la variante versificata del genere, che mostra con maggior evidenza il legame con l'oralità, come trasmissione vocale. Con Boiardo, infine, il Quattrocento apre la via all'ingresso della novella nel poema: segnale dell'indole versatile della forma narrativa breve e delle potenzialità di ibridazione della novella, sfruttate nel secolo seguente. All'effettiva assenza di edizioni di novellieri per l'intero primo cinquantennio del Cinquecento fanno riscontro, infatti, da un lato la diffusione della novella in versi, dall'altro la comparsa della novella all'interno del romanzo cavalleresco, del trattato (il *Cortegiano* è l'esempio più illustre) e del dialogo, come attesta la fortuna dei due *Dialoghi aretiniani*.[130]

Negli stessi anni, Menetti nella sua monografia sulla novellistica fra Due e Settecento propone una sua periodizzazione del periodo successivo a Boccaccio, includendo considerazioni specifiche sul Quattrocento. La studiosa parte dal presupposto che i novellieri italiani fossero particolarmente interessati alla storia contemporanea, e che dunque su questo genere letterario l'incidenza degli eventi storici sia fondamentale[131]. D'altra parte, non solo la storia italiana si presenta come disgregata fra più realtà politiche, linguistiche e territoriali, ma in aggiunta la stessa novellistica sembra prediligere l'attenzione ai fatti locali, singoli, isolati[132]. Dunque, Menetti premette un *caveat* alla sua proposta: «l'attenzione del racconto novellistico per la molteplicità di avvenimenti, anche locali, suggerirebbe di evitare periodizzazioni troppo ampie, che nelle novelle dei nostri narratori risultano sempre più confuse e incerte»[133]. Nondimeno, sulla base di alcuni avvenimenti storici la critica propone tre fasi di sviluppo del genere novellistico: «una prima fase della novellistica post-decameroniana si svilupp*a* in Toscana e fra due crisi: dal tumulto dei Ciompi nel 1378 alla morte di Lorenzo Magnifico nel 1492, e del frate domenicano Girolamo Savonarola nel 1498»; «una seconda fase si apre nel periodo che intercorre tra guerra e pace (dalla fine del Quattrocento alla metà del Cinquecento): e cioè tra le guerre di Italia che coinvolgono le signorie del nord e del centro Italia, fino alla pace di Cateau-Cambrésis, nel 1559»; «una terza fase si inaugura dopo il 1559 e sembra prolungarsi fino al Settecento: è caratterizzata dal carattere accademico dei novellieri, dalle limitazioni editoriali del clima controriformistico, dalla riscrittura moralistica del *Decameron* in area veneta, dalla nascita della fiaba letteraria con il *Cunto* di Giambattista Basile (1634-1636) e dalle trasformazioni innescate dalla nascente narrativa romanzesca in prosa»[134]. Il periodo che qui ci riguarda è quello della prima fase,

> la stagione in cui l'ingegno narrativo italiano sembra sfruttare due tipologie novellistiche: la novella della facezia, della beffa e del comico grottesco, da un lato; e dall'altro la novella umanistica, come reazione dei "gruppi dominanti", secondo la proposta di Mazzacurati, "all'embrione della rivoluzione operaia" e alla novella in volgare popolare.[135]

[130] Ivi, p. 49.
[131] Cfr. Menetti, *La realtà come invenzione* cit., pp. 98-99.
[132] Ivi, p. 103.
[133] Ivi, p. 105.
[134] Ivi, pp. 105-106.
[135] Ivi, pp. 106-107.

Fra il tardo Trecento e la fine del Quattrocento, Menetti individua dunque due linee narrative predominanti che trovano a suo avviso sviluppo autonomo e che discute separatamente. All'ambito "comico-grottesco" in lingua volgare riconduce sia il genere faceto che le novelle di beffa alla spicciolata; inoltre, pare far confluire in questa categoria anche il *Novelliere* di Sercambi[136]. A lato, considera la linea della novella latina, rappresentata *in primis* da Petrarca, Piccolomini, Poggio Bracciolini (a cui aggiungerà in seguito anche Bruni e Bandello)[137]. In quest'ottica toscanocentrica, Masuccio e Sabadino non riescono a essere inquadrati da questa sistemazione e trovano posto solo in coda, assieme ai *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, come esempi di raccolte più ampie[138]. In questa sezione, Menetti non menziona lo pseudo-Sermini, di cui comunque dà qualche accenno cursorio in altre zone del libro.

In una sezione successiva, dedicata a un affondo critico sulle problematiche della narrazione d'invenzione dopo Boccaccio, maggiore attenzione viene data al XV secolo, specificamente in relazione alla novella umanistica. Menetti accoglie l'apporto dei più recenti studi di Rossella Bessi e Gabriella Albanese sulle traduzioni latine del *Decameron* e sulle novelle umanistiche d'autore, riconoscendone il ruolo decisivo sulla nuova concezione della novella:

> L'elaborazione concettuale dei punti cardinali della prosa d'invenzione letteraria italiana risale per buona parte al Quattrocento, durante il profondo ripensamento e il complesso riadattamento della materia decameroniana degli umanisti che traducono in latino alcune novelle, veri *best-sellers* di un pubblico colto. La letteratura narrativa, latina e volgare, del Quattrocento è cruciale per la riconfigurazione dell'immaginario, del lessico e delle metafore dei novellieri successivi.[139]

Menetti individua l'apporto centrale degli umanisti nell'elaborazione di un nuovo ideale di virtù della *narratio brevis*: «Per gli uomini colti che studiano il *Decameron*, il concetto di invenzione deve incrociarsi con la virtù, che si mostra con l'onestà delle parole e dei comportamenti»[140]. Nel Quattrocento, in particolare, viene a crearsi un discorso legato alla moralità del narrare, in una tensione fra *inventio* e *virtus*, che prende le mosse dalla *Griselda* petrarchesca: in quest'ottica, «il 'dopo-Boccaccio' è anche […] un 'dopo-Petrarca'»[141]. La discussione letteraria si impernia su fondamenti della retorica antica (quali la dicotomia *fabula*/*historia*) e concetti squisitamente umanistici quali l'*urbanitas*, delineata secondo i dettami di Pontano. È questo nucleo teorico, che si manifesta anche nella selezione dei contenuti ammissibili del repertorio decameroniano, a costituire il lascito più importante per gli autori del secolo successivo:

[136] Cfr. ivi, p. 107.
[137] Cfr. *ibidem* e p. 152.
[138] Cfr. ivi, p. 107.
[139] Ivi, p. 142.
[140] Ivi, p. 143.
[141] Ivi, p. 152.

> Da questo setaccio si forma un nuovo 'Decameron umanistico', più utile alla riflessione contemporanea e composto non solo dalle novelle più virtuose di Boccaccio, ma anche dalla lettura delle sue opere erudite in cui i *casi* e gli avvenimenti recenti e passati, sono abilmente mescolati ai *ficta*. Gli argomenti più ricercati riguardano le relazioni, i conflitti familiari e la fedeltà muliebre entro un quadro morale, virtuoso e storico, secondo un ideale di virtù e onestà, che Pontano aveva individuato. Ma, bisogna precisarlo, questa onestà non è la stessa di Boccaccio e non è il frutto di una libertà interpretativa, in quanto è vincolata dalla selezione che la precede. Per gli umanisti il novellare è l'occasione per attivare uno scambio sociale, e per esibire un sapere storico attraverso i principali canali di comunicazione del tempo come le lettere, i trattati e i discorsi pubblici: un passatempo per uomini dotti, che uniscono ricerca, conversazione, traduzione e riscrittura di quella zona del *Decameron* che custodisce utili esempi di invenzione e virtù. Quando un umanista inventa, di solito rielabora e divulga qualcosa di già noto. Il piacere del racconto, inoltre, risiede nella originalità della sua esposizione e della complessità argomentativa, che accompagna e giustifica il raccontare. Gli esempi di virtù, prelevati dal *Decameron*, servono a rendere più attuali e più interessanti le riflessioni di filosofia morale, già ricavate dalla lettura dei classici latini e dibattuti nei circoli colti, come gli effetti negativi della follia d'amore e i conflitti di potere in ambito famigliare, che spesso da essa dipendono.[142]

Nelle ultime pagine di questa sezione, Menetti propone alcuni esempi di motivi narrativi prediletti dagli umanisti quattrocenteschi che conosceranno fortuna nel successivo Rinascimento, come quello della fanciulla perseguitata e dei conflitti famigliari[143]. Viene, infine, dato spazio anche all'invenzione umanistica della cornice epistolare e della 'forma a dittico', sul modello petrarchesco, che verrà coltivata anche nel Cinquecento[144].

III.5. Le caratteristiche della novella tardo-trecentesca e cinquecentesca

A fronte di un'attenzione per lo più desultoria sulla novella del Quattrocento da parte della critica, nel valutare l'opportunità di considerare autonomamente questo periodo storico occorre ripercorrere brevemente i fattori formali e tematici che caratterizzano la narrativa che lo precede e quella che la segue. Infatti, i due segmenti dati dalla produzione del tardo Trecento e del Cinquecento risultano più saldi nella storiografia letteraria rispetto a quella del secolo che li separa; è in particolare il XVI secolo ad aver goduto di fortuna critica e, pur con le minime varianti ermeneutiche inevitabili quando si ha a che fare con un genere letterario scivoloso come quello novellistico, la sua fisionomia appare ben definita. Se da un lato è fondamentale non appiattire lo sguardo sul Quattrocento attraverso criteri meramente esogeni, basati su ciò che precede e segue il secolo (come già si è fatto a lungo nel paragone con Boccaccio), dall'altro un confronto con le categorie storico-letterarie messe in campo dagli studiosi del Trecento e del Cinquecento può essere estremamente fruttuoso per inquadrare adeguatamente la narrativa breve del XV secolo e per valutarne lo statuto. Di queste tendenze letterarie occorre tener conto come possibile cartina di tornasole per la periodizzazione del secolo,

[142] Ivi, pp. 145-146.
[143] Cfr. ivi, pp. 146-150.
[144] Cfr. ivi, p. 151.

affiancandole all'individuazione di fattori e categorie peculiari ricavati dalla lettura degli stessi testi quattrocenteschi, che rappresentino adeguatamente le loro particolarità individuali.

La narrativa breve del tardo Trecento trova i suoi rappresentanti più celebri in Sacchetti, Sercambi e il ser Giovanni del *Pecorone*. La caratteristica più spesso citata per questa novellistica è il suo municipalismo: le vicende si sviluppano nella dimensione cittadina, legata agli ambienti e ai fatti di Firenze *in primis*, ma (più limitatamente) anche di altre realtà toscane. Per Balduino, che considera il *Trecentonovelle* adeguato ad esemplificare l'intera produzione di questo periodo, «le vere dimensioni dell'arte sacchettiana stanno […] nel quotidiano e nel municipale; che sono poi termini idonei a definire, nei suoi esiti più credibili, anche la narrativa di un Sercambi, di un Sermini e in qualche misura dello stesso Ser Giovanni»[145]. In anni più recenti, anche Meletinskij ha preso Sacchetti come punto di riferimento e sottolineato i risvolti estetici di questo perimetro narrativo:

> Sacchetti si limita principalmente alle dimensioni della natia Firenze, a un livello di vita quotidiana e in certo modo "popolano"-democratico, più popolare e, in questo senso, a un ambiente "medievale". Questo "carattere popolare" si manifesta sia nella lingua sia in un determinato materialismo di vita quotidiana, e nella predilezione verso una comicità grossolana, ossia verso un certo tipo di umorismo e nel suo stesso compiacimento. Nel modello del mondo di Sacchetti manca l'elemento "cavalleresco" idealizzante, gli è estraneo inoltre il culto della magnanimità e dell'amore nobile. Il suo modello del mondo, in sostanza, è aneddotico.[146]

A un orizzonte ristretto, dunque, corrisponde una predilezione per vicende quotidiane, o comunque dal sapore cronachistico, che si prestano al registro comico-realistico e a strutture narrative più essenziali ed elementari. Picone, a tal proposito, ha parlato di «stile basso, popolano e paratattico»[147]. Nei vari profili critici, ricorre una sensazione di "regressione" a forme narrative pre-novellistiche, di minore aspirazione letteraria: Neuschäfer rileva un ritorno all'*exemplum* e alla farsa[148], Malato una predilezione per l'aneddoto o per tipologie marginali del *Decameron* come le novelle di motto[149], Picone un "rispolverare" gusti fabliolistici nell'*inventio* narrativa[150].

Al contempo, questa immersione nel passato prossimo, se non nel presente cittadino implica un crescente coinvolgimento politico e ideologico, di portata sconosciuta al *Decameron* di Boccaccio. A questi studi si è dedicato in particolare Piotr Salwa a partire dagli anni '80[151], mettendo in luce

---

[145] Balduino, *Fortune e sfortune della novella italiana fra tardo Trecento e primo Cinquecento* cit., p. 165.
[146] Meletinskij, *Poetica storica della novella* cit., p. 141.
[147] Picone, *Il racconto* cit., p. 657.
[148] Cfr. Neuschäfer, *Boccace et l'origine de la nouvelle* cit., pp. 103-104.
[149] Cfr. Malato, *La nascita della novella italiana* cit., p. 37.
[150] Cfr. Picone, *Il racconto* cit., pp. 656-657.
[151] Fra i suoi studi sul tema, si segnalano principalmente: Piotr Salwa, *Retorica e politica - croniche e novelle di Giovanni Sercambi, lucchese*, in *Renaissance Studies in Honour of Craig Hugh Smyth*, vol. i, a cura di Andrew Morrogh, Fiorella Superbi Gioffredi, Piero Morselli ed Eve Borsook, Firenze, Giunti Barbèra, 1985, pp. 465-479; Id., *Il «Novelliere» sercambiano e il suo contesto lucchese*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», XXXIII (1986), pp. 207-225; Id., *Narrazione, persuasione, ideologia: una lettura del «Novelliere» di Giovanni Sercambi, lucchese*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1992; Id., *L'allusione politica nel «Pecorone» di ser Giovanni Fiorentino*, in «Quaderni lucchesi di studi sul medioevo e sul

come l'interesse per la politica e la sua tematizzazione in ambito novellistico fosse un tratto costante a cavallo fra Tre e Quattrocento, seppur con declinazioni peculiari per ciascun autore, a seconda del periodo storico e dell'ambiente di provenienza[152]. Questa tendenza è favorita dal fenomeno sociopolitico dell'emergenza di una nuova classe media, definibile "borghese", sempre più decisa a prender parte al governo delle città, di cui gli autori di queste raccolte sono rappresentanti anche particolarmente impegnati[153]. Si tratta, come afferma Salwa, di un aspetto circoscritto a questo frangente storico-letterario: «La fase "pubblicistica" si è dimostrata tuttavia soltanto uno sperimento di durata relativamente breve: l'ulteriore sviluppo della novellistica seguì strade ben diverse, anche perché diverse divennero la realtà comunale e la politica»[154].

Altri tratti individuati come caratteristici della produzione tardo-trecentesca si rivelano, in verità, trasversali e ritornano anche nei profili critici dedicati al Cinquecento. *In primis*, la cosiddetta crisi della cornice decameroniana, soluzione macrostrutturale che non verrà più riproposta nei termini originari. Omesso, ridotto, dilatato o alterato dalla contaminazione con altri generi letterari[155], questo *device* paratestuale non viene sentito come condizione immutabile per il genere novellistico e viene gestito liberamente rispetto al modello boccacciano[156]. In particolare, diviene spesso sede delle più marcate inferenze moralistiche intorno alle novelle: altro tratto comune sia ai primi epigoni di Boccaccio sia ai novellieri del pieno Cinquecento è l'«accentuazione di sovrasensi extranarrativi»[157],

rinascimento», I (2000), pp. 143-162; Id., *La narrativa tardogotica toscana*, Fiesole, Cadmo, 2004; Id., *La novella post-boccacciana e la politica*, in «Heliotropia», VII (2010), pp. 145-159; Id., *Il pubblico e il privato secondo Giovanni Sercambi*, in *Vita pubblica e vita privata nel rinascimento.* Atti del XX Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza 21-24 luglio 2008), a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010, pp. 67-76.

[152] Si pensi all'approccio non sistematico ma pragmatico, basato sul «buon senso quotidiano» e sulla diffidenza per i potenti di Francesco Sacchetti; all'ammirazione per una signoria ideale, cui è giusto sottostare, nel caso di Sercambi (legato alla famiglia dei Guinigi in un frangente storico particolarmente delicato per Lucca); al parteggiamento per i guelfi nel *Pecorone* di ser Giovanni: per un quadro d'insieme, rimando anzitutto al suo saggio riassuntivo *La novella post-boccacciana e la politica* cit., che tiene conto anche del controverso *Paradiso degli Alberti* attribuito a Giovanni Gherardi da Prato.

[153] Su questo tema, cfr. Nicola Esposito, *Raccolte di novelle, ovvero manuali per una borghesia di governo. Il caso del «Pecorone»*, in *Letteratura e Potere/Poteri.* Atti del XXIV Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Catania, 23-25 settembre 2021), a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina e Carmelo Tramontana, Roma, Adi editore, 2023, https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/ESPOSITO.pdf (consultato l'ultima volta il 6 febbraio 2024) e l'esaustivo quadro proposto in Id., *Borghesia e società nei novellieri toscani da Boccaccio a ser Giovanni, Sacchetti e Sercambi (1378-1424)*, relatrice Laura Banella, Tesi di Dottorato, University of Notre Dame, 2023.

[154] Salwa, *La novella post-boccacciana e la politica* cit., p. 159.

[155] Sul finire del Trecento, soprattutto la letteratura didascalica in prosa volgare, laica e cristiana (cfr. Esposito, *Raccolte di novelle, ovvero manuali per una borghesia di governo* cit., pp. 4-6); per quanto riguarda il Cinquecento, sono fondamentali soprattutto gli scambi con il genere dialogico e quello trattatistico (cfr. Carapezza, *Novelle e novellieri* cit., p. 12).

[156] Sul tema esiste una bibliografia nutrita e di lunga data, per cui qui mi limito a citare i contributi più significativi: Leonie Graedel, *La cornice nelle raccolte novellistiche del Rinascimento italiano e i rapporti con la cornice del «Decameron»*, Firenze, Stamperia «Il Cenacolo», 1959; Marziano Guglielminetti, *Il circolo novellistico. La cornice e i modelli sociali*, in *La novella italiana* cit., vol. i, pp. 83-102; Michel Plaisance, *Funzione e tipologia della cornice*, in *La novella italiana* cit., vol. i, pp. 103-118; Flavia Palma, *Novelle, paratesti e cornici. Novellieri italiani e inglesi tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019.

[157] Gian Mario Anselmi, *Il duplice statuto della novella italiana*, in *Favole parabole istorie* cit., p. 540.

la cui assenza era tratto caratterizzante del *Decameron*. Sia essa basata una morale cristiana o laica, perseguita con coerenza o artificiosamente addotta come «correttivo a quanto di sboccato, di triviale o troppo libero»[158] fosse presente nel racconto (se non, addirittura, «comodo alibi per introdurre contenuti osceni e scabrosi»[159]), l'interpretazione del testo torna nei binari solidamente orientati di un ordine ideologico prestabilito. La declinazione di questo moralismo risente sensibilmente della temperie storica in cui prende forma: in particolare, risulta particolarmente forte nel secondo Cinquecento il peso della Controriforma[160]. Parte integrante di questa sovrastruttura retorica è una marcata tendenza misogina, che emerge come ulteriore tratto trasversale fra questi periodi della novellistica post-decameroniana. Già Auerbach imperniava buona parte della sua riflessione riguardo agli sviluppi del genere letterario sul «deciso disprezzo per le donne», che a suo avviso segna l'area romanza a partire dalla fine del XIV secolo[161]; per quanto riguarda i primi epigoni, nella critica più recente è Picone ad aver formulato con più precisione la questione: «uno dei tratti distintivi della novellistica posteriore a Boccaccio *è* proprio la caduta della funzione conoscitiva dell'amore, e il conseguente ridimensionamento del ruolo assegnato alla donna», con un'inversione di rotta che porta la novella «dalla *laudatio* alla *reprobatio amoris*»[162]. D'altro canto, Meletinskij osserva, forse non a torto, che i motivi misogini, in quanto propri sia della letteratura medievale più arcaica sia della letteratura rinascimentale, non vadano considerati lascito di un'epoca piuttosto che di un'altra e che appaiano «in verità inconsueti, probabilmente, al solo Boccaccio»[163].

Per altri versi, invece, la novella del Cinquecento si presenta agli antipodi degli sviluppi tardo-trecenteschi. In particolare, alla predilezione dei settori comici del modello decameroniano si sostituisce la netta preferenza per le trame tragiche e drammatiche[164]; in sinergia con questa tendenza, si riscontra anche la propensione all'*amplificatio* sia a livello retorico che nell'elaborazione degli intrecci, che dilatano la novella in direzione antitetica allo schematismo diegetico di fine Trecento[165].

Non solo: se la novella dei primi epigoni si richiudeva nei confini delle mura cittadine, il XVI è il secolo dell'allargamento dei confini, non solo per quanto riguarda gli ambienti di produzione del testo ma anche e soprattutto nell'orizzonte degli intrecci. Come rileva Carapezza,

> I toscani nel XVI secolo continuano a scrivere novelle, ma evidentemente qualcosa non funziona più. Le sfortune personali degli autori si incrociano con i limiti della formula municipalistica della novella

[158] Balduino, *Fortune e sfortune della novella italiana fra tardo Trecento e primo Cinquecento* cit., p. 166.
[159] Picone, *Il racconto* cit., p. 664.
[160] Cfr. Guglielminetti, *Introduzione* cit., p. xxviii e pp. xxxiv-xxxvi; Carapezza, *La novella del Cinquecento* cit., p. 26.
[161] Si veda l'intero capitolo intitolato *Soggetti* in Auerbach, *La tecnica di composizione della novella* cit., pp. 45-72.
[162] Picone, *Il racconto* cit., pp. 656-657.
[163] Cfr. Meletinskij, *Poetica storica della novella* cit., p. 168.
[164] Cfr. ivi, p. 119.
[165] Cfr. Renzo Bragantini, *Alcune economie della narrazione cinquecentesca*, in *Dal primato allo scacco* cit., pp. 153-170.

> del passato, basata appunto sulla centralità della dimensione cittadina e dei personaggi locali. I novellieri fedeli alla tradizione non riescono ad arrivare alla stampa.[166]

Ecco che Grazzini e Pietro Fortini restano (relativamente) in ombra, e il novelliere di Agnolo Firenzuola viene stampato solo postumo, mentre Bandello e Straparola conoscono un grandissimo successo di pubblico ancora in vita. Secondo Carapezza, il trionfo di un autore come Bandello, «le cui vicende si dipanano tra l'Oriente, la Francia e l'Europa Settentrionale», si deve proprio al suo «respiro cosmopolita», mentre la sfortuna del Lasca potrebbe imputarsi alla «netta prevalenza delle ambientazioni fiorentine» della sua raccolta[167]. In generale, i grandi centri della stampa premiano nettamente il Nord Italia, ma per il successo di un libro di novelle nel Cinquecento è senz'altro decisivo il fattore della *novitas* ad ogni livello; ne è un sintomo indicativo l'inclusione nel perimetro di questo *format* di tipologie narrative inedite, che si affiancano alla novella classica:

> Non solo i libri di novelle cercano strade diverse per incontrare il favore del pubblico cinquecentesco (la lettera dedicatoria di Bandello, la fiaba di Straparola, per esempio), ma la novella stessa, in quanto genere, non dà conto esaustivamente della produzione narrativa breve. Facezie, detti memorabili, motti piacevoli, ricordi, giochi ed enigmi si affermano nella seconda metà del secolo come fondamentale corollario del novelliere, costringendo la cornice a dilatarsi oltre misura per accoglierli, o, al contrario, a saltare completamente, con la metamorfosi del libro di novelle in un originale aggregato di forme brevi, dall'apoftegmatica all'apologo narrativo.[168]

Risulta particolarmente significativa l'apertura ai motivi del folklore e del fiabesco, che ha determinato lo straordinario successo di Straparola[169]. Questa *varietas* narrativa è anche determinata dal nuovo contesto cortigiano, che nel XVI secolo accoglie il novellare come parte integrante della civile conversazione: come afferma Carapezza, «lingua, espressioni, personaggi e intrecci boccacciani possono essere ripresi (più o meno fedelmente), ma il libro di novelle per affermarsi deve aprire al nuovo, farsi specchio della civiltà rinascimentale e delle sue conversazioni di corte»[170].

Ma la marca più caratteristica della novella cinquecentesca, che certamente si collega all'incessante ricerca del nuovo e dell'inatteso, è una diffusa poetica dell'eccesso[171]. L'interesse degli autori privilegia gli aspetti più assurdi e aberranti della realtà umana e mette in scena l'irrazionalità delle passioni più estreme. Vengono rappresentati casi di efferato sadismo e crudeltà, specie nelle punizioni sproporzionate subite da alcuni personaggi nell'esito delle loro vicende[172]. A ciò si unisce anche l'insistito gusto descrittivo per i dettagli macabri e truculenti, che va a sfruttare fino al

---

[166] Carapezza, *La novella del Cinquecento* cit., p. 23.
[167] Ivi, p. 24.
[168] Carapezza, *Novelle e novellieri* cit., pp. 11-12.
[169] Cfr. ivi, p. 15 e Meletinskij, *Poetica storica della novella* cit., p. 170.
[170] Cfr. Carapezza, *La novella del Cinquecento* cit., p. 9.
[171] Cfr. ivi, pp. 22-23.
[172] Il fenomeno è stato particolarmente studiato in relazione a Bandello, per cui rimando anzitutto a Sergio Blazina, *Novelle di supplizio e di tortura: Bandello e Boccaccio*, in *Matteo Bandello novelliere europeo*, a cura di Ugo Rozzo, Tortona, Cassa di Risparmio, 1982, pp. 261-274.

parossismo le risorse del realismo novellistico. Bandello è fra gli autori più esplicativi di questa linea: le sue novelle si focalizzano su azioni aberranti e abnormi, dettate da pulsioni spesso distruttive, con una spinta enfasi retorica ad evidenziare gli snodi narrativi più drammatici[173]. Guglielminetti, che per questo tipo di stile narrativo conia la categoria di 'novella manieristica', o 'controriformistica'[174], rileva queste tinte cupe e orrorose anche in Giovanni Brevio (di cui menziona «la morbosa curiosità […] per l'assurdo e l'irrazionale della vita quotidiana»[175]) e in Grazzini (nelle cui *Cene* serpeggiano «energie deformanti, se non proprio distruttive, la cui mira è la ricerca continua e insistita del trauma intellettuale»[176]); in tempi recenti, Carapezza ha identificato il culmine di questa tendenza in Giraldi Cinzio[177].

Molto lucidamente, Bragantini mette in relazione il legame con l'epoca storico-culturale del Cinquecento e queste narrazioni oscure e violente, in cui prevalgono esiti tragici che facciano da monito per il lettore (secondo una logica per cui tanto maggiore è l'orrore, tanto più efficace sarà la lezione morale):

> la gracilità asfittica delle strutture narrative, la loro prevedibilità nell'asserzione della staticità irreversibile dei destini, che comporta la sottrazione del rovesciamento, meccanismo tipico della novella "classica", si capisce che tutto ciò divenga più massicciamente evidente nel pieno e nel secondo Cinquecento, sotto le spinte convergenti di una sempre più rigida distinzione delle classi e dell'idea e della prassi conciliare.[178]

Impossibilità di far fronte all'irrazionalità del destino, sottomissione agli impulsi delle passioni più insensate, immobilismo sociale e pesante istanza moralistica: con questi narratori siamo, per il critico, alla «crisi della novella "classica"»,

> [...] emblematizzata in un modo che non si potrebbe desiderare più evidente dalla mutazione tematica, sempre più insistentemente attestata sulle punizioni orrorose (per difesa di classe) e sul castigo del trasgressore (per salvaguardia sociale), proprio la figura centrale del sovvertimento comico [...].[179]

In questa essenziale mappa della novellistica rinascimentale, resta da valutare con precisione, e corroborare con un'adeguata esemplificazione testuale, la posizione occupata dai narratori del pieno Quattrocento. A metà strada tra il *Decameron* e il Concilio di Trento, questo periodo letterario è molto più di un "secolo di passaggio" tra le soluzioni narrative di un Sacchetti e di un Bandello. Lo pseudo-

[173] Per una breve e icastica descrizione di questo aspetto, cfr. Salvatore Battaglia, *Capitoli per una storia della novellistica italiana: dalle origini al Cinquecento*, a cura di Vittorio Russo, Napoli, Liguori, 1993, pp. 310-312 e Meletinskij, *Poetica storica della novella* cit., pp. 154-158; più diffusamente, fra i diversi contributi su Bandello si segnalano Elisabetta Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005 e il capitolo *Il «Decameron» moderno di Matteo Bandello* in Carapezza, *Novelle e novellieri* cit., pp. 77-121.
[174] Guglielminetti, *Introduzione* cit., p. xxv.
[175] *Ibidem*.
[176] Ivi, pp. xliii-xliv.
[177] Cfr. Carapezza, *La novella del Cinquecento* cit., p. 26.
[178] Bragantini, *La storia e la forma* cit., p. 45.
[179] Ivi, pp. 50-51.

Gentile Sermini, Masuccio Salernitano e Sabadino degli Arienti hanno una fisionomia propria che merita di essere studiata di per sé e rispondono alle istanze storiche e culturali della loro epoca, secondo modalità non pienamente riducibili alle categorie messe in campo dalla critica per la novellistica di altre epoche, che restano nondimeno premessa storiografica ineludibile nell'approcciarsi anche a questi autori.

Parte seconda

Forme

IV. Morale

IV.1. La morale nel genere novella: il modello decameroniano e l'*exemplum*

Se non modello obbligato, certamente punto di riferimento imprescindibile per gli autori di novelle dei secoli successivi, Boccaccio chiudeva il suo prologo con un programmatico riferimento al principio oraziano del *miscere utile dulci*:

> Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare […]. (*Dec*. *Proemio*, 14)

Ma la natura ludica e spesso irriverente delle narrazioni ha fatto talvolta percepire ad alcuni lettori moderni il *Decameron* come un'opera *in toto* dedita alla *delectatio*, priva di morale, o addirittura antitetica alla morale dominante del tempo in cui è stata scritta, cioè quella cristiana. Naturalmente, non è questo il caso. La riflessione critica sulla dimensione morale delle novelle di Boccaccio si è sviluppata soprattutto analizzando questi prodotti letterari in relazione all'*exemplum*, nonché alla predicazione che spesso lo contiene. Si tratta di un genere di difficile definizione, quasi quanto la novella[1]: qui, adottando per maggiore funzionalità il criterio di Carlo Delcorno, si intenderà con questo termine generalmente «un *récit* inserito in un discorso religioso con una funzione pragmatica, agitatoria»[2]. Mi limiterò a considerare l'*exemplum* nell'ambito religioso, perché è questa tipologia ad essere più intimamente connessa alla genesi del *Decameron* e la più battuta dagli studi sulla novella[3]. Come giustamente notava Vittore Branca, la novella boccacciana non è un «anti-*exemplum*», ma un *exemplum sui generis*[4]: per meglio dire, il discorso narrativo del predicatore e quello del novellatore non sono due mondi separati, ma articolano ciascuno a suo modo delle variabili comuni. Non occorre tornare qui su questioni note e ben argomentate dagli studiosi, ma richiamare sinteticamente gli elementi cardinali della questione, che saranno utili per inquadrare gli sviluppi della novellistica quattrocentesca.

---

[1] Per una discussione sulle diverse definizioni proposte, cfr. almeno Jean-Thiebaut Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Parigi-Tolosa, Occitania, 1927, p. 1-3 e n. 1 e Carlo Delcorno, *Rassegna di studi sulla predicazione medievale e umanistica (1970-1980)*, in «Lettere Italiane», XXXIII/2 (1981), pp. 255-257.

[2] Cfr. Carlo Delcorno, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 8.

[3] Nondimeno, la più recente monografia su questo tema di Olivia Holmes, *Boccaccio and Exemplary Literature. Ethics and Mischief in the «Decameron»*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, affronta nella sua trattazione anche altre tipologie di ambito più propriamente laico, come la favola e gli *exempla* dell'antichità classica. Non posso che rimandare a questo ricco volume per una panoramica completa della letteratura esemplare in senso lato, che esula dagli scopi del presente capitolo, nonché alla bibliografia ivi raccolta per un quadro complessivo dei contributi critici sul tema, citando qui solo una selezione di saggi particolarmente efficaci per la compresione dei termini generali della questione.

[4] Vittore Branca, *Premessa* in Id. - Chiara Degani, *Studi sugli "exempla" e il «Decameron»*, in «Studi sul Boccaccio», XIV (1983-1984), p. 185.

Da un lato, è stato messo in luce come le novelle decameroniane condividano molteplici aspetti con le opere dei predicatori. Branca individuava cinque elementi definitori propri sia della novella boccacciana che dell'*exemplum* religioso coevo:

> carattere narrativo, autenticità cioè affermazione di realtà "storica" dell'episodio (contro la *inductio* o *exemplum fictum*), esposizione indirizzata a una cerchia ben determinata di pubblico, rapporto con un discorso o affermazione o sentenza generale (morale, religiosa, civile ecc.), finalità e inquadramento suasorio e didattico.[5]

Per quanto riguarda il pubblico, è stato precisato come a questa altezza cronologica tanto l'autore del *Decameron* quanto i predicatori si rivolgano a un'*audience* di *illitterati*, a composizione prevalentemente femminile: questo giustifica le comuni scelte programmatiche di adottare la lingua volgare ed evitare artifici retorici troppo arditi a favore di una più immediata comprensione da parte di tutto l'uditorio[6]. A ciò, vanno aggiunti anche elementi di carattere formale sia a livello delle singole narrazioni, sia del macrotesto. La scelta di una *narratio brevis* lineare e autoconclusiva presuppone le medesime strutture fondamentali nell'impianto dell'*exemplum* e della novella, pur con procedimenti narrativi specifici anche molto differenti. Ma anche il fatto che le novelle del *Decameron* siano divise per temi avvicina il libro a quelle sillogi di *exempla* che si diffusero nelle *artes predicatoriae* e nelle raccolte autonome a partire dal Duecento, come il *Tractatus de diversis materiis predicabilibus* di Stefano di Borbone e l'*Alphabetum narrationum* di Arnoldo di Liegi[7]. Infine, è stato rilevato come, specie nella cornice e negli attacchi delle narrazioni, le movenze dei novellatori siano estremamente vicine a quelle dei predicatori: su questo aspetto, Lucia Battaglia Ricci ha efficacemente delineato come le novelle siano introdotte per "mostrare" o "dimostrare" una *sententia* iniziale, nonché per sostanziare esortazioni all'adozione di una linea comportamentale nei finali[8]. Un ruolo fondamentale da questo punto di vista è svolto anche dalla veste grafica del testo nell'autografo, che avvalorerebbe l'idea del *Decameron* come «trattato di comportamento costruito con cento novelle»[9]. Che poi non si tratti solo di disquisizione intellettuale astratta, ma anche di esortazione pratica, è ormai dato pienamente acquisito dalla critica: autrice della più recente

[5] Ivi, p. 183.
[6] Cfr. ivi, p. 212; Holmes, *Boccaccio and Exemplary Literature* cit., pp. 56-57. Sulla questione della lingua volgare per la predicazione, le cui prime attestazioni risalgono in Italia al XII secolo, non posso che rimandare allo studio fondamentale di Vittorio Coletti, *Parole dal pulpito. Chiesa e movimenti religiosi tra latino e volgare*, Casale Monferrato, Marietti, 1983 e agli studi di Carlo Delcorno raccolti ora nella *Parte prima* (*I linguaggi del pulpito*) del suo volume *"Quasi quidam cantus". Studi sulla predicazione medievale*, a cura di Giovanni Baffetti, Giorgio Forni, Silvia Serventi e Oriana Visani, Firenze, Olschki, 2009, pp. 3-84.
[7] Cfr. Vittore Branca, *L'exemplum, il «Decameron» e Jacopo da Varazze*, in *Jacopo da Varagine*. Atti del I convegno di studi (Varazze, 13-14 aprile 1985), a cura di Giovanni Farris e Benedetto Tino Delfino, Cogoleto, SMA, 1987, pp. 210-211.
[8] Fra i numerosi contributi della studiosa su questo tema, cfr. Lucia Battaglia Ricci, *"Una novella per esempio". Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, in «Studi sul Boccaccio», XXVIII (2000), pp. 105-124.
[9] Ivi, p. 114.

monografia sul tema, Olivia Holmes afferma che le novelle «not only illustrate moral principles, but shoud motivate their enactment»[10].

D'altro canto, a fronte di queste similitudini, i testi di Boccaccio naturalmente hanno poco a che spartire con la rigida univocità esemplaristica, ma se ne distanziano sovvertendo dall'interno i principi del genere esemplare, che resta un termine di confronto ineludibile. *In primis*, nella *fictio* decameroniana all'autorità indubitabile di un predicatore si contrappongono dieci distinti novellatori, ciascuno portatore del proprio individuale punto di vista che non sempre riflette quello dell'intera brigata, ma può contrapporvisi con letture differenti dei fatti narrati. Fra loro spicca in particolar modo Dioneo, per la sua postura peculiare e imprevedibile, spesso fautore di interpretazioni morali decisamente anticonvenzionali. Una delle modalità più frequenti di questa sua tendenza è quella che Battaglia Ricci definisce delle «focalizzazioni sghembe»: Dioneo, «in modo più esplicito e costante che non gli altri novellatori, adotta e impone al gruppo, anche per le novelle narrate da altri, prospettive di lettura che, privilegiando personaggi per così dire secondari, producono effetti stranianti»[11]. La studiosa ha sostenuto che con questi espedienti il discorso decameroniano si faccia, piuttosto che ambiguo, semplicemente complesso e sfaccettato:

> l'autore […] introduce prospettive perfettamente consone a un 'ragionare' su novelle che, lungi dall'essere icastici, ma neutri quadretti di vita, offrono a chi ascolta e a chi legge più o meno complesse questioni morali, di cui le plurime voci dei novellatori, imponendo plurimi punti di vista, mettono in luce l'intrinseca problematicità, offrendole alla libera interpretazione di chi ascolta.[12]

Ci muoviamo, sostanzialmente, sempre nelle linee interpretative proposte da Jolles e da Neuschäfer su questo tema: gli eventi narrati nella novella vengono giudicati non secondo una norma unica e universale ma secondo norme diverse e relative, che vengono così a loro volta implicitamente raffrontate e messe in discussione. Questa diffrazione ermeneutica non si applica solo entro i confini della singola novella, ma si proietta anche al di fuori, verso il pubblico del libro:

> Ciascuna cosa in se medesima è buona a alcuna cosa, e male adoperata può essere nociva di molte; e così dico delle mie novelle. Chi vorrà da quelle malvagio consiglio e malvagia operazion trarre, elle nol vieteranno a alcuno, se forse in sé l'hanno, e torte e tirate fieno a averlo: e chi utilità e frutto ne vorrà, elle nol negheranno, né sarà mai che altro che utile e oneste sien dette o tenute, se a que' tempi o a quelle persone si leggeranno per cui e pe' quali state son raccontate. (*Dec*. *Conclusione*, 13-14)

Al di là della pluralità di interpretazioni possibili per l'una o l'altra narrazione, in generale ciò che sembra venire a mancare rispetto all'*exemplum* è il legame univoco fra azione, esito e deduzione

[10] Holmes, *Boccaccio and Exemplary Literature* cit., p. 5.
[11] Cfr. Lucia Battaglia Ricci, *«Decameron», X, 10: due "verità" e due modelli e etici a confronto*, in «Italianistica», XLII/2 (2013), p. 84.
[12] Cfr. ivi, p. 82.

dell'insegnamento morale[13]. In diverse novelle accadono fatti simili, ma gli esiti per i personaggi sono differenti e, al contempo, azioni del tutto difformi possono portare i personaggi al medesimo risultato. A riprova di ciò, l'esplicita affermazione che le storie narrate sarebbero potute finire anche diversamente da come sono andate – si pensi, ad esempio, al finale della novella di Griselda (*Dec*. X 10, 68)[14]. Ciò è tanto più significativo quando si guarda alle novelle che più da vicino mimano le forme agiografiche: un uomo vizioso come Ciappelletto può divenire santo e, all'altro capo della raccolta, Dioneo insinua il dubbio che l'irreprensibile, se non biblica pazienza di Griselda potesse non essere la scelta migliore di fronte a un uomo come Gualtieri. Come osserva Holmes, «the variety of different plotlines in the *Decameron* that impart similar messages, along with the plethora of contradictory teachings that similar tales can propose, together serve to undermine the assumption that any exemplary lesson […] should ever be universally, or uncritically, applied»[15]. Sin dalla novella di apertura, suggerendo che non ci si debba fidare fino in fondo degli esempi dei predicatori, capovolgendo le trame agiografiche tradizionali e mettendone in dubbio la fondatezza, mostrando, infine, come anche gli insegnamenti morali possano essere distorti e piegati per le finalità più grette (si pensi a *Dec*. V 8), Boccaccio «puts narrative exemplarity itself into question», minandone le fondamenta[16].

Siamo agli antipodi da quell'inevitabilità degli esiti di cui la critica ha parlato per le trame della novella rinascimentale. Bragantini ha giustamente precisato che «certe chiusure nei confronti di una ampia possibilità di esiti possono essere riscontrate già in Boccaccio (dove sono però […] non certo la cifra stilistica caratterizzante)», sostenendo che invece «la gracilità asfittica delle strutture narrative, la loro prevedibilità nell'asserzione della staticità irreversibile dei destini, che comporta la sottrazione del rovesciamento, meccanismo tipico della novella "classica"», siano aspetti preponderanti nella narrativa breve del XVI secolo[17]. Simili trame sono funzionali a un andamento da trattato di impianto ben diverso da quello decameroniano, aderente a una morale più monolitica e, se è vero che l'intensificarsi e l'irrigidirsi della retorica argomentativa è certamente un retaggio bembesco, non se ne può ignorare anche il concomitante allineamento ai principi tridentini[18]. La novella ritorna in un alveo discorsivo più vicino a quello della retorica religiosa, sfruttando al

[13] Questo nodo imprescindibile struttura il meccanismo fondamentale dell'*exemplum*: «Seule la présence d'un système de valeurs inambigu (dualiste) permet à l'*exemplum* […] d'aboutir à des règles d'action: ce n'est que dans un univers où l'on sait toujours distinguer le bien du mal, la bonne voie de la mauvaise, que l'on peut affirmer, fût-ce implicitement, la nécessité de suivre d'un et d'éviter l'autre» (Susan Suleiman, *Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse*, in «Poétique», VIII (1977), p. 487).
[14] Cfr. ivi, p. 86.
[15] Holmes, *Boccaccio and Exemplary Literature* cit., pp. 92-93.
[16] Cfr. soprattutto il secondo capitolo, *From Sermon Story to* Novella ivi, pp. 51-93.
[17] Bragantini, *La storia e la forma* cit., p. 45.
[18] Cfr. ivi, pp. 45-48.

massimo i tratti che già il *Decameron* aveva incorporato da quest'ambito e restringendo gli impulsi più eversivi e pluralistici del modello.

Questa ricostruzione, che implica da un capo il *Decameron* e dall'altro le *Prose della volgar lingua* e il Concilio di Trento, da sola non è sufficiente a dar pienamente conto dell'evoluzione del discorso morale nei libri di novelle attraverso tre secoli di storia. Sarebbe riduttivo affermare semplicemente, in questo senso, che «nella storia della novella […] è riconoscibile un percorso […] dal racconto esemplare al racconto esemplare»[19]. Diversi altri fattori intercorrono negli alterni rapporti fra *exemplum* e novella. Alterni e vicendevoli, perché non si tratta di un *iter* a senso unico dall'agiografia alla letteratura. La stessa agiografia si era generata, fra Tarda Antichità e Medioevo, attraverso una complessa negoziazione fra l'aspirazione alla verità storica, «consustanziale al suo progetto epistemologico ed alla sua funzione ideologica», e, con l'efficace metafora di Corrado Bologna, la «tentazione diabolica della *fabula* e della *fictio*», cioè della *vanitas* di una letteratura pura, profana[20]. Se alle origini la tensione aveva coinvolto i modi e le forme della letteratura pagana (l'agostiniano "oro degli egizi"[21]), faticosamente assimilata e rielaborata attraverso il filtro del pensiero cristiano, nel basso Medioevo con l'avvento degli ordini mendicanti l'agiografia si era articolata

> sull'asse di un diverso tipo di "bifrontismo", il quale interiorizza in termini espressivo-formali (il ricorso al volgare, l'attivazione di strutture metriche inedite, la mediazione giullaresca, l'impiego di sistemi di canalizzazione, trasmissione, trasformazione del tutto differenti da quelli monastici tradizionali, e già predisposti alla genesi del circuito letterario della *chanson de geste*) l'antica ambivalenza.[22]

E già all'altezza del Duecento, «l'apertura alle strutture letterarie più ardite viene controllata e smorzata mediante *l'insistenza sulla necessità di servire, di esser utili*», in accordo con «la funzione

---

[19] Amedeo Quondam, *"Limatura di rame": qualche riflessione sulla novella nel sistema del classicismo*, in *Favole parabole istorie* cit., p. 549. La *sententia* di Quondam è consapevolmente estratta dal suo contesto per sintetizzare una posizione critica reiterata nella storia degli studi in quest'ambito e, a mio avviso, troppo semplicistica. Nel testo del critico qui citato la *reductio* è, naturalmente, funzionale allo spazio destinato al suo intervento nella specifica sede.

[20] Cfr. Corrado Bologna, *Fra devozione e tentazione. Appunti su alcune metamorfosi nelle categorie letterarie dall'agiografia mediolatina ai testi romanzi medievali*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, a cura di Sofia Boesch Gajano e Lucia Sebastiani, L'Aquila - Roma, L. U. Japadre, 1984, p. 266 e 270.

[21] «Sicut enim aegyptii non tantum idola habebant et onera grauia, quae populus israhel detestaretur et fugeret, sed etiam uasa atque ornamenta de auro et argento et uestem, quae ille populus exiens de aegypto sibi potius tamquam ad usum meliorem clanculo uindicauit, non auctoritate propria, sed praecepto dei ipsis aegyptiis nescienter commodantibus ea, quibus non bene utebantur, sic doctrinae omnes gentilium non solum simulata et superstitiosa figmenta graues que sarcinas superuacanei laboris habent, quae unusquisque nostrum duce christo de societate gentilium exiens debet abominari atque uitare, sed etiam liberales disciplinas usui ueritatis aptiores et quaedam morum praecepta utilissima continent de que ipso uno deo colendo nonnulla uera inueniuntur apud eos, quod eorum tamquam aurum et argentum, quod non ipsi instituerunt, sed de quibusdam quasi metallis diuinae prouidentiae, quae ubique infusa est, eruerunt et, quo peruerse atque iniuriose ad obsequia daemonum abutuntur, cum ab eorum misera societate sese animo separat, debet ab eis auferre christianus ad usum iustum praedicandi euangelii» (*De doctrina Christiana* II, 40): cfr. Fabio Gasti, *L'oro degli Egizi. Cultura classica e* paideia *cristiana*, in «Athenaeum», LXXX (1992), pp. 311-329.

[22] Bologna, *Fra devozione e tentazione* cit., pp. 279-280.

[…] *etica* e *edificante*» rivendicata dal discorso agiografico, che si esplica eminentemente nell'esemplaristica[23].

La novella decameroniana si affaccia sul panorama della letteratura profana nel secolo successivo, entrando in questa dinamica di critica e contaminazione reciproca con il discorso religioso già avviata sin dagli albori del cristianesimo. Se Boccaccio si era servito dei modi della predicazione, anche la sua opera diverrà immediatamente parte di quel bacino di creazione letteraria a cui gli stessi predicatori attingono, appropriandosi degli strumenti che la letteratura può offrire all'azione pastorale. Ma non si tratta dell'unica variabile in gioco: parallelamente alla narrativa religiosa, anche quella profana si evolve dopo Boccaccio. Per individuare compiutamente questo processo, non si può prescindere dallo snodo fondamentale del Quattrocento, in cui da un lato il discorso religioso, costante punto di riferimento per i novellieri, muta significativamente, anche in relazione agli sviluppi in seno agli ordini mendicanti, dall'altro si fanno strada tendenze squisitamente letterarie come quelle umanistiche di matrice petrarchesca.

IV.2. La morale fra predica e novella nel XV secolo

Il Quattrocento è un secolo nevralgico per gli studi sulla narrativa dei predicatori. C'è chi, come Frederic Tubach, ha parlato di un declino dell'esemplaristica e chi invece, come Jacques Le Goff, ha definito questa l'età dell'oro dell'esemplificazione[24]; più propriamente, con Delcorno, si potrà parlare di un «processo di secolarizzazione dell'*exemplum*», che proprio in questo secolo giunge al suo punto culminante[25]. Tubach, fra i primi ad aver individuato il fenomeno, ha rilevato un progessivo mutamento del genere esemplaristico a partire dal Duecento. Con l'avvento degli ordini mendicanti, in un'epoca più interessata alla formulazione di dettami del vivere sociale che ai precetti biblici[26], gli *exempla* dei predicatori si allontanano dallo standard tardoantico e alto-medievale di narrazioni essenziali, con personaggi puramente simbolici e trame stringate, strettamente mirate

[23] Ivi, p. 282 e 287; i corsivi sono dell'autore.
[24] Cfr. Frederic C. Tubach, *Exempla in the Decline*, in «Traditio», XVIII (1962), pp. 407-417; Jacques Le Goff, *L'*exemplum *et la rhétorique de la prédication aux XIIIè et XIVè siècles*, in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV.* Atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini (AMUL) in onore e memoria di Ezio Franceschini (Trento e Rovereto 2-5 ottobre 1985), a cura di Claudio Leonardi ed Enrico Menestò, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p. 6 n. 12. L'espressione «âge d'or de l'exemplification», comunemente attribuita a Le Goff, è in realtà di Harry Caplan (*Of Eloquence. Studies in Ancient and Mediaeval Rhetoric*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1970, p. 253), che a sua volta la citava da John Addington Symonds, *Renaissance In Italy. The Revival Of Learning*, New York, Henry Hold and Company, 1888, p. 528: questi studiosi, tuttavia, affermavano che il Quattrocento fosse «the golden age of speechification» in senso lato (*ibidem*), mentre è stato Le Goff ad applicare questa categoria specificamente all'esemplaristica.
[25] Cfr. Delcorno, *Rassegna di studi sulla predicazione medievale e umanistica (1970-1980)* cit., p. 254; più diffusamente sul tema, cfr. anche Id., *Il racconto agiografico nella predicazione dei secoli XIII-XV*, in *Agiografia nell'Occidente cristiano: secoli XIII-XV.* Convegno Internazionale dell'Accademia dei Lincei (Roma, 1-2 marzo 1979), Roma, Accademia Nazionale del Lincei, 1980, pp. 79-114.
[26] Cfr. Tubach, *Exempla in the Decline* cit., p. 412.

all'illustrazione delle conseguenze oltremondane di vizi e virtù secondo la religione cristiana. Secondo il critico, nell'esemplaristica del basso Medioevo

> man emerges as an individual personality no longer a symbol of good or evil, but psychologically differentiated, his environment comes alive, social forces begin to mold the action of the exemplum, practical human wisdom applied to daily life becomes a normative principle, striking stories of classical and oriental lore appear, satire of personal weakness and social malpractice emerges – in short, the exemplum becomes more and more a *mirror of life*, a personalized expression, and a literary tradition [...].[27]

Da un sistema etico poggiato su basi metafisiche si scivolerebbe gradualmente verso una morale basata sull'umano buon senso e sulla pratica del vivere in comune nelle nuove realtà urbane che sempre più spesso fanno da sfondo alle nuove narrazioni dei predicatori, calate in ambienti più minutamente e realisticamente descritti, a scapito della piena focalizzazione sull'azione e della sua immediata interpretazione morale. Anche le caratterizzazioni dei personaggi, seppur sempre piuttosto elementari, si fanno più complesse e raffinate, ma al contempo superflue all'insegnamento e maggiormente piegate alle esigenze del *delectare*[28]. Nel Trecento italiano, anche le strategie derivanti dalla novella entrano a far parte di questo rinnovamento narrativo, come si può rilevare già a partire da Giordano da Pisa[29]. Alla fine del XV secolo, tale gusto del narrare più estetico che parenetico arriverebbe a provocare una vera e propria crisi del collegamento fra la storia narrata e le sue finalità morali: «the exemplum has not only lost all connection with moral instruction, but has lost its moral purpose altogether»[30].

Già diversi critici si sono espressi sui limiti della posizione di Tubach, con la sua polarizzazione un po' *tranchante* fra un presunto stadio primigenio del genere letterario (il «*proto-exemplum*») e una sua versione basso-medievale degradata a puro intrattenimento[31]. Ma una crescente esposizione dell'esemplaristica ai modi e alle tecniche della *narratio brevis* secolare è un dato ineludibile. Questo fenomeno può osservarsi con particolare evidenza in una figura di assoluta preminenza nel primo Quattrocento, la cui influenza in quest'ambito ha dato un'impronta

[27] *Ibidem*.
[28] Cfr. ivi, p. 415.
[29] «Gli "esempi" di Giordano da Pisa [...] dimostrano che già all'inizio del sec. XIV la tecnica narrativa propria della novella influisce sull'aneddotica sacra. Giordano, come l'autore del *Novellino*, costruisce i suoi racconti così da esaltare la punta finale del bel motto; là dove la sua vena narrativa si manifesta più liberamente, egli tende a sciogliere l'ornata e talvolta greve prosa dei modelli latini in un discorso paratattico, procedendo per rapidi dialoghi, o stringendo in una sola voluta sintattica, con nitida efficacia, un intero intreccio» (Delcorno, *Rassegna di studi sulla predicazione medievale e umanistica (1970-1980)* cit., p. 254).
[30] Cfr. Tubach, *Exempla in the Decline* cit., p. 416.
[31] Cfr. Delcorno, *Rassegna di studi sulla predicazione medievale e umanistica (1970-1980)* cit., p. 256.

determinante alla predicazione di tutto il secolo: Bernardino degli Albizzeschi, meglio noto come Bernardino da Siena[32].

Uomo di straordinaria cultura, tra le "colonne" del movimento dell'Osservanza francescana, Bernardino dimostra una vivissima sensibilità retorica, che programmaticamente sfrutta a fini pastorali, per riuscire a raggiungere con efficacia e incisività tutti gli strati della sua vastissima *audience*. Per il frate si tratta di recuperare, oltre ai temi morali, anche lo stile del francescanesimo delle origini, nello spirito di riforma che anima il suo pensiero[33]. Nella sua predica senese del 1427 a partire dal versetto *Ps*. 119:130 («declaratio sermonum tuorum illuminat et intellectum dat parvulis»), che offre lo spunto per una riflessione sul ruolo del predicatore, il frate enuncia tale principio: «io dico che a voi bisogna dire e predicare la dottrina di Cristo per modo che ognuno la intenda; e però dico: *Declaratio sermonum tuorum*. Elli bisogna che il nostro dire sia inteso. Sai come? Dirlo chiarozo chiarozo, acciò che chi ode, ne vada contento e illuminato, e none imbarbagliato»[34]. Di quest'aspirazione alla chiarezza e all'immediata comprensibilità, l'*exemplum* è parte integrante, come già aveva affermato a Firenze nel 1425:

> L'arte de' dicitori si è le cose alte de' cieli e delle stelle e della sacra teologia e astrologia farle toccare con mano, cioè dirle in sifatto stile e sì chiare a' nostri intelletti che quasi te le faccino toccare e palpare. […] [E] però non sono da biasimare i dicitori e predicatori che, per mostrarti le cose alte di sopra a noi, il faccino con essempli grossi e palpabili, che quella è l'arte del dire ben chiaro. Gesù, fontana d'eloquenzia, usava sempre in parabole e cose palpabili per dare a 'ntendere ir regno del cielo; viene a dire per queste cose umane, si vengono ad intendere chiaramente le cose divine.[35]

Naturalmente, lo stile oratorio di Bernardino è semplice solo in apparenza: il suo parlare «chiarozo chiarozo» è frutto di calibrate strategie retoriche. Le sue prediche sono strutturate secondo i procedimenti canonici teorizzati dall'*ars praedicandi*, in cui l'*exemplum* rappresentava un modo fondamentale per la *dilatatio* (cioè lo svolgimento) del sermone[36]. Al contempo, l'eloquenza di Bernardino è nutrita degli insegnamenti della retorica umanistica (basti pensare che, tra 1422 e 1423,

---

[32] Cfr. ivi, pp. 254-255. Lo studio sistematico svolto da Delcorno su circa 750 *exempla* bernardiniani «dimostra che egli tende a ridurre il repertorio tradizionale, fatto di aneddoti monacali, e dà ampio spazio alla cronaca contemporanea e alle memorie autobiografiche, trattate con una scioltezza stilistica degna dei migliori novellieri» (ivi, p. 255); più precisamente, adottando in linea di massima la classificazione di Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge* cit., la distribuzione è la seguente: «*storici* 291; *personali* 120; *pii* 56; *profani* 35; *leggendari* 34; *visioni* 5; *miracoli eucaristici e mariani* 9; *racconti agiografici* 47; *leggende francescane* 104; *"contes"* 25; *racconti a fondo proverbiale* 14; *favole esopiche* 16» (Carlo Delcorno, *L'"exemplum" nella predicazione di Bernardino da Siena*, in *Bernardino predicatore nella società del suo tempo*. Atti del XVI Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 1975), Todi, Accademia Tudertina, 1976, p. 80 n. 1).

[33] Cfr. Delcorno, *L'"exemplum" nella predicazione di Bernardino da Siena* cit., p. 75.

[34] *Le prediche volgari di San Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo l'anno MCCCCXXVII*, vol. i, a cura di Luciano Banchi, Siena, Tipografia Editrice all'insegna di San Bernardino, 1880, pp. 60-61.

[35] Bernardino da Siena, *Le prediche volgari*, vol. iii: *(Quaresimale del 1425 volume I)*, a cura di Ciro Cannarozzi, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1940, pp. 263-264.

[36] Oltre all'*exemplum*, nel modello di riferimento per Bernardino (proposto, fra gli altri, anche da Stefano di Borbone), la *dilatatio* può essere costituita anche da *ratio* e *auctoritates*: cfr. Delcorno, *L'"exemplum" nella predicazione di Bernardino da Siena* cit., 1976, pp. 76-77.

il frate presenziava alle lezioni di Guarino Veronese[37]), nonché di una ricchissima cultura letteraria, come in particolare Delcorno ha dimostrato[38]. E gran parte degli stilemi che rendono gli *exempla* di Bernardino così chiari, efficaci e memorabili gli derivano proprio dalla novella e da altre forme letterarie ad essa affini. Nelle sue prediche, egli ripropone motivi, trame e anche «procedimenti espressivi» tipici della narrativa profana, come l'inclusione di forme del parlato e talvolta l'*usus* di onomastica "parlante"[39]. Veri e propri spunti decameroniani sono liberamente e sapientemente adattati all'interno delle prediche: è il caso della novella di Ghino di Tacco («Exemplum de abbate stomachato et pingui, quem Ghinassus curavit fabis et aqua»[40]), che a più riprese viene citato fra gli anni '20 e '40[41], nonché di quella di Ciappelletto, che pare occhieggiare dietro al motivo dello sputare in chiesa concepito come un peccato inconfessabile:

> E piglia questo essempio d'un che, andandosi a confessare, doppo e peccati che elli aveva, disse, piangendo molto duramente: «Padre mio spirituale, e' m'è rimasto uno peccato el quale è tanto grande e grave che io non ho ardire di dirvelo!». El prete li disse: «Figliuolo mio, di' ogni cosa arditamente, però che Idio è acconcio a perdonare tutti e peccati di coloro e quali si pentano d'averli fatti; e se solo uno peccato si fa, e non si confessi, Idio non gli perdona niuno de quelli che si confessa. E però di' arditamente e non temere! Egli venne in questo mondo a patire pena e morte per lo peccatore, e libarollo da le pene de lo 'nferno; e però di' el fatto tuo, e spera misericordia da Lui»; e così andando con molte altre parole, disse: «Io sputai in chiesa, una volta, a la Messa, e non vi posi su il piè». Allora el prete rispose: «È questo el peccato che tu hai cotanto grande?». E elli rispose di sì. El prete li disse che o era cotanto grave come elli credeva, dicendo: «Noi vi sputiamo tutto dì, noi!»[42]

Anche quando recupera *exempla* della tradizione monastica, che già si attestano in numero inferiore rispetto a quelli di origine laica, Bernardino spesso li rimodula calandoli in un'ambientazione vicina al contesto del suo uditorio e trasformando i personaggi in individui socialmente e caratterialmente più articolati, «trasformando l'*exemplum* devoto in una facezia degna del Piovano Arlotto»[43], o ne riadatta l'esito con un «finale da novella borghese, sacchettiana»[44]. Anche l'incorniciamento della narrazione vera e propria viene significativamente alleggerito, spesso finalizzato alla mera funzione

---

[37] Cfr. Vittorino Facchinetti, *San Bernardino da Siena mistico sole del '400*, Milano, Casa Editrice Santa Lega Eucaristica, 1933, p. 22.
[38] Fra i molti contributi bernardiniani dello studioso, su questo tema cfr. Carlo Delcorno, *La narrativa di san Bernardino: poetica della voce e arte del racconto nelle prediche di san Bernardino da Siena*, in «Vita e Pensiero», LXIII/12 (1980), pp. 37-49. Cfr. anche Achille Tartaro, *Per un'interpretazione letteraria. Modelli e modi dell'argomentazione*, in Atti del convegno storico bernardiniano in occasione del sesto centenario della nascita di S. Bernardino da Siena (L'Aquila, 7-8-9 maggio 1980), L'Aquila, Comitato aquilano del sesto centenario della nascita di s. Bernardino da Siena, 1982, pp. 127-139.
[39] Cfr. Delcorno, *La narrativa di san Bernardino* cit., pp. 42-45.
[40] Sanctus Bernardinus Senensis, *Opera omnia*, vol. i: *Quadragesimale de Christiana religione: sermones 1-40*, a cura dei PP. Collegii S. Bonaventurae, Firenze, Frati Editori di Quaracchi, 1950, p. 93.
[41] Cfr. Delcorno, *L'"exemplum" nella predicazione di Bernardino da Siena* cit., p. 96 e n. 2.
[42] Bernardino da Siena, *Le prediche volgari. Predicazione del 1425 in Siena*, vol. i, a cura di Ciro Cannarozzi, Firenze, Tipografia Rinaldi, 1958, pp. 18-19. Su questo brano, cfr. Delcorno, *La narrativa di san Bernardino* cit., pp. 43-44 ed Emilio Pasquini, *Confessione e penitenza nella novellistica*, in Id., *Fra Due e Quattrocento. Cronotopi letterari in Italia*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 269-270.
[43] Delcorno, *L'"exemplum" nella predicazione di Bernardino da Siena* cit., p. 101.
[44] Ivi, p. 106.

fatica (del tipo "io voglio dire di…")[45]. Tali scelte artistiche e stilistiche in direzione novellistica sono però tutt'altro che avulse da un interesse morale, a differenza di ciò che Tubach sosteneva per la predicazione quattrocentesca. Al contrario, Bernardino si serve di simili accorgimenti narrativi nella piena convinzione che siano le risorse più utili ai fini della sua catechesi, all'interno di un solido progetto di «riforma in senso popolareggiante della retorica sacra»[46].

L'impatto delle innovazioni retoriche e narrative operate da Bernardino in seno alla sua missione non si limita al mondo della predicazione. Come scrive Delcorno,

> La predilezione per i racconti storici e autobiografici (a scapito del repertorio monastico), la scioltezza colloquiale dello stile formulare degli incipit, lo spregiudicato rimaneggiamento della tradizione esemplare, l'uso geniale della sintassi parlata sono alcuni dei tratti che definiscono l'originalità della narrativa di S. Bernardino, il quale rinnova e trasmette non solo alla sua scuola, ma alla novellistica profana, un patrimonio letterario e folclorico imponente.[47]

Che gli autori di narrativa profana del Quattrocento fossero tutt'altro che indifferenti all'operazione del santo senese (la cui canonizzazione, si ricorda, fu precocissima) è dimostrato emblematicamente dal caso di Poggio Bracciolini. L'umanista, pressoché coetaneo di Bernardino, espresse più volte opinioni polemiche nei suoi confronti proprio a partire dagli anni di maggior successo della predicazione bernardiniana. Nonostante la sua posizione di segretario presso la Curia papale, come giustamente ha notato Riccardo Fubini, l'avversione di Poggio non fu legata in alcun modo a questioni di religione:

> Difficilmente sapremmo ravvisare motivazioni non generiche, nonché teologiche, autenticamente religiose. L'accusa […] è quella di "pompa", di vanagloria mista a "ignoranza", a cui si sarebbe presto aggiunta quella, rivolta in genere al diffondersi della predicazione osservante, di volontà di potere ipocritamente dissimulata ("nemini parere et praeesse caeteris"), che avrebbe poi costituito il tema direttivo del trattatello dialogico *Contra hypocritas*, scritto al concludersi del pontificato di Eugenio IV, il papa che più aveva favorito e integrato nelle strutture del potere ecclesiastico gli ordini dell'Osservanza.[48]

Al di là delle istanze dell'Osservanza minoritica, movimento tutt'altro che coeso nato da molteplici spinte a vario titolo connesse all'ideale del francescanesimo spirituale[49], ciò che attira l'attenzione di

[45] Cfr. ivi, pp. 89-95.
[46] Ivi, p. 107.
[47] *Ibidem*.
[48] Riccardo Fubini, *Poggio Bracciolini e S. Bernardino: temi e motivi di una polemica*, in Atti del Simposio Internazionale Cateriniano-Bernardiniano (Siena, 17-20 aprile 1980), a cura di Domenico Maffei e Paolo Nardi, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1982, p. 511.
[49] Per un bilancio complessivo della storiografia in merito alla complessa e frammentata questione dell'Osservanza, rimando ai recenti saggi di Letizia Pellegrini, *An irreducible plural: Franciscan observances in Europe (15th century)* e di Michele Lodone, *Riforme e osservanze tra XIV e XVI secolo*, in in *Les observances régulières: historiographies*, a cura di Sylvie Duval, Haude Morvan e Ludovic Viallet, in «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», CXXX/2 (2018), rispettivamente https://journals.openedition.org/mefrm/4515 (consultato l'ultima volta il 20 giugno 2024) e https://journals.openedition.org/mefrm/4190 (consultato l'ultima volta il 20 giugno 2024), nonché alla bibliografia da essi citata e commentata.

Poggio è, fra le altre cose, proprio la presenza scenica e affabulatoria di Bernardino. Il dialogo *De avaritia* (1429), che prende le mosse dal commento di una predica tenuta a Roma dal frate nel 1427, si apre con un elogio (per bocca di Antonio Loschi) dell'abilità oratoria di Bernardino, il cui massimo talento si esplicherebbe nelle sfere del *movere* e del *delectare*, di cui si riconosce l'efficacia: «una in re maxime excellit, in persuadendo, ac excita(n)dum affectibus flectit populum, (et) quo uult deducit, mouens ad lachrymas, (et) cum res patitur ad risum»[50]. Subito, però, il personaggio di Cencio Rustici (in cui si riconoscono le posizioni dello stesso Poggio) ribatte insinuando il sospetto sulla genuinità delle intenzioni del frate, forse più interessato a dar prova della sua *ars dicendi* che alle esigenze pastorali: «Verum una in re (pace sua dicerim) errare mihi uidentur (et) ipse, (et) caeteri huiusmodi praedicatores. Nam cum satis multa loquantur non accomodant orationes suas ad nostram utilitatem, sed ad suam loquacitatem»[51]. Bartolomeo da Montepulciano rincara la dose, affermando che Bernardino è più bravo a intrattenere il pubblico che a dissuadere dal peccato, accanendosi proprio sull'elemento del riso («magis mouens populum ad risum, quam ad horrorem tanti criminis»[52]). Di fatto, i giudizi espressi da Poggio anticipano le perplessità riguardo alla predicazione di questo secolo che Tubach solleverà nel Novecento. Più propriamente, le prediche bernardiniane appaiono a Poggio come una delle molte manifestazioni dell'ipocrisia degli osservanti, vizio che, del resto, è bersaglio ricorrente nell'opera dell'umanista. Anche nelle *Facetiae*, l'autore si scaglia contro «la menzogna che si cela dietro le apparenze, la discrepanza fra detti e fatti, la pretesa velleitaria di incidere con le parole sulla realtà»[53], di cui la *pompa* contestata al disinvolto stile oratorio di Bernardino sarebbe un tangibile risvolto.

Del resto, il Poggio narratore non era certo immune dall'influenza di Bernardino predicatore. Tateo e Delcorno hanno notato diversi punti di contatto fra le *Facetiae* di Poggio e la narrativa di Bernardino[54]. È il caso dell'aneddoto sul pover'uomo che pur malvestito sopporta il freddo invernale: già Bernardino mette in atto un «procedimento di riduzione dello stile agiografico alla retorica della facezia»[55] adattando questo episodio della *Legenda Maior* di Bonaventura, in cui il protagonista è San Francesco, nella caratterizzazione dei personaggi in scena e soprattutto nell'umorismo della battuta del santo; Poggio, dal canto suo, pare ricordarsi di questa operazione del predicatore nella sua

[50] Poggius Bracciolini, *Opera omnia*, vol. i: *Scripta in editione Basilensi anno MDXXXVIII collata*, a cura di Riccardo Fubini, Torino, Bottega d'Erasmo, 1964, p. 2.
[51] *Ibidem*.
[52] Ivi, p. 4. Il tema tornerà anche nel successivo dialogo *Contra hypocritas*: cfr. Poggio Bracciolini, *Contra hypocritas*, a cura di Davide Canfora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 22-23, parr. 42-44.
[53] Fubini, *Poggio Bracciolini e S. Bernardino* cit., p. 518.
[54] Cfr. Francesco Tateo, *Exemplum e facezia in S. Bernardino da Siena*, in Atti del convegno storico bernardiniano in occasione del sesto centenario della nascita di S. Bernardino da Siena cit., pp. 141-153 e Carlo Delcorno, *Exempla e facezie fra Bernardino da Siena e Poggio Bracciolini*, in *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a cura di Franca Magnani, Napoli, Loffredo, 1995, pp. 21-29, ora in Id., *"Quasi quidam cantus"* cit., pp. 147-155 (da cui cito).
[55] Cfr. Delcorno, *Exempla e facezie fra Bernardino da Siena e Poggio Bracciolini* cit., p. 150.

facetia CLIII, trasformando lo spunto bonaventuriano secondo le stesse linee[56]. Seppur in modo meno stringente, anche le *facetiae* LIX e LX sembrano affini all'omiletica bernardiniana, nella misura in cui recuperano lo stesso spunto narrativo fabliolistico ed esemplaristico ripreso dal predicatore nel *Seraphim*, secondo modalità affini[57]. D'altra parte, se nelle trame e nei modi narrativi si possono rilevare dei punti di tangenza, lo spirito morale che anima il *Liber facetiarum* è significativamente distante da quello di Bernardino. Fubini ha rimarcato come l'«applicazione su materia popolareggiante di quell'*ethos*, che la dottrina oratoria classica poneva a fondamento del "delectare"» nelle facezie contrapponga Poggio a «quell'altra oratoria, intesa a suscitare le emozioni, a incutere terrore, che abbiamo veduto […] rimproverare a Bernardino»[58]. Non solo i toni pacati, ma anche la visione di fondo è distinta: da un lato, pur indulgendo talvolta più nel piacere della narrazione che nella sua *utilitas*, Bernardino si fa ovviamente portatore di una solida morale cristiana e persegue convintamente un programma di riforma dei costumi fondato sull'insegnamento divino; dall'altro, il Poggio delle *Facetiae* intavola

> un'esortazione di vaga impronta senechiana e petrarchesca, intessuta di saggezza secolare e di autorità sacre, comunque estrapolate da un contesto dottrinale, a cui l'autore, nella confessata debolezza umana, si sforza di aderire, con una serietà che non dissimula motivi di incertezza, nonché uno schietto riconoscimento dei moventi utilitaristici dell'agire umano, solo in misura limitata e relativa assoggettabili al controllo della ragione. La moralità pertanto si secolarizza, in una crisi di fiducia nelle finalità, e di qui, soprattutto nella consapevolezza del limite entro il quale, nella comune esperienza umana, possa realizzarsi una congruenza di detti e fatti, possa, in una parola, serbarsi la misura della "humanitas".[59]

Dunque, pur denunciando le manchevolezze della morale bernardiniana, l'umanista non può opporvi che una proposta più precaria, forte però quantomeno della sua onestà e della sua schiettezza. Alla *pompa*, al *pathos* della violenza del santo si contrappone un discorso più mite, diretto ad un pubblico più limitato, dall'impatto sociale certamente meno ambizioso ma, quantomeno, non tacciabile d'ipocrisia.

Il caso di Poggio è un utile punto di partenza per affrontare questo snodo nella novella del Quattrocento. A fronte di un *exemplum* che si fa, per così dire, sempre meno esemplare e moralmente motivato, i novellieri manifestano invece una marcata, seppur non completamente uniforme, tendenza all'inquadramento moralistico delle narrazioni. Fra gli autori di novelle, il più sensibile alla questione

[56] Cfr. Tateo, *Exemplum e facezia in S. Bernardino da Siena* cit., p. 152 e Delcorno, *Exempla e facezie fra Bernardino da Siena e Poggio Bracciolini* cit., pp. 149-150.
[57] «Bernardino introduce nel suo racconto alcune innovazioni che trovano corrispondenza nella facezia poggiana […]» e incrementa l'«attenzione per il linguaggio gestuale», aggiungendo inoltre «locuzioni non lontane dallo stile analitico della facezia» (Ivi, p. 153). Su questo caso di studio, cfr. anche Armando Bisanti, *Due nuove schede per Poggio*, in «Studi Umanistici Piceni», XXXI (2011), pp. 318-338.
[58] Fubini, *Poggio Bracciolini e S. Bernardino* cit., pp. 516-517.
[59] Ivi, pp. 537-538.

dei nuovi predicatori è Masuccio Salernitano. La sua avversione per gli ordini mendicanti, e in particolare per l'Osservanza francescana, è uno degli aspetti su cui la critica si è maggiormente concentrata. Recentemente, Ilaria Tufano ha puntualmente contestualizzato la polemica dell'autore sullo sfondo della Napoli aragonese: la scarsa apertura dei conventi della città all'ala riformista domenicana giustifica la presenza di una sola novella dedicata a questo tema (la seconda), contro le numerose tirate che coinvolgono i frati minori dell'Osservanza, verso cui i regnanti aragonesi mantennero un atteggiamento ambiguo[60]. A riprova di ciò, la menzione elogiativa di Roberto Caracciolo da Lecce, che nel 1453 passò dall'ala osservante a quella conventuale dei Francescani e con cui il re Ferrante ebbe rapporti privilegiati[61]. Anche se, nel corso del lavoro sulla raccolta, Masuccio pare attenuare i toni antiosservanti sfumando la polemica contro il più generico bersaglio dei "cattivi religiosi"[62], la relazione antagonistica con l'Osservanza francescana mantiene un ruolo primario nel *Novellino* anche e soprattutto per la postura retorica e morale assunta dall'autore. È stato Salvatore Silvano Nigro a esprimere con particolare efficacia questo nesso, commentando il passaggio del *Prologo* della raccolta in cui Masuccio afferma «di necessità esser costretto in alcuna cosa imitare i costumi» dei predicatori[63]:

> Le novelle si motivano come controrisposta laica alle prediche […]. La *scrittura* del narratore si definisce in rapporto contrastivo con la *parola orale* dei sicofanti blateratori, richiamata per antipatia e pedinata – nella malevolenza e nel trasmodamento terroristico – "de verbo ad verbum" come per una *reportatio* speculare.
> Per questa operazione Masuccio aveva bisogno di un modello autorevole, riconosciuto e riconoscibile: di uno stile da assumere a codice di riferimento. Doveva trovarlo, inevitabilmente, nella predicazione bernardiniana.[64]

Nell'impostazione tripartita delle novelle (esordio rivolto al dedicatario, narrazione e commento morale finale), il critico riconosce l'impronta della *dispositio* della predica, «in una ridefinizione epistolare del sermone epidittico»[65]. Allo stile di Bernardino, nonché di Roberto Caracciolo, che nei suoi primi anni da osservante aveva ricevuto un'educazione improntata al modello di predica

[60] Cfr. Ilaria Tufano, *La polemica antiosservante di Masuccio Salernitano*, in *La novella italiana dal «Decameron» al Rinascimento*, a cura di Elisa Curti e Flavia Palma, «Schede Umanistiche», XXXVI/1 (2022), pp. 205-210; va ricordato, inoltre, che almeno due figli di Masuccio entrarono nell'ordine domenicano.
[61] Cfr. ivi, pp. 211-212. Sulla figura di Roberto Caracciolo, rimando al recente e ampio studio di Giacomo Mariani, *Roberto Caracciolo da Lecce (1425-1495). Life, Works, and Fame of a Renaissance Preacher*, Leiden-Boston, Brill, 2022.
[62] Cfr. Tufano, *La polemica antiosservante di Masuccio Salernitano* cit., pp. 212-220 e *passim*.
[63] «E oltre ciò cognoscendo io gli religiosi assai bone persone, me pare di necessità esser costretto in alcuna cosa imitare i costumi loro, e massime che la maggior parte di essi, come hanno la cappa adosso, pare che loro sia permesso e secreto e publico dire male de' seculari, aggiungendo che tutti siamo dannati, e altre bestiagine da esserne lapidati. E se forse opporre volessero che, predicando, rimordeno gli difetti de' cattivi, io a questo facilmente rispondo, che, scrivendo, non parlo contro la virtù de' boni; e così senza inganno o vantaggio trapassaremo, e da pari morsi saremo tutti trafitti» (Masuccio, *Nov*. *Prologo*, 5-6).
[64] Salvatore Silvano Nigro, *Le brache di San Griffone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Bari, Laterza, 1983, p. 32.
[65] Ivi, p. 33.

bernardiniano[66], vengono ricondotti tratti retorici caratteristici delle sezioni extradiegetiche del *Novellino*, giungendo a individuare, peraltro, veri e propri prelievi dai sermoni dei due predicatori. Insomma, «il sermone del Bernardino secondo Masuccio aduna in sé sintassi, lessico e ossessioni della predicazione quattrocentesca, con una contrattura da cartolazione miniaturistica: come esemplificazione essenziale di uno "stile" riconosciuto e adottato da tutti "li hordeni"»[67]. Sintetizzando questa complessa evoluzione del *récit* religioso e di quello laico nel XV secolo, Nigro chiude con una massima critica tuttora celebre negli studi sul *Novellino*: «Bernardino aveva insegnato alla predica a parlare "da Boccaccio"; Masuccio insegna alla novella a parlare da Bernardino»[68]. È proprio in questo che si racchiude la grande differenza fra l'operazione di critica all'Osservanza svolta da Masuccio e quella di Poggio Bracciolini: è precisamente la stessa retorica carica del santo, scandita da esclamazioni e tutta giocata sulla presa emotiva, che l'autore di novelle non solo non rifiuta, ma fa propria, per poi rivolgerla contro gli stessi predicatori, affrontandoli sullo stesso terreno tanto contenutistico (l'acre rimprovero dei vizi) quanto stilistico. Per altri aspetti, tuttavia, il *Novellino* si avvicina molto ad alcuni tratti del *Contra hypocritas*, dialogo di spirito antiosservante di Poggio Bracciolini la cui composizione risale probabilmente alla fine degli anni '40[69], in particolare nelle sezioni argomentative delle sue chiose morali. Occorre senz'altro cautela nell'ipotizzare una lettura diretta dell'opera da parte di Masuccio, dal momento che essa ebbe una trasmissione piuttosto ridotta rispetto ad altre opere braccioliniane e non se ne può provare la circolazione a Napoli[70]. Nonostante ciò, anche nell'ottica di una semplice interdiscorsività, le consonanze fra i due autori risultano notevoli. Oltre ai comuni sintagmi adoperati per riferirsi agli ecclesiasitici viziosi (come ad esempio «Satane ministros»[71], «ministri de Satanasso» in Masuccio, *Nov. Parlamento de lo autore al libro suo*, 402), i due autori fanno riferimento a uno stereotipo estremamente simile per rappresentare l'ipocrisia degli osservanti:

> Nam qui vite sanctimoniam maiorem quandam pre se ferunt, qui vultu squalido, trita veste, nudis pedibus vulgo incedunt, qui publice pecunias spernunt, qui Iesum Christum semper in ore habent, qui se palam bonos dici et haberi volunt neque ea que habitu verbisque ostentant opere efficiunt, qui

[66] Cfr. Mariani, *Roberto Caracciolo da Lecce (1425-1495)* cit., pp. 46-49.
[67] Cfr. Nigro, *Le brache di San Griffone*, pp. 34-35.
[68] Ivi, p. 35. La massima di Nigro è modellata su un titolo di Vittore Branca, *Quando Bernardino parlava da Boccaccio*, in *«Corriere della Sera»*, 20 maggio 1980, p. 3.
[69] L'editore Davide Canfora ne ipotizza la stesura fra il 1447 e il 1449: cfr. Davide Canfora, *Introduzione*, in Bracciolini, *Contra hypocritas* cit., pp. xix-xxiv.
[70] Cfr. ivi, pp. lxx-lxxx. Dei tredici testimoni a tramandare l'opera ne figura uno databile all'ultimo quarto del XV secolo a Napoli, il ms. VIII G 28 della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, ma si tratta in realtà di un manoscritto della Biblioteca Farnese, che giunse in città solo nel XVIII secolo con Carlo di Borbone (cfr. *Le Palais Farnèse*, vol. iii, t.2: *La bibliothèque Farnèse: étude des manuscrits latins et en langue vernaculaire*, a cura di François Fossier, Roma, École française de Rome, 1982, pp. 395-396 e la scheda di Manus Online curata da Maria Rosaria Grizzuti: https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/747372?nomi_id_s=145872& (consultato l'ultima volta il 7 agosto 2024).
[71] Bracciolini, *Contra hypocritas* cit., p. 17, par. 30.

> mulierculas ad suas illecebras seducunt, qui extra sua claustra discurrunt ad expiscandam famam, qui sua ieiunia efferunt, qui ceteros ob suum commodum fallunt, qui depositum tamquam penes bonum virum negant: hos omnis hypocritas recte arbitror appellandos.[72]
>
> […] quilli frati che conventuali sono chiamati, ce dimostrano chiaramente come e quale ne dovemo da loro guardare, per ciò che tutte loro apparenze, e nel vestire e ne l'andare e in ogn'altra loro operazione, non sono altro che spaventevoli voci e gridi che dicono: «Non vi fidate di noi!» Per la qual cagione quanto costoro siano non solo da non biasimare ma più tosto da commendare, che non vogliano col collo torto, mal vestiti e sotto ipocrita vista ingannare altrui, ciascuno che ha fiore di intelletto ne può vero iudicio donare. (Masuccio, *Nov*. I 1, p. 18)

Lo stilema della descrizione enumerativa del vile aspetto degli osservanti si ripropone in vari punti delle due opere[73] ma non costituisce la consonanza più interessante che emerge dal confronto dei due testi, anche perché basata su *topoi* anticlericali diffusi. Più interessante è registrare una significativa somiglianza nell'impianto argomentativo. Nel *Contra hypocritas*, il personaggio di Carlo Marsuppini argomenta che i veri ipocriti si caratterizzano per l'aspetto dimesso e l'ostentata devozione, antitetici però al loro reale comportamento vizioso e fraudolento[74]; Poggio, in scena come interlocutore, concorda nel definire costoro «pestifera natio», ma ritiene peggiori coloro che «aperte sunt mali», dal momento che, almeno con la loro apparenza di virtù («sub aliquo honesti velamento»), possono comunque proporsi come un buon esempio: «horum delicta, cum et occultiora sint et non statim prodeant in vulgus, minus obsunt quam que palam et aperte teste populo fiunt»[75]. Nel seguito del dialogo, Marsuppini ribadirà che a suo avviso, invece, le figure più dannose e maggiormente peccatrici, proprio perché si muovono occultamente e si insinuano nelle vite di chi ripone fiducia in

[72] Ivi, p. 13, par. 21. A questo punto del dialogo, va precisato, gli osservanti non sono ancora stati esplicitamente menzionati (lo saranno solo al par. 47), ma si discute genericamente degli ipocriti e della loro preminenza in ambito ecclesiastico.

[73] «Verum in his [hypocritis] cognoscendis hanc normam censeo adhibendam: quos maximam vite sanctimoniam videris pre se ferre aut subito ex viris malis religiosos – ut aiunt – optimos evasisse, quos collo obtorto, demissa facie, vultu squalido, vili veste, aspernantem semper iocos, bonitatis speciem ostentantem, Christum Iesum semper in ore circumferentem, hos habe, tamquam plus quam efficiant pollicentes, admodum suspectos. Non enim opere respondent ostentationi» (ivi, p. 20, par. 36); «ancor che de' bizzocchi sembrasse, e con un paio de zocchi come cippi di carcare, col corame al petto del mantello, col collo torto e tutto pieno de ipocrisia andasse […]» (Masuccio, *Nov*. I 3, 32); «E così de pastore divenuto lupo sotto mansueta vista d'agnello, col collo torto, discalzo e mal vestito» (Masuccio, *Nov*. I 7, 67). Intorno alla metà del secolo, la medesima topica contro gli ipocriti (sviluppata anche tramite la stessa metafora lupina che verrà in seguito utilizzata da Masuccio) è impiegata in un sonetto di Niccolò Volpe, vicentino e lettore a Bologna dal 1440 al 1460 (cfr. Cristina Montagnani, *La festa profana. Paradigmi letterari e innovazione nel Codice Isoldiano*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 168), conservato nel Codice Isoldiano: «Hippocrito, fallace, el collo torto, / Con l'anima rivolta in mille modi, / La vesta piena de diversi brodi / La folta barba e 'l volto obscuro e smorto; / I pelli per le braççe facti a torto / M'hanno già spesso de toi falsi modi, / Che alhora ridi, alhor triumphi e godi, / Quando hai de stolti seminato l'orto. / Ma inghanna che tu voi, me non inghanni, / Lupo rapace in picorina pelle; / Né anche Iddio, che tutto intende e vede. / Perché da mi son schorti già molti anni / Gl'ypocriti, che sono amaro felle, / A chi soe opre lauda et a lor crede» (*Le rime del Codice Isoldiano*, vol. i, a cura di Lodovico Frati, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1913, p. 133). Non è da escludere che anche questo testo (del cui possibile destinatario Frati si interrogava con perplessità: cfr. Id., *Di Niccolò Perotti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LIV (1909), p. 391) si ispiri allo stesso passo del *Contra hypocritas* di Poggio, di cui riprende anche l'immagine dell'«animus […] perversus» (Bracciolini, *Contra hypocritas* cit., p. 19, par. 35); del resto, come attestano altri studi di Davide Canfora, questo autore dimostra buona familiarità con l'opera dell'umanista (cfr. Davide Canfora, *L'elegia di Niccolò Volpe ad Alberto Enoch Zancari*, in «Rinascimento», XXXIX (1999), pp. 129-155).

[74] Cfr. Bracciolini, *Contra hypocritas*, p. 13, par. 21.

[75] Cfr. ivi, pp. 13-14, parr. 22-24.

loro[76]. Del resto, è proprio questa tesi a prevalere, come si legge anche nel prologo al dialogo, in cui l'ipocrisia scalza l'avarizia del precedente dialogo dalla posizione di peggior vizio umano: «[…] cum multis exemplis periculisque animadvertissem esse aliud tamquam monstrum pernitiosissimum, hypocrisim videlicet, multo scelestius vitium […]. Occultum quippe scelus est et quod non nisi cum alterius calamitate possit agnosci»[77]. Tornando al passo del *Novellino*, il commento alla prima novella, si noterà come la questione dibattuta dall'autore sia esattamente la medesima: secondo la stessa linea argomentativa del Marsuppini del *Contra hypocritas* e in antitesi alla posizione espressa da Poggio-personaggio, Masuccio afferma senza esitazione che i frati osservanti sono più riprovevoli dei conventuali, proprio perché questi ultimi manifesterebbero anche esteriormente la loro malvagità, mentre i primi ingannano e truffano grazie al loro aspetto apparentemente innocuo e addirittura santo. Il tema proseguirà, sempre su questa linea, anche negli esordi epistolari e nei commenti morali delle novelle successive, in particolare della seconda e della terza. All'invettiva antiosservante imperniata sul vizio dell'ipocrisia e alla medesima rappresentazione caricaturale degli osservanti nei medesimi punti dell'argomentazione va aggiunto anche un ulteriore tassello che avvicina il *Novellino* al *Contra hypocritas*: l'impianto narrativo. Il dialogo di Poggio, infatti, è fittamente interpunto di brevi narrazioni non dissimili da quelle proposte da Masuccio per esemplificare la viziosità degli uomini di Chiesa; addirittura, al paragrafo 26, Poggio ripropone la storia della giovane fanciulla sedotta da un religioso con il pretesto di dover generare un figlio per volere di Dio, lo stesso motivo narrativo impiegato da Masuccio nella seconda novella[78]. Tali prossimità contenutistiche e formali fra il *Novellino* e il *Contra hypocritas*, a mio avviso, sono significative: pur non potendo provare una lettura

[76] Cfr. ivi, pp. 16-18, parr. 28-32.
[77] Cfr. ivi, p. 5, par. 1.
[78] «His [hypocritis] similes fuerunt heremite quidam Bononie tempore quo legatus ibi preerat is qui postea pontifex fuit Iohannes XXIII. Erant numero circiter decem, qui, cum plures mulieres – et in iis nobiles quasdam – sanctitatis et honesti specie ad confessionem illexissent, ceperunt paulatim suadere nil gratius Deo, nil acceptius, nil meriti maioris obedientie bono. Ut rem longam percurram paucis, eo res eiusmodi suasionibus deducta est, ut nudare corpora, ad lectulum pergere et ibi filium Deo procreare per sanctam obedientiam mandarent. Mulier obtemperabat, heremita iussus parebat, prefatus imprimis non voluptatis, qua careret, sed obediendi et anime gignende causa se id laboris suscipere: lectulum conscendens mulierem, tamquam mundum negligens, cognoscebat. Hic obedientie fructus cum feminis non displiceret, plures ad id contubernium allexit adeoque ea officina fervebat obedientie fructu, ut macilenti, tenues, cute vix ossibus herente, sanctorum virorum pallore nomen assequerentur. Superiores carnis macerationem, isti obedientiam celebrabant, utrique virtutis umbram suis sceleribus preferentes» (ivi, p. 15, par. 26). Questo testo non viene annoverato nei consueti repertori di questo motivo, di fatto una parodia dell'Annunciazione, che ha origine nella Tarda Antichità con Giuseppe Flavio (*Antichità giudaiche* XVIII, 65-80, in genere noto attraverso pseudo-Egesippo, *Historiae* II, 4), affiora nel Medioevo in forma di *exemplum* antisemitico attestato a partire dal *capitulum* XXIV, intitolato *Item de virgine Hebraea a quodam clerico impraegnata: quam cum parentes parituram crederent Messiam, peperit filiam*, della *Distinctio* II (*De contritione*) nel *Dialogus miraculorum* di Cesario di Heisterbach (Caesarius Heisterbacensis, *Dialogus Miraculorum*, vol. i, a cura di Joseph Strange, Colonia-Bonn-Bruxelles, Sumptibus J. M. Heberle, 1851, pp. 94-95) e diffuso sotto la rubrica *Iudeus* nell'*Alphabetum narrationum* di Arnoldo di Liegi (Arnoldus Leodienses, *Alphabetum narrationum*, a cura di Elisa Brilli, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 231-232: è l'*exemplum* 411) ed entra nella letteratura italiana con le due celebri rielaborazioni boccacciane (*Dec*. IV 2 e *De mulieribus* XCI): in questa sede, rimando ai più recenti contributi Alfonso D'Agostino, *Da cappa a cappa. L'autodistruzione di frate Alberto («Decameron», IV 2)*, in «Critica del testo», XVI/3 (2013), pp. 241-272 e Holmes, *Boccaccio and Exemplary Literature* cit., p. 74 e p. 218 n. 61. Masuccio, *Nov*. I 2 rielabora con originalità dal *Decameron*, contaminandolo anche con altri spunti, per cui cfr. Capitolo VII.2.

diretta del testo da parte di Masuccio, questo confronto fa emergere nell'autore del *Novellino* una postura molto affine a quella dell'umanista, che meriterebbe maggiore attenzione da parte della critica.

Oltre a quest'immagine negativa dei nuovi predicatori, tuttavia, nei novellieri del Quattrocento si registra anche un altro risvolto del rapporto con il *sermo* dei religiosi. Nelle trame novellistiche, il personaggio del frate minore assume le vesti del *vir facetus*, proprio in relazione alle sue virtù retoriche. Masuccio stesso, nell'ottava novella, mette in scena come co-protagonista un arguto frate in cui la critica ha riconosciuto un'allusione a Roberto Caracciolo da Lecce (poi esplicitamente citato nel commento finale)[79]. In essa Ieronimo, un giovane legista svogliato, si prende gioco del religioso durante una predica sul tema della resurrezione dei morti: racconta ironicamente al frate di essersi recato in Chiesa per vedere se i morti sarebbero davvero resuscitati, sperando nel ritorno in vita di una fanciulla da lui amata e contesa con il suo legittimo marito. La sua invenzione, di fatto, è una sintetica ripresa della novella decameroniana di Gentile de' Carisendi e madonna Catalina (*Dec*. X 4)[80]. Ascoltando l'assurdo racconto del ragazzo, il religioso decide di ricambiarlo con la stessa moneta: «il prudentissimo frate, udita la trasgressa e ben composta leggenda […], prepose, tal preposta non esser senza condigna risposta da trapassare, a tal che coloro cognoscessero de che grasso il suo cervello fosse condito» (Masuccio, *Nov*. I 8, 79). Si noti come il terreno di scontro sia proprio quello dell'abilità narrativa, che si esplica sia nei contenuti "trasgressivi" sia nelle forme. L'uomo, con un motto di spirito, risponde di preferire per sé personalmente le «bell*e* giovinett*e* viv*e* e san*e*» (Masuccio, *Nov*. I 8, 80). A questa inaspettata umiliazione verbale, «Ieronimo e ' suoi compagni non solo ammirati ma confusi de la digna e sentenziosa risposta de misser il frate, tutti s'accordarono a dire che tra gli altri poltroni costui come meno cattivo se possea in parte commendare» (Masuccio, *Nov*. I 8, 80). Nonostante il narratore si affretti a dissociarsi da questa concessione al frate, trapela un'evidente simpatia per questo personaggio «sentenzios*o*», dal cervello "ben oliato" e dalla lingua pronta, che per questi aspetti appare come *alter ego* dell'autore di novelle[81]. Ancor più apertamente, questa identificazione emerge nella tredicesima novella di Sabadino degli Arienti, autore del tutto alieno alla polemica antifratesca sin qui delineata. Il protagonista Bazzo, vizioso fiorentino, viene condotto a confessarsi dai frati dell'Osservanza della Chiesa di San Paolo a Monte. Quando il frate confessore si rifiuta di assolverlo per il troppo gravoso peccato di sodomia, Bazzo minaccia di sgozzarlo, ma viene infine cacciato a bastonate dagli altri confratelli, che dopo

[79] Masuccio, *Nov*. I 8, 80; cfr. Tufano, *La polemica antiosservante di Masuccio Salernitano* cit., p. 212 e n. 24 per la bibliografia relativa a questa interpretazione.
[80] Per un'analisi più dettagliata, cfr. Capitolo VII.4.
[81] Secondo lo stesso meccanismo di proiezione e identificazione che già coinvolgeva frate Cipolla in *Dec*. VI 10. Cfr. Michelangelo Picone, *Autore/narratori*, in *Lessico critico decameroniano* cit., pp. 55-59.

l'iniziale spavento vengono presi da gran risa per il fatto. Nel finale della novella, il narratore aggiunge: «quale [caso] dapoi frate Roberto, de' predicatori glorioso principe, essendo in pulpito nel magnificentissimo delubro de Sam Petronio nostro, dove avea mirabile audenzia, predicando della confessione a certo proposito recordò: dove li auditori a grandissime rise provocati furono» (*Porr*. XIII, 24). Si tratta, anche stavolta, proprio di Roberto Caracciolo da Lecce, che lo stesso Sabadino deve aver sentito predicare a Bologna probabilmente nel 1464[82]. In questo caso, vi è una perfetta *mise en abyme* della *performance* novellistica nella predica, che include non solo la narrazione compiuta da parte del frate, ma anche la reazione entusiasta del suo pubblico, preso dalle risate: allo stesso modo, nei bagni della Porretta, «i piacevoli casi de la confessione di Bazzo e la proveduta penitenzia de li frati [...] detteno materia de ridere molto a la brigata» (*Porr*. XIII, 25). Il rispecchiamento del narratore, e per suo tramite dell'autore, nel faceto frate è completo, a riprova di quanto i due bacini narrativi, laico e religioso, fossero nel Quattrocento in reciproca e costante comunicazione.

IV.3. Sotto il segno di Petrarca? Fra inquadramento morale e ambiguità residuali

Il discorso dei religiosi non è l'unico fattore a influire sull'evoluzione dell'impianto morale nella novella del Quattrocento. Tra il *Decameron* e le grandi raccolte di questo secolo si frappongono altri esperimenti letterari di *narratio brevis* che meritano attenzione proprio per il loro impatto sulla cornice extradiegetica dei racconti. In primo luogo, già negli autori tardo-trecenteschi si può riscontrare un fenomeno di *reductio ad unum* rispetto alla brigata decameroniana. Nel suo profilo di questa produzione, Picone ha sottolineato come, sul finire del XIV secolo, al posto della distinzione boccacciana fra l'*auctor* e i dieci narratori si imponesse il modello in cui autore e narratore intradiegetico si sovrappongono in un'unica persona testuale. È il caso del *Novelliere* di Sercambi, in cui «la fusione dell'*auctor* e del *narrator* nell'unica persona dell'io» è strettamente connessa all'esigenza di motivare moralmente l'atto stesso del raccontare:

> Vediamo infatti l'*auctor* continuamente preoccupato di indicare il valore didattico delle sue narrazioni (il che fra l'altro gli procura un comodo alibi per introdurre racconti osceni e scabrosi). La novella ridiventa in tal modo *exemplum*: non è accidentale il fatto che Sercambi usi proprio questo termine per qualificare le sue narrazioni. L'«altore» può pertanto trovare una giustificazione per il suo lavoro intellettuale (altrimenti riprovevole) solo in quanto si fa enunciatore di messaggi morali. Il genere codificato da Boccaccio percorre così nel *Novelliere* di Sercambi l'intera curva della sua parabola letteraria, venendo a riscoprire le origini etiche (anche se di un'etica solo pragmatica) che aveva all'inizio della sua storia.[83]

Ma è anche ciò a cui si assiste nel *Trecentonovelle* di Sacchetti, dove addirittura l'Io autoriale arriva a ricoprire anche il ruolo di personaggio della narrazione: «se la dispersività del reale si ricompone

[82] Cfr. Mariani, *Roberto Caracciolo da Lecce (1425-1495)* cit., pp. 182-183.
[83] Picone, *Il racconto* cit., pp. 664-665.

nell'unità dell'io che la contempla, così la molteplicità degli insegnamenti si coagula nella ricostruzione globale della moralità minima del libro»[84]. Questa necessità di coerenza interna e di solide motivazioni (dunque, più legate all'edificante *docere* che allo scivoloso *delectare*) è inevitabile conseguenza dell'assunzione in prima persona di tutta la responsabilità del racconto, un'«investitura» che, come riconosce Mazzacurati, un tempo era prerogativa quasi esclusiva del «predicatore o pedagogo»[85]. Lo stesso impianto diegetico, accentrato nella persona dell'autore, caratterizza nel Quattrocento anche la raccolta dello pseudo-Gentile Sermini e, soprattutto, quella di Masuccio Salernitano: se il primo testo, infatti, circolò anonimamente[86], il secondo è tutto giocato nel nome dell'*auctor*, mittente dell'epistola d'esordio e voce monologante dell'epilogo morale, significativamente intitolato proprio *Masuccio*. Ecco che questa prassi cautelativa, che privilegia e intensifica il commento extradiegetico ai testi, trova piena giustificazione. Del resto, anche l'opera di Sabadino degli Arienti, pur mantenendo la distinzione fra autore e narratori, mette in scena nei panni di questi ultimi persone reali dell'*entourage* bentivolesco, che naturalmente rappresentano anche il pubblico ideale delle *Porretane*: come autore personalmente legato ai signori di Bologna, rappresentare senza sfumature di duplicità o ambiguità anche i membri della brigata era una condizione fondamentale per l'accoglienza dell'opera[87].

Ma senz'altro non sono i novellieri tardo-trecenteschi le *auctoritates* letterarie fondamentali per il Quattrocento. È in particolare il caso di Masuccio a far guardare in un'altra direzione, cioè quella delle sperimentazioni narrative degli umanisti, a partire dalla traduzione della novella di Griselda (*Dec*. X 10) di Petrarca. L'epistola XVII 3 delle *Seniles*, nella sua conclusione, porta a compimento la ricodificazione della novella decameroniana in *exemplum* morale allegorico, elevando la protagonista a uno statuto addirittura biblico[88]; il tutto viene veicolato dal *medium* epistolare, che racchiude la narrazione e ne orienta univocamente l'interpretazione. Anche l'operazione petrarchesca presenta l'accentramento della narrazione e dell'interpretazione in un'unica istanza autoriale: pur traducendo una narrazione altrui, Petrarca si presenta come unico depositario di questa riscrittura

[84] Ivi, pp. 668-669.
[85] Cfr. Mazzacurati, *Dopo Boccaccio* cit., p. 82.
[86] Cfr. Monica Marchi, *Introduzione* in Pseudo Gentile Sermini, *Novelle*, a cura di Monica Marchi, Pisa, ETS, 2012, pp. 9-22.
[87] Un'analoga interpretazione del fenomeno per gli autori del Quattrocento è avallata anche da Sandra Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2011, pp. 31-35.
[88] «Hanc historiam stilo nunc alio retexere visum fuit, non tam ideo ut matronas nostri temporis ad imitandam huius uxoris patientiam, que michi vix imitabilis videtur, quam ut legentes ad imitandam saltem femine constantiam excitarem, ut quod hec viro suo prestitit, hoc prestare Deo nostro audeant, qui, licet, ut Iacobus ait apostolus, «intentator sit malorum et ipse neminem temptet», probat tamen et sepe nos multis ac gravibus flagellis exerceri sinit, non ut animum nostrum sciat, quem scivit antequam crearemur, sed ut nobis nostra fragilitas notis ac domesticis indiciis innotescat. Abunde ego constantibus viris ascripserim, quisquis is fuerit, qui pro Deo suo sine murmure patiatur quod pro suo mortali coniuge rusticana hec muliercula passa est» (*Sen*. XVII 3, 143). Per questa trasformazione esemplaristica del testo boccacciano e dei suoi modelli biblici, rimando anzitutto alla fondamentale lettura di Bessi, *La «Griselda» del Petrarca* cit.

«stilo […] alio» (*Sen*. XVII 3, 143) e del riorientamento ermeneutico del testo. Questa nuova maniera di far novelle ebbe subito grande fortuna, con molteplici imitatori in ambito umanistico, che sia si cimentarono anch'essi nella latinizzazione del *Decameron*, sia adottarono questa impostazione con cornice epistolare per novelle proprie[89]. Assieme allo stilema della cornice epistolare, gli umanisti ereditarono anche quella sorta di «prophylactic morality»[90] che disinnescava il potenziale eversivo delle narrazioni decameroniane, accentuando le motivazioni morali delle narrazioni e attenendosi a tematiche prevalentemente gravi, in narrazioni stilisticamente elevate. Mario Martelli ha riconosciuto l'importanza decisiva della novella umanistica latina anche per lo sviluppo della tradizione della spicciolata quattrocentesca in volgare[91]; Menetti, in seguito, ha ricondotto a questa medesima tradizione anche l'impianto delle raccolte di novelle in volgare con cornice epistolare, parlando dell'«importanza normativa» assunta da «questo eccezionale corpus narrativo petrarchesco»:

> tra Quattrocento e Cinquecento gli scrittori di novelle riprendono lo schema epistolare e narrativo a imitazione di Petrarca: utilizzando, cioè, la lettera come momento-cornice in cui discutere di un certo argomento, che verrà esemplificato nella novella.
> Da questa straordinaria ricezione petrarchesca nasce l'idea di contenere la cornice decameroniana in una lettera di dedica.[92]

La critica, però, esemplifica questo fenomeno solo con la raccolta di Bandello[93] in pieno Cinquecento, non facendo esplicita menzione dell'importante anello di congiunzione che nel XV secolo crea, di fatto, la raccolta di novelle con cornice epistolare: il *Novellino* di Masuccio Salernitano. Non a caso, proprio in Masuccio si individua uno snodo fondamentale nell'evoluzione di questa tipologia narrativa: la sua raccolta, come Petrocchi ha dimostrato intorno alla metà dello scorso secolo, nasce dalla raccolta e dall'ampliamento di un primo gruppo di novelle alla spicciolata, inviate a dei destinatari in forma di lettera[94]. Tanto il suo *device* epistolare quanto l'insistenza sui risvolti morali delle narrazioni corrispondono a una tendenza autenticamente umanistica, che si fonda anche su un'esigenza di verità che, petrarchescamente, prevede solo (almeno nelle dichiarazioni dell'autore) «autentiche istorie approbate» (Masuccio, *Nov. Prologo*, 3) nel perimetro della propria raccolta, in contrapposizione alla *fabula*, alla *fictio*. Si tratta di un tassello fondamentale per la storia del genere

[89] Mi limito a richiamare qui il fondamentale contributo di Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini* cit., ma cfr. anche Capitolo I.4 e I.5.
[90] È espressione di Timothy Kircher, *Boccaccio's Humanist* Brigata*: Reading the «Decameron» in the Quattrocento*, in *A Boccaccian Renaissance. Essays on the Early Modern Impact of Giovanni Boccaccio and His Works*, a cura di Martin Eisner e David Lummus, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2019, p. 41.
[91] Cfr. Mario Martelli, *Firenze*, in *Letteratura italiana*, vol. vii: *Storia e geografia*, vol. ii.1: *L'età moderna*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1988, pp. 48-52.
[92] Menetti, *Le forme della novella* cit., p. 57.
[93] Cfr. Ead., *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2015, p. 150.
[94] Cfr. Giorgio Petrocchi, *Per l'edizione critica del «Novellino» di Masuccio*, in «Studi di filologia italiana», X (1952), pp. 37-82; Id., *La prima redazione del «Novellino» di Masuccio*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXIX (1952), pp. 266-317.

letterario, l'affermarsi di un gusto che indirizzerà anche gli autori del secolo successivo, nel vivo del Rinascimento.

Rispetto alle spicciolate latine, però, questo dichiarato intento didascalico e morale non spiega completamente la fenomenologia dei paratesti extradiegetici nelle raccolte d'autore in volgare. In alcuni casi, il solido impianto sin qui delineato non risulta monolitico ma, anzi, sembra incrinarsi, aprendosi apparentemente a delle zone d'ombra non dissimili da quelle che la critica individua in più novellieri del secolo successivo, da Girolamo Morlini a Tomaso Costo[95]. In altre parole, permane nei testi una sorta di tensione centrifuga rispetto all'unità ermeneutica perseguita (più o meno dichiaratamente) dagli autori di novelle, il cui vero senso talvolta non sembra esaurirsi completamente in quanto si afferma nell'inquadramento autoriale della narrazione. Si tratta di una questione complessa e sfaccettata, che in questa sede ci si propone di affrontare nel perimetro di uno specifico fenomeno: quello dell'ironia che pare celarsi dietro ad alcune morali apparentemente assurde, se raffrontate al racconto a cui si riferiscono. Ognuno dei tre autori di raccolte del Quattrocento presenta una fisionomia peculiare ed autonoma e diversi sono i fattori in gioco per ciascuno di loro: attraverso l'analisi di alcuni casi rappresentativi, ci si propone di valutare la reale portata di questi apparenti punti ciechi nelle morali.

Circa la metà delle novelle dello pseudo-Sermini ricevono un inquadramento morale extra-diegetico, solitamente nell'epilogo. L'autore ricorre di frequente alla forma della *quaestio*, interrogando il lettore su quale dei personaggi abbia agito meglio o peggio, o quale abbia brillato per maggiore virtù[96]. In alcuni casi, ci si limita a generiche sentenze gnomiche, come «però è buono chi altrui vuole riprendere misuri prima di punto se stesso» (Ps. Sermini, *Nov*. V, 21) o «molte fiate agli huomini interviene che, facendo loro cose con cautela, honore et non vergogna riceverebbero» (Ps. Sermini, *Nov*. XXVI, 2: in questo caso, si tratta di un prologo). Queste massime sono del tutto tradizionali e appaiono pienamente condivise dall'autore, così come dovevano esserlo dal suo pubblico. In altre novelle, però, la situazione è più ambigua, soprattutto nei casi in cui l'autore fa

[95] Del primo, Laura Diafani ha scritto: «Nelle *Novellae* si mescolano continuamente le carte, con finali strutturalmente chiusi, con morali finali tradizionali appiccicaticce e sentenziose che, più suonano nette e categoriche, meno appaiono dirimenti e, al contrario, più appaiono spiazzanti e finiscono con l'insinuare il dubbio su ciò che sembrava si potesse aver capito leggendo» (Laura Diafani, *Il novellare distopico di Girolamo Morlini*, in *La fiaba prima della fiaba nella novella italiana dal Due al Seicento. Antologia*, a cura di Ead., Fabrizio Scrivano e Debora Vitali, Perugia, Morlacchi, 2018, p. 248); del secondo, Flavia Palma, in un più ampio studio dell'impostazione morale nei paratesti del Cinquecento, ha affermato: «il caso di Costo risulta ben più ambiguo rispetto a quelli di Cinzio e di Erizzo nei cui novellieri nulla fa veramente pensare a una posa di facciata, anzi, la costanza, con cui essi si cimentano nelle loro lezioni di condotta attraverso le parole e le azioni dei membri delle loro brigate, suggerisce piuttosto un'autentica e convinta adesione alla dottrina della Controriforma. Le affermazioni autoriali del paratesto del *Fuggilozio* non sono invece pienamente conformi a quanto realizzato in sede d'opera, ma si configurano piuttosto come delle professioni di fede escogitate per poter evitare le maglie della censura ecclesiastica» (Palma, *Novelle, paratesti e cornici* cit., p. 140). Scelgo questi due autori, ai due antipodi del secolo, perché risultano i più rappresentativi per il fenomeno dell'ambiguità delle morali, che nondimeno affiora più o meno marcatamente anche in diverse altre raccolte del Cinquecento.

[96] Si vedano le novelle XIV, XVI, XVII, XVIII, XXII, XXIX, XXXVII, XXXIX.

ricorso all'ironia, insinuando il dubbio sulla validità dell'insegnamento morale tratto dalle vicende narrate. Si veda l'esempio della novella XIX: monna Meia, una giovane di Quartaia, si oppone alle *avances* del prete ventiquattrenne del suo paese, ser Urbano. La donna, indignata, racconta tutto al marito Bindo, che prontamente si reca a denunciare il fatto all'arciprete di Colle val d'Elsa. Ciò che i due sposi non sanno, però, è che l'arciprete è della stessa stoffa di ser Urbano: con uno stratagemma, riesce non solo a forzare monna Meia ad avere un rapporto sessuale, ma a convincerla a diventare amante anche di ser Urbano. Sotto la pressione delle minacce e del ricatto, monna Meia non può che sottostare alle voglie dei due ecclesiastici, che riescono a far tacere anche il marito di lei[97]. La morale che l'autore propone alla fine di questa storia è manifestamente ironica: i fatti narrati vengono presentati come un buon motivo per assumere preti giovani e aitanti, date le variegate esigenze pastorali:

> […] e però è da consegliare chi ha a metter prete in alcuna chiesa vacante ch'e' s'ingegni mettarvelo giovano e bello et atto a durar fatiga di dì et di nocte per suoi popolani, peroché i vechi a pena et con fatiga non possono pur solo l'anime governare, ma e giovani sonno sempre in ponto a governare non solo l'anime, ma l'anime e ' corpi: però è buono di sapere el vantaggio pigliare. (Ps. Sermini, *Nov*. XIX, 28)

L'ironia si impernia sulla paradossale trasformazione di quello che, di fatto, è lo stupro di una fedele non consenziente in risposta a una richiesta da lei rivolta all'uomo di chiesa. Nella prima parte del racconto, in effetti, vengono presentati altri casi di donne che invece hanno acconsentito, anche di buon grado, all'appetito di ser Urbano: ma per tutta la novella, e in particolare in quest'ultimo episodio, emerge con evidenza il giudizio negativo sulla condotta sessuale del tutto inappropriata e indesiderata sia del prete che del suo superiore, non lasciando alcun margine di dubbio sulla posizione anticlericale dell'autore.

Un caso particolarmente estremo di questa modalità si riscontra, poi, nella novella XXI. Il motivo principale della narrazione è uno dei più ricorrenti nella raccolta dello pseudo-Sermini: una giovane fanciulla vergine riceve un'educazione sessuale *sui generis* prima del matrimonio, in questo caso da parte di una mezzana, che le spiega come sia doveroso assecondare ogni desiderio carnale del marito durante la prima notte di nozze, pena non solo un matrimonio per sempre infelice, ma addirittura la dannazione eterna («ciò che tu ricusasse a quello che lui volesse, prima spergiurata ti saresti di sì gran sacramento del matrimonio et a ·llui la fede mancaresti, certa sia che Dio te ne farebbe di male e però el tuo marito non te ne vorrebbe mai bene», Ps. Sermini, *Nov*. XXI, 10)[98]. Il paradossale risvolto di questa lezione sulla sacralità del matrimonio è che la mezzana, monna Lionarda, è in realtà d'accordo con Beltramo, uno spasimante della giovane, per farlo entrare di

[97] Più diffusamente, cfr. Capitolo VI.2.
[98] Cfr. Capitolo VI.4.

nascosto nella notte dopo la cerimonia e consumare un rapporto con la novella sposa, sotto le mentite spoglie del legittimo marito. In coda alla novella, si apre un lunghissimo commento morale ai fatti in cui viene encomiato il ruolo salvifico di figure quali monna Lionarda, che impediscono alle giovani spose di cadere nel grave «peccato della ingratitudine»:

> Però è buono che le pure e semprici fanciulle, prima che a marito ne vadano, usino e pratichino colle giovane cavaleresche e d'assai, accioché da ·lloro el ben vivere emparino et che al bisogno elle sieno bene informate et che nella ingratitudine non pecchino; che se un giovano voglia tutto 'l suo bene a una fanciulla et a ·llei in tutto ha dato l'anima e 'l corpo et sempre si struge far cosa li piaccia per havere la sua gratia e ella sia sì ingrata e villana che a ·llui voglia male per l'amaestramento di quelle tanto tementi et honeste che alla pura fanciulla dicono: «Abassa gli ochi quando tu ci vedi passare quello ribaldo che ti vaghegia! Fuggiti dalla finestra, non gli ballare a ·llato, non usare colla tale che ti farebbe gattiva ché è una ribalda! Non andare alla vigna con le tali che se ne dice male! Et fa' che tu non sia sfro‹n›zinata né troppo ridente. Et quando vai per via, non guardare huomo in viso». Et più altri invidiosi amaestramenti. E questo, non dalle stranie ma da quelle che con più parentado o amicitia congionte alla pura fanciulla sonno, s'ingegnano ridirla e a ciò che non vogliano mai bene altro che a' loro mariti, e da che è collei che altro che solo el suo marito non ama? Domine, dalle il malanno a chi l'insegnò doppiamente, che si vorrebbe abbottolarle.
> La valente Lionarda, che Dio li faccia di bene, havendo lecto et studiato che si dè rendere bene per male et maxime ben per bene, non volendo che tanto amore che Beltramo a ·Llionetta portava si perdesse, et per levarla dal peccato della ingratitudine, seppe sì operare che lui et lei contentò senza fare a nissuno dispiacere. […]
> Hora è da considerare quante pure giovinette ne vanno all'inferno per lo 'nvidioso amaestramento di quelle parenti o vicine che stroppiando vanno, che elle altro ch'a' mariti loro bene non vogliano, sendo cagione di farle peccare nel maladecto peccato della ingratitudine, di non lassare alle amate fanciulle rendere bene per bene et odio fare portare a quelli che l'amano. Però sonno buoni gli ammaestramenti di quelle che simili a monna Lionarda sonno atte a ·ffare alle pure et semprici fanciulle l'anime e ' corpi con dilecto et piacere di ciascuna delle parti salvare. (Ps. Sermini, *Nov*. XXI, 17-19)

Il brano è interessante non solo per la notevole dilatazione della morale, ma soprattutto per i procedimenti retorici che ne fanno una vera e propria parodia della predicazione. Stilemi come «però è buono che […]» e «però sonno buoni gli ammaestramenti di quelle che […]», espressioni da pulpito (si noti l'uso del latino) come «Domine, dalle il malanno a chi l'insegnò doppiamente», l'insistito ricorso alla sfera semantica del peccato e della punizione infernale, che riprende amplificandolo lo spunto già presente nel precedente monologo di monna Lionarda. Il contenuto dell'insegnamento, però, è del tutto paradossale: il narratore assume il punto di vista morale della mezzana, personaggio che evidentemente non è promotore di buoni costumi coniugali, e ne fa emergere pienamente l'assurdità calandolo nella struttura di un'esortazione morale dal sapore ecclesiastico. Il tutto è, naturalmente, compatibile con la rappresentazione dissacrante dei religiosi all'interno della raccolta, a cui l'autore si diverte a fare il verso. Il *divertissment* è possibile anche in virtù del fatto che l'autore non pare particolarmente indignato da un simile malcostume, per cui prova anche una non troppo

latente complicità, proponendo a più riprese il *leitmotiv* della giovane sessualmente inesperta da introdurre al mondo dei piaceri carnali in novelle dal tono comico e leggero[99].

D'altra parte, non sempre la voce narrante presenta questo atteggiamento canzonatorio, che viene, di fatto, riservato soprattutto alle vicende di promiscuità fra giovani. Un tema particolarmente sensibile, che desta l'acceso sdegno dello pseudo-Sermini, è quello delle monacazioni forzate[100]. È già la seconda novella della raccolta ad introdurlo, raccontando le alterne vicende e la tragica fine di Savina, figlia primogenita dell'avarissimo Lapo Macinghi, che decide di rinchiuderla in monastero con l'inganno alla tenera età di dieci anni per non dover provvedere alla sua dote. La decisione del padre sarà funesta, provocando direttamente e indirettamente la morte della moglie incinta, della figlia suicida e di un suo figlio illegittimo, nonché l'omicidio del bimbo nato dalla relazione incestuosa fra questi ultimi. Nel finale, l'autore si lancia in un'invettiva dai toni danteschi contro il padre della protagonista: «Hora ti gode, Lapo Macinghi, che per avaritia mettesti nel munistero la tua figliuola per forza, et per tua cagione sonno tanti mali arrivati, che meritamente credo che nelle crudeli branche di Satanasso tu sia» (Ps. Sermini, *Nov*. II, 28). Questo filone ritorna, con particolare veemenza, nel finale della novella XVII, che presenta un andamento a metà fra l'invettiva e il trattato etico, con tanto di ricorso alla forma della *quaestio*. In questo commento finale, la monacazione forzata non è che una delle forme di oppressione, secondo l'autore, a cui ingiustamente vengono sottoposti i giovani, che naturalmente desidererebbero godere di una vita libera e dedita ai piaceri propri della loro età:

> Et rispondemi un poco tu qui: qual brado polléro saria quillo, essendo dì e nocte uso di pascere a suo modo e allor de tracta sie preso e ·llegato allo stecco et senza discretione tenuto a dieta con abstinentie e discipline e digiuni, sendo lui di gran pasto, giovano, veloce, robusto et possente, venendoli l'habilità e 'l tempo in destro, che la cavezza non fiaccassi et rompa per ritornare allo stato di prima? E similmente una giovana ch'aggia le dolcezze del mondo gustate, alla quale de tracta a gran torto sia levata la sua provenda denanti e ad altri donata et lei a denti sechi tenuta, qual forte freno credi tu la tenesse, trovandola un che le piaccia, el qual volentieri la soccorga, che essa sì per necessità della vita e anco per vendicarsi essa de tracto non rompesse? Gran compassione è da pigliare d'ogni religioso giovano e gagliardo, e simile d'ogni abbandonata giovina dal marito, e quali savi non fussero di sapere al bisognoso partito pigliare! O tapinelle monacelle rinchiuse, che per propria avaritia dalli iniqui et traditori padri vostri ne' monisteri sete state enserrate, qual per inganno et quale per forza! Che orationi sonno allora le vostre?
>
> Veramente le prime dieno essere pregare Idio devotamente per li padri vostri, che gratia vi conceda che loro tutti sieno squartati et piantati: poi, per humilità, so che assottigliate ogni vostro ingegno et intellecto voi sottomettare a' frati, preti, monaci et seculari, riducendogli alle intentioni vostre quando potete, purché giovani sieno da ben potere macinare la galla; e a questo con tanto sollecita rabbia attendete, ché a comparatione le propie meritrici de' luoghi comuni le coppucce non ne sanno, che d'ogni abbominevole e disonesto e scostumato atto, in quel caso, tutte l'altre avanzate di gaglioffarie

[99] A tal proposito, una morale ironica con il medesimo contenuto, ma con toni molto più sbrigativi e meno impegnati, si legge nel finale della novella XXIV: «Et però è buono che le fanciulle, accioché nel giuoco non sieno ingannate, provedere prima, accioché amaestrate a marito ne vadano et non come molte sciocche baiocche che, al bisogno, non sanno che farsi» (Ps. Sermini, *Nov*. XXIV, 21).

[100] Per cui cfr. Capitolo VI.3.

> et promptitudine et di lusinghe; et se i dimpentori o bozatori fanno figure o bambocci appropriati al naturale più che possano, nissuno se ne trova che lo spirito mettare vi sappi; ma voi, valentissime et sollecite nell'arte et sì industriose, sapete sì operare che i vivi fanciulli con ispirito di carne e ossa sapete nelle vostre celle componere et finire a perfectione; et poi, perché di buona natura s'allievino et non come poltroni, ad agio, facti che voi gli havete, per neccessarii treseppi e spilunche li cacciate et sollecitate per gli altri. Hor si domanda se i padri delle monache decte, havendovele messe in tal modo per forza, meritano premio o loda da Dio et dal mondo, essendo essi principio di tali operationi che le figliuole, per disperatione, hanno facto, e quale di loro magior fallo ha commesso: o' padri o loro. (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 17-18)

Questo caso è significativo per vari motivi. Anzitutto, questo commento morale si ricollega in modo molto lasco alla vicenda a cui si riferisce, in cui il giovane prete Alisandro è riuscito a sedurre con uno stratagemma una sposa infelice, che accetta di buon grado di intrattenersi con lui. Solo la prima sezione del brano è dedicata alle avventure sessuali del prete e della malmaritata, che meritano secondo l'autore comprensione e «gran compassione» in quanto costretti in condizioni insostenibili e contrarie ai loro naturali appetiti. Tuttavia, senza soluzione di continuità, si apre una lunga digressione sulle «tapinelle monacelle rinchiuse», che sfocia addirittura nella domanda finale, puramente retorica, sulla valutazione dei loro peccati rispetto a quelli dei crudeli genitori che le hanno costrette alla monacazione contro la loro volontà. Non vi è alcun appiglio nella novella che ne motivi il passaggio a questo tema, il che fa presumere che si tratti di una causa cara all'autore, di cui sente il bisogno di scrivere per libera associazione di idee. Non è facile valutare la natura di questa seconda parte del commento morale. Da un lato, si riscontra un'empatia della voce narrante nei confronti delle monache, donne ingiustamente oppresse dai loro stessi famigliari: i toni accesi con cui si immaginano le preghiere per il decesso dei padri trovano corrispondenza tanto nella *fictio* della novella II[101] quanto nella già citata invettiva dell'autore, che pare autenticamente sentita. Dall'altro, si scivola in un registro ambiguo già dalla frase successiva, l'autore descrive le pratiche di «humilità» delle monache, cioè i loro solerti tentativi di sottomettersi, cioè rendersi sessualmente disponibili, a qualsiasi uomo con cui riescano ad entrare in contatto. Di fatto, si tratta della medesima condizione di frate Alisandro, a generi inversi: tuttavia, il paragone impiegato in questo caso è fortemente denigratorio, poiché per questa stessa ricerca di soddisfazione sessuale le monache vengono paragonate alle meretrici (che addirittura supererebbero nelle abilità adescatorie). Inoltre, vengono denunciate le pratiche di aborto delle donne, con toni brutali che esaltano il contrasto tra la perfezione dei feti e la loro espulsione nelle latrine dei conventi («per neccessarii treseppi e spilunche li cacciate»). Il quadro dei comportamenti delle monache, definite «valentissime et sollecite nell'arte et sì industriose», è impietoso. Eppure, alcune spie tanto in questo brano quanto nella novella II permettono di ipotizzare

[101] «Intanto la Savina, venuta in età di quindici ‹anni›, sentì un dì come el padre era amalato forte, della qual cosa ella hebbe gran piacere, pregando il diavolo l'anima li cavasse di corpo et lui strascinasse subito nell'inferno ove lui meritava d'andare» (Ps. Sermini, *Nov*. II, 3).

che l'autore risponderebbe all'interrogativo da lui stesso posto attribuendo ai padri il «maggior fallo»: le monache vengono pur sempre presentate come delle vittime di una decisione altrui, che peccano «per disperatione», mentre l'avarizia dei padri è la vera causa scatenante di tutti questi mali («Oh avaritia, di quanti mali et periculi sè tu spesso cagione!» Ps. Sermini, *Nov*. II, 26). Fa propendere in questo senso anche il fatto che a chiudere la novella II sia un lunghissimo brano poetico interamente dedicato al vizio dell'avarizia, che porta dunque il focus sul padre avaro piuttosto che sulle azioni della monaca. Anzi, le ultime tragedie nella vita di Savina, piuttosto imprevedibili, vengono presentate esplicitamente come conseguenze dell'agire iniquo di Lapo Macinghi e si inseriscono nel commento finale alla novella in funzione del giudizio negativo nei confronti dell'uomo. Dunque, pur condannando alcune azioni estreme delle monache (con un impiego dell'ironia che è, in questo frangente, tutt'altro che divertito e apertamente violento), trapela una più profonda comprensione e, se non una giustificazione, quantomeno una razionalizzazione delle loro condotte sessuali, in ultima analisi in linea con quanto avveniva per i loro corrispettivi maschili. La complessità di questa argomentazione, le sfumature nei toni e il continuo richiamo a un principio di natura che trova conferme nello svolgimento delle trame rendono questa morale ben diversa dai casi precedenti, in cui prevaleva una postura meramente comica e parodica. In questo caso, come ha giustamente rilevato Marchi, si rileva da parte dell'autore «l'esigenza di denunciare uno *status quo* instabile e insidioso, per il quale, in qualche modo, lo pseudo-Sermini fa percepire la necessità di trovare un correttivo»: qui, e altrove nella raccolta,

> l'osceno, il proibito, il malizioso, al contrario di quanto è stato detto in passato, non sono il gioco di un divertito umanista che costruisce audaci "primi piani di fotogrammi per tenere desto il piacere della vista e dell'ascolto dei destinatari", quanto piuttosto uno strumento per accentuare i risvolti negativi di norme e leggi che regolamentavano il vivere civile.[102]

Volgendosi a Masuccio Salernitano, il suo caso presenta alcune peculiarità differenti. Come si è anticipato, la stessa struttura del suo *Novellino* è saldamente imperniata sul commento morale ai testi, che si dispiega sia nelle epistole proemiali sia nel *Masuccio* finale per ognuna delle cinquanta novelle. E la *vis polemica* di Masuccio contro i vizi è inequivocabilmente seria, nonché piuttosto feroce, nei confronti dei gruppi sociali a cui è più ostile, cioè i religiosi e le donne. Tuttavia, pur presentandosi programmaticamente come un libro di «narrazioni esemplarie»[103], permangono alcuni margini di ambiguità in certi commenti morali finali, che non sempre paiono coerenti con lo svolgimento delle trame e che ricordano, a tratti, le «focalizzazioni sghembe» di cui parlava Battaglia Ricci per alcuni testi del *Decameron*. Al contempo, occorre grande cautela nell'ipotizzare una

[102] Monica Marchi, *"The true love": le donne nelle «Novelle» dello Pseudo Sermini*, in *Il Rinascimento della novella*, a cura di Ead., Sandra Carapezza ed Elisa Curti, Milano, FrancoAngeli, in corso di pubblicazione.
[103] Cfr. Nigro, *Le brache di san Griffone* cit., p. 25.

scrittura propriamente ironica da parte dell'autore, specie nei casi in cui i personaggi coinvolti siano identificabili in membri dell'*entourage* aragonese. Masuccio e il suo *Novellino* si muovevano pur sempre nell'alveo della corte; avrebbe poco senso, da parte sua, tacciare (seppur sotto il velo dell'ironia) di immoralità l'ambiente che lo sosteneva, in un libro, per di più, dedicato proprio alla consorte di Alfonso II d'Aragona, all'epoca duca di Calabria.

Si veda il caso, particolarmente delicato, della novella 44. La dedicataria della narrazione è Ippolita Maria Sforza, identificata (come già avveniva in capo all'opera) con il doppio epiteto «de' Visconti d'Aragona»[104]. La narrazione vede come protagonista proprio il marito della donna, il duca Alfonso, ed è ispirata alla celebre trama decameroniana di Tito e Gisippo (*Dec*. X 8). L'uomo, impegnato lontano da Napoli in una campagna militare, si invaghisce di una fanciulla a cui però si era già interessato il suo «privatissimo» (Masuccio, *Nov*. V 44, 347) Marino Caracciolo. La donna preferisce le *avances* dell'aitante duca e organizza con lui un appuntamento, ma quando quest'ultimo scopre che il suo trionfo con la dama è la vera causa del male d'amore dell'amico non esita a farsi, almeno temporaneamente, da parte. Con un gesto che viene descritto come molto liberale e magnanimo, offre a Marino di passare per primo la notte con la donna. Quest'ultimo si schermisce, ma alla fine la volontà del duca si realizza e l'uomo ha un rapporto con la donna amata, che poi torna a intrattenersi con maggior diletto con Alfonso. Il tutto si conclude con la lode dell'autore per «questa ricontata vertute, magnificenza e liberalità, per lui [il duca Alfonso] usata verso il suo caro e fidele servitore» (Masuccio, *Nov*. V 44, 353), che di riflesso onora la sua consorte Ippolita. Il testo ha generato non poche perplessità nella critica: la vicenda si ambienta «dopo la prossima passata guerra de Romagna», cioè il conflitto che culminò nel luglio del 1467 con la battaglia della Molinella, e ciò significa che il duca era già sposato con Ippolita da due anni all'epoca dei fatti. Di fatto, l'avventura amorosa oggetto del racconto è, in tutto e per tutto, una tresca extraconiugale e ci si è interrogati sull'opportunità di dedicare proprio questa novella alla moglie tradita[105]. Vitale, in particolare, ha letto in questa novella «un rimprovero grave» nei confronti del duca, che imporrebbe una lettura completamente antifrastica del commento morale positivo finale, animato secondo il critico da «spregiudicata ironia»[106]. Converrà, tuttavia, analizzare la questione più da vicino, dal momento che pare difficilmente spiegabile un intento così spudoratamente denigratorio nei confronti dei vertici della corte aragonese che ospita Masuccio, nonché di Ippolita Sforza, dedicataria stessa dell'intera opera; d'altra parte, i dubbi dei critici paiono legittimi e non possono essere ignorati. Luigi

[104] Masuccio, *Nov*. V 44, 346.
[105] Cfr. Luigi Settembrini, *Masuccio, i suoi tempi, il suo libro*, in Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, a cura di Luigi Settembrini, Napoli, Morano, 1874, p. xix; Vincenzo Vitale, *Secondo i precetti della perfetta amicizia. Il «Novellino» di Masuccio tra Boffillo e Pontano*, Roma, Carocci, 2018, pp. 332-339.
[106] Cfr. ivi, p. 339 e 335.

Settembrini aveva argomentato che Ippolita fosse «usata alla lettura dei classici, e alle dissolutezze del suocero e del marito», e che dunque «non doveva scandalizzarsi d'un libro che era anche bello per arte»[107]. Questa ipotesi, recentemente tacciata di basarsi su «assiomi biografici e antropologici difficilmente verificabili»[108], può essere meglio circostanziata grazie ai recenti progressi negli studi sulla duchessa: ricostruire la mentalità della figura storica a cui è destinata la novella pare imprescindibile per poter contestualizzare adeguatamente gli intenti del testo letterario. L'epistolario di Ippolita[109] permette di seguire il filo delle sue tormentate vicende matrimoniali proprio fino alla primavera dell'anno 1467: dopo un inizio roseo della sua vita coniugale a Napoli, la duchessa iniziò a lamentarsi con la madre Bianca Maria Visconti e con il fratello Galeazzo Maria Sforza dei continui tradimenti del marito Alfonso, che le causavano una profonda angoscia[110]. Addirittura, nel 1466, la gelosa moglie aveva messo un suo servitore, Donato, alle calcagna del duca per monitorare i suoi movimenti; quest'ultimo, però, scoprì di essere pedinato e si rifece con violenza proprio su Donato, facendolo bastonare, e Ippolita ne fu oltremodo turbata[111]. Si era sull'orlo di un incidente diplomatico: la gelosia della giovane duchessa e i suoi continui dissidi con il duca rischiavano di compromettere l'alleanza fra Milano e Napoli sancita dal loro matrimonio. Da un lato, Bianca Maria esortava la figlia a una maggiore cautela nel comportamento con il marito, dall'altra venivano inviate ambasciate al re Ferrante invitandolo a pretendere dal figlio un maggiore rispetto per Ippolita. Dal canto suo, Ferrante tendeva a sminuire la gravità della situazione, attribuendo le liti fra gli sposi alla loro reciproca passione. La questione sottostante era, però, chiara a tutte le parti coinvolte tranne alla novella sposa: era prassi che i mariti, specie se in posizioni di potere, avessero delle amanti e la loro condotta doveva essere tacitamente tollerata dalle mogli[112]. Con le sue ripetute proteste, Ippolita stava solo attirando pericolosamente l'attenzione sull'instabilità del suo matrimonio, oltre a far circolare le voci sulle scappatelle di Alfonso attraverso l'intera penisola italiana. Tuttavia, Ippolita dovette presto capitolare e reprimere la sua gelosia. Nei primi mesi del 1467, scriveva sia alla madre che al fratello scusandosi

[107] Cfr. Settembrini, *Masuccio, i suoi tempi, il suo libro* cit., p. xx.
[108] Cfr. Vitale, *Secondo i precetti della perfetta amicizia* cit., p. 338.
[109] Che si può leggere parzialmente, in novantuno lettere scelte, nell'edizione Ippolita Maria Sforza, *Lettere*, a cura di Maria Serena Castaldo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004; cfr. anche il recente commento ad un'altra edizione parziale in lingua inglese: Ippolita Maria Sforza, *Duchess and Hostage in Renaissance Naples: Letters and Orations*, a cura di Diana Robin e Lynn Lara Westwater, Toronto - Tempe, Iter Press - Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2017.
[110] Per una dettagliata ricostruzione della vicenda, cfr. Teresa Mangione, *Una milanese alla corte di Napoli. Ippolita Sforza principessa d'Aragona*, in *"Con animo virile": donne e potere nel Mezzogiorno medievale, secoli XI-XV*, a cura di Patrizia Mainoni, Roma, Viella, 2011, pp. 376-403.
[111] Cfr. ivi, pp. 397-400.
[112] Come afferma efficacemente Evelyn Welch, «It was commonly accepted, even by the Sforza themselves, that Ippolita Maria's difficulties stemmed primarily from a jealous nature and from an early refusal to accept that husbands were entitled to be sexually active and unfaithful. Although her father, brothers and father-in-law had numerous illegitimate progeny, she would not grant this licence to her husband» (Evelyn S. Welch, *Between Milan and Naples: Ippolita Maria Sforza, duchess of Calabria*, in *The French Descent into Renaissance Italy 1494-95. Antecedents and Effetcs*, a cura di David Abulafia, Aldershot, Variorum, 1995, p. 128).

dei problemi causati dalla sua scarsa discrezione; da quell'estate in poi, non fa ulteriori riferimenti ai loro diverbi matrimoniali, presa anche dalla nascita del suo primogenito Ferdinando (meglio noto come Ferrandino) sul finire di giugno[113]. La situazione si quietò e la crisi fra i due Stati fu sventata, complici anche «il realismo di re Ferrante, che seppe a quanto pare mediare efficacemente tra gli sposi», nonché «alcune fortunate circostanze, quali i lunghi e frequenti periodi di lontananza del duca»[114]. Da questo contesto emergono, dunque, due fatti. In primo luogo, che la condotta sessuale di Alfonso fosse non solo ampiamente nota, come del resto testimoniano varie cronache, ma anche accettata come normale all'interno della corte aragonese. Del resto, lo stesso Vitale sottolinea come «nel sistema del *Novellino* […] le avventure extraconiugali di un principe non costituscono motivo di scandalo; al contrario, il loro racconto rappresenta un modo divertito e complice di aumentarne la gloria», riconoscendo all'interno della raccolta anche un altro esempio di questo «gioco letterario» mirato a esaltare la virilità del protagonista adultero nella novella 30[115]. Secondariamente, però, si capisce che la scelta di questo tema da parte di Masuccio per una novella inviata a Ippolita non fosse casuale, ma precisamente calcolata. Dopo i fatti dei primi due anni di nozze, la gelosia della donna era divenuta un tema caldo a corte e, pur nel controllo delle sue reazioni, non doveva essersi mai sopita, se ancora nella seconda metà degli anni '80 un poeta cortigiano come Giovanni Cosentino scriveva carmi in voce di Ippolita in cui venivano espressi i tormenti d'amore della duchessa per i tradimenti di Alfonso[116]: a maggior ragione, doveva essere cogente per Masuccio, che scriveva tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70. Si torni, a questo punto, all'epistola che introduce la novella:

> Se a lo sentire de aliene e strane persune alcuna loro usata vertute, mia serena e ultramontana stella, gli vertuosi ascoltanti ne receveno gran consolazione, quanto maiore deve, e meritamente, essere la manifesta allegrezza e intrinseco piacere de coloro, i quali de congiunti o per amistà o per sangue senteno somme laude racontare? E perché tutt'i mei pensieri non sono in altro terminati, si non a scriverte cose che summamente rallegrare te possano, non tacerò a te, che unico esemplo de vertute ogge sei al secolo nostro, avvisarne de una singulare, e forsi mai da altri simele usata, magnificenzia de colui, il quale più che la propria vita, e con ragione, te è caro, e che de dui separati corpi per matrimoniale commistione sèti fatti una medesma carne; a ciò che con altre accomodate vertute de tale tuo conveniente e degno sposo insiemi racolte, il tuo intiero amore con piacere ogne dì verso lui se fazza maiore, e assai più la tua contentezza de continuo augmentare. Vale. (Masuccio, *Nov*. V 44, 346)

[113] Cfr. Diana Robin - Lynn Lara Westwater, *Introduction*, in Ippolita Maria Sforza, *Duchess and Hostage in Renaissance Naples* cit., pp. 21-22.
[114] Cfr. Mangione, *Una milanese alla corte di Napoli* cit., p. 403.
[115] Cfr. Vitale, *Secondo i precetti della perfetta amicizia* cit., pp. 338-339.
[116] Cfr. Mangione, *Una milanese alla corte di Napoli* cit., pp. 403-408. Per la datazione della novella, si deve pensare ad un periodo immediatamente successivo al 1467, dal momento che la guerra di Romagna viene definita «prossima passata» (Masuccio, *Nov*. V 44, 347) e si fa cenno al maltempo che avrebbe causato un'interruzione del conflitto (dunque all'inferno di quell'anno), nonché anteriore alla morte di Masuccio; non sembrano del tutto persuasive le argomentazioni di Vitale a favore di una datazione precisa della novella al biennio 1473-1475 (Cfr. Vitale, *Secondo i precetti della perfetta amicizia* cit., pp. 342-343), basate sul presupposto di una posteriorità di questa novella alla rielaborazione della novella 2 (guidata da poche e incerte spie lessicali senz'altro ascrivibili a fenomeni di interdiscorsività) e alla novella 36, per cui cfr. *infra*.

L'intento dichiarato di Masuccio è quello di rendere Ippolita felice di essere la moglie di un uomo dotato di tanta magnificenza come Alfonso. L'autore sottolinea con insistenza il legame matrimoniale dei coniugi e auspica che l'amore della moglie nei confronti del marito divenga sempre più saldo. La magnificenza di Alfonso, poi, viene esemplificata da una trama ricalcata, come si è detto, su una delle vicende di nobiltà d'animo più celebri del *Decameron*. Mai, nel testo, si accenna al fatto che la *liaison* fra il duca e la dama sia adulterina (il grande non detto): l'attenzione è tutta puntata sulla piacevolezza del duca e sul suo essere un amico magnanimo. Inoltre, la narrazione lo inquadra come un uomo di grande virilità che, a differenza dell'amico Marino Caracciolo (sulla cui scarsa *performance* sessuale si scherza nella chiusa della novella), dà prova di essere un amante desiderabile e prestante[117]. Pare, dunque, che Masuccio voglia riformulare un episodio di adulterio in chiave positiva, distogliendo l'attenzione dalla problematica questione del tradimento e invitando piuttosto la duchessa a concentrarsi sugli aspetti positivi che Alfonso, pur nell'infedeltà, dimostra. Ecco che si giustifica, in questo modo, la lode finale di Masuccio nei confronti dell'uomo e, di riflesso, della moglie, entrambi accomunati proprio dalla virtù della «magnificenzia»:

> Quale ornata ed esquisita eloquenzia fosse bastevole, scrivendo, racontare le accomolatissime vertute, che nel divo spirito de questo terreno dio como a proprio loco de continuo albergano? Cui dunque porrà in carta ponere tante sue laudivole parte, tanti digni gesti da vero figliolo de re e gran signore in ogne loco per lui adoperati? Cui cantarà la gloriosa fama e perpetuo nome, che custui per Italia per propria vertute se have vindicato? Cui saperà con tante eccessive laude commendare questa ricontata vertute, magnificenzia e liberalità, per lui usata verso il suo caro e fidele servitore? Quale patre per unico figliolo, o uno fratello per uno fratello, o vero amico perfetto per amico, che più ultre dire non si può, avesse operata vertute alcuna, che a questa egualare se possa? Io, volendone alcuna parte toccare, sento raoca la mia lira, debile cognosco l'ingegno, e la ruzza mano insufficiente volgeria la penna: taceronne, prima, de tutto, che non posserne a bastanza parlare. E di ciò restandome, non me occorre altro de dire, si non beati i populi che da lui serranno retti e gobernati; beati i servitori che 'l vedeno, beati i criati che 'l serveno; ma beatissima dirò a te, immortale dea Ippolita Maria, sua dignissima consorte, quale dagli fati te fu concesso de possedendo gaudere tanto tesoro. Però non meno felicissimo puro dirò meritamente a lui essere per divino sacramento congiunto con tale dignissima madonna, speciosa de virtù e de onestate, fonte de bellezza e de ligiadria, fiume de magnificenzia, de gratitudine e de caritate. Oh che formosa coppia! Oh gloriosa compagnia! Oh che giocunda e santa unione! Gli dii de continuo sia*n*o pregati, che vui e gli vostri conservino per longhissimi tempi con prosperoso e tranquillo stato, como ognuno de vui maiormente desidera. Amen. (*Nov*. V 44, 352-353)

Si noti come l'*amplificatio* di questo brano di elogio morale, giudicato da Vitale come «insolito e artificioso fervore» dietro cui si celerebbe «il suono stridente e sinistro dell'ironia»[118], si concentri soprattutto sul tema del matrimonio, mentre al vero e proprio commento della storia non sono dedicate che due interrogative retoriche. Ciò che importa, per Masuccio, è ribadire che Ippolita, al di là di tutto, *possiede* Alfonso, a lei «per divino sacramento congiunto». Anche l'ultima frase del commento, in cui si auspica la lunga e «tranquill*a*» vita degli sposi nonché delle loro famiglie, pare fare sistema

[117] Cfr. Masuccio, *Nov*. V 44, 352.
[118] Cfr. Vitale, *Secondo i precetti della perfetta amicizia*, pp. 334-335.

con la dedica della novella a Ippolita, invitata a preservare la serenità di un matrimonio dalle implicazioni dinastiche tanto importanti.

Resta, ad ogni modo, la seconda questione sollevata da Vitale: il vero fulcro del rimprovero che Masuccio muoverebbe ai danni di Alfonso con la novella 44 (e con la sua morale finale) sarebbe quella di essersi disonorato per far piacere all'amico Marino, condividendo con lui la dama da entrambi vagheggiata. Affrontare questo problema ermeneutico non solo è tutt'altro che secondario, ma permette in questa sede anche di addentrarsi ulteriormente nelle pratiche dell'ironia nelle morali masucciane. Vitale riconosce, giustamente, un nucleo ideologico a più riprese ribadito nella raccolta: «Il *Novellino* afferma contro il *Decameron* la preminenza dell'onore personale sull'amicizia pur perfetta»[119], concentrando la sua attenzione sul dittico di novelle 36-37. La novella 36 ha per protagonisti il mugnaio Augustino e il calzolaio Petruccio, amici di lunga data, sposati rispettivamente con Catarina e con Salvaggia, anch'esse amiche. A turbare l'equilibrio delle due coppie è Petruccio, invaghitosi della moglie dell'amico; Catarina, però, prontamente racconta il fatto all'amica Salvaggia. Le due decidono di tendere un tranello a Petruccio, per punirlo delle sue velleità adulterine: Catarina fingerà di accettare e prendere un appuntamento con Petruccio, ma al suo posto si presenterà la moglie Salvaggia, pronta a smascherarlo nelle sue cattive intenzioni. Le due donne, quindi, nella notte prescelta si coricano l'una nella casa dell'altra, all'oscuro dei mariti. L'equivoco, però, si complica, giacché i piani di Petruccio vengono ostacolati dall'imprevisto ritorno anticipato di Augustino: così, il calzolaio ritorna da quella che crede essere sua moglie e che, in realtà, è la moglie dell'amico. Frattanto, il mugnaio Augustino viene fieramente rimproverato da Salvaggia, che lo crede il marito traditore. Il mugnaio, intuito il reale andamento degli eventi, corre a svegliare l'amico e informarlo del fatto: «Fratello mio, de la toa sola colpa tutti dui ne abbiamo recevuto il danno e la vergogna» (Masuccio, *Nov*. IV 36, 292). Ma i due, volendo risolvere la questione pacificamente, rivelano l'accaduto alle mogli e di comune accordo decidono che da lì in avanti avrebbero vissuto tutti insieme in un sorprendente *ménage à quatre*. Il commento morale di Masuccio alla vicenda è piuttosto acceso e, certamente, si muove su un registro di aspro sarcasmo:

> Seranno alcuni che pigliaranno in deriso la narrata operazione degli dui cari compagni, che volsero la loro amicicia a l'onore comune anteponere; ma io dubito che a cui verrà appresso, se gli cieli non fanno altra mutazione, che questo onore, che oggi solo per gli virtuosi è estimato e celebrato, venerà a termine, che serà con comune dispregio non solo non curato, ma dagli estremi termini de la terra con perpetuo esilio discacciato. Però lassando a' posteri la briga, dico che se da la unione fatta tra gli rusticani e villici amici ne avessero preso esempio dui altri nobilissimi compagni ne l'amare d'una gentile damizella, de' quali appresso scrivere intendo, non ne serebber seguite tante battaglie e morte, quante con poco piacere seranno racontate. (Masuccio, *Nov*. IV 36, 293)

[119] Ivi, p. 337: la questione in esame viene diffusamente discussa nell'intero capitolo *Il dittico XXXVI-XXXVII e la novella XLIV* (ivi, pp. 303-356).

La novella seguente, infatti, narra la tragica sorte dei due cavalieri Marchetto e Lanzilao, entrambi innamorati della dama Ipolita: sfidandosi a duello per lei muoiono entrambi, provocando anche il suicidio della giovane fanciulla. Nonostante l'esito funesto, il trattamento riservato a questi due uomini è certamente più lusinghiero rispetto a quello dei due precedenti protagonisti, distanti anche per estrazione sociale. Per completare il quadro su questo tema, andrebbe presa in considerazione anche la novella 26, in cui Masuccio, sempre attraverso una morale ironica, svaluta ancor più radicalmente il concetto della 'perfetta amicizia' tanto in voga nell'umanesimo: nel racconto, un giovane napoletano perde i favori della donna amata a causa della sua incapacità di mantenere il segreto sul loro rapporto, che divulga immediatamente al suo migliore amico, il quale però trasforma quella confidenza privata in argomento di chiacchiera a corte[120]. Dunque, il *fil rouge* individuato da Vitale trova pieno riscontro all'interno della raccolta. Lo studioso, quindi, prendendo in esame la novella 44 arriva alla seguente conclusione:

> La sottile aggressione nei confronti del duca si coglie alla luce della dottrina dell'amicizia illustrata nella quarta parte dell'opera: cedendo la donna a Marino, il principe ha anteposto l'amicizia all'onore, comportandosi in modo non molto dissimile dal mugnaio e dal calzolaio della novella XXXVI. Il principe è reo di non avere anteposto il suo onore personale all'amicizia: si tratta di un rimprovero grave, uno dei più duri che si possa muovere all'interno dell'orizzonte ideologico del *Novellino*.[121]

A mio avviso, però, questa lettura risente di un errore prospettico, insito nell'immediato paragone fra la vicenda del duca Alfonso e quella dei due «villici amici» della novella 36, che potrebbe minarne le fondamenta. Per comprenderlo pienamente, è utile risalire agli ipotesti di queste due novelle. La novella 36, imperniata sul frequente *topos* dello scambio coniuge-amante nella camera buia (che ha illustri precedenti boccacciani in *Dec*. III 6 e III 9), rielabora una trama di origine fabliolistica (*Dou maunier de Aleus*[122]) già ben acclimatata nella novella italiana, in particolare nelle rese di Sacchetti (*Trecentonovelle* CCVI), dello pseudo-Sermini (*Nov*. XXVI) e di Poggio (*Facetiae* CCXXXVIII). Rispetto alla novella di Masuccio, in queste versioni il marito giace effettivamente con la propria moglie, credendo però che si tratti dell'amante, e invita poi un amico o un servo a intrattenersi con la stessa donna: soltanto il giorno dopo si rende conto dell'equivoco, realizzando con sgomento di aver introdotto nel proprio letto coniugale un secondo uomo. Ecco il vero nucleo del disonore: che la propria legittima moglie giaccia con un altro. Questa concezione ideologica emerge chiaramente nel commento ai fatti del narratore sacchettiano: «E 'l tristo del marito, non gli bastava che donna Collagia [l'altra donna], se gli avesse dato l'amor suo, pigliarlo in grandissima grazia; sì la volle

[120] Per un'analisi puntuale di questa novella e del suo trattamento del tema dell'amicizia, rimando al mio articolo *Il «Lanval» umanistico di Masuccio Salernitano*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 197/668 (2022), pp. 522-542.
[121] Vitale, *Secondo i precetti della perfetta amicizia* cit., p. 339.
[122] Cfr. *NRCF*, vol. ix, pp. 215-236.

vituperare col compagno, e 'l vituperato rimase elli» (Sacchetti, *Trecentonovelle* CCVI, 29). Che un uomo condivida la propria amante con un altro uomo, significa disonorare la donna; che un marito condivida la propria moglie con un altro uomo è, invece, disonorevole per il marito stesso. In questo quadro di valori di cui oggi emerge pienamente la portata misogina, un conto è la cosa altrui, un conto è la propria: ciò è coerente anche con la visione dell'adulterio maschile che si è poc'anzi delineata, in contrasto con quella dell'adulterio femminile, che è invece valutato come imperdonabile. Questa distinzione, di cui Vitale stesso è ben conscio e che trova ampio sviluppo in un contributo di Helmut Meter[123], è tematizzata anche nello stesso *Novellino*, nel tutt'altro che ironico commento morale alla novella 30: se una donna sposata tradisce, a differenza di quanto avverrebbe se lo facesse il marito,

> se ne veneria ad infettare e contaminare la massa de più parentati, privandoli non solo de l'onore presente, ma in ciò facendo negra e oscura la fama de quilli con perpetuo nome ed eterna memoria de tutti gli descendenti, sì como nui videmo de continuo evenire, quando una ribalda femena vole satisfare a sua sfrenata e temeraria voluntà. E che ciò sia vero, le leggi me ne rendono aperto testimonio, quali permetteno a colui che trova la muglie o la figliola adulterare, la possa senza pena alcuna uccidere; lo quale privilegio videmo non essere a le femene concesso, quando a sì fatti casi se abbattessero. (Masuccio, *Nov*. III 30, 246)

L'adulterio della donna, in conclusione, arrecherebbe un grave danno all'onore del marito, mentre l'adulterio del marito non arrecherebbe alcun danno a quello della propria moglie; semmai, a rimanere, per l'appunto, «vituperata» è la donna altrui. In altre parole, in un rapporto extra-coniugale gli unici a perdere l'onore sono la donna adultera e il proprio legittimo marito. Ecco la profonda, radicale differenza morale nella condivisione della stessa donna fra il mugnaio e il calzolaio della novella 36 e in quella fra Alfonso d'Aragona e l'amico Marino Caracciolo nella novella 44: nel primo caso, Petruccio «deliberò essergli molto più caro lo conservarse l'amico, che per suo mancamento perdere il dovea, che non l'onore del mundo» (Masuccio, *Nov*. IV 36, 292), mentre nel secondo caso al duca

> cognoscendo la qualità de la passione del suo servitore, ed estimando che quanto era la grandezza de l'animo suo e la dignità maiore, tanto più liberalità gli bisognava adoperare, subito […] occorse pigliare partito, de senza niuna comparazione essergli più cara la contentezza de lo amico che satisfare a la sua sensualità […]. (Masuccio, *Nov*. V 44, 349)

La dicotomia, si noti, non è più fra l'amicizia e il proprio onore, ma fra liberalità nei confronti di un amico e un mero desiderio sessuale. In questo contesto, il duca Alfonso dà notevole prova di virtù superando i propri appetiti carnali e può essere perciò celebrato, senza alcuna necessità di presumere dell'ironia nel commento morale finale. È vero che un gesto di magnanimità come quello ipotizzato

[123] Cfr. Vitale, *Secondo i precetti della perfetta amicizia* cit., p. 339 e Helmut Meter, *"Immediatezza" e "naturalità" nel «Novellino» di Masuccio. La misoginia come esempio*, in *Lingue testi culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo*. Atti del XL Convegno Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012), a cura di Ivano Paccagnella ed Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2014, pp. 394-411. Entrambi i critici menzionano il passo di *Nov*. III 30 qui richiamato.

da Gisippo, cioè di condividere la moglie con l'amico, non sarebbe mai contemplato come virtuoso nel *Novellino* – e, del resto, anche nel *Decameron* viene considerato contrario all'onestà dallo stesso "perfetto amico"[124]: ma la condivisione della donna fra Alfonso e Marino è «inonesta» solo per quest'ultima, come lo stesso duca nella novella riconosce[125]. L'ironia di Masuccio, dunque, non pare concretamente superare la linea dell'elogio morale della classe dominante celebrata nelle dediche delle novelle.

Contrariamente allo pseudo-Sermini e a Masuccio, Sabadino degli Arienti pare almeno a una prima lettura estraneo al fenomeno delle morali ironiche. Il dato non stupisce, data l'impostazione della sua raccolta, che ripropone e aggiorna l'espediente decameroniano della narrazione polifonica con le voci di illustri personaggi storici contemporanei impegnati in una gradevole conversazione ai bagni della Porretta. Lontano dalla *verve* polemica e satirica che può incoraggiare strategie retoriche aggressive, Sabadino dipinge una «nobile brigata […] amatrice della virtù e del vicio nimica» (*Porr*. XXX, 56) intenta in narrazioni di casi piacevoli o al più commoventi. Ciò non significa, però, un «"novelliero" monocorde e persino involontariamente parodistico»[126]. L'interpretazione morale dei testi, proprio in virtù della pluralità di voci della brigata, non è sempre univoca: si pensi alla novella XXX, in cui l'araldo Ludovico trae conclusioni ferocemente misogine dalla vicenda personale (che l'autore modella, in verità, su ipotesti letterari ben riconoscibili[127]) che ha scelto di raccontare agli astanti. La sua novella, nonché l'interpretazione morale datane dal novellatore, sono fin dal principio adombrati da uno statuto dubbio, dal momento che prima che Ludovico avvii il suo racconto il narratore segnala il sospetto nei suoi confronti da parte delle donne della brigata: «Per queste parole e per sua usata piacevoleza li fu concesso dicesse; ma da le degne e oneste donne, cognoscendolo a le volte uomo senza freno, li fu commandato che 'l segno de onestate non passasse» (*Porr*. XXIX, 30). Chiusasi la narrazione, le reazioni degli ascoltatori sono divise: sono, ovviamente, le donne a sentirsi a disagio per le parole di Ludovico, non solo perché si sentono in imbarazzo per le sue violente accuse contro l'intero genere femminile, ma anche e soprattutto perché non sono d'accordo con la conclusione morale da lui esposta:

[124] «[…] io non mi ricordo, poi che amici fummo, che io alcuna cosa avessi che così non fosse tua come mia. Il che, se tanto fosse la cosa avanti che altramenti esser non potessi, così ne farei come dell'altre; ma ella è ancora in sì fatti termini, che di te solo la posso fare e così farò, per ciò che io non so quello che la mia amistà ti dovesse esser cara, se io d'una cosa che onestamente far si puote, non sapessi d'un mio voler far tuo» (*Dec*. X 8, 28-29): è implicito che, pur essendo pronto a farlo, Gisippo intenda che un *ménage à trois* non sarebbe «cosa che onestamente far si puote».
[125] «Cara madonna, io te prego, per quillo vero amore che a donarme te si condutta, che 'l mio dire a noia prendere non dibbi, però che quanto sarà più inonesta la mia dimanda, tanto cognoscerò, tu adempiendola, essere maiore lo amore che me porti» (Masuccio, *Nov*. V 44, 350).
[126] Cfr. Bruno Basile, *Introduzione* in Sabadino degli Arienti, *Le porretane*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1981, p. xvii.
[127] *In primis*, la facezia CLVII di Poggio Bracciolini: cfr. n. 1 a *Porr*. XXX, 1.

> La brigata, excelso duca e precipuo signor mio, non passò senza gran riso e piacere dell'ascoltata novella. Ma le donne de onesto riso occupate, aspiciendose l'uno a l'altra nel viso, per la risposta della nova sposa de miser Ludovico e per avere sentito nel fine della narrata novella cum indiscreta moralità mordere el suo onore, furono depincte da qualche rosore. Per il che, senza alcuna indusia, una generosa donna di Bardi de Vernio, moglie de Jacomo de li Ursi, nostro nobilissimo e circunspecto mercatante, nominata madonna Antonia, donna certo onestissima, de optimo ingegno e a morali e piacevoli motti non poco pronta, per refrancare le vergognose donne, voltandose a lo araldo, dixe:
> «Per fare intendere a questa nobilissima compagnia che le donne (se non forsi qualche legiere de capo), non sono della fogia che avete decto cum assai spurche rasone, io voglio narrare come una vostra bolognese deluse la insolenzia de uno presumptuoso e temerario giovene, acciò sapiate che nui donne non abiamo manco lato el campo de vituperare li omini, che loro nui. E questo che dirò non fia per gravare el magnifico conte Andrea, che è qui, né questa altra nobile brigata, la quale so bene che è amatrice della virtù e del vicio nimica, ma solo per dare nella boca de vui, meser Ludovico, quel cibo a masticare, che voi meritate: perché de ciò che decto avete, cum supportazione, mentite». (*Porr*. XXX, 52-56)

In un'atmosfera che recupera la ricezione dialettica delle narrazioni ben radicata nella produzione boccacciana, tanto del *Decameron* quanto del *Filocolo*, e che già preannuncia gli sviluppi del genere dialogico del secolo successivo[128], una donna della brigata, Antonia Bardi da Vernio[129], leva la sua voce contro quella di Ludovico sia per esprimere il suo dissenso sia per raccontare una narrazione filogina. Come rileva Marzia Minutelli, la *querelle des femmes* che si intavola in questa sezione delle *Porretane* pare rispondere direttamente al *Novellino* di Masuccio, di cui rievoca gli argomenti antifemminile per poi capovolgerli con decisione[130]. Non solo, infatti, la novella di Antonia riscuote il plauso collettivo, ma dopo di lei prende la parola un'altra donna ancora, la nobile bolognese Elisabeth de' Bianchetti, vedova Bentivoglio[131], che rincara la dose:

> «Miser Ludovico, el suol dire il commune proverbio: "Chi ha il vicio da natura, fin alla fossa dura". Vui saresti stato buono cavallo ungaro, per avere come loro del sboccato; voi seresti certo da essere tolerato se vera fosse stata la fraudulenzia de la donna vostra, la quale cognosco e sempre ho cognosciuta costumata e pudica. Ma d'ogni biasimo seti degno veramente, avendo nel fin de la vostra

[128] In uno spirito molto vicino a quello degli umanisti della prima metà del secolo, così descritto da Timothy Kircher, a chiosa di un'analisi della *Vita civile* di Matteo Palmieri e delle *Commentationes florentinarum de exilio* di Francesco Filelfo in relazione al *Decameron*: «Far from simply revising the *Decameron* according to a moral matrix, quattrocento humanist works show an appreciation for the inherent heuristic dissonance among and within the frames of the *Decameron*. This appreciation exerted an influence on humanist discourse alongside their emulation of classical dialogue» (Kircher, *Boccaccio's Humanist* Brigata cit., p. 43; cfr. anche ivi, pp. 45-50, per un persuasivo approfondimento del tema).
[129] Ricordata anche nella *Gynevera de le clare donne*, XXV: «Haverei saputo recordare la prestantia del magnifico animo et le prompte parole, non manco morale che benigne, de Antonio de' Bardi signori di Vernio, consorte fu de Jacobo de li Ursi, novamente defonto, nostro nobile citadino et magnifico mercatante; cum quanto amore et fede observò il marito, et cum quanta diligentia li curava la vita et il buono governo de la famiglia, et li buoni portamenti de' figliastri, et generale benivolentia de' suoi parenti et amici».
[130] Cfr. Marzia Minutelli, *"La miraculosa aqua". Lettura delle «Porretane novelle»*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 152-153; pp. 178-184 e *passim*.
[131] Anch'essa ricordata nella medesima sezione della *Gynevera de le clare donne*, XXV: «Come sarebbe Elysabetha de' Bianchetti, famiglia clara infra l'altre felsinee, consorte già de Lodovico Bentivoglio, cavaliero et conte et patricio prestantissimo, che è pervenuta a l'ultima vechieza, cum lauditissimo nome de religione, per la quale è stata da poeti et da oratori cum laude levata al cielo; et de quanto prudente consiglio ancora se trova». L'elogio è generoso anche nelle *Porretane*: «donna de aspecto generoso, de summa religione, d'eximia pietate, d'effecti degni e de moralità singulare, le cui virtù e opere sono state per prestanti ingegni cum tanta laude celebrate, che viveno e viverano perpetuamente al mondo» (*Porr*. XXXI, 20).

> novella concluso che ogni omo sia da le donne ingannato: che credere non se debbe se non da quelle che, mediante la ligerenza del suo ingegno, postergato il divin timore e l'onore del mondo, confondeno se stessi, li cari mariti, la patria e li parenti. E che ciò sia vero, a coroborazione del mio parlare e de quello ha detto la umanitate de madonna Antonia, che debitamente ve ha morduto, io intendo narrare uno illustre effecto (che forsi il simile, benché lungo, non audisti mai) de una prestantissima giovene degna de perpetua laude». (*Porr*. XXXI, 21-24)

Infine, dopo la seconda novella esemplare in lode della pudicizia femminile, la giornata si chiude nel consenso unanime della brigata:

> La morale novella, illustrissimo duca, fu cum grande admirazione e intentamente ascoltata; e sopra epsa cum laudevoli termini fu tanto rasonato che tutto quel giorno, confirmando l'optimo parlare della clarissima matrona, consumarono; e le generose donne, per lo scorno e per la recevuta vergogna ebbeno della novella narrata da miser Ludovico cavaliero araldo, tutte furono refrancate. (*Porr*. XXXII, 62).

Pur dando spazio a tesi morali discordanti, non c'è mai alcuno iato per il dubbio nella cornice di Sabadino: ogni ambiguità viene inequivocabilmente risolta in una presa di posizione finale, espressa con toni seri e autenticamente sentiti, come si confà alla nobile brigata messa in scena. Questo, quantomeno, stando alla lettera degli scambi dialogici fra i narratori. Tuttavia, nella sua lettura della raccolta, Minutelli ha messo in luce un aspetto significativo: il «recinto aristocratico del circolo narrativo» appare talvolta «di natura più presto retorica che etica»:

> che il biasimo ingenerato dalle novelle dei subalterni verta essenzialmente sulla forma del raccontare, che al centro della polemica femminile sia […] la maniera «inonesta» e inconcinna dell'esposizione […], è riprovato indirettamente dal fatto che storielle contenutisticamente approssimabili alle incriminate, ma addotte – a detta almeno degli astanti – «cum discreto ordine e prudente modo [LIII, 3], nonché debitamente accompagnate da accorte precisazioni o *excusationes*, passano impunite al supercilio di dame e donzelle, quando non giungono addirittura a ottenere entusiastici avalli e consensi […].[132]

Un esempio lampante di questo atteggiamento è immediatamente riscontrabile nella novella XXXIII, narrata da Giustina Gonzaga, che potrebbe dirsi affine a quella dell'araldo Ludovico sia per le tematiche oscene evocate (una donna rifiuta di sposare un uomo perché costui non è disposto ad avere con lei rapporti sessuali) sia per la comune fonte di entrambi i testi, le *Facetiae* di Poggio[133]. Senz'altro, l'elemento di classe è preponderante nelle *Porretane* e il giudizio riservato ai narratori è strettamente legato alla loro appartenenza sociale ad un'approvata nobiltà. Nondimeno, mi pare che la questione riguardi più l'inquadramento morale dei singoli narratori che la visione etica condivisa dalla brigata. Se chi parla è parte dell'*entourage* del conte Andrea Bentivoglio, gli sarà «grandissima licenzia concessa» (*Porr*. LIII, 2) e nessuno gli muoverà alcun rimprovero; tuttavia, proprio tutte le perifrasi cautelative prima dei racconti più spinti, il ribadire la condizione fondamentale del

[132] Minutelli, *"La miraculosa aqua"* cit., pp. 186-187.
[133] Si tratta, in questo caso, della facezia CCIX: cfr. n. 1 a *Porr*. XXXIII, 1.

mantenere i toni entro certi limiti di decoro[134] e gli immancabili rossori delle fanciulle che accompagnano anche le novelle più favorevolmente accolte denotano una chiara percezione di ciò che è *honestum* e di ciò che non lo è, senza lasciare molto margine di interpretazione neanche sul parere dell'autore. Sono proprio le reazioni dei partecipanti, puntualmente descritte da Sabadino, a rivelare inequivocabilmente come vada inteso il racconto e quale insegnamento o giudizio morale, eventualmente, se ne possa trarre: le novelle come quella di madonna Giustina sono l'eccezione che conferma la regola, possono essere accolte con risa solo nello spazio ludico, elitario e sospeso dei bagni della Porretta. E quando lo *status* inferiore del narratore (come nel caso dell'araldo Ludovico, ma anche dell'oste della novella XXXVI) permette di renderlo oggetto di rimprovero morale, l'allineamento etico dell'encomiata brigata, espresso tramite figure di grande autorevolezza, non vacilla mai.

[134] Vale la pena leggere per intero il paragrafo iniziale della già citata novella LIII, evocato da Minutelli nella sua argomentazione: «Quantunque a questo luoco e tempo sia de parlare, come ad altri piace, grandissima licenzia concessa, prestantissimo conte, illustri gentilomini e vui graziose e caste donne, nondimeno judico laudatissimo sapere adesso e sempremai de qualunque materia onestamente parlare, come ha fatto al presente al cavaliero Paltrone, el quale materia non poco sensuale e lasciva ha saputo cum sì discreto ordine e prudente moto exprimere, che non me posso contenere che [...] non laudi tanta sua virtute» (*Porr*. LIII, 2).

V. Ritmi narrativi

V.1. Tempi narrativi ed economie nel genere novellistico fra Tre e Quattrocento

All'inizio di un suo storico saggio sulla novella, Sergio Zatti individua come «unico tratto costante» del genere novellistico «l'esecuzione di un progetto testuale in uno spazio relativamente circoscritto»[1]. Parlare di circoscrizione dello spazio significa prendere in esame un elemento centrale nella teoria della novella, cioè la brevità[2]. La rilevanza di questo concetto si riflette nella tendenza della critica più recente a ricorrere alla categoria di 'forme narrative brevi' (*narratio brevis*) piuttosto che di 'novella' o 'racconto': emblematico, a tal proposito, che l'ultimo manuale Carocci dedicato al tema si intitoli *Le forme brevi della narrativa*, scelta discussa e argomentata dalla curatrice Menetti nel suo saggio introduttivo[3]. La studiosa si pone nel solco di Segre, secondo cui «il ricorso a questa definizione mensurale ha il vantaggio di annullare le possibili obiezioni basate sull'arco cronologico del nostro genere letterario, sulle sue variazioni nel tempo, persino sui mutamenti di designazione»[4]. Lo stesso Segre, tuttavia, segnalava le insufficienze di questa etichetta «troppo capiente», applicabile a una straordinaria varietà di generi letterari, e la necessità di precisarla con considerazioni sul contenuto e sui «procedimenti e le loro funzioni specifiche»[5].

Vale la pena di soffermarsi proprio sul significato specifico di questo concetto, per dirla con Segre, "mensurale". Un punto di partenza imprescindibile restano le riflessioni di Zumthor[6]. Anzitutto, va abbandonata ogni velleità di definire la brevità in relazione all'estensione del testo. Non esiste, infatti, una lunghezza standard della novella: prendendo come punto di riferimento ideale il *Decameron*, è nota l'ampia escursione fra la novella più breve, di 340 parole (*Dec*. I 9) e la più lunga, di 8555 parole (*Dec*. VIII 7)[7]. Anche qualsiasi media avrebbe poca utilità, dato che le novelle

---

[1] Zatti, *La novella* cit., p. 11. La portata dell'affermazione è, del resto, smorzata dalla chiosa «e anche questo con uno suo alto grado di variabilità» (*ibidem*).

[2] Nell'ultimo decennio, si sono moltiplicati gli studi trasversali sul tema: *La forma breve del narrare. Novelle,* contes*,* short stories, a cura di Loretta Innocenti, Pisa, Pacini, 2013; Milly Curcio, *Le forme della brevità*, Milano, FrancoAngeli, 2014; *Forma breve*, a cura di Daniele Borgogni, Gian Paolo Caprettini e Carla Vaglio Marengo, Torino, Accademia University Press, 2016; *Stratégies et pouvoirs de la forme brève*, a cura di Elisabeth Gavoille e Philippe Chardin, Parigi, Editions Kimé, 2017; *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di Carlo Tirinanzi De Medici e Stefano Pradel, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2018; *Eredità medievali. La* narratio brevis *e le sue declinazioni in area romanza.* Atti del IV seminario internazionale di studio (L'Aquila, 29-30 novembre 2017), a cura di Lucilla Spetia, Luca Core e Teresa Nocita, «Spolia», n. s. (2018); *Le Format court. Récits d'aujourd'hui*, a cura di Sabrinelle Bedrane, Claire Colin e Christine Lorre-Johnston, Parigi, Classiques Garnier, 2019; il numero unico «Gentes», IX (2022) sotto la direzione scientifica di Giovanna Zaganelli.

[3] Elisabetta Menetti, *Generi e forme della narrativa breve italiana*, in *Le forme brevi della narrativa* cit., pp. 13-33.

[4] Cesare Segre, *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 138.

[5] *Ibidem*. Non mi addentro, in questa sede, sui limiti teorici dell'adozione di una definizione contrastiva (per cui la brevità della novella pare finora definibile solo in opposizione con la lunghezza del romanzo), su cui Segre stesso si dilunga ivi, pp. 137-138; rimando anche per questo a Zatti, *La novella* cit.

[6] Zumthor, *La brièveté comme forme* cit., pp. 3-8.

[7] Un discorso analogo è proposto da Zumthor a proposito dei *fabliaux* (ivi, p. 8).

decameroniane si distribuiscono variamente fra questi due estremi: basti pensare alla lunghezza dei testi della quarta giornata rispetto a quelli della sesta. Boccaccio stesso si dimostra consapevole di questa disparità, ma non la ritiene un motivo di biasimo valido per la propria opera:

> E ancora, credo, sarà tal che dirà che ce ne son di troppo lunghe; alle quali ancora dico che chi ha altra cosa a fare, follia fa a queste leggere, eziandio se brievi fossero. E come che molto tempo passato sia da poi che io a scriver cominciai infino a questa ora che io al fine vengo della mia fatica, non m'è per ciò uscito di mente me avere questo mio affanno offerto all'oziose e non all'altre: e a chi per tempo passar legge, niuna cosa puote esser lunga, se ella quel fa per che egli l'adopera. (*Dec*. *Conclusione dell'autore*, 20)

Del resto, anche queste novelle «troppo lunghe» sono state accolte nel *Decameron*: dunque, l'estensione più ampia non è stata un criterio di esclusione. Un caso ancora più esplicito a dimostrazione della sostanziale indifferenza ad una lunghezza precisa nella concezione della novella è dato, a due secoli di distanza, dal Lasca. Le sue *Cene* propongono narrazioni «piccole», «mezzane» e «grandi»: nulla impedisce all'autore di definirle tutte 'novelle' e di considerarle come unità qualitativamente analoghe nella composizione di un progetto letterario unitario. Flavia Palma, analizzando nel dettaglio questo tratto dell'opera, parla di «un rifiuto di una regola non scritta del genere novellistico, ossia del rispetto della brevità»[8] da parte dell'autore: di fatto, egli sfrutta ed estremizza programmaticamente una varietà in ampiezza già insita nel modello del genere[9].

Parlando di *brevitas*, Zumthor punta invece l'attenzione su un diverso fattore, cioè la durata: per essere definito breve, un testo deve poter essere fruito, attraverso la lettura o l'ascolto, in un lasso di tempo considerato breve[10]. La nozione di brevità, dunque, diviene relativa e storicamente condizionata dalle pratiche culturali del pubblico a cui l'opera letteraria è destinata. Per quanto riguarda la novella, le possibili variazioni da lettore a lettore, da contesto a contesto, sono in linea di massima accessorie: pare abbastanza pacifico che la novella sia un testo da leggere tutto d'un fiato, dall'inizio alla fine, in una sola sessione. La stessa finzione della cornice decameroniana imita una pratica di racconto orale autoconclusa, senza alcuna interruzione o suddivisione in episodi della

[8] Flavia Palma, *La manipolazione della* brevitas *novellistica nelle «Cene» del Lasca*, in *Brevitas* cit., p. 263.
[9] Anche se il Lasca, in una descrizione delle proprie opere, dimostra di associare al modello di Boccaccio solo le «piccole» e le «mezzane»: «le prime furono piccole, e le seconde mezzane, scritte, e composte ad immitazione del Boccaccio» (cfr. ivi, p. 253). Sulla *varietas* estensiva già insita nel *Decameron*, si vedano anche le parole di Luigi Surdich: «tra brevità e lunghezza, nella misura contenuta tra l'incisività della battuta e la distensione del racconto avventuroso, si situano i poli della novella boccacciana che, così come percorre tutti i gradini degli stili, parimenti non viene plasmata da un solo stampo, ma si giova di una struttura elastica e pertanto occupa gli spazi inclusi tra essenzialità del motto e amplificazione romanzesca» (Luigi Surdich, *La rimodellizzazione novellistica dei generi letterari*, in *Autori e lettori di Boccaccio.* Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001), a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Franco Cesati editore, 2002, p. 170).
[10] «C'est donc en termes de *temps réel* de la performance ou de la lecture qu'il convient de cerner, dans ce que'elle a d'essentiel au sein d'une situation culturelle donnée, la notion de brièveté. Par "temps réel", j'entends la durée organiquement vécue, et intériorisé dans l'acte de lecture ou d'audition» (Zumthor, *La brièveté comme forme* cit., p. 5).

singola unità testuale[11]. D'altra parte, del fatto che anche in un macrotesto come il *Decameron* la fruizione isolata di una novella, come elemento autosufficiente, sia sempre possibile, ci offre un'illustre testimonianza Petrarca:

> Librum tuum, quem nostro materno eloquio, ut opinor, olim iuvenis edidisti, nescio quidem unde vel qualiter ad me delatum, vidi. Nam si dicam: «legi», mentiar, siquidem ipse magnus valde, ut ad vulgus et soluta scriptus oratione, et occupatio mea maior et tempus angustum erat, idque ipsum, ut nosti, bellicis undique motibus inquietum, a quibus etsi animo procul absim, nequeo tamen fluctuante republica non moveri. Quid ergo? Excucurri eum et festini viatoris in morem hinc atque hinc circumspiciens nec substinens […]. Delectatus sum ipso in transitu […]. (*Sen*. XVII, 3, 1-5)

Dunque, una novella, con le parole di Edgar Allan Poe (particolarmente fortunate fra i teorici della novella in Italia), andrebbe letta in «one sitting»[12]. La brevità del testo è, quindi, funzionale a una sua fruibilità limitata nel tempo, a sua volta non fine a sé stessa: sempre secondo Poe, si tratterebbe della condizione perché il racconto possa produrre la «unity of impression», «the immense force derivable from *totality*»[13]. Nel suo saggio, Zatti prende come importante punto di partenza questa riflessione, chiosando:

> L'unità d'impressione da ottenere presuppone che si racconti una sola azione e che questa si svolga in uno spazio ristretto e concentrato […]. La forma pura del racconto chiuso è la narrazione di un singolo avvenimento, ma tale da contenere in sé la totalità del soggetto narrato. In essa l'azione narrativa dispiega la sua progressione lineare in vista di una fine che esaurisce tutte le potenzialità del senso impostate dal principio e intrecciate nel mezzo.[14]

Questa considerazione permette di fare un passo teorico ulteriore. A questa brevità si accompagna anche il totale svolgimento di un «soggetto», di un'«azione narrativa». A differenza del racconto moderno e contemporaneo, il cui soggetto spesso è frammentario (una *tranche de vie*, un brandello di esistenza, un'epifania momentanea)[15], nella novella classica si racconta un avvenimento circoscritto e completo, dotato di un inizio e una fine che racchiudono esaustivamente uno svolgimento lineare. Ecco che, dunque, assume una pregnanza fondamentale la dittologia impiegata

---

[11] Picone individua nel *Decameron* proprio la fissazione e la consacrazione della durata breve: «La *brevitas* appare in qualche modo codificata nel *Decameron*, è cioè predeterminata e regolata. È la cornice a fissare i limiti del racconto, a indicare con assoluta precisione il tempo e lo spazio dentro i quali le novelle vanno raccontate. Si arriva quasi ad una sacralizzazione mondana delle dimensioni spazio-temporali del racconto; i novellatori si alternano liturgicamente l'uno all'altro, e all'interno di una seduta tutti sono stati sia emittenti sia riceventi del messaggio narrativo. Il tempo del racconto viene così a coincidere con quello dell'ascolto, e la comunicazione letteraria ruota su sé stessa» (Michelangelo Picone, *Introduzione*, in *Il racconto*, a cura di Id., Bologna, il Mulino, 1985, p. 51).

[12] L'autore precisa addirittura una durata di lettura ideale per la «short prose narrative»: «requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal» (Edgar Allan Poe, *«Twice-Told Tales» by Nathaniel Hawthorne* (review), in «Graham's Magazine», XX/5 (1842), p. 298). A proposito di questa formula, viene più comunemente citato Id., *The Philosophy of Composition*, in «Graham's Magazine», XXVIII/4 (1846), pp. 163-167, ma in questo saggio Poe non si occupa precisamente di *short story*.

[13] Poe, *«Twice-Told Tales»* cit., p. 298.

[14] Zatti, *La novella* cit., p. 17.

[15] Cfr. Carlo Tirinanzi De Medici, *Breve/lungo. Declinazioni letterarie di due radicali cognitivi*, in *Brevitas* cit., pp. 17-25.

da Zatti nella sua parafrasi di Poe, «spazio ristretto *e concentrato*»: non è soltanto questione di estensione (sia essa la lunghezza testuale o la durata temporale di fruizione da essa derivante), ma anche di conformazione. In questo senso, recuperando l'espressione di Zumthor, Zatti afferma: «Si può e si deve parlare di una 'brevità come forma', ovvero di una retorica della *brevitas*: la novella deve puntare sulla concentrazione piuttosto che sull'estensione»[16]. In anni più recenti, Carlo Tirinanzi De Medici, a tal proposito, ragiona sulla dicotomia intensivo/estensivo[17].

Dire tutto in poco spazio: come giustamente suggerisce Zatti, la *brevitas* va considerata anche un fatto retorico. Particolarmente efficace la trattazione del «parlare in breve» proposta da Bice Mortara Garavelli nel suo manuale[18], che così definisce la concisione: «il discorso conciso ideale è quello a cui non si può togliere nulla senza renderlo oscuro, e a cui non è neppure necessario aggiungere nulla per renderlo più chiaro»[19]. Questa aspirazione trova riscontro anche nella pianificazione della scrittura novellistica, sia sul piano della *dispositio* che dell'*elocutio*: già nel XVI secolo, Bonciani prescriveva nel suo trattato sul genere la selezione degli «episodi quegli solamente che necessarii sono e senza ' quali l'azione sarebbe monca e 'mperfetta», evitando «quella sorte di componimenti che o troppo spessi o non necessarii episodii contiene»[20]. Scorrendo tra le strategie di brevità retorica catalogate da Mortara Garavelli, è subito evidente come il *proprium* della novellistica classica non siano figure di omissione come l'ellissi o la reticenza, né tantomeno la preterizione, quanto piuttosto la strategia stilistica della *percursio*:

> *Percursio* è parola latina dal significato trasparente. Si connette a *percurrere* «attraversare correndo». È un racconto che «corre» veloce: una scorsa, appunto, su argomenti che vengono solo indicati o trattati per sommi capi. Ne risulta una rassegna rapida ed essenziale di fatti e avvenimenti [...].
> La *percursio* in quanto fatto di stile («comunicare molto col minimo di parole», sintetizzare, occupando uno spazio discorsivo minimo) corrisponde alla facoltà della mente di «pensare molte cose in un tempo breve».[21]

Adottando la metafora spaziale insita nel termine latino, si tratta di coprire grandi distanze (un soggetto svolto nella sua completezza) in poco tempo (la durata limitata del racconto) e di analizzare il rapporto fra questi due fattori[22]. È possibile, così, stabilire un'equazione fra brevità e velocità.

---

[16] Zatti, *La novella* cit., p. 17.
[17] Cfr. Tirinanzi De Medici, *Breve/lungo* cit.
[18] Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Bari, Laterza, 2010, pp. 81-87.
[19] Ivi, p. 81.
[20] Francesco Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in *Traités sur la nouvelle à la Renaissance. Bonciani, Bargagli, Sansovino*, a cura di Nuccio Ordine, Torino-Parigi, Aragno-Vrin, 2002, p. 156. Questo passaggio viene discusso anche da Palma, *La manipolazione della* brevitas *novellistica* cit., pp. 243-244.
[21] Mortara Garavelli, *Il parlar figurato* cit., p. 82.
[22] Capovolgendo i termini (ma mantenendo il concetto nella sua sostanza), si tratta della stessa modellizzazione proposta da Gérard Genette come rapporto fra *histoire* ('storia') e *discours* ('racconto'): «On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale (tant de mètres à la seconde, tant de secondes par mètre): la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur: celle du texte, mesurée en lignes et en pages» (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 123;

Questa suggestione si trova già in Zumthor, che cita (estrapolandola dal contesto – e parzialmente fraintendendola) la definizione della *percursio* (Ἐπιτροχασμός) contenuta nel *De figuris* del retore Aquila Romano[23]. Più chiaramente, questo concetto viene individuato anche nella definizione di *narratio brevis* proposta da Picone, che pare racchiudere sintenticamente la riflessione fin qui delineata:

> La *narratio brevis* si oppone alla *narratio aperta* per il suo essere 'chiusa', cioè sintetica e non analitica, nel senso che mira all'estrema concisione, all'ideale della *percursio* o alla semplice allusione; ha quindi una sua autosufficienza interna, per cui la sua comprensione è immediata, presentificata, non dilazionata nel tempo.[24]

Così pure, secondo Luigi Surdich, ciò che caratterizza la scrittura novellistica è un particolare «tempo raccontativo, con propensione evidente per una accelerazione dei ritmi e maggiore velocità dell'azione»[25].

Giustamente il critico parla di «propensione»: non tutte le novelle del *Decameron* si caratterizzano per la *percursio*. Basti pensare alle lunghe scene monologiche delle novelle dallo stile più tragico ed elevato (come *Dec*. IV 1 o *Dec*. V 9), in cui non solo, nei termini di Gérard Genette, la velocità della storia corrisponde a quella del discorso, rallentando significativamente lo scorrere degli eventi, ma i tempi si dilatano artificiosamente rispetto al normale andamento della realtà primaria. Le parole dei personaggi non riflettono il parlato più realistico e spontaneo che domina in gran parte del *Decameron*, ma sono finemente cesellate secondo i dettami di un'arte oratoria di impronta classica: in questi brani, «dominano [...] i periodi lunghi, dalla complessa architettura ipotattica, nelle cui ampie volute s'innestano i costrutti di matrice colta»[26]. È un ritmo analogo a quello della cornice della brigata e dei segmenti autoriali, che fa la sua comparsa nelle novelle «ogniqualvolta le esigenze

---

Genette recupera qui le proposte teoriche di Gunther Müller, *Erzählzeit und erzählte Zeit*, in *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*, Tubinga, Mohr, 1948, pp. 195-212 e di Roland Barthes, *Le discourse de l'histoire*, in «Social Science», VI/4 (1967), pp. 63-75). Se, da un lato, Genette riconosce che la dimensione temporale è quella dell'*histoire* e la dimensione propriamente spaziale è quella del *discours*, è d'altro canto, è piuttosto controintuitivo parlare di velocità in termini di rapporto fra tempo e spazio, e non il contrario. Più semplicemente, in questa sede, manterremo la metafora della *percursio*, riconoscendo che evidentemente raccontare molti eventi (cioè coprire "larghe distanze") "in poco tempo" significa dedicare loro un minore *spazio* narrativo.

[23] Zumthor, *La brièveté comme forme* cit., p. 8. Non si tratta di una frase che ha come soggetto la *brevitas*, come intende Zumthor; il retore sta contrapponendo due figure retoriche distinte, la *percursio* e la *coacervatio*: «Ἐπιτροχασμός, percursio. Haec rursum figura differt a coacervatione, quod [cum] illa res diversas pluresve in eundem locum confert, haec distantia plura inter se percurrens velocitate ipsa circumponit, ut si velis dicere: "Caesar in Italiam evolarat, Corfinium Domitio deiecto ceperat, Vrbe potiebatur, Pompeium persequebatur"» (cito il testo da Aquila Romano, *De figuris*, a cura di Martina Elice, Hildesheim, Olms, 2007).

[24] Picone, *Introduzione* cit., p. 8. Sulla brevità come rapidità, ha recentemente scritto anche Fabrizio Scrivano, *Tre cause di brevità testuale: gesto, rapidità, portatilità*, in «Gentes», IX (2022), pp. 14-20.

[25] Surdich, *La rimodellizzazione novellistica dei generi letterari* cit., p. 154.

[26] Paola Manni, *La lingua di Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2016, p. 152.

espressive lo richiedano»[27]. La storia rallenta e, con essa, la lettura: viene a perdersi, così, quell'effetto di velocità che caratterizza eminentemente il genere. Com'è noto, è proprio questo lo stile boccacciano che avrà più fortuna tra gli autori successivi, già a partire dagli umanisti e, soprattutto, dalla definitiva consacrazione cinquecentesca delle *Prose della volgar lingua*.

Non è un caso che Italo Calvino, nella sua celebre lezione sulla *Rapidità*, prenda come esempio antitetico a una narrazione rapida una novella scritta da Petrarca[28]. Proprio la sensibilità narrativa petrarchesca è un buon punto di partenza per comprendere il cambiamento nei ritmi della novella nel corso del XV secolo. Si veda la sua versione latina della novella di Griselda (*Dec.* X 10), contenuta in *Sen*. XVII 3: più che traduzione, Petrarca opera una vera e propria riscrittura in cui un ruolo chiave è ricoperto proprio dalla trasformazione dell'«economia espressiva»[29] – e, di conseguenza, dei tempi narrativi. Non si tratta soltanto di una mera elevazione stilistica, che accentua e uniforma all'intero dettato quei toni magniloquenti già a tratti presenti nell'ipotesto. Nel suo racconto, anche altre esigenze più sostanziali che formali prevalgono sulla *brevitas*: la vocazione storiografica, che porta ad aumentare e precisare i dettagli geografici e temporali della vicenda calandola in un contesto ben determinato[30]; la «dilatazione interpretativa», che investe in particolare i monologhi di Griselda, istituendo fondamentali parallelismi con il testo biblico[31]; la meglio definita caratterizzazione dei personaggi, che implica l'esplicitazione dei loro stati emotivi, delle loro motivazioni e delle loro virtù[32]; infine, l'insistenza riflessiva su alcuni temi cari all'autore, come lo scorrere del tempo e la mortalità[33]. In questa operazione, sono soprattutto i discorsi dei personaggi a venire valorizzati[34]. Ciò che in Boccaccio era relegato a discorso indiretto, viene trasformato da Petrarca in forma diretta, lasciando maggiore spazio (e tempo) scenico alla figura rappresentata.

---

[27] Ivi, p. 153. Interessante a tal proposito rilevare anche la presenza del *cursus*, che si manifesta con una certa regolarità proprio all'interno di questi segmenti secondo i rilievi di Paola Mondani, Cursus in fabula. *Ritmo e retorica nella novellistica da Boccaccio al Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022, pp. 53-54; 57; 63; 66-67.

[28] «Nelle versioni medievali raccolte da Gaston Paris manca la successione a catena degli avvenimenti e nelle versioni letterarie di Petrarca e degli scrittori del Rinascimento manca la rapidità. Perciò continuo a preferire la versione riportata da Barbey d'Aurevilly, nonostante la sua rozzezza un po' *patched up*; il suo segreto sta nella economia del racconto: gli avvenimenti, indipendentemente dalla loro durata, diventano puntiformi, collegati da segmenti rettilinei, in un disegno a zigzag che corrisponde a un movimento senza sosta» (Calvino, *Lezioni americane* cit., p. 36).

[29] Calvino, *Lezioni americane* cit., p. 38.

[30] Cfr. Martellotti, *Momenti narrativi del Petrarca* cit., successivamente raccolto in Id., *Scritti petrarcheschi*, a cura di Michele Feo e Silvia Rizzo, Padova, Antenore, 1983, pp. 179-206, da cui si cita (in particolare, pp. 202-206); su questo tema, rimando anche ad Albanese, *Fortuna umanistica della «Griselda»* cit.

[31] Secondo la celebre lettura di Rossella Bessi: «[...] è questo, dunque l'*alius stilus* con cui Petrarca ha ritessuto la trama boccacciana: dilatazione "interpretativa" dei temi chiave mediante il ricorso a moduli di matrice scritturale e a elementi ricavati dalla tradizione esegetica: una traduzione, insomma, che [...] tende [...] a configurarsi come una sorta di glossa, o, per dir meglio, di controcanto esplicativo, prima, e più ancora, che come un esercizio di stile» (Bessi, *La «Griselda» del Petrarca* cit., p. 726).

[32] Cfr. Martin McLaughlin, *Humanist Rewriting and Translation: The Latin Griselda from Petrarch to Neri de' Nerli*, in «Humanistica», I/2 (2006), pp. 25-27.

[33] Cfr. ivi, p. 25.

[34] Cfr. a tal proposito Albanese, *Fortuna umanistica della «Griselda»* cit., in particolare p. 603.

L'esempio principale si trova già al principio della narrazione: mentre in Boccaccio le istanze dei vassalli di Gualtieri vengono presentate solo indirettamente e corsivamente («La qual cosa a' suoi uomini non piaccendo, più volte il pregaron che moglie prendesse, acciò che egli senza erede né essi senza signor rimanessero, offrendosi di trovargliel tale e di sì fatto padre e madre discesa, che buona speranza se ne potrebbe avere e esso contentarsene molto», *Dec*. X 10, 5), Petrarca crea un vassallo-portavoce che si dilunga in un articolato monologo al suo signore:

> Quorum unus, cui vel autoritas maior erat vel facundia maiorque cum suo duce familiaritas, «Tua» inquit «humanitas, optime marchio, hanc nobis prestat audaciam, ut et tecum singuli, quotiens res exposcit, devota fiducia colloquamur et nunc omnium tacitas voluntates mea vox tuis auribus invehat, non quod singulare aliquid habeam ad hanc rem, nisi quod tu me inter alios carum tibi multis indiciis comprobasti. Cum merito igitur tua nobis omnia placeant semperque placuerint, ut felices nos tali domino iudicemus, unum est quod si a te impetrari sinis teque nobis exorabilem prebes, plane felicissimi finitimorum omnium futuri simus, ut coniugio scilicet animum applices collumque non liberum modo sed imperiosum legitimo subicias iugo idque quam primum facias; volant enim dies rapidi et, quanquam florida sis etate, continue tamen hunc florem tacita senectus insequitur morsque ipsa omni proxima est etati. Nulli muneris huius immunitas datur; eque omnibus moriendum est utque id certum, sic illud ambiguum quando eveniat. Suscipe igitur, oramus, eorum preces qui nullum tuum imperium recusarent. Querende autem coniugis studium nobis linque; talem enim tibi procurabimus que te merito digna sit et tam claris orta parentibus ut de ea spes optima sit habenda. Libera tuos omnes molesta solicitudine, quesumus, ne siquid humanitus tibi forsan accideret, tu sine tuo successore abeas, ipsi sine votivo rectore remaneant». (*Sen*. XVII 3, 21-27)

Ma anche gli scambi di battute già presenti nel testo boccacciano vengono retoricamente e concettualmente amplificati da Petrarca. Il racconto si interrompe soffermandosi su questi frangenti per così dire oratori, che ne rallentano significativamente il ritmo. Si veda, ad esempio, il mutamento nella risposta di Griselda alla notizia che anche il suo figlio maschio dovrà essere ucciso: stoicamente lapidaria nel *Decameron* («La donna con paziente animo l'ascoltò né altro rispose se non: "Signor mio, pensa di contentar te e di sodisfare al piacer tuo e di me non avere pensiere alcuno, per ciò che niuna cosa m'è cara se non quanto io la veggo a te piacere"», *Dec*. X 10, 36), solenne e magniloquente nelle *Seniles*:

> Ad hec illa: «Et dixi» ait «et repeto: nichil possum seu velle seu nolle nisi quod tu neque vero in his filiis quicquam habeo preter laborem. Tu mei et ipsorum dominus; tuis in rebus iure tuo utere nec consensum meum queras; in ipso enim tue domus introitu ut pannos sic et voluntates affectusque meos exui, tuos indui. Quacunque ergo de re quicquid tu vis ego etiam volo, nempe que, si future tue voluntatis essem prescia, ante etiam, quicquid id esset, et velle et cupere inciperem quam tu velles. Nunc animum tuum, quem prevenire non possum, libens sequor. Fac sentiam tibi placere quod moriar, volens moriar; nec res ulla denique nec mors ipsa nostro fuerit par amori». (*Sen*. XVII 3, 87-90)

Si tratta di uno dei brani che Bessi propone per esemplificare l'«indugio e […] insistenza con cui Petrarca propone, articola e reitera la professione di obbedienza di Griselda», riconoscendo in questa *amplificatio* del tema la costruzione della sua protagonista all'insegna di un'«*imitatio Abrahae*»,

piuttosto che semplice verbosità[35]. Di fatto, Petrarca non si limita mai a ricamare sul testo boccacciano gratuitamente. Un'altra, importante direzione delle sue aggiunte testuali è quella dell'accrescimento del *pathos* e della più precisa caratterizzazione dei personaggi. Questa dinamica è ravvisabile anche in alcune varianti testuali che pare possibile ricondurre alla volontà dell'autore, nel passaggio fra diversi stadi redazionali della lettera[36]. Si vedano i seguenti esempi:

> ut […] quicquid tecum agere *voluero, te volente* michi liceat[37]
> > ut […] quicquid tecum agere *voluero sine ulla frontis aut verbi repugnantia te ex animo volente* michi liceat. (*Sen*. XVII 3, 58)

> *Scis quid* est esse sub dominis, neque *tibi* dura parendi necessitas est ignota.
> > *Scis, sapientissima, quid* est esse sub dominis, neque *tali ingenio predite, quamvis inexperte,* dura parendi necessitas est ignota. (*Sen*. XVII 3, 77)

> Hec illa audiens, pene gaudio exanimis et pietate amens iocundissimisque cum lacrimis, suorum pignorum in amplexus *ruit*.
> > Hec illa audiens, pene gaudio exanimis et pietate amens iocundissimisque cum lacrimis, suorum pignorum in amplexus *ruit fatigatque osculis pioque gemitu madefacit*. (*Sen*. XVII 3, 140)

Petrarca, dunque, aveva l'ampliamento del testo novellistico come un obiettivo deliberato, da perseguire metodicamente anche nell'elaborazione della sua versione definitiva. Ne risulta una rappresentazione in generale più ricca di dettagli, più emotivamente carica e, al contempo, molto più posata nel ritmo. La *brevitas* diviene una qualità sacrificabile, a vantaggio di diverse strategie stilistiche ed espressive, in cui trovano spazio incisi, dittologie, apposizioni, patetismi, inserti oratori e più distese digressioni su concetti astratti.

In linea di massima, sarà proprio questa la linea stilistica prevalente nella novellistica del XV secolo. Lo si osserva pressoché sistematicamente nella novella neolatina – plasmata dagli umanisti sugli insegnamenti della retorica classica – ma anche, con una frequenza significativa, nella novella volgare. Le descrizioni si amplificano, prevalentemente in senso idealizzante; i preamboli legati alla storia si espandono, spesso per fini encomiastici; soprattutto, i monologhi si moltiplicano, si caricano di *pathos*, esasperano i picchi più tragici delle vicende narrate aprendo lo spazio narrativo ad

[35] Bessi, *La «Griselda» del Petrarca* cit., p. 715; cfr. anche n. 9 per altre letture in merito. Il brano è citato dalla critica ivi, p. 717.
[36] La questione è piuttosto spinosa per la *Sen*. XVII 3. Per questa lettera, nell'edizione critica a cura di Silvia Rizzo in collaborazione con Monica Berté si rinuncia a individuare γ, data la complessa vicenda redazionale dell'epistola e le peculiarità della sua circolazione, soprattutto stravagante. Tuttavia, le due studiose classificano determinate lezioni come possibili varianti d'autore, sulla base di sei testimoni della tradizione canonica e di undici testimoni della tradizione stravagante, segnalandole in apparato con un asterisco (cfr. Francesco Petrarca, *Res seniles*, vol. iv: *Libri XIII-XVII*, a cura di Silvia Rizzo e Monica Berté, Firenze, Le Lettere, 2017, p. 442). Queste varianti precanoniche sarebbero da attribuire «a una precoce circolazione separata della lettera, ma a partire non dallo scrittoio del destinatario bensì da quello del mittente» (*Nota editoriale* ivi, p. 10). Per ulteriori approfondimenti, cfr. Monica Berté - Silvia Rizzo, *"Valete amici, valete epistole": l'ultimo libro delle «Senili»*, in «Studi medievali e umanistici», XII (2014), pp. 71-108.
[37] La lezione di partenza qui e nei successivi due esempi è sempre ricavata dall'apparato critico di Silvia Rizzo (Petrarca, *Res seniles* cit., p. 456; 460; 472).

un'intensità drammatica che avvicinerà molti testi a vere e proprie *pièces* teatrali. Non a caso, proprio a questo patrimonio narrativo si rivolgeranno, nei secoli a venire, drammaturghi del calibro di William Shakespeare[38]. Nel corso di questo capitolo, verrà approfondito soprattutto quest'ultimo tipo di esempi, che caratterizza marcatamente la produzione del secolo.

Allo stesso tempo, la *brevitas* della novella viene intaccata anche su un altro fronte, quello della vera e propria struttura del racconto. Per la *narratio brevis*, fra gli altri Zumthor in particolare ha insistito molto sul legame inscindibile della brevità con la «forte impression de continuité temporelle et spatiale, limitant beaucoup, sinon éliminant, l'imprévisibilité des actes et des circonstances»[39]. Questo effetto di compiutezza e unità degli eventi viene talvolta a mancare nella novella del Quattrocento. Il fenomeno è notevolmente più marcato nella novella spicciolata, con picchi raggiunti nella produzione latina. Si pensi alla *Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini, tutta giocata sul «procedimento della dilazione»[40] e inframezzata da molteplici episodi nonché da vere e proprie epistole; ma si pensi anche – per citare i due casi più emblematici – alla *De origine inter Gallos ac Britannos belli historia* di Bartolomeo Facio e alla meno nota ma parimenti interessante *De amore Camilli et Emiliae* di Francesco Florio, due testi che aprono la novella alla dimensione policentrica del romanzo[41]. In queste opere, viene a incrinarsi la *brevitas* insita nell'intreccio lineare, circolare e autoconclusivo che caratterizza la novella decameroniana, salvo sporadiche eccezioni. Non si tratta, però, di una tendenza circoscritta alle sperimentazioni degli umanisti. Questo proliferare di sequenze narrative che frammentano l'azione in più episodi consecutivi si incontra, talvolta, anche nella novella in volgare. È in particolare lo pseudo-Gentile Sermini a servirsi di questo espediente narrativo, includendo nella sua eterogenea raccolta anche diverse novelle costituite da due o più segmenti narrativi. Questi casi meritano attenzione, perché minano dall'interno i confini del genere letterario, sottoponendolo a una sempre crescente istanza di sperimentazione.

V.2. *Amplificatio*: il monologo patetico e argomentativo

[38] Cfr. Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini* cit., pp. 300-301 e p. 306.
[39] Zumthor, *Essai de poétique médiévale* cit., p. 400.
[40] Donato Pirovano, *Introduzione* in Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, a cura di Donato Pirovano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 9.
[41] Cfr. Daniela Pietragalla, *Novella come romanzo: la «Historia de amore Camilli et Emiliae» di Francesco Florio*, in *Favole parabole istorie* cit., pp. 359-377. Sul testo di Facio, Albanese notava che «il narratore applica diligentemente, nel *De origine*, tutte le regole previste per la scrittura della *narratio*, ivi compresa quella *brevitas* che fra tutte campeggiava e che tanta importanza avrebbe avuto poi nell'elaborazione di una teoria dell'*ars historica* per Facio. Permettendogli di organizzare il racconto "summatim" e non "particulatim", e ponendosi come figura della reticenza, garantisce l'*ordo*, la chiarezza, la sintesi inerenti al più riuscito "patto narrativo" tra autore e lettore (Albanese, *Introduzione* cit., pp. 54-55); tuttavia, al di là della *claritas* espositiva e della sintesi, l'intreccio della storia vira più decisamente verso il romanzesco, seppur in qualche modo addomesticato dalla veste retorica umanistica (per cui cfr. ivi, p. 48 e *passim*). E proprio sulla struttura della *fabula*, più che sulle forme del discorso, mi sto ora concentrando.

Considerare le tecniche di dilatazione della *narratio brevis* significa principalmente addentrarsi nell'ambito retorico dell'*amplificatio*. La retorica latina ha ereditato alcuni elementi dalla teoria dell'αὔξησις aristotelica, intesa come strumento di persuasione[42]. Cicerone ne sottolinea, oltre alla funzione argomentativa, anche quella esornativa e, soprattutto, quella patetica; nel *De oratore*, il personaggio di Crasso afferma:

> Summa autem laus eloquentiae est amplificare rem ornando, quod valet non solum ad augendum aliquid et tollendum altius dicendo, sed etiam ad extenuandum atque abiciendum. Id desideratur omnibus iis in locis, quos ad fidem orationis faciendam adhiberi dixit Antonius, vel cum explanamus aliquid vel cum conciliamus animos vel cum concitamus. Sed in hoc, quod postremum dixi, amplificatio potest plurimum, ea que una laus oratoris est et propria maxime. (*De oratore* III, 104-105)

Quintiliano, nel libro VIII dell'*Institutio oratoria*, si sofferma a lungo sulle specifiche tecniche di *amplificatio*[43]. Ma, date le molteplici diramazioni e un certo grado di confusione terminologica, le teorizzazioni antiche non offrono molti appigli per una sistemazione coerente della materia; peraltro, il quadro muta significativamente nelle evoluzioni medievali dell'insegnamento retorico. Molto recentemente, Serena Mauriello ha avuto il merito di condurre un progetto dottorale sulla retorica di Boccaccio, includendo un'utile panoramica sull'*amplificatio* dall'antichità alle *artes poetriae* del Medioevo che tiene in particolare considerazione la biblioteca dell'autore del *Decameron* e che, dunque, costituisce un ottimo punto di partenza per la presente indagine[44]. In questa sede, ci si concentrerà sulla varietà di tecniche impiegate soprattutto in sezioni monologiche, dove gli autori attribuiscono ai propri personaggi una più o meno marcata abilità retorica secondo i dettami del tempo. Come si anticipava, la funzione che primeggia, nella novellistica, è quella dell'*amplificatio* impiegata per accentuare il *pathos* di un discorso, con l'obiettivo di suscitare una risposta emotiva da parte dei personaggi che la ascoltano all'interno della *fictio* e, soprattutto, dei lettori del racconto nella realtà primaria. Nella scrittura novellistica, diverse tecniche di *amplificatio* impiegate a questo scopo hanno un impatto significativo sui ritmi narrativi. Rispetto alle tecniche individuate da Quintiliano si veda, anzitutto, la *congeries*, un accumulo di espressioni sinonimiche (in ordine sparso o con

[42] Cfr. Lucia Calboli Montefusco, *Stylistic and Argumentative Function of Rhetorical "Amplificatio"*, in «Hermes», CXXXII/1 (2004), pp. 69-81.
[43] Cfr. *Institutio oratoria* VIII, 4.1-29 e, in proposito, Heinrich Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*, trad. inglese a cura di Matthew T. Buss, Annemiek Jansen e David E. Orton, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1998 [1963], pp. 190-193 (§§ 401-406).
[44] La tesi, dal titolo Rhetorica, evidentia, amplificatio *nella biblioteca materiale e nella prosa narrativa di Giovanni Boccaccio*, relatore: Roberto Gigliucci, è stata discussa all'Università La Sapienza di Roma nel 2022 (https://iris.uniroma1.it/retrieve/e383532e-d0cc-15e8-e053-a505fe0a3de9/Tesi_dottorato_Mauriello.pdf, consultato l'ultima volta il 29 gennaio 2025) ed è appena stata pubblicata come Serena Mauriello, *"Rhetorica eloquentia armat"*. Evidentia *e* amplificatio *nella prosa narrativa di Boccaccio*, Roma, Sapienza Università editrice, 2025. Colgo l'occasione per ringraziare di cuore l'autrice per aver condiviso con me questo testo in anteprima e per segnalare anche che Mauriello sta attualmente lavorando alla versione più estesa della sezione dedicata alle tecniche retoriche fra Antichità e Medioevo come articolo in rivista, di prossima pubblicazione.

gradazione ascendente)[45], spesso nel numero di due o di tre elementi. In questi testi, la *congeries* può riguardare sia un intero periodo sia, più comunemente, singoli lemmi – in genere parole tematicamente pregnanti. Un'altra tecnica particolarmente sfruttata è la *comparatio*, che spesso (soprattutto nelle *Porretane*) attinge al mito o alla storia antica[46]. Fra gli otto *modi amplificandi* codificati nella trattatistica medievale[47], preferiti risultano sicuramente la parafrasi («che consiste nel variare più volta la forma espressiva di un solo concetto»[48]), l'apostrofe[49] rivolta sia a specifici personaggi sia a entità astratte – così pure, talvolta, rivolta dallo stesso narratore ai lettori – e la *descriptio*[50]. Tutte queste tecniche implicano una significativa dilatazione del testo, che spinge il lettore a soffermarsi su alcuni concetti fondamentali, in particolare nei frangenti più emotivamente carichi della narrazione. A tal proposito, è utile ricordare che l'efficacia dell'*amplificatio* si basava anche su un sapiente uso dell'*elocutio* e dell'*actio*[51]: non mancano, nelle novelle, precise notazioni sul tono di voce e sulla gestualità di coloro che prendono la parola con questi stilemi. In questo senso, già Boccaccio era stato un grande maestro di monologhi ad alta intensità emotiva nel *Decameron*, basti pensare alle novelle di Ghismonda (*Dec*. IV 1), dello scolare e della vedova (*Dec*. VIII 7) e di Tito e Gisippo (*Dec*. X 8), per menzionare solo alcuni fra gli esempi più celebri. Non a caso, diversi studi hanno sottolineato la teatralità insita nell'opera[52].

In tutti e tre i grandi novellieri del Quattrocento, si riscontra una sempre più marcata tendenza a inframezzare le narrazioni con estesi monologhi, per lo più altamente patetici. Gli autori si servono di diverse strategie retoriche dell'*amplificatio* per intensificare la carica emotiva di questi brani, a scapito della *brevitas* novellistica.

Prendiamo le mosse dalla raccolta dello pseudo-Sermini. Da un autore che presenta la propria opera come «uno paneretto d'insalatella» (Ps. Sermini, *Nov*. *[Lettera dedicatoria]*, 2), non ci si aspetterebbe probabilmente un tono magniloquente. E certamente lo pseudo-Sermini compone

[45] «Potest adscribi amplificationi congeries quoque verborum ac sententiarum idem significantium» (*Institutio oratoria* VIII, 4.26); cfr. Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric* cit., pp. 192-193 (§ 406).
[46] Cfr. *Institutio oratoria* VIII, 4.9 e Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric* cit., pp. 191-192 (§ 404).
[47] Cfr. Mauriello, *"Rhetorica eloquentia armat"* cit., p. 53.
[48] Ivi, p. 56: cfr. anche pp. 57-58 per la spiegazione completa e i riferimenti alle *artes poetriae*.
[49] Cfr. ivi, pp. 61-62.
[50] Cfr. ivi, pp. 63-66.
[51] Cfr. in particolare *Rhetorica ad Herennium* III, 24 (Gualtiero Calboli, *Cornifici seu incerti auctoris «Rhetorica ad C. Herennium»*, vol. i: *Prolegomena, testo critico e traduzione*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, pp. 261-262); in attesa della sua prossima pubblicazione, rinvio anche per la trattazione complessiva della questione alla tesi di Serena Mauriello, Rhetorica, evidentia, amplificatio *nella biblioteca materiale e nella prosa narrativa di Giovanni Boccaccio* cit., pp. 134-136.
[52] Fra i contributi più recenti, rimando a Piermario Vescovo, *Figurando una historia. Della "teatralità" o "teatrabilità" del «Decameron»*, in «Quaderns d'Italià», XIV (2009), pp. 49-76; Francesco Tateo, *Boccaccio 'spettacolare'*, in *Boccaccio e lo spettacolo della parola. Il «Decameron» dalla scrittura alla scena*, a cura di Raffaele Girardi, Bari, Edizioni Due Punti, 2013, pp. 3-22; Michele Sità, *La teatralità del «Decameron»*, in *Mare Nostrum: studia Iberica, Italica, Graeca.* Atti del convegno internazionale Byzanz und das Abendland-Byzante et l'Occident III (24-25 november 2014), a cura di Agnas Ludmann, Budapest, Elte, 2015, pp. 87-104.

principalmente narrazioni comico-realistiche, non prive di fedeli imitazioni del più spontaneo parlato e dotate di una certa immediatezza narrativa. Al contempo, però, in numerosi punti della raccolta anch'egli indulge nella costruzione di spazi monologici e dialogici artificiosamente ampi che, focalizzandosi sull'interiorità personaggi, arrestano lo scorrere degli eventi. Tipicamente, sono gli innamorati a servirsi di questo mezzo espressivo, non senza una certa ripetitività concettuale e formale. Si veda questo monologo interiore tratto dalla novella VI, una vicenda d'armi e d'amore ambientata in lontane terre immaginarie:

> Avenne che uno rico giovano et d'assai di Belfiore, il cui nome era Galio, essendo forte inamorato d'una fanciulla che Cardina era chiamata, figliuola del grande Marmoreo, el quale, per sospecto et gelosia di Galio, con falsi decti ordinò che Galio fusse facto ribello di Belfiore; et venutoli facto, Galio a Soriana ad habitare se n'andò; et ine alloggiato, saputo che Marmoreo n'era cagione, doppo certo tempo pensando pur vendicarsi, assottigliando l'ingegno, più et più volte l'amore di Cardina lo raffrenava, fra sé a sé dicendo: «Oh Galio sventurato, come sai tu pensar cosa che a Cardina venga in dispiacere? Ciò che tu facessi a Marmoreo, faresti a ·llei. Ah fortuna, a che m'hai tu condotto: ch'io ami et disami padre et figlia, essendomi l'uno nimico et l'altra signora! La crudeltà e l'amore combattono in me continuamente! Deh, perché tante contrarietà sono in me? Io amo et cerco di dispiacere.
> Come poss'io di lui vendicarmi ch'io non dispiaccia a ·llei? Come poss'io a me et a ·llei compiacere? Certo io non so che farmi! Oh sventurato! Tu ami la figliuola del tuo nemico, che a torto ti fa stare per traditore ribello et fuore di Belfiore. Pur non di manco tu, Cardina, non sè di ciò cagione: certo come discreta et savia io credo che te ne 'ncresca; et se t'incresce del mio male, come farò io cosa che ti dispiaccia? Oh Dii, provedete ch'io non viva più in tante battaglie!». Et sopra questi pensieri pur combattendo, infine, l'amore di Cardina lo ritraheva da la crudeltà dirizata verso Marmoreo et ogni vendicativo pensiero indietro ritornava. (Ps. Sermini, *Nov*. VI, 3-4)

In questo brano, il protagonista Galio lamenta la propria sorte infausta dopo essere stato esiliato dalla città dell'amata Cardina proprio a causa delle gelosie dei sospetti del padre di lei. Galio vorrebbe vendicarsi contro quest'ultimo, Marmoreo, ma viene bloccato dall'amore per Cardina, che soffrirebbe di una simile vendetta. Il narratore non si limita ad affermare che il giovane è combattuto: egli apre una finestra sull'interiorità del personaggio, dando voce ai suoi pensieri più intimi. Il monologo si snoda attraverso una serie di allocuzioni: *in primis* Galio si rivolge a sé stesso in seconda persona singolare, poi alla fortuna; ritorna, quindi, a parlare a sé stesso, per un breve tratto a Cardina e, infine, invoca implorante gli dei. All'intensità emotiva del brano concorrono le frequenti esclamative e interrogative, spesso retoriche: il personaggio è evidentemente turbato e non sa come comportarsi, non sa trovare risposte ai propri dubbi («Certo io non so che farmi! Oh sventurato!»). Non si tratta di un mero ragionamento, ma di un vero e proprio sfogo emotivo. In questa veste, si susseguono diversi *topoi* della novellistica erotica dalle tinte più tragiche, fra cui il lamento per la sorte crudele, il tema dell'innamoramento per una fanciulla appartenente a una famiglia nemica e, di conseguenza, il contrasto tra odio e amore («ch'io ami et disami padre et figlia, essendomi l'uno nimico et l'altra signora», con doppia struttura chiastica). Il lettore, dunque, viene accompagnato per mano nell'animo

combattuto di Galio e viene invitato a soffermarsi su questa ruminazione, che inibisce lo scorrere degli eventi. La novella di Galio, però, anche per la sua ambientazione remota e per certi versi classicheggiante, non costituisce un testo particolarmente rappresentativo di tutta l'opera. Tuttavia, lo pseudo-Sermini si serve di questi espedienti drammatici anche nei contesti più realistici e quotidiani, che caratterizzano la raccolta. In alcuni casi, egli li eredita dal modello decameroniano: si pensi ad esempio alla novella XVIII, che rielabora l'intreccio della novella di Tito e Gisippo[53], in cui vengono presentati come monologo interiore i tormenti di misser Pellegrino, chiuso in camera a struggersi per l'amore nei confronti della donna dell'amico Giannetto[54], analogamente a quanto avveniva nell'ipotesto di Boccaccio (*Dec*. X 8, 12-19). D'atro canto, lo pseudo-Sermini ripropone questa scena anche in altre novelle e in contesti ben lontani dalla giornata delle magnificenze del *Decameron*. Nella novella XXIII, così si esprime il giovane e aitante vescovo di Lucca di nome Abramo, infatuatosi di una devota:

> Et stimolato dalla carne disse: «Che farai tu Abramo? Peccarai con costei? Pensa che tu sè vescovo et, sapendosi, saresti privato et con vergogna cacciato, et però nol dei fare. Et, s'ella pur attendesse, come ti condurresti con lei? Di cui ti fidaresti? Certo meglio è di levarne el pensiero»; et continuamente col pasturale in mano dicendo: «Abramo, tu sè pur giovano: et come credi tu castità mantenere? Certo difficile ti sarà e, pur non potendo fidare, ti converrà di chi ti potrebbe ingannare. Costei, se tu ben comprendi, ti si profera; costei è savia et da sapersi secretamente con teco godere et è la più bella giovana di questa cittade; se tu lassi costei per viltà di non saperti conduciare con lei che t'invita, come credi condurre un'altra che ti bisogni invitarla e che del grosso ti facci?». Et conchiudendo, tanto più furo autentiche le efficaci ragioni che colla giovinile libidinosa voluntà s'acordaro, che ogni honestà disprezaro et, fermo el proposito, attende pure che ella all'hora composta ritorni. (Ps. Sermini, *Nov*. XXIII, 9)

La trama, in questo caso, è tutt'altro che drammatica: si tratta di una delle molte storie in cui due giovani hanno degli incontri sessuali illeciti, sotto il pretesto di condurre qualche altra attività (in questo caso, una sorta di penitenza purificatrice di ispirazione agiografica). Eppure, il vescovo di Lucca «stimolato dalla carne» si appropria dello stesso spazio scenico dei personaggi più tragici, lanciandosi in un vero e proprio soliloquio in seconda persona singolare, retoricamente carico. È l'argomento della giovinezza come età antitetica alla castità a richiamare, in particolare, *Dec*. X 8, 17: «la giovanezza è tutta sottoposto all'amorose leggi». Oltre a ciò, ricorrono le interrogative retoriche (di cui alcune identiche al modello: «Che farai tu Abramo?», «Che dunque farai, Tito?», *Dec*. X 8,

[53] La ripresa è già segnalata da Monica Marchi, *Introduzione* in Sermini, *Novelle* cit., p. 20.

[54] «Qui lasso le piatose et lacrimanti parole che a se stesso dicea dicendo: "Io gli ho a tanto piacere in casa mia condotti, i' so cagione de' loro piaceri et sollazzi, e a me pianti e sospiri! Ohimè, misero me, testè l'ha nelle braccia, testè la bacia et essa forse lui! Veramente volend'io la potrei havere a mia posta ma i' non posso volere per non fare tradimento, che certo sono che ogn'hora ch'io l'accennasse, credendo che misser Giannetto ci fusse, verrebbe et venuta, non trovandolo, sì come savia, veduto ch'io, s'i' voglio, vituperare la posso manifestando la cosa, e anco per non perdere l'habilità che ella ha di questa mia casa, ove col suo amante sì spesso si trova et anco forse perché da men di lui io non sono, né di gentilezza, né de virtù, né di belleza di corpo, sendo in casa mia di nocte sola con meco condocta, havendo rispecto alfin d'ogni cosa, humanamente conscendarebbe alla mia voluntade et per suo proprio honore lo terrebbe segreto, ma pur saprebbe ella e io che sarei traditore!"» (Ps. Sermini, *Nov*. XVIII, 4).

15), che si susseguono implacabilmente, così come i costrutti ipotetici e i continui rivolgimenti dell'animo, tra la (seppur debole) volontà di rispettare i voti e la fortissima tentazione di «peccare» con la bella Pellegrina. Nell'andamento di questa argomentazione, lontana tanto nei contenuti quanto negli esiti rispetto a quella di Tito e più decisamente tendente ad assecondare le passioni corporali, si riscontra certamente un abbassamento di tono. Al contempo, però, l'impalcatura retorica prelevata da una novella ricca di *pathos* come *Dec*. X 8[55] innalza, seppur parodicamente, i toni della novella XXIII dello pseudo-Sermini, conferendole un andamento più posato e magniloquente. In altri casi, però, l'autore quattrocentesco calca la mano anche quando segue il modello, aggiungendo più inserti monologici rispetto al testo di partenza. Prendiamo la novella VIII, in cui una donna adultera, Isabella, si trova ad affrontare un processo. In qualche modo, la trama riecheggia quella di madonna Filippa (*Dec*. VI 7)[56], tanto nelle premesse quanto nel finale positivo per l'incriminata. Eppure, lo pseudo-Sermini aggiunge una sequenza totalmente assente nella novella decameroniana: un lungo monologo della protagonista Isabella, che, colta in flagrante dal marito, si affretta a professare la propria innocenza, sfoderando una portentosa abilità retorica già ben prima del contesto processuale:

> Misser Agabito, spaventato et insuperbito, corre in camera alla moglie con dire: «Si' troia et ribalda: tu sè dormita, mentre mentre ch'i non ci so stato, continuamente con Germano!».
> Et ella a ·llui rispose: «Misser non pigliate corruccio, 'scoltatimi et si io ho fallato gastigatimi. Io mi maraviglio che voi mi diciate di ciò villania; voi sapete che 'l padre vel raccomandò come figliuolo et così lo tenevate sollicitandolo allo studio perché fusse valente et a me lo raccomandaste comandandomi ch'io facessi di lui come di figliuolo. Io, per vostro contento, lo ricucivo, li lavavo la testa e d'ogni cosa lo governavo come figliuolo; et benché da prima io dubitasse di qualche tristitia fra voi et lui, hora, veduto ch'i' non vidi di voi alcuna dishonestà verso di lui né di lui verso di me, dico ch'io non havevo buon parere, ma come semplice femmina dubitavo di quello che non bisognava: et però ve n'adimando perdono et confesso voi essere honestissimo et buono et similmente lui.
> Et veduto el bene li volavate, che perché era pauroso di nocte a dormir solo, accioché non li facesse caso l'esser solo, voleste che con voi et con meco in un lecto sempre dormisse, voi in mezo et noi dalle sponde, et pensando che vi contentaste di lui continuare come da prima, accioché lui non pigliasse tacciose compagnie, benché io da prima un poco dubitasse, pur perché voi non mi garriste alla tornata ch'io non l'havesse voluto in casa riceptare, però solo per farvi contento lo ricevetti come da prima; et così ci siamo stati dalle nostre sponde e 'l lato vostro di mezo sempre, né mai el più honesto giovano di lui non viddi né credo che nascesse mai, sì che così ci siamo stati senza voi come con voi.

[55] Non a caso, tra le novelle boccacciane più fortunate fra gli umanisti e nel Rinascimento, più volte tradotta in latino e discussa in trattati e dialoghi che di recente hanno attirato l'attenzione di diversi studiosi: cfr. Martin McLaughlin, *Translation or rewriting? Beroaldo's version of «Decameron» X, 8*, in «The Italianist», XXVII (2007), special supplement 2: *"Caro Vitto". Essays in Memory of Vittore Branca*, a cura di Jill A. Kraye e Laura Lepschy, pp. 150-173; Id., *Boccaccio between Apuleius and Cicero: Bandello's Latin version of «Decameron», X. 8 (1509)*, in «Humanistica», VIII (2013), pp. 71-82; Sandra Carapezza, *Da Oretta a Griselda. Boccaccio nella trattatistica cinquecentesca sulla novella*, in «Parole rubate», X (2014), p. 141 e pp. 144-146; Marsh, *Shorter Prose Fiction* cit., p. 311; Andrea Scardicchio, *Una nuova testimonianza in volgare della fortuna umanistica di Boccaccio («Decameron» X, 8)*, in «Italica», XCVI (2019), pp. 433-460. Un'ulteriore testimonianza di questa fortunata ricezione nel XV secolo è anche la rielaborazione boiardesca dell'episodio della cessione della moglie a un altro amante «per render merto a sua gran cortesia» nella novella di Tisbina, Prasildo e Iroldo, il primo racconto intercalato dell'*Inamoramento de Orlando* (I 12, vv. 5-89), in cui però agisce anche l'ipotesto del *Filocolo*, per cui cfr. Raffaele Donnarumma, *Presenze boccacciane nell'«Orlando Innamorato»*, in «Rivista di letteratura italiana», X (1992), pp. 590-592.

[56] Ma cfr. Capitolo VI.4.

> Et dicovi che, se mai a ·llui portaste amore, hora per ognun mille dovete portare, veduto e suoi buon portamenti pieni di costume et d'honestade; et così ve ne rendo dritta e buona fede, che sapete che mi potete credere; et sicuaramente sapiate da lui se io non l'ho meglio governato che quando ci s‹t›avate voi: et sicuramente gastigatemi se lui si lagna di me di niente, che so che con ragione, se già odio secreto non mi portasse, non lo potrebbe dire. Et ciò ch'io ho facto è per vostro amore, aspectando che nella vostra tornata sommamente me ne ringratiaste. Et voi m'havete ditte parole come si haveste per male quello che, per vostro amore, ho facto per bene solo per compiacervi».
> Et questo, agiugnendo tenere lagrime con grandi singhiocci et sospiri, dicendo: «O sciagurata, per ubidire so facta gattiva di mia persona, che so stata più sugetta et schiava del mio marito che veruna che mai nascesse in questo mondo et tucto facevo per vivere in pace, né mai credevo vedere el dì che voi tornasse e voi mi fate hora questa accolta ch'a pena mi tengo che non m'uccidi colle mie mani! Oh sventurata, hora non harò più ardire d'alzare gli ochi ove persona sia, per vergogna di quello che decto m'havete! Oh sciagurata, che farò io? Oh morte, tra'mmi di tanti affanni, et se la paura di non perdare l'anima non mi ritiene (corpo o vita di mondo non più aprezzo niente), le mie mani mi trarranno di questo affanno. Oh corpo immaculato, che sè facto gattivo da colui cui tanto amo! Oh da cui apesto io bene se lui indignamente mi fa male? Oh terra inghiotiscimi, ch'io non sia più veduta, purché l'anima immaculata si salvi. Oh Idio che sai la mia purità, aitami tu ch'io non ho altro soccorso!». (Ps. Sermini, *Nov*. VIII, 10-14)

Si noti, anzitutto, il contrasto fra la cruda e lapidaria battuta del marito e lo spazio occupato dalla risposta di Isabella. Il monologo della donna si estende per un'ampiezza davvero esorbitante, che nel *Decameron* raramente trova riscontro e, certamente, non in trame di questo tenore. Solitamente, come si anticipava, sono i personaggi tragici a dilungarsi in questo modo (si pensi a Ghismonda, *Dec*. IV 1), o piuttosto quelli che imitano un genere oratorio come la predica (nel caso di Frate Cipolla, *Dec*. VI 10). Qui, però, si tratta di una donna che si difende dal marito in preda all'ira e che all'occorrenza è in grado di intavolare un discorso complesso e articolato per farsi passare come innocente. In verità, la strategia retorica di Isabella è velatamente aggressiva. Nella prima parte del suo monologo, infatti, ella professa la propria innocenza servendosi di una premessa che sia lei che il marito sanno essere fallace: che il giovane Germano sia «el più honesto giovano […] che nascesse mai». Germano infatti, prima di divenire amante di Isabella era già stato amante proprio del marito Agabito, che lo aveva introdotto addirittura nel letto coniugale. Agabito, così, non può contraddire Isabella se non autoincriminandosi: affermare che dormire con Germano non sia affatto un'azione priva di rischi per la fedeltà coniugale implicherebbe ammettere che egli stesso è consapevole della disinvoltura sessuale del giovane uomo. E un marito onesto non chiederebbe mai alla moglie, così come aveva fatto Agabito, di tenere in casa un giovane di tal fatta, se non per dei secondi fini. Isabella insiste di essersi limitata a seguire gli ordini del marito, che aveva voluto che Germano abitasse in casa durante la propria assenza temporanea. La donna rincara la dose, affermando che, se prima aveva sospettato dei rapporti fra il marito e Germano («benché da prima io dubitasse di qualche tristitia fra voi et lui»), adesso, avendo provato di persona l'innocenza del giovane, aveva deciso di scusarsi per simili, immotivate illazioni: «veduto ch'i' non vidi di voi alcuna dishonestà verso di lui né di lui verso di me, dico ch'io non havevo buon parere […] et però ve n'adimando perdono et confesso voi essere

honestissimo et buono et similmente lui» – e poco oltre, beffardamente, «sapete che mi potete credere». Si noti, peraltro, la fine costruzione del periodare di Isabella, con parallelismi («di voi alcuna disonestà verso di lui né di lui verso di me»), costrutti latineggianti («confesso voi essere») e dittologie («honestissimo et buono»; poco oltre, nella medesima area semantica: «portamenti pieni di costume et d'honestade», «dritta e buona fede»). Isabella protesta, poi, per l'ingiusto comportamento del marito: invece di lodarla per aver eseguito i suoi ordini, la punisce per quella stessa obbedienza. Infine, l'ultimo segmento del monologo prende una piega ancor più marcatamente patetica, con tanto di adeguamento dell'*actio*, per cui la donna riesce a singhiozzare e sospirare a comando. Si alternano esclamazioni e interrogative, tutte introdotte dall'interiezione espressiva "Oh", con un significativo effetto di *cumulatio*: «O sciagurata», «Oh sventurata» con *variatio*, per poi ripetere «Oh sciagurata», «Oh morte», «Oh corpo immaculato», «Oh da cui apesto io bene», «Oh terra» e, infine, «Oh Idio». Al compianto per sé stessa e la propria sventura segue il picco di *pathos* in cui la donna invoca addirittura la morte e arriva a rivolgersi allo stesso Dio per salvarla, innalzando il discorso a livelli tragici. Il tutto risulta assolutamente fuori contesto, specie considerando il sottotesto del segmento precedente, che il marito poteva cogliere benissimo come un'ammissione di colpevolezza da parte della donna (che si proclama tanto innocente quanto i due uomini, i quali però conoscono benissimo le proprie colpe). Isabella, discendente letteraria di madonna Filippa, assume così le movenze di un'eroina tragica e ingiustamente perseguitata.

Tuttavia, è nelle novelle di argomento più serio che questo tipo di battute raggiunge l'apice dell'elaborazione. Un caso su tutti, la novella XIV, cioè la novella di Angelica Montanini. Si tratta della prima codificazione letteraria[57] di una storia di grande fortuna nella letteratura rinascimentale, soprattutto senese[58]. Carlo Montanini e sua sorella Angelica sono due giovani orfani di nobile lignaggio, ma privi di alcuna ricchezza, se non la loro casa di famiglia. Un loro concittadino vorrebbe comprare la loro dimora ma Carlo rifiuta di concludere l'affare: per questo, l'uomo approfitta del coinvolgimento di Carlo in una rissa, denunciandolo e facendolo imprigionare. Per tornare in libertà (e scampare alla pena fisica del taglio di una mano), Carlo dovrebbe pagare una cauzione corrispondente al valore della casa. Il compratore, però, si accanisce contro di lui, rifiutandosi ora di versare la cifra precedentemente pattuita. Frattanto, la vicenda giunge alle orecchie di Anselmo Salimbeni, un altro nobiluomo senese innamorato di Angelica Montanini: così, «per acquistar gratia»

[57] Cfr. Giuseppe Rondoni, *Tradizioni popolari e leggende di un comune medioevale e del suo contado. Siena e l'antico contado senese*, Firenze, Cellini, 1886, p. 62; Monica Marchi, *La storia di Angelica Montanini: un* topos *della novellistica nel rinascimento senese*, Pisa, Pacini, 2017, p. 46 e pp. 56-57.

[58] La novella è stata riscritta da Bernardo Lapini, da un anonimo compilatore degli *Annali senesi* nell'ultimo trentennio del Quattrocento, da Bandello e da Scipione Bargagli; per queste versioni, rimando all'esaustivo studio di Marchi, *La storia di Angelica Montanini* cit. e a Bernardo Lapini detto l'Ilicino, *La novella di Angelica Montanini con l'inedito discorso di Ginevra Luti*, a cura di Monica Marchi, Pisa, ETS, 2023.

presso di lei e suo fratello (Ps. Sermini, *Nov*. XIV, 4), paga l'intera pena pecuniaria di Carlo, rimettendolo in libertà. Carlo è sconcertato dalla liberalità di Anselmo, che cerca di ripagare cedendogli le sue proprietà, cosa che però l'uomo rifiuta. A questo punto, il giovane dibatte sul da farsi e gli viene in mente una nuova idea su come potersi sdebitare. Proprio questo segmento narrativo viene reso tramite l'espediente del monologo interiore:

> Carlo, come gentile, mai non ha pace se non lo rimerita in qualche forma, parendogli che ciò che far potesse che grato li fusse non dovere errare. Et infine, veduto che Anselmo molto amava Angelica sua sorella et per lei haveva ricevuto da lui tal servitio, fra sé dicendo: «Oh Carlo, sarai tu sì ingrato verso chi t'ha campato el taglio della mano et pagato per te mille fiorini et trattoti di prigione senza richiesta o pregarìa? Vedendo tu poter lui servire, non debbi già tu apestare sua richiesta! Non vedi tu che sete tu e Angelica obligati di servir lui di ciò che è possibile? Veramente, si lui non vuole denari né altro nostro havere, altro non c'è da ·ppagarlo se non de le persone nostre et lui so che 'l desidera». (Ps. Sermini, *Nov*. XIV, 5)

Anche in questo caso, si osserva la costruzione a interrogative, rivolte da Carlo a sé stesso in seconda persona singolare. Si tratta di un monologo interiore piuttosto sintetico, che però prepara il terreno per gli sviluppi successivi di questo intreccio, *in primis* nella versione di Bernardo Lapini, che si soffermerà in più punti proprio sulle riflessioni e sui pensieri contrastanti dei tre personaggi protagonisti[59]. Lo stesso pseudo-Sermini, però, poco oltre inserisce un lungo scambio dialogico fra Angelica e Anselmo. La fanciulla, infatti, accetta di essere condotta dal salvatore del fratello per ripagare quel debito di gratitudine con la propria persona[60]: il giovane nobiluomo, tuttavia, decide di trasformare quella transazione clandestina in un vero e proprio matrimonio, per tutelare l'onore di lei. La decisione viene formulata in una prima battuta di Anselmo rivolta ad Angelica e nella risposta positiva di quest'ultima all'uomo, due segmenti discorsivi piuttosto estesi, che sottolineano la levatura di entrambi i personaggi:

> La gentilissima et gratiosa accolta che 'l nobilissimo Anselmo fece di lei e i savi et ordinati modi che Angelica tenne furo tanto inestimabili gratiosi che io, per non longo dire, a te lettore pensare li lasso, né credo che 'l quarto che furo stimare tu li possi. Or, dappoi di pari accordo condotti nel lecto, l'allegreza d'Anselmo nella penna rimanga; e gionto a quel ponto di già tanto tempo desiderato, veduto non mancar niente dal canto di lei di cortesia, subito dalla discreta ragione il gentil giovano fu vinto; et così, alquanto sopra di sé stato, senza niente parlare, doppo uno amorevole sospiro disse: «Oh più che nissun'altra nobile et gentil fanciulla et gratiosa, cui io tanto amo et desidero, questa tua inestimabile cortesia d'essere tu qui in questa forma condotta, senza riguardo havere d'honor di mondo né di tua solemne virginitade, solo per contentarmi, liberamente la tua tanto degna persona a me volontariamente in tutto ti doni gratiosamente, consentendo ch'io indegno pigli di tanto ricco thesoro, come sè tu, corporale possessione, qui dimostri tu bene più amare el mio contento che 'l tuo proprio honore.
> Hora io che debbo fare? Non debbo io amare più el tuo honore che 'l mio contento? Certo sì. Et degnamente detto, potrei essere ingrato seguitando l'appetito mio con tua vergogna; e però el freno d'honesta et discreta ragione voglio hora che vénca la mia sfrenata et libidinosa voluntà! Et però

[59] Cfr. Lapini, *La novella di Angelica Montanini con l'inedito discorso di Ginevra Luti* cit., pp. 80-83.
[60] Cfr. Capitolo VI.3.

> sommamente ti prego che me indegno acetti per tuo sposo et marito, dove che a questo Carlo tuo fratello et gli altri parenti tuoi sieno di ciò contenti et, facendosi questo, vie più acetto ci debba essere che vergine sposa andarne tu a marito. Et così più t'accetto che hora meretrice diventi; et se tu dicessi: "Altri nol saprà che noi". Tu sempre te ne vergognaresti: di questa tua passione non voglio io essere cagione. Sì che rivestiti, ch'io intendo al tuo cortesissimo fratello vergine rimenarti».
> A cui la savia et gentilesca fanciulla rispose: «O nobilissimo giovano, hor veggio bene che dove tu dici ch'io amo più te che me medesima, questo a te si può dire et non a me, che sai bene ch'io non merito essere tua donna. Tu della principale et nobile casa d'Italia figliuolo di famosissimo cavaliere, tu ricchissimo, tu virtuoso di scientia et di persona, tu bellissimo del corpo, tu gratioso et cortese, in te sonno tutte le laudevoli parti che in uno giovano essere possano et però meriti una donna di sangue reale o di gran lignagio et non me vile, povaretta: piglia adomque di me quel che tu vuoi, non t'avilire per honorarmi. Pur non di manco i' mi fido nella tua prudentia, tenendo non potere errare». Hor qui per l'uno et per l'altro furo molto dolci parole decte et, conchiudendo, di grandissimo accordo amenduni a casa di Carlo si condussero, a cui tutte le conclusioni narraro che insieme havevano composte. (Ps. Sermini, *Nov*. XIV, 8-10)

Soprattutto nella battuta di Anselmo è evidente la raffinata cura retorica del dettato. Anzitutto, si noti l'uso del *tricolon* nella caratterizzazione di Angelica («*nobile* et *gentil* fanciulla et *gratiosa*») e del suo comportamento (con la triplice serie avverbiale: «liberamente», «volontariamente», «gratiosamente»). Non mancano, poi, frequenti raddoppiamenti dittologici: «amo et desidero», «d'honor di mondo né di tua solemne virginitade» (con *variatio* e struttura chiastica: sostantivo + complemento di specificazione; aggettivo + sostantivo), i due costrutti simmetrici e opposti «honesta et discreta ragione» e «sfrenata et libidinosa voluntà», «sposo et marito». Infine, il centro concettuale del suo dissidio viene espresso con l'efficace chiasmo «appetito *mio* con *tua* vergogna». In gran parte, il ragionamento di Anselmo segue le stesse modalità già osservate per i monologhi interiori, in particolare la risoluzione attraverso successive domande retoriche («Hora io che debbo fare? Non debbo io amare più el tuo honore che 'l mio contento?»). Il personaggio però non si rivolge solo a sé stesso, ma anche e soprattutto ad Angelica, di cui già previene possibili obiezioni, anticipando le sue eventuali risposte alle stesse («et se tu dicessi: "Altri nol saprà che noi". Tu sempre te ne vergognaresti: di questa tua passione non voglio io essere cagione»). Angelica, nella sua risposta, non è da meno in termini di *amplificatio*. Ella descrive Anselmo con una *cumulatio* di qualità positive, anaforicamente introdotte dall'apostrofe «tu»: «Tu della principale et nobile casa d'Italia figliuolo di famosissimo cavaliere, tu ricchissimo, tu virtuoso di scientia et di persona, tu bellissimo del corpo, tu gratioso et cortese». Si notino poi, internamente, le dittologie «principale et nobile», «di scientia et di persona», «gratioso et cortese», che non fanno che dilungare il discorso della giovane. Nell'affermare che Anselmo meriterebbe ben altra moglie, Angelica usa due sintagmi paralleli con *variatio* dittologica: «una donna di sangue reale o di gran lignagio et non me vile, povaretta» (sostantivo + due genitivi di qualità; pronome + due aggettivi). Insomma, tanto Anselmo quanto Angelica si esprimono in lunghe e artefatte battute, conferendo a questo scambio una solennità significativa, che riflette la nobiltà d'animo dei due interlocutori.

Un ultimo caso in questa raccolta merita di essere annoverato: si tratta del monologo di Ginevra sul finale della novella XXXVIII, che interseca il gusto per il monologo ricco di *pathos* con l'effetto drammatico e orroroso, tipico di tante delle novelle di questo secolo. In questo racconto ambientato in Bretagna, il conte Federigo, uomo dedito ai peggiori delitti, tradisce la contessa Ginevra (figlia del potente conte Orlandino) con la giovane vedova Gigliotta, incontrandola in una casa nel giardino della sua corte. Il cognato della vedova, però, tesoriere di corte, si accorge della tresca e ne informa la contessa: infuriata, quest'ultima decide di vendicarsi sanguinosamente, incitata dallo stesso Galeotto – frattando divenuto suo amante e suo complice. Dapprima i due, fingendosi la vedova e la sua mezzana, riescono a cogliere di sorpresa il conte e a ucciderlo; poco dopo, al vero arrivo delle due donne, uccidono impietosamente anche loro. Quindi, convocano dapprima tutti i parenti e gli alleati del defunto conte che con lui compivano i peggiori misfatti, rinchiudendoli di nascosto nelle prigioni, mentre ai piani superiori del palazzo si raduna tutta la famiglia della contessa con quella di Galeotto, assieme a coloro che erano stati danneggiati dal conte quando era in vita. Di fronte a questa platea, Ginevra prende così la parola:

> E honoratamente posti a sedere, la contessa si levò in piei et con costumata riverentia disse: «Magnifico conte et padre mio e voi dilecti et cari conseglieri, voi padre mio a fine di bene mi maritaste al conte Federigo, credendo che lui bene et non male mi trattasse. Prima con lui i' non hebbi mai un'ora di bene et per suoi mali portamenti verso questi nostri buon cittadini, havendone io compassione, veduto che senza cagione chi faceva in un modo et chi in un altro morire et chi robbava et chi sbandeggiava et più che come vedova o fanciulla o giovana che li piacesse bisognava che l'havesse, et benché male mi sapesse di me, pegio mi pareva di loro; et hora, in ultimo, hiersera lo trovamo in adulterio colla cognata qui di missere Galeotto, e lui me ne fe' avedere lagnandosene meco. Et quello che ne seguitò voglio che a tutti sia noto». Et fece che nell'altra sala ognuno con lei passò ove eran el conte et le due vedove morti, tutti d'un drappo d'oro cuperti, in mezo della sala, che nissuno sa quello che si sia. Di che rande ammiratione missere lo conte Orlandino e simile tutto 'l consiglio presero di vedere questa novità coperta co' drappi nel mezo della sala e di que' centocinquanta armati dintorno.
> Intanto la contessa fe' ciascun sedere e verso e conseglieri disse: «Honoratissimi cittadini et sì come padri, le vostre vendecte delle molte ingiurie che 'l conte Federigo v'ha fatte soli noi, missere Galeotto et io, voi et noi habbiamo vendicate». Et con queste parole a un tratto el palio d'oro scuperse que' corpi, sì che ciascun li poté ben vedere. E di colpo si recò in ginocchioni dicendo: «Se io ho facto cosa che vi piaccia, io ne son molto contenta, e dove che non, v'addomando a tutti perdono. Ecco la mia persona atta a ·rricevare ogni vendecta che far voleste del vostro iniquo signore». Dicendo anchora come in tutte le rocche haveva in quella nocte messi e castellani a suo modo et trattone e vechi et come havea in prigione tutti e consorti del conte et tutti e suoi gattivi seguaci, proferendo al popolo le chiavi delle prigioni et delle rocche, dicendo che: «Ciò che s'è facto, s'è facto per vostra salveza et per liberarvi da sì pessimo tyranno. Ora, se morta mi volete, eccomi apparechiata, et se non, datemi licentia. Et voi, padre mio, me ne menate con voi». (Ps. Sermini, *Nov*. XXXVIII, 12-13)

Ginevra enumera gli oltraggiosi comportamenti del conte in una prima sequenza di tre termini, seguita poi da un quarto presentato con *variatio* sintattica: «chi faceva in un modo et chi in un altro morire et chi robbava et chi sbandeggiava et più che come vedova o fanciulla o giovana che li piacesse bisognava che l'havesse». L'aspetto più significativo di questo monologo, però, è l'intreccio fra *elocutio* e *actio*. L'autore inframezza i segmenti del monologo con degli interventi "di regia", che

seguono passo passo le calcolate movenze di Ginevra mentre parla. Dapprima, porta la sua platea nella sala al cui centro sono stati collocati i cadaveri, sorvegliati da uomini armati e coperti da un drappo d'oro. La *suspense* per gli ascoltatori, ignari di cosa sia nascosto sotto il drappo, aumenta. Dopo aver annunciato di aver compiuto la propria vendetta per conto di tutti loro, Ginevra solleva teatralmente il drappo, in un unico e rapido gesto, rivelando i cadaveri massacrati. Crolla quindi in ginocchio, chiedendo perdono preventivamente in caso venisse accusata per le sue azioni e consegna teatralmente le chiavi delle prigioni «al popolo», abbandonandosi al giudizio di chi ha di fronte. Si tratta di un monologo ricco di *pathos* completamente articolato sui temi della vendetta e della giustizia civile, piuttosto che sull'eros (il vero motore delle azioni di Ginevra), che arriva a prendere la forma di una perorazione che sia cerca di dimostrare razionalmente la correttezza del proprio operato, sia è volta soprattutto a sconvolgere il pubblico e a suscitarne la risposta emotiva. La contessa campeggia al centro della scena, presentandosi non come una moglie tradita, bensì come una *virago* in difesa degli interessi della patria, dotata della risoluzione necessaria a compiere un omicidio, ma che al contempo si rimette al giudizio del suo popolo, come una regnante giusta. L'azione prosegue come a rallentatore fino al colpo di scena della rivelazione dei cadaveri, in una sospensione protratta proprio dal monologo. Si tratta di un brano quasi teatrale, in cui il ritmo viene dilatato proprio nel picco drammatico con un indubitabile effetto d'enfasi.

Simili atmosfere cupe e sospese sono sapientemente sfruttate anche da Masuccio Salernitano. Fra i suoi monologhi più memorabili, figura sicuramente quello della protagonista della novella 31, antenata della Giulietta di Shakespeare. Martina, innamorata di Loisì, scappa con il giovane per potersi sposare con lui contro la volontà paterna. I due, però, vengono sorpresi da una tempesta e sono costretti a cercare riparo in un lazzaretto di lebbrosi. Masuccio si serve con abilità dell'*illustratio* per rendere la scena in maniera terrificante: i malati vengono descritti in dettaglio nel loro aspetto visivamente repulsivo, turbando profondamente gli amanti già spaventati. Uno dei lebbrosi è ben deciso a impadronirsi della bella Martina: così, con un pretesto, attira Loisì fuori e lo uccide di nascosto. Rientrando, alla fanciulla che ne chiede notizia l'assassino risponde con brevi, lapidarie parole: «a la fine l'omicida, fattose avante, con sua guasta e rauca voce gli disse: "Figliola mia, a te conviene avere pazienzia, però che in quisto punto abbiamo occiso il tuo uomo, e imperciò in lui non piu sperare, ch'io intendo de tua gentile persona, fin che serò vivo, goderme"» (Masuccio, *Nov*. IV 31, 257-258). Da qui, la scena si sospende completamente per un lungo tratto. Inizialmente, il narratore prende la parola rivolgendosi direttamente al suo pubblico, per suscitare una reazione emotiva a tali luttuosi eventi:

> O pietose e lacrimivole donne, che ne la mia dinegrata novella il crudelissimo e mai non udito caso vi sète degnate de leggere e d'ascoltare, se niuna de voi mai unicamente amò suo marito o d'altro amante

> fusse fieramente presa, e voi, gioveni innamorati, che nel colmo de vostra fiorita età già sète, se amore per alcun tempo i vostri petti de pare fiamme rescaldò, deh! io ve prego, se umanità alcuna in voi regna, con le vostre piu mestuose lacrime accompagnate a piangere la mia penna, che scrivere non sa né vale l'acerbo e intollerabile dolore, che la giovene, disaventurata piu ch'altra femina, in quel punto sentì. Però ch'io volendone alcuna cosa narrare, me se representano le spaventivole imagine de quei lazari che dintorno a la miserrima giovene stavano, con gli occhi arrobinati e pelate ceglie, li nasi rusi, le guance tumidose e de' piu varii coluri depente, gli labri revolti e marci, le mane fedate paralitiche e attratte, che, como nui viggiamo, piu a diabolica che ad umana forma sono assomigliate, quali sono de tanta forza, che impediscono la mia tremante mano, che scrivere più ultre non gli è concesso. Voi dunque che con pietà ascoltate, considerate quali pensieri fuorno gli soi, e de quanto spavento, ultre il cordoglio, gli era cagione il vederse tra dui ferocissimi cani, ch'erano sì infiammati, che parea che ognuno de essi volesse essere il primo corretore. (Masuccio, *Nov*. IV 31, 258)

L'apostrofe del narratore alle «pietose e lacrimivole donne» e ai «gioveni innamorati» è del tutto atipica nella novella classica. Il dettato si impenna retoricamente, con una sequenza di dittologie quasi sinonimiche che amplifica ogni segmento della frase («pietose e lacrimivole», «crudelissimo e mai non udito», «de leggere e d'ascoltare», «acerbo e intollerabile»), costrutti paralleli con sottili variazioni («se […] *unicamente* amò suo marito o d'altro amante fusse *fieramente* presa», con chiasmo; «se amore per alcun tempo i vostri petti de pare fiamme rescaldò […], se umanità alcuna in voi regna») e una marcata tendenza all'inversione, con i verbi collocati in coda al periodo a imitazione dell'*ordo verborum* latino. Il fulcro è il «dolore» di Martina, che secondo il *topos* dell'ineffabilità è impossibile rendere a parole per l'autore: ciò che paralizza la sua scrittura è proprio l'orrore dei lebbrosi che circondano la sua protagonista. Ma, con un procedimento quasi di preterizione, Masuccio non esita a dipingerne un'immagine vivissima, nonostante la simulata "afasia". Anche questa *descriptio* è sistematicamente costruita con ricercate figure retoriche, come il chiasmo («occhi *arrobinati* e *pelate* ceglie»), la dittologia («revolti e marci») e il *tricolon* («fedate paralitiche e attratte»). La ricchezza lessicale con cui Masuccio dà fondo all'area semantica della malattia contribuisce a creare un ritratto vivido e terribile dei «lazari», sospendendo quel frangente della narrazione in una dilatata osservazione dei dettagli più scabrosi, una tendenza che ha meritato a Masuccio la fama di maestro dell'orroroso nella critica letteraria. Dopo questa descrizione, il narratore si rivolge ancora una volta ai lettori, incitandoli a soffermarsi sui pensieri e sulle emozioni che tale situazione evocava nella povera Martina, sospendendo per un altro lungo periodo la prosecuzione degli eventi. Quest'ampia sequenza dominata dalla voce narrante prepara l'atmosfera carica di *pathos* del finale della novella, quasi integralmente occupato da due monologhi della protagonista.

> Lei, ultre li immensi gridi e 'l percuoterse de continuo la testa al muro, piu volte tramortita e in sé retornata, con lo suo delicato vulto tutto graffiato e sanguinoso, cognoscendo che niuno riparo o succurso a la soa salute non v'era, deliberò senza alcuna pagura, como a la vita avea il suo Loisi accompagnato, così a la morte il volere seguire e accompagnare; e, rivolta a quelle rapace fere, disse: «O dispiatati e inumani spiriti, per lo sulo Idio vi prego che da po' che de l'unico tesoro de la vita mia

> privata me havite, prima che ad altro atto de mia persona procedate, de singulare grazia me sia concesso che 'l corpo morto del mio misero signore possa un poco vedere, e satisfare alquanto, e con le mei amare lacrime il sanguinoso vulto li lavare». (Masuccio, *Nov*. IV 31, 258-259)

Martina è una protagonista dalla statura tragica paragonabile a quella della Ghismonda decameroniana: di fronte alla violenta uccisione del proprio amante, decide di seguirlo nell'oltretomba suicidandosi. Dal modello di Boccaccio deriva anche il gusto per le descrizioni truculente del corpo morto, in questo caso ulteriormente esasperate, perché Martina chiede ai lebbrosi di portarle il cadavere ricoperto di sangue, con l'arma del delitto ancora piantata nel cranio. Anche la stessa Martina ha il «vulto graffiato e sanguinoso» per le percosse che si è inflitta a causa della disperazione, in una progressiva assimilazione al corpo di Loisì che già prelude alla sua macabra fine. In questo drammatico frangente, la protagonista si esprime con un eloquio curatissimo, dalle ampie volute ipotattiche che ricordano proprio il Boccaccio più stilisticamente elevato, finalizzato a innalzare la vicenda alle vette della tragedia. Dopo essersi rivolta ai carnefici del suo amato, chinata sul corpo di Loisì, Martina prende la parola per un'ultima volta prima di morire:

> […] guardando di lato al suo amante videgli la daga da coloro anco lasciatali, e pensò quella essere piu corta ed espedita via a reuscirgli il suo designo; e nascosamente toltala, e fra sé e 'l corpo morto occultatala, disse: «Ante che 'l preparato ferro il cuore transfiga, chiamo a te, grazioso spirito del mio signore, quale poco avante violente si uscito da quisto afflitto corpo; prègote che non te sia noioso aspettare il mio, quale voluntario con teco se congiungerà; tegnavi congiunti astretti lo eterno amore acceso da pare fiamme; e si a li nostri corrottivoli corpi nel loro costituito termine non fu concesso, vivendo insieme, godere in quisto seculo, e lo unico amore demostrarence, voglio che perpetui siate sulo d'essere insieme annodati [contenti], e ve godate, e quale se vuole loco, che a vui serrà sortito, quello eternalmente possedate. E tu, o nobele e multo amato corpo, prenderai per sacrificio e parentela il mio, che con tanta liberalità s'affretta seguirte ove anderai: non in piacere ma per vittima te era reservato; e gli funebri incensi, quali a compite esequie donare se soglino, sieno gli nostri sangui insieme commisti e ammarciti in questo vile loco, insieme con le lacrime de' nostri crudi patri». E ciò detto, benché de più longo piangere e ramaricarse avesse nel disio, e altre pietose parole a dire gli restassero, puro, pensando al fornire del suo ultimo e prepostato curso, destramente acconciato il pomo de eletta daga al petto del morto corpo e l'acutissima ponta al dritto del suo cuore, senza alcuno resparagno o timore sopra de quella premendose, se lassò dal freddo ferro passare, dicendo: «Ah! dispiatati cani, togliti la preda da voi cotanto disiata»; e strettamente col morto amante abbracciatase, da questa dolente vita se dipartì. (Masuccio, *Nov*. IV 31, 259-260)

Mentre si prepara al suicidio, Martina si rivolge all'anima di Loisì, proprio come Ghismonda aveva fatto piangendo sul cuore di Guiscardo (*Dec*. IV 1, 51-54). Quasi ogni sostantivo del suo discorso è accompagnato da un aggettivo, così come ogni verbo da un costrutto avverbiale (alcuni esempi: «preparato ferro», «grazioso spirito», «afflitto corpo», «eterno amore», «perpetui siate […] [contenti]», «eternalmente possedate», «funebri incensi», «compite esequie», «crudi patri»); non mancano dittologie sia all'interno del discorso («sacrificio e parentela», «commisti e ammarciti») sia nella narrazione circostante («piangere e ramaricarse», «ultimo e prepostato», «rasparagno o timore»), così come una generale tendenza all'ipotassi e alla dilatazione della frase. Il monologo di

Martina si interrompe solo nel momento in cui la donna si lascia cadere sulla stessa arma che ha ucciso il suo amato, per poi concludersi in un'ultima, sdegnata e lapidaria esclamazione rivolta ai lebbrosi. Si tratta di una scena di altissimo impatto emotivo, in cui alla rappresentazione della violenza si intreccia il cesellato monologo della protagonista, rallentando la scena sul culmine tragico di questa vicenda di amore e morte.

Altrove, sono gli uomini a pronunciare lunghi monologhi, che spesso divengono luoghi testuali in cui trovano espressione le più feroci posizioni misogine dell'autore. Si prenda ad esempio la novella 24, fra le più rappresentative di questa tendenza all'interno della decade antifemminile del *Novellino*. Il protagonista, innamorato di una donna sposata che si rifiuta di ricambiare il suo sentimento, sorprende la stessa donna a intrattenere rapporti sessuali con un servo moro. Di fronte a questa scena, rappresentata in termini piuttosto scabrosi[61], l'esile trama si arresta bruscamente, lasciando anzitutto spazio alla voce narrante che, similmente a quanto già osservato, apostrofa i lettori:

> Deh! vaghi gioveni, deh! liali e perfettissimi amanti, che ad ogni ora ponìti l'onore e le facultà con la vita insiemi in periglio per lo infido e fetido femineo sesso, fativi a questo ponto avanti, e ognuno, a sé pensando, done, iusta al suo potere, iudicio, quello che 'l disaventurato giovene a tal partito estremo adoperar dovesse, ché certo, secundo ch'è il mio bascio vedere, ogni consiglio intorno tale fatto era scarsissimo. Pur per fornir la istoria, dirò de vero quello che 'l poveretto amante, da subito consiglio mosso, già fece. (Masuccio, *Nov*. III 24, 209)

Il monologo della voce narrante anticipa quello del protagonista, in un *fil rouge* di polemica misogina. Gli stilemi sono i medesimi già notati negli altri frangenti monologici, con un calcato contrasto fra i «vaghi giovani, […] liali e perfettissimi amanti» e l'«infido e fetido femineo sesso»; si osservi, però, la preoccupazione del narratore di tornare allo sviluppo della storia («per fornir la istoria, dirò […]»), che era stata posta consapevolmente in sospeso proprio dal suo intervento. Concluso questo *a parte*, viene ripresa l'ultima azione del protagonista, dal punto immediatamente precedente a questa interruzione mirata a enfatizzare lo sconvolgimento del personaggio e a renderne i lettori partecipi. L'uomo lancia anzitutto un'esclamazione indignata, poi si rivolge brevemente al moro e, infine, si lancia in una vera e propria invettiva contro la donna adultera:

> Lui, como è ditto, ciò vedendo, e non possendolo per alcun modo patere, essendo il suo ferventissimo amore in fiero odio convertito, uscì d'aguato con la spada ignuda in mano, con fellone animo de volere con un medesmo colpo tutti doi de vita privare; puro, tra quello breve spacio da alcuna ragione raffrenato, se pensò che villanamente averia adoperato a contaminar la sua spada con la morte d'un

[61] «[…] ecco venir la donna, e intrare appresso a lo moro, e con le solite parole muttiggiandolo, gli cominciò lievemente a giucar de mano; e da una cosa in un'altra procedendo, il miserrimo amante, che mirando stava, e che per sua unica sorte averia desiderato esser peggio che moro, pur che gli fusse stato concesso quello ch'al moro senza alcuna sua industria era conceduto, vide la donna serrar la porta, e senza altro contrasto se trarre sopra l'imbasti de' muli, e tirarse l'orribilissimo moro adosso, il quale, non aspettando altri inviti, posto mano a' ferri, la cominciò a la canina a martellare» (Masuccio, *Nov*. III 24, 209). L'area semantica dell'animalità è un *leitmotiv* che attraversa l'intera novella.

> mastino e de una si vile ribalda, como vedea esser colei, che virtuosissima infino allora avea reputata; e ionto a loro, con uno spaventivole grido disse: «Ahi misera e infelice la vita mia! A quanta orribilità e mostruosa operazione vedere me have la mia prava fortuna arrecato!» E al moro rivolto, disse: «A te, fiero cane, non so altro che dir me debbia, se non, commendando il tuo providimento, te restare obligato in eterno, per lo averme liberato da le mano de questa fiera silvana, devoratrice de ogni mia contentezza e bene». La donna, veduto l'amante, como remanesse ismorta, e quali fussero stati i soi pensieri, ciascuno da se medesmo il può iudicare: essa, che la morte con assai meno noia averia, e con ragione, tollerata, per rabia e per dolore grandissimo fra quello mezzo gli si era a li piedi bottata, non dimandandoli mercé, ma supplicando che la meritata morte senz'altro intervallo donar gli dovesse. De che lui, che la resposta avea gia apprestata, gli disse: «O scelerata e libidinosissima lupa, o vituperio ed eterna infamia del resto de le femene, da quale furia, da quale fuoco, da quale foia te si lassata vencere a sottoponere ad uno nero veltro, ad uno irrazionale animale, o, per più propriamente parlare, ad uno mostro terreno, como è questo mordace cane, al quale hai dato in pasto la tua infetta e putrida carne? E se dignamente te parea adoperare, de distraciarme tanti e tanti anni per custui, non devisti avere almeno riguardo a la dignità tua, a l'onore del mundo, a lo amore che porta a te tuo marito e a quello che tu meritamente [a lui] portare devivi, quale senza dubio me pare il più ligiadro, virtuoso e acconzo cavaliero, che ne la nostra patria sia? Certo non so altro che dir me sappia, se non che le più de vui, sfrenata multitudine de femene, in quelle cose che a lussuria appertengono, né da timore né da vergogna né da coscienza sèti raffrenate a far distinzione alcuna dal signore al servo, dal nobile al villano, e dal bello al brutto, pur che secundo el vostro imperfetto iudicio se possa o sappia meglio nel battere de la lana esercitare. La morte, che con tanta istanzia a darte me inviti, non me par necessario che tu, avendola, la debbi con tanto desiderio adimandare, però che, essendo sì denigrato, diffamato e oscurato il nome tuo, assai peggio che morta te poterai per lo inanzi meritamente tenere e iudicare; anzi voglio che vivi al mundo, per rendere a te medesma testimonio de la tua nefandissima sceleragine, e che quante volte tu me viderai, rimembrandote de tua miseria e preterita vita, tante morte de nuovo recurrerai. Ora remànete con la tua mala ventura, ché gli è tanta la canina puzza, che da tua contaminata carne esce, che quivi dimorar non posso». (Masuccio, *Nov*. III 24, 209-210)

Anche all'infuori dei discorsi diretti, il narratore si focalizza sulla psiche del protagonista, lasciando largo spazio al suo monologo interiore riportato indirettamente («se pensò che […]»). Il lessico adottato anche nel grido sconvolto è ricercato, conferendo al personaggio delle movenze tragiche. L'apostrofe al «fiero cane», cioè all'amante della donna, pur mantenendo un tono elevato è piuttosto sintetica, con *amplificatio* dedicata soltanto alla distopica caratterizzazione della donna («fiera silvana, devoratrice de ogni mia contentezza e bene»). Questo finale di battuta, tutto giocato sull'area semantica della bestialità, prepara l'attacco del monologo successivo, pronunciato con disprezzo davanti alla donna che gli si è frattanto gettata ai piedi. Si registra un marcato innalzamento retorico fin dalla prima frase, con una sistematica moltiplicazione di ogni segmento della frase: l'apostrofe raddoppiata («o *scelerata* e *libidinosissima* lupa», «o *vituperio* ed eterna *infamia* del resto de le femene»: si notino poi, all'interno di ciascuna apostrofe, le rispettive dittologie), il *tricolon* «da quale» + sostantivo allitterante («da quale *f*uria», «da quale *f*uoco», «da quale *f*oia») e il *tricolon* del complemento di termine, ciascuno costituito da una coppia aggettivo-sostantivo («ad uno nero veltro», «ad uno irrazionale animale» e, con inversione dei termini, «ad uno mostro terreno»). L'*amplificatio* investe poi il valore del legittimo marito della donna, a sottolineare quanto ella gli sarebbe dovuta rimanere fedele: «il più *ligiadro*, *virtuoso* e *acconzo* cavaliero, che ne la nostra patria

sia»[62]. Di seguito, Masuccio fa richiamare al suo protagonista un *topos* già presente nel *Corbaccio* su come la lussuria femminile non faccia alcuna distinzione[63], proponendo delle coppie antitetiche sempre nel numero di tre: «dal signore al servo, dal nobile al villano, e dal bello al brutto». Segue un'articolata frase ipotattica in cui il giovane rifiuta di uccidere la donna, per punirla maggiormente mantenendo «*denigrato*, *diffamato* e *oscurato* il nome *s*uo», con un accanimento sottolineato anche qui dal *tricolon*. Con questa artefatta costruzione, contrasta violentemente la brutale chiusa, che attinge al bacino lessicale del basso-corporeo: «Ora remànete con la tua mala ventura, ché gli è tanta la canina puzza, che da tua contaminata carne esce, che quivi dimorar non posso». Questa seconda sezione della novella occupa sostanzialmente lo stesso spazio testuale della prima, più propriamente dedicata agli eventi: ne risulta un brusco rallentamento della trama, che si risolve tutta in queste lunghe scene allocutive. Lo stesso accade nella novella seguente[64], così come in diversi altri testi della raccolta. Una simile continuità fra monologo di un personaggio maschile e voce narrante si registra, del resto, già nella prima novella della terza decade del *Novellino*: in questo caso, però, non si tratta di un monologo mirato a dare enfasi a sentimenti tragici, quanto piuttosto a dar corpo a una lunga invettiva antimuliebre, per bocca di un amico del protagonista[65]:

> L'amico, che prudente era multo e fuori d'ogni amorosa passione, de lui e suoi pensieri fandosi beffe, così gli respose: «Io non me maraveglio del tuo poco cognoscimento, per averte Amore abbagliato l'intelletto, da non farte cognoscere la qualità e costume de le femine, e quello a che loro defettiva natura le ha produtte. Pensi tu che in niuna de loro, per savia che sia tenuta, se trove fermezza o stabilità alcuna? Certo le più de loro sono incontinenti, senza fede, retrose, vendicatrici, e piene de sospetto, con poco amore, e vòte d'ogni carità. La invidia, come a propria passione, tene il sommo loco nel centro del loro core; in esse non è ragione, né con veruna temperata manera se movono; già mai ne le cause loro alcuno ordine iudiciario se serva, se non a la scapistrata eligendo sempre il peggio, secondo da loro lievo cervello sono tirate. E che ciò sia vero, quante volte avemo visto agli di nostri una donna essere amata e vaghizzata da più e diversi valorosi e de virtù ornati amanti, ed essa, togliendo esempio da la libidinosa lupa, schernendoli tutti, se è data ad uno vile ribaldo, de ogni sceleragine repieno? Dunque cridi tu che costei al mostrarte tanta salvatichezza, per la quale se' stato piu volte vicino a la morte, abbia in ciò servato ordine o ragione? si non gloriandose de avere un longo tempo ucellato un così fatto amante come tu sei, e con colore de onesta se è goduta de vederte stentare, e con questo se fa augmentare la fama de soe bellezze. E così anco te pòi rendere securo che senza ordine, o tu avernele data di novo cagione, per non deviare da loro reprobata natura, te è mostratase tanto graziosa. Però non dubito che tu, seguendo la pista, ante che 'l pianeta, che adesso regna, tramunte, attenerai la vittoria

[62] Rimane del tutto taciuta l'assurdità di questa recriminazione da parte del protagonista, il quale avrebbe tanto quanto il moro voluto coinvolgere la donna in una *liaison* adulterina.

[63] «[…] la loro lussuria è focosa e insaziabile; e per questo non patisce né numero né elezione: il fante, il lavoratore, il mugnaio, e ancora il nero etiopo, ciascuno è buono, sol che possa» (*Corbaccio*, 149).

[64] Cfr. Masuccio, *Nov*. III 25, 215-216.

[65] Un ruolo molto simile è giocato da Maffio, amico e confidente del protagonista, nella *Ginevra* di Lorenzo il Magnifico: cfr. Tiziano Zanato, *Gli autografi di Lorenzo il Magnifico. Analisi linguistica e testo critico*, in «Studi di Filologia Italiana», XLIV (1986), pp. 202-204. Manca, in questo brano della spicciolata, la polemica antimuliebre, ma è parallela l'argomentazione per cui la donna non sarebbe autenticamente ritrosa ma starebbe solo fingendo, nonché la conclusione secondo cui è necessario che l'amante perseveri, perché «chi la dura la vince» (ivi, p. 203). Non è da escludere che il Magnifico si sia ispirato proprio a questo personaggio masucciano per la sua novella, stesa plausibilmente fra 1471 e 1473 (cfr. ivi, pp. 172-173), data la precoce circolazione alla spicciolata della novella 21 di Masuccio (cfr. Petrocchi, *Per l'edizione critica del «Novellino» di Masuccio* cit.; Id., *La prima redazione del «Novellino» di Masuccio* cit.).

> de tua longa impresa; e però, senza più indugiare, gli scrivi in bona manera, e cerca de posserle parlare, battendo il ferro ne la sua caldezza, ché de certo il disigno reuscirà al tuo ottato fine». (Masuccio, *Nov*. III 21, 185-186)

L'andamento discorsivo è prettamente argomentativo in questo caso. La trama della novella si interrompe per lasciare spazio a un micro-trattato antimuliebre, per così dire, *à la Corbaccio*. I *topoi* argomentativi sulla viziosità delle donne e, in particolare, sulla loro ipocrisia che l'innominato amico sfodera sono i cavalli di battaglia dello stesso Masuccio. Non a caso, senza soluzione di continuità, dopo la chiusura di questa lunga battuta così prosegue la voce narrante:

> E con queste e assai [altre] parole li fe' intendere la qualità e natura de le femine, confortandolo che de niuna loro bona grazia multo se allegrasse, né del contrario soverchiamente se attristasse, però che né de l'uno né de l'altro era da fare multo caso, sì come de cose non durivole e senza fermezza alcuna; anzi de loro cogliere il frutto secondo il dì e la stagione, non pensando mai al passato, né al futuro porre alcuna speranza; e, ciò adoperando, e questa e ognuna de l'altre se troveranno de continuo beffate, e poco o niente goderanno de loro innata malicia e cattività. (Masuccio, *Nov*. III 21, 186)

In questo brano, pare che si slitti dal discorso indiretto legato al discorso indiretto libero o, forse, ad un *a parte* della voce narrante. L'ambiguità è incentivata dal fatto che il personaggio dell'amico espone le stesse teorie comunemente promosse dall'autore nelle sezioni metanarrative, in particolare nei commenti finali. L'estesa durata di questa scena, funzionale a introdurre i temi portanti della decade eminentemente misogina del *Novellino*, provoca un significativo rallentamento della trama, dando al testo un respiro dialogico-trattatistico.

Questi stilemi sono comuni anche a molte novelle di Sabadino degli Arienti[66]. Anche nelle *Porretane*, si trovano diversi testi in cui i monologhi risultano preponderanti rispetto alle narrazioni, con una tendenza a soffermarsi più lungamente sulle scene maggiormente intrise di patetismo e toni drammatici. Ne è un esempio saliente la novella IX, la tragica storia di amore e morte fra Lelia e Malatesta. Il padre di lei ostacola il loro matrimonio, apparentemente senza alcun valido motivo: così, i due giovani decidono di sposarsi in segreto e mettere il padre davanti al fatto compiuto, aspettandosi che possa quindi rassegnarsi alla loro unione. Purtroppo, così non è: Paolo Galuci, padre di Lelia, appena scoperta la fuga della figlia si reca alla casa di Malatesta accompagnato dai figli maschi, facendo insieme a loro strage di chiunque incontri sulla sua via, compreso il giovane Malatesta, soffocato con un panno nel letto nuziale davanti agli occhi attoniti della stessa Lelia[67]. Rimasta sola

[66] Che pure è classificato da Paola Mondani come un autore dalla lingua meno ricercata nelle narrazioni; anche nelle sue novelle dialogate, le cadenze ritmiche sarebbero «pochissime, quasi assenti […] se non casuali, quanto meno residuali» (Mondani, Cursus in fabula cit., p. 118; cfr. anche ivi, p. 112). In questa sede non è stato possibile svolgere un'analisi sistematica sul *cursus*, il fenomeno ritmico a cui Mondani si riferisce in particolare: si può, però, affermare che specie nei dialoghi Sabadino dà prova di una certa ricercatezza e di una significativa complessità, come si argomenterà *infra*.
[67] Sulla questione del consenso paterno nel matrimonio e del delitto d'onore, cfr. Capitolo VI.3 e 4.

nella stanza con il cadavere dell'amato, la protagonista, fuori di sé dal dolore, abbraccia il corpo morto e si lancia in un disperato monologo:

> «Oimè, Malatesta mio caro, or se' tu morto! Idio incrudilisca contro coloro che ne son stati casone. Ov'è ora la tua generosa anima? in qual parte se trova ella al presente senza la tua Lelia? or come ha potuto el cielo consentire tanto tradimento? o Malatesta, oimè, ché non respondi alla toa Lelia che già tanto disiasti? deh, or tu parlavi poco avanti cum tanto affecto in questo luoco meco, desiderando che vivessemo lungamente insieme: e ora una sola parola non me respondi! O lecto, che solamente una meza nocte se' stato cum tanto gaudio e amore usato! lasso misera, che 'l tuo piacere s'è presto volto in tristo e angoscioso pianto! O crudel fortuna del nostro bene invidiosa, come hai presto terminato sì felice principio! E tanto più cresce el mio dolore, quanto io vedo li miei crudeli parenti essere stati de ciò sola casone. Lasso! perché prima non uciserono questo mio tristo corpo, della tua morte unico fondamento? O iniquo patre, o pessimi fratelli, ancora sareti dolenti del vostro fallo quando intendereti la misera morte de la vostra già cara Lelia! Deh, volesse Idio, Malatesta mio, che a le tue dolce parole, più tosto celeste che umane, non me fusse piegata! ché tu non saresti morto e io non sarei in tanto dolore quanto me trovo. Deh, perché in tante lacrime e dolore te consumi, o misera Lelia? ben sei vile a non fare, poi che è in tua potestà, che la tua sconsolata anima sequa quella del tuo caro marito e l'altra vita. Serai tu de minor animo che fusse Tisbe, che se dette la morte cum la propria spada che uccise il suo amante Piramo al fonte del gelso, per la cui pietà il bianco fructo de l'arbore in colore di sangue se converse? e che fosse Fillis, che al tronco de l'arbore per il suo amato Demofonte se privò de vita? Su adunque animosamente e, ponendo fine a' toi tormenti, non elegere altra morte, benché cruda, che sia stata quella del tuo Malatesta». (*Porr*. IX, 27-34)

Non manca, anche in questo caso, una ricca aggettivazione, con l'occasionale uso di figure retoriche (si noti il chiasmo «patre *crudele* e […] *iniqui* fratelli») e di dittologie tanto per gli aggettivi quanto per i sostantivi («gaudio e amore», «tristo e angoscioso», «lacrime e dolore»). Ma lo stilema che più caratterizza questo monologo è la sequenza di domande necessariamente retoriche, giacché nessuno può rispondere alle istanze di Lelia. Inizialmente, si rivolge al defunto Malatesta in seconda persona singolare: si tratta di un inizio particolarmente struggente, poiché Lelia si trova ancora quasi in una fase di negazione dei fatti e parla all'amato come se fosse ancora in vita («o Malatesta, oimè, ché non respondi alla toa Lelia che già tanto disiasti? deh, or tu parlavi poco avanti cum tanto affecto in questo luoco meco, desiderando che vivessemo lungamente insieme: e ora una sola parola non me respondi!»). Si rivolge quindi con delle esclamative prima al letto, che da nido d'amore si è trasformato in sepolcro, poi a sé stessa in seconda persona e, infine, alla sorte. Al centro del monologo, trova spazio una parentesi in cui la protagonista riflette ad alta voce sul proprio dolore in prima persona, chiedendosi perché il padre e i fratelli l'abbiano risparmiata. Riprendono, poi, le esclamative rivolte prima ai suoi famigliari, quindi di nuovo a Malatesta. In conclusione, però, Lelia torna a interrogare sé stessa in seconda persona singolare, incitandosi alla risoluzione suicidaria. È particolarmente interessante come la fanciulla ricorra a degli *exempla* del mito, evocando i suicidi di Tisbe e Fillide: si tratta di una forma di *comparatio* in cui la protagonista afferma di essere pronta a compiere il medesimo gesto, elevando il proprio amore tragico al livello di quello delle eroine ovidiane. Sabadino è certamente l'autore che più di frequente attinge ai riferimenti classici nelle sue

novelle e, non a caso, li impiega spesso nei monologhi tragici per innalzare il tono in questi frangenti. Naturalmente, si tratta di un altro processo che sacrifica il realismo e dilata artificiosamente la durata della scena, accordando una preferenza alla ricchezza retorica piuttosto che alla *brevitas*. Un altro memorabile caso di impiego di materiali classici si ritrova nei monologhi di Placida, protagonista della novella XXXII. La trama di questa novella è veramente esile, completamente appiattita al dialogo fra la fanciulla e un voglioso sovrano che la insidia, come già ha osservato Bruno Basile in nota al testo:

> la logica medievale dell'*exemplum* – un vero e proprio *triumphus pudicitiae* in questo caso – regola questa novella, assai retorica e d'immaginazione [...]. La trama è tutta centrata su di una pudica fanciulla, certa Placida, che resiste alle profferte amorose di un regale signore. Questi è così sensibile alla morale, da cedere al suo obiettivo amoroso, al cospetto di una donna tanto abile da rammentargli, in un vero sermone retorico, i luoghi classici della virtù cavalleresca. Novella statica, non appare tra le più felici dell'Arienti, che pare inteso più a risolvere un teorema narrativo e ad intessere un dialogo ricco di "stilemi nobili", che a rincorrere una salda unità narrativa.[68]

L'impressione di staticità non stupisce, dato che questa novella si risolve quasi completamente nel ripetitivo dialogo fra Placida e il re Ladislao, in cui alle lunghe e articolate battute della donna si alternano le rapide e spontanee risposte dell'uomo, tutto preso dai propri desideri carnali. Placida, invece, intesse un serrato monologo umanistico, in cui l'argomentazione è costantemente sostenuta da *exempla* tratti dalla storia antica. Si veda la sua ultima battuta:

> «O summo e benigno Dio, se alcuna pietà vive in te, soccorrime a questa volta, né volere che 'n questo modo mia vita pera. E voi, serenissimo signor mio, perché voleti cum tanto flagizio incrudelire nella mia virginità? Perché me volete voi fare spechio de miseria a tutto el mondo?
> È questo el premio della longa fede e devota servitù del mio patre verso la vostra corona? È questo lo exemplo che volete lassare alla posterità del tempo del vostro nome? Ahimè signor mio, disarmate el vostro core de appetito sì profano; vinca a questa volta vera virtù tanta vostra folìa, e reducetive a memoria la continenzia de Scipione Africam magiore, al quale essendo donata quella bella e nobile sposa de Luceio, duce di Celtiberi, el quale alora dominava parte del vostro amplo regno, epsa non solamente fece libera, ma illibata ancora e intacta e cum amplissima dote restituì e donò al suo signore e sposo. O cor illustre che fu el suo e veramente degno de' preconii, li quali celebra de lui tutta la nostra istoria! Fative spechio ancora de quello generoso effecto che di sé mostrò Alexandro macedonico, quando li fu presentate le bellissime figlie e la moglie de Dario, le quale, nonobstante fossono nate d'uno suo nimico e rebelle alle sue glorie, vòlse che fusseno illese conservate e pudiche. O magnanimo re che fu costui e degno de quel nome e gloria, quale mai in alcuno seculo o etate mancarrano! Drizzati ancora gli occhii della vostra mente a Pompeio magno, el quale, essendo in Armenia e avendo preso la bella Stratonice e molte degne e belle concubine de Mitridate, re de Ponto, suo capital nimico, mai cum alcune de quelle giungere se vòlse, anci tutte intacte restituì alli soi, essendo tutte loro sorelle o moglie de nobili omini e duci in quelle parte. Questi sono veri effecti, signor mio sacro: quisti son quilli che fano gli omini per virtù pari alli dei; questo fia uno de quilli che, se serà operato per la vostra clemenzia in me, ve darà più gloria e splendore che quanto sangue e sudore spargesti mai sotto el peso delle dure bataglie, dove tant'anni cum summa vostra laude ve seti travagliato. Se 'l figliuol de Priamo, re nobilissimo de Troglia, avesse cogitato il fine della rapina della moglie de Menelao, del paterno regno e de sé la ruina cum ultimi stridi veduto non averebbe. E similmente se 'l superbo Sexto romano il suo sfrenato disio verso Lucrezia cum prudenzia temperato avesse, de lui e della sua casa lo

[68] N. I a *Porr*. XXXII, I.

> exterminio sequito non sarebbe. E benché non sia da equiperare alle figliuole de' greci e romani principi, pur questo cum gli altri peccati non dubito che seriano del regale vostro stato precipizio alfine. Unde, signor mio, se alla fin delle nostre opere drittamente cogitassemo, buono fructo ne seguirebbe. Siano sempre arme, cavagli, edificii, pace, battaglie vostri exercizii cum liberalità, cum animo augusto; mescolative cum singular dilecto fra il nome de illustri e famosissimi omini son stati dinanci a voi nel mondo, che non meno per le parole che per le statue di marmo o di bronzo la sua gloria manifestano; abrazzati cum tutte le force del core la justizia, regina e duce de tutte l'altre virtute; strengeti cum ogni studio la forteza, dalla quale piove nella vita umana tante maraviglie; amplificate la modestia, la temperanzia, la continenzia, le quale ve pono far beato in terra; fugiti ogni vapore tirannico, fugati da vui ogni acto lascivo, calcati cum animo grande questa libidinosa voglia, la quale adesso cum tanto impito v'ha posto assedio. Magnificati, ch'è tempo, la mia constanzia exaltati la mia continenzia e, cum occhio de pietoso e savio re, donatime la vostra pace e 'l vostro sincero amore: ché ve piacerà infinitamente avere vincto voi istesso in questa fragile e inepta voglia. E questo facendo, simile a Dio sareti; e altrimenti operando, indegno re meritamente appellato saresti: il quale titolo, non senza gran mistero de prudenzia, v'è tribuito». (*Porr*. XXXII, 37-50)

Non mancano, anche in questa novella, i consueti abbellimenti retorici: la duplicazione di aggettivi e sostantivi (per limitarsi a qualche esempio: «*summo* e *benigno* Dio», «*longa* fede e *devota* servitù», «*bella* e *nobile* sposa», «nimico e rebelle», «seculo o etate», la coppia di sintagmi in rima «gloria e splendore [...] sangue e sudore», «*fragile* e *inepta* voglia»), il *tricolon* ad amplificare concetti chiave («non solamente fece *libera*, ma *illibata* ancora e *intacta*»; «amplificate la *modestia*, la *temperanzia*, la *continenzia*»), le figure di suono (si veda l'allitterazione «*v*inca a questa *v*olta *v*era *v*irtù tanta *v*ostra follia»), l'*ordo verborum* latineggiante. Il *pathos* è accresciuto dall'accorata invocazione a Dio in apertura, dalle martellanti interrogative inizialmente rivolte al re Ladislao e dalle notazioni dell'autore, che ci informa che Placida ha «el dolente pecto de lacrime bagnato» mentre pronunciava queste parole (*Porr*. XXXII, 51). Ma non sono le emozioni tumultuose della fanciulla a dominare il suo discorso: la protagonista di questa novella fa costantemente perno su un'argomentazione da trattato morale, un vero e proprio protrettico alla vita casta mirato a convincere razionalmente il proprio aggressore a desistere. La costruzione del suo ragionamento è calibratissima soprattutto nell'uso degli *exempla*. In un primo segmento, esorta il regnante a osservare lo *speculum* dei più nobili sovrani dell'età antica, enumerandoli in numero di tre e variando sinonimicamente il verbo iniziale, pur mantenendo per tre volte la medesima struttura con l'imperativo iniziale: «reducetive a memoria la continenzia de Scipione Africam magiore», «fative spechio ancora de quello generoso effecto che di sé mostrò Alexandro macedonico», «drizzati ancora gli occhii della vostra mente a Pompeio magno». Successivamente, Placida varia l'architettura delle frasi passando al periodo ipotetico dell'impossibilità: «Se 'l figliuol de Priamo, re nobilissimo de Troglia, avesse cogitato il fine della rapina della moglie de Menelao, del paterno regno e de sé la ruina cum ultimi stridi veduto non averebbe»; «se 'l superbo Sexto romano il suo sfrenato disio verso Lucrezia cum prudenzia temperato avesse, de lui e della sua casa lo exterminio sequito non sarebbe». Questo secondo segmento, con due soli esempi, non è in realtà sbilanciato rispetto al primo: il terzo elemento della

serie rischia di essere proprio il re Ladislao, se non si ferma in tempo («E benché non sia da equiperare alle figliuole de' greci e romani principi, pur questo cum gli altri peccati non dubito che seriano del regale vostro stato precipizio alfine»).

Sabadino degli Arienti è senz'altro l'autore che mostra la maggiore tendenza a incorporare elementi trattatistici all'interno dei suoi testi. Questo aspetto raggiunge il suo apice negli ultimi cinque racconti della raccolta, su cui vale la pena soffermarsi in coda al nostro discorso sui ritmi narrativi. Qui, la narrazione di eventi è senz'altro una preoccupazione solo marginale dell'autore, quasi un pretesto che incornicia un nucleo argomentativo da *disputatio* umanistica. Si osservi il trittico costituito dalle novelle LVII, LVIII e LIX, in cui viene intavolata una riflessione su quale sia la causa delle disgrazie umane: la fortuna oppure le azioni degli individui? Si tratta di un tema filosofico di ampio respiro sulla responsabilità e sul libero arbitrio, non a caso aperto proprio dall'intellettuale Giovanni Battista Refrigerio. Rivolgendosi alla brigata dopo la conclusione del racconto precedente, Refrigerio afferma: «ho instituito narrarve uno effecto de fortuna: dove manifestamente cognoscerete quanto sia instabile e vagabunda la sua formidolosa rota: del quale me rendo certo non avereti manco piacere che doctrina. E perdonatime se io un poco troppo prolixo fusse, perché cusì la materia rechede» (*Porr*. LVI, 56). L'*excusatio* del personaggio prelude a una novella effettivamente molto estesa: al centro, non c'è tanto la vita del protagonista, Gabriele dei Rusconi, nobiluomo di Como andato in rovina, bensì il dialogo fra lui e lo stesso Refrigerio, co-protagonista della narrazione. Refrigerio ha infatti assunto Gabriele come copista, senza conoscerne la reale identità: incuriosito dall'uomo, però, viene a conoscenza delle sue vicende e sente l'urgenza di illustrargli come le sue cattive stelle siano state la causa ultima dei suoi mali. Si tratta di un lunghissimo monologo di tema astrologico, che non è possibile riportare in questa sede per motivi di lunghezza (*Porr*. LVII, 51-72)[69]. Nella sua argomentazione, Refrigerio recupera esempi dalla storia moderna e antica e *sententiae* del Tolomeo del *Centiloquium*[70], enumera i pianeti e i loro effetti, addirittura recita un proprio sonetto sul tema. Egli si rivolge costantemente a Gabriele, esortandolo a riflettere a partire dalla sua esperienza quotidiana del mondo e a ragionare su come uomini dotati di pari virtù abbiano delle vite completamente dissimili, mentre uomini dalle più diverse indoli ed estrazione sociale siano spesso premiati dai medesimi successi terreni. Ciò sarebbe dovuto all'influsso delle stelle, che ora favoriscono, ora ostacolano il corso delle azioni umane. Refrigerio previene anche le possibili obiezioni del suo interlocutore, anticipando le sue risposte, come in questo passaggio: «Or se voi volesti dire: "El piace al Motore delle stelle che cusì sia", io nego questo totalmente: perché noi sapiamo e credere debiamo che, dando lui a' rei l'inferno e a' boni el paradiso, non vorebbe né li piace

[69] Per un più approfondito discorso sul tema dell'astrologia qui presentato, cfr. Capitolo VII.5.
[70] Cfr. n. 2 a *Porr*. LVII, 55.

ch'i tristi e cativi siano exaltati e li buoni e virtuosi deposti» (*Porr*. LVII, 62). Inoltre, non esita a precisare la propria argomentazione, aggiungendo *caveat* e chiarimenti («Non voglio imperò, Gabriel mio, che per aver audito la presente mia narrazione pensasti che […]. Ma voglio dire e concludere questo […]», *Porr*. LVII, 69-70). Dopo aver sviluppato fino in fondo le premesse del suo discorso, Refrigerio giunge finalmente alla conclusione, tornando a rivolgere la propria attenzione al caso specifico di Gabriele: «fo questo judicio ultimamente: che li fati sono quilli che governano ogni nostra actione e che cibano tutti i mortali delle vivande che intendite e che voi già tant'anni acerbamente avete gustato» (*Porr*. LVII, 72). Agli ascoltatori e alla stessa voce narrante non è sfuggita la (preannunciata) lunghezza di questa novella a tesi; al contempo, però, reagiscono prendendo parte alla *disputatio* astrologica – piuttosto che commentare la trama – e schierandosi, momentaneamente, a favore della posizione di Refrigerio: «Sopra questa lunga e generosa novella, magnanimo principe, poi che cum rise e cum prudente gusto fu parlato, e non senza laude del claro narratore, concluse la magnifica compagnia esser vero ch'i fati e la fortuna produceno varii e infiniti effecti nel mondo» (*Porr*. LVII, 102). Non concorda con questo giudizio, però, Bonaventura di Paliotti, che prende la parola narrando la novella successiva esplicitamente in risposta proprio a Refrigerio: «El mio parlare, che breve fia, non serà per disputazione ma per piacere e solazo nostro, e in recordazione che io non vorebbe mai patire male alcuno per dire poi: "L'è stato per lo meglio", secundo s'è audito nella narrata novella» (*Porr*. LVIII, 2). Si noti come questo novellatore tenga a prendere le distanze dalla *disputatio*, peraltro scegliendo di tornare a una forma più breve e agile: un correttivo che lascia trapelare la consapevolezza dello stesso Sabadino di star forzando i confini del genere letterario. Il racconto di Bonaventura è molto semplice e tocca il tema dell'astrologia solo trasversalmente: il protagonista Bruschino, inveterato peccatore che ha perso tutti i suoi averi al gioco di azzardo, si lamenta costantemente delle sue stelle avverse e non sopporta che gli si dica che le disgrazie che subisce avvengano "per il meglio" – il meglio, secondo lui, sarebbe piuttosto che quelle disgrazie non gli fossero mai capitate. Con un motto di spirito su questa questione riesce a scampare dalla fustigazione per aver rubato due capponi, facendo ridere le autorità. Bonaventura, così, chiude la novella richiamandosi alla precedente: «Sì che voglio concludere, excellentissima compagnia, se la mia conclusione serà buona a conforto di tristi e cattivi, che la poca prudenzia anci la trista vita e mancamenti loro siano de' suoi strazii e affanni sola casone e non el corso de le stelle, come nel facto del Roscone resolvere possiamo» (*Porr*. LVIII, 16). Ma anche questa novella suscita la reazione di un terzo membro della brigata, nientemeno che l'erudito Filippo Beroaldo, che vuole prendere parte a quella stessa disputa:

> «La piacevole risposta de Bruschino e il caso de Gabriele Roscone, che inopinatamente fu cum l'acqua renfrescato, persuadendose cusì cum piacevole acto ingiuriare le stelle, me induce, magnifici

> gentilomini, narrarvi certe piacevole risposte che faceva uno quando gli era decto, a conforto de li suoi infortunii, ch'ogni cosa era per il meglio; non denegando però la scienzia dell'astrologia, optimamente allegata dal nostro facundissimo Refrigerio, quantunca molte cose subtile sopra epsa adure se potesse». (*Porr*. LVIII, 19)

Anche la sua novella è, al pari della precedente, breve e concisa. Prende le mosse sia dalla prima questione posta da Refrigerio, sia dal tema introdotto da Bonaventura, cioè che le disgrazie possano accadere per un buon motivo. Eliseo, protagonista del suo racconto, è colpito da ogni sorta di accidente per cui rimane claudicante, deforme e cieco ed è costretto ad abbandonare la propria corte per questo; nonostante ciò, in un paese lontano, proprio grazie alle sue disabilità scampa alla morte e diviene addirittura il nuovo sovrano. Nella conclusione, Beroaldo richiama ancora le due novelle precedenti:

> In questo modo dunque Eliseo campò la mala ventura, divenendo principe per essere guerzo, zoppo e gobbo, dicendo che era per il meglio, come audito avete: che cusì Bruschino non voleva la giocata sua robba né la vile punizione per il meglio avere, imputandolo per non essere al gioco venuto il suo e per avere li capuni furati. Cossì adunque, magnifici gentilomini, noi, cum emendazione, diremo le miserie e adversità de Gabriele Roscone esserli più presto advenute per il suo imprudente governo che per forza de stelle o disposizione de' fati: advegna che questa cosa, come prima ve nunziai, non voglia disputare, non rechedendolo el luoco, el tempo e la stasone, ché non potrebbe essere non entrassemo in la predistinazione e nel nostro primo arbitrio, il che non sarebbe forsi senza offuscazione de' nostri ingegni. Onde tanto effecto ne li congrui luochi a li gran filosofi e maestri de la sacra e vera lege lassaremo; dove, per resecare questo profondo parlare, al modo usato entramo in altro caso più facile e più piacevole, ché molto ve ne priego. (*Porr*. LIX, 32-34)

Anche in questo caso Sabadino, per bocca di un suo personaggio, oppone il novellare alla pratica della *disputatio*, la narrazione piacevole alla discussione intellettuale. Pur avendo restaurato la *brevitas* nelle trame, infatti, è evidente come il lungo monologo argomentativo di Refrigerio sia debordato dai confini della novella raggiungendo il dibattito della brigata, spingendo sempre più la macchina narrativa decameroniana verso il dialogo umanistico e rinascimentale, in cui le narrazioni sono funzionali a sostenere le tesi proposte come parte dell'argomentazione. Non dovrebbe essere questo, però, il fulcro delle novelle, il cui scopo principale dovrebbe essere la *delectatio* disimpegnata della brigata ai bagni di Porretta, tramite narrazioni agili e leggere. Eppure, dopo questo proposito seguono le due novelle più trattatistiche e meno narrative in assoluto della raccolta: la novella LX e la novella LXI. Basta leggere i rispettivi due argomenti per capire quanto questi testi siano dominati dalla *disputatio* più che dalla *narratio*: «El re Roberto rechede sieco in lega la signoria de Bologna, la quale contenta li manda per ambasciatori uno doctore, un cavaliero e un conte a capitulare; e poi avanti sua Maiestà disputano chi de loro in onore debba essere preferito: di che epsa solve la sua disputazione» (*Porr*. LX, 1); «El duca Filippo Maria de Milano per avere perdonato ad Alfonso rege e a molti altri principi, se disputa qual fu magiore magnanimità, o la sua o quella de Octaviano quando perdonò a Erode. Dove se chiarisse che l'anima del duca a l'altra vita jubila de la fama ha in questo

seculo da sé lassata» (*Porr*. LXI, 1). In queste novelle, raccontate rispettivamente dal giurista Vincenzo Paleotti e da Galeazzo Marescotti de' Calvi, uomo d'armi e di potere nella fazione dei Bentivoglio, si capovolge il paradigma della novella come intrattenimento narrativo. Come già afferma il primo narratore nel preambolo al suo racconto, «per certo li suoni, canti, balli e giochi non sono, a mio judicio, de tanta dolcezza e piacere a l'umana mente, quanto è il stare in festevoli e morali colloquii fra brigata generosa» (*Porr*. LX, 40). Il dialogo morale soppianta la *narratio brevis*, in due testi completamente statici, in cui l'unico movimento è dato dal procedere delle argomentazioni dei personaggi, in un costante sfoggio di erudizione giuridica, storica e filosofica, che abbraccia lo scibile dall'antichità alla contemporaneità. In questo finale di raccolta, anche l'impegno encomiastico dell'autore si innalza, specie nella novella LXI, celebrativa dei più importanti alleati dei Bentivoglio dall'inizio alla fine. L'ultimo passo verso l'abbandono dei ritmi narrativi è compiuto dal testo di chiusura, il *Discorso sull'anima* pronunciato dal teologo e umanista Battista Spagnoli (meglio noto come 'il Mantovano'). Basile lo definisce un «trattatello filosofico», «una *lectio* accademica trasposta nella pagina con affettuosa precisione»[71]: insomma, un lungo monologo dell'ultimo membro della brigata, che sancisce definitivamente la chiusura del genere novellistico già gradualmente preparata nei cinque testi precedenti e la prosecuzione dell'opera all'interno di dinamiche inequivocabilmente altre, con la definitiva rottura di quell'equilibrio fra narrazione e dibattito propria dello stratificato sistema diegetico decameroniano.

V.3. Novelle pluriepisodiche: verso l'intreccio romanzesco

Nel corpus delle novelle d'autore del XV secolo, figurano diversi testi che minano la coesione narrativa, elemento chiave ai fini dell'impressione di *brevitas* di questo genere letterario. Vale la pena richiamare le parole utilizzate da Zumthor in *Essai de poétique médiévale*, definendo la seconda tendenza che caratterizza il sistema della *nouvelle* da lui individuato nel capitolo *Du roman à la nouvelle*[72]:

> unité de l'événement narré, quelle que puisse être la complexité de ses causes ou de ses effets; les unes et les autres possèdent du reste, le plus souvent, une sorte d'évidence interne éliminant toute ambiguïtè à la surface du texte. Cette structure se manifeste généralement en ceci que l'aboutissement de l'action constitue une «pointe»: une cause finale par laquelle est produit et en vertu de laquelle s'organise ce qui la précède et l'amène […].[73]

[71] N 1. a *Porr*. *Discorso sull'anima*, 1.
[72] Che, si badi, non si sovrappone completamente al concetto di 'novella': cfr. Zumthor, *Essai de poétique médiévale* cit., p. 380 e Id., *De la chanson au récit: «La chastelaine de Vergi»*, in «Vox Romanica», XXVII (1968), pp. 77-95. Lo specifico genere della novella, però, rientra certamente nel sistema della *nouvelle* individuato dal critico.
[73] Id., *Essai de poétique médiévale* cit., p. 400.

La novella narrerebbe, dunque, un evento tendenzialmente unitario. Meletinskij, a tal proposito, precisa cosa questo significhi specificamente per la novella decameroniana, che secondo il critico è inquadrabile come uno sviluppo della struttura compositiva trifasica di Propp:

> L'azione principale nelle novelle di Boccaccio, in particolar modo in quelle tipiche del genere (che abbracciano un unico evento straordinario e le sue conseguenze e che sono contraddistinte da una narrazione sviluppata), costituisce una mediazione tra due situazioni e svolge la funzione di operatore del mutamento, della trasformazione delle situazioni [...]. Le strutture compositive di base [...] si limitano alla lotta per la realizzazione dei desideri in forma di una qualche acquisizione (delle ricchezze, dell'amata, ecc.) che necessita di un cambiamento di *status quo*, o per la preservazione di ciò che i personaggi posseggono (la vita, la moglie, i beni, ecc.) da un possibile danno, oppure per la restituzione di quanto già perduto. Questa lotta, che rappresenta l'azione principale, scoppia per lo più nello stesso momento tra due personaggi, sebbene di solito vi partecipino anche altri (ad esempio, nelle numerose novelle d'amore troviamo il "triangolo").[74]

D'altra parte, già Šklovskij rilevava la presenza di alcune trame decameroniane che per l'intreccio si avvicinavano alla complessità del romanzo greco[75]. Si pensi in particolare alle novelle della seconda giornata, una su tutte l'articolatissima novella di Alatiel (*Dec*. II 7). Simili narrazioni sono composte da diverse peripezie che si susseguono l'una dopo l'altra, piuttosto che da un avvenimento unitario che da solo esaurisce il narrabile; citando ancora Meletinskij, si tratta di

> novelle che non si riducono a un "unico caso straordinario" con un unico punto di svolta repentino, ma contengono ripetuti slanci e cadute del destino dell'eroe o un'intensificazione delle avverse disavventure. Si tratta di novelle d'avventura, confrontabili alla lontana con il romanzo greco [...] che appaiono al primo sguardo come una sorte di riassunto di romanzi simili. Queste novelle, a dire il vero, non sono però dei "riassunti", ma esempi di un genere propriamente minore [...]. Le avventure, descritte molto brevemente, quasi elencate, non possiedono, a differenza del romanzo, un significato narrativo autonomo, ma sono solo elementi di un quadro generale e unico delle disavventure, di scherzi del destino, che di solito si combinano con l'attivismo dei personaggi (del protagonista o di altri partecipanti all'azione).[76]

Il punto fondamentale è proprio l'assenza di «significato narrativo autonomo» di questi diversi episodi, riconducibili a «un quadro generale e unico»: ad esempio, tutte le avventure di Alatiel possono essere viste come un susseguirsi di disgrazie che però vanno a comporre un unitario

---

[74] Meletinskij, *Poetica storica della novella* cit., pp. 117-118.

[75] Cfr. Viktor Borisovič Šklovskij, *Lettura del «Decameron»: dal romanzo d'avventura al romanzo di carattere*, trad. italiana a cura di Alessandro Ivanov, Bologna, il Mulino, 1969 [1961]. Cfr. anche le riflessioni di Carol Gesner, *Shakespeare and the Greek Romances. A Study of Origins*, Lexington, University Press of Kentucky, 1970, pp. 14-33 e Daria Porciatti, *Filigrane alessandrine.* Topoi *romanzeschi nella narrativa italiana da Boccaccio a Tasso*, relatrice: Donatella Coppini, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2016 (https://flore.unifi.it/retrieve/e398c37b-fa77-179a-e053-3705fe0a4cff/tesi%20di%20dottorato%20DARIA%20PORCIATTI.pdf, consultato l'ultima volta il 17 febbraio 2025). Altri critici hanno, piuttosto, sottolineato la vicinanza dell'intero macrotesto decameroniano al modello romanzesco del romanzo antico (in particolare, al modello delle *Metamorfosi* di Apuleio) in cui la storia portante è inframezzata dagli inserti narrativi delle *fabulae milesiae*: su questo tema, cfr. Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. i, trad. italiana a cura di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956 [1946], p. 235; Igor Candido, *Boccaccio rinnovatore di generi classici*, in *Boccaccio 1313-2013*, a cura di Francesco Ciabattoni, Elsa Filosa e Kristina Olson, Ravenna, Longo, 2015, p. 235; Id., *Boccaccio sulla via del romanzo. Metamorfosi di un genere tra antico e moderno*, in «Arnovit», I (2016), pp. 8-28.

[76] Meletinskij, *Poetica storica della novella* cit., p. 117.

movimento centrifugo che allontana la giovane dalla sua meta, a cui infine potrà giungere nel finale, in un itinerario che complessivamente è uno, dotato di un inizio e una fine ben precisi e inalterati – si tratta, insomma, di un unico viaggio, seppur molto accidentato. Non così, mi pare, per diverse novelle del XV secolo, in cui i singoli episodi appaiono sempre più slegati e dotati di una relativa autonomia, pur essendo inseriti in un unico testo novellistico.

Lo pseudo-Sermini è l'autore volgare che offre il maggior numero di esempi di novelle strutturate in più episodi. Si veda, anzitutto, la novella d'apertura, divisa anche graficamente in due sezioni attraverso due rubriche, l'una all'inizio e l'altra a metà della narrazione: «Vannino da Perugia, innamorato della Montanina donna d'Andreoccio, il quale n'era molto geloso, per sempricità del marito et virtù de la donna hebbe Vannino suo attento. Et infine, vivendo Andreoccio, Vannino l'hebbe per donna e così la tenne tutto 'l tempo della sua vita» (Ps. Sermini, *Nov*. I, 1); «Come la Montanina resuscitò et divenne moglie di Vannino» (Ps. Sermini, *Nov*. I, 43). Si noti che la seconda rubrica esplicita un segmento narrativo già anticipato nell'argomento iniziale («Vannino l'hebbe per donna»): l'intera trama, dunque, è presentata in principio come unitaria, ma l'autore sente il bisogno di introdurre una rubrica intermedia, scomponendo il testo in due sezioni relativamente autonome. Nella prima parte, si narra di come nella città di Perugia Vannino riesca a ottenere i favori di Montanina, una donna sposata, che lo invita nella propria casa dopo aver allontanato il marito Andreoccio con uno stratagemma. Andreoccio, però, ritorna prima del previsto e rischia di sorprendere i due amanti. L'astuta Montanina elabora istantaneamente un piano per salvare sé e l'amante e liberarsi, al contempo, dello sgradito compagno: assume un narcotico e simula la propria morte, facendo nascondere frattanto l'amante in una cassa assieme alla quale afferma di voler essere sepolta. Il suo corpo, dunque, viene trasportato in un avello della chiesa di San Domenico congiuntamente alla cassa che contiene, a insaputa di tutti, Vannino. A questo punto, la seconda rubrica introduce la seconda parte della novella: Montanina, per l'appunto, "resuscita" svegliandosi dal suo sonno artificiale e libera Vannino dalla cassa. I due trascorrono dei giorni felici insieme, nascosti a Perugia nella casa di Vannino, per poi decidere di passare la vita insieme come moglie e marito: per farlo, mettono in atto un complesso piano mirato a dissimulare la reale identità di Montanina. Si trasferiscono per un periodo a Milano, dove Montanina assume la nuova identità di Pellegrina, una nobile fanciulla milanese: Vannino comunica alla propria famiglia di aver trovato moglie a Milano e così, con la sua nuova sposa Montanina-Pellegrina, fa ritorno a Perugia. Qui, tutti notano la somiglianza della donna con la defunta Montanina, ma nessuno si fa troppe domande. La fanciulla, però, svela chi è realmente almeno alla propria madre, che riesce infine a ricongiungersi alla figlia creduta morta e, con il pretesto di aver subito dei maltrattamenti dal genero Andreoccio, si reca ad abitare a casa di Vannino e della sua nuova sposa. Nel complesso, la prima novella dello pseudo-Sermini risulta indubbiamente lunga

e articolata in diversi segmenti complessi. Non si tratta semplicemente della storia di due amanti sorpresi dal legittimo marito che con uno stratagemma riescono a salvarsi: ognuna delle due parti è ampiamente sviluppata e arricchita di episodi specifici. Così, ad esempio, la prima si apre con il lungo corteggiamento di Vannuccio a Montanina tramite una mezzana e con il piano di Vannuccio per introdursi forzatamente nella camera della donna; alla messinscena di Montanina, inoltre, segue un segmento piuttosto articolato in cui i frati di San Domenico trasportano la bara e i suoi averi, battibeccando fra loro e venendo tormentati dalla folla. Nella seconda parte, la narrazione comprende l'intera lettera inviata da Vannino alla propria famiglia, la ricca descrizione del ritorno a Perugia e di una prima cena in città, nonché il lungo episodio del ricongiungimento di Montanina alla madre, con tanto del nuovo piano per liberarsi, una seconda e definitiva volta, dell'ingombrante presenza di Andreoccio. Insomma, l'intreccio della novella si complica con molti snodi narrativi non immediatamente indispensabili alla risoluzione del conflitto principale, dato dall'amore di Vannino per una donna sposata. Lo pseudo-Sermini indugia in numerosi momenti secondari, che dilatano la novella e rendono addirittura necessaria una seconda rubrica che faccia da ponte tra la sezione "in vita" e la sezione "in morte" di Montanina.

Anche la novella successiva è dotata di due rubriche: la prima, «Come suor Savina et frate Girolamo, con bel modo, lei uscì del monestero et lui dell'ordine di San Domenico et divennero moglie et marito» (Ps. Sermini, *Nov*. II, 1), effettivamente comprende solo i contenuti della prima parte della narrazione; la seconda, «Lapo Macinghi per avaritia mette la figliuola nel munistero» (Ps. Sermini, *Nov*. II, 25), segue una logica diversa, per cui, piuttosto che anticipare gli eventi che sta per narrare, richiama il primo avvenimento che ha dato il via alla vicenda. Come nota Marchi, quest'ultima rubrica «precede una sorta di sunto della novella, con annessi rimproveri morali, e la conclusione tragica della vicenda, sentita come giusta punizione per le azioni scellerate dei protagonisti»[77]: la sua funzione è quella di presentare questo finale come una conseguenza diretta dell'operato di Lapo Macinghi, il crudele padre della protagonista, dando coesione a una trama, anche in questo caso, piuttosto articolata e discontinua. Forzata dal padre alla vita monastica, Savina, figlia di Lapo Macinghi, incontra il giovane frate domenicano Girolamo: fra i due ha inizio una relazione clandestina che culmina nella fuga di entrambi dalla vita religiosa. Assunte le nuove identità di Pulisena e Troilo, i due vivono felicemente a Venezia. Dopo alcuni anni, però, Girolamo-Troilo viene sedotto da un'altra donna: abbandona così Savina-Pulisena, ma viene catturato insieme alla nuova amante e venduto come schiavo in Tunisia. La protagonista, rimasta sola, si risposa con il ricco e anziano Morello di Capo d'Istria; rimasta quasi immediatamente vedova, conclude la sua vita negli

[77] N. 173 a Ps. Sermini, *Nov.* II, 25.

agi grazie all'eredità ricevuta dal padre e dal marito. Qui termina il primo segmento narrativo; dopo la rubrica, però, la storia di Savina-Pulisena riprende con un improvviso capovolgimento: la donna, dopo la morte del marito, inizia a dedicarsi alla prostituzione e fra gli altri si congiunge anche, senza saperlo, con il suo fratellastro, un figlio illegittimo di Lapo Macinghi. Dalla loro relazione nasce un figlio ermafrodito e i due, scoperta la natura incestuosa del loro rapporto, affogano il neonato e si tolgono la vita. Segue un lungo commento morale del narratore, che riconduce questi tragici esiti alla condotta immorale di Lapo Macinghi: se Savina non fosse stata costretta alla monacazione, nessuna di queste disgrazie sarebbe mai capitata. La coda della novella risulta piuttosto posticcia; gli eventi avrebbero senz'altro potuto concludersi con il (momentaneo) lieto fine di Savina e Girolamo a Venezia, mentre tutti i fatti successivi esulano dal conflitto iniziale, cioè l'impossibilità di Savina di vivere come una donna laica a causa della monacazione. L'interesse del narratore, però, pare soprattutto morale: per poter condannare pienamente l'azione dell'avaro Lapo Macinghi, è necessario dimostrare come il suo egoismo sia divenuto causa di molteplici tragedie di cui è involontariamente responsabile. All'esigenza di unità della trama prevale quindi l'intento moralistico, che favorisce il proliferare degli sviluppi slegati dalla vicenda principale e che, anzi, ambisce a porsi come motivo unificante a dispetto della trama.

Un testo certamente estraneo alle logiche della novellistica è il dodicesimo della raccolta. In questo brano, solo tangenzialmente narrativo, una voce narrante in prima persona singolare racconta di come in un momento buio della propria esistenza, addolorato da un amore non corrisposto, si sia ritirato nel contado senese per sfuggire alla peste del 1424. La situazione qui dipinta è quella di un anti-*Decameron*: lungi dal trovarsi con una lieta brigata, il protagonista è relegato in un luogo inospitale, circondato da zotici intenti nelle più rozze chiacchiere su donne e bestiame, infarcite di vocaboli rustici che lo pseudo-Sermini si diverte a riportare con accuratezza. L'unico inserto propriamente narrativo è quello di una beffa giocata dal prete Cecco ai contadini per indurli a partecipare alla messa, fingendo che un angelo abbia preannunciato una vendetta divina nei loro confronti per la loro negligenza spirituale. A questo aneddoto dal sapore novellistico, però, seguono le lunghe riflessioni del protagonista (comprendenti addirittura un sonetto inviato ad un amico), un intero dialogo fra i contadini, a cui il protagonista avrebbe assistito una mattina e, infine, altre riflessioni del protagonista. Ne risulta un testo ibrido e composito, dalla struttura discontinua e altalenante fra diegesi, riflessione e mimesi di un parlato staccato, però, da qualsiasi baricentro narrativo, che offre un vivido affresco delle campagne senesi ma certamente non una prova di novella classica. Ad ogni modo, non si tratta dell'unico inserto eterogeneo nella raccolta dello pseudo-Sermini: si pensi, in particolare, alle prose *Il gioco delle pugna* e *Imbasciata di Venere*, collocate dopo la novella VI.

La novella XIX presenta una struttura addirittura tripartita, anche se non demarcata da alcuna rubrica successiva alla prima; d'altra parte, già l'unica rubrica presente rende l'idea della complessità della trama:

> Monna Giglia da Quartaia, inamorandosi d'Allegrino per lo gran mellone che nel carniere li vidde et per toccarlilo, se ne confessò a ser Urbano, el quale con contento suo et di lei l'assolvette; et perché simile atto usando colle sue populane, a monna Meia s'abbatté, che non sostenne la posola et disselo a Bindo suo marito et all'arciprete l'accusò. Et l'arciprete dè modo che ella e Bindo a ser Urbano domandaro perdonanza; e Bindo, trovando un dì monna Meia adosso a ser Urbano, la minacciò d'uccidarla: ella, come valente, li dè a intendere li riscaldava el corpo. (Ps. Sermini, *Nov*. XIX, 1)

Il primo episodio è quello di monna Giglia, che tocca i genitali di un giovane garzone addormentato nei campi e si affretta a confessare il proprio peccato. Si reca così, insieme alla compagna monna Lagia, dal prete locale, ser Urbano: quest'ultimo però, comprendendo l'ingenuità della fanciulla, decide di escogitare uno stratagemma per sedurla l'indomani. Grazie alla complicità di un altro prete, ser Lapo, che intrattiene l'amica Lagia, ser Urbano resta solo con monna Giglia e riesce a persuaderla ad avere dei rapporti sessuali. Dopo questo fatto, ha inizio un secondo episodio e viene introdotto un nuovo personaggio femminile: «E preti di ciò hebbero gran sollazzo et piacere; e da poi ser Urbano con più sue popolane simil prova facendo infine a una s'abbatté che non sostenne la posola, la quale monna Meia, donna di Bindo, havea nome, che a Bindo suo marito subito il disse» (Ps. Sermini, *Nov*. XIX, 16). Monna Meia, per l'appunto, rifiuta le *avances* di ser Urbano e ne denuncia il comportamento all'arciprete suo superiore. Tuttavia, lo stesso arciprete, complice di Urbano, non solo riesce ad approfittare sessualmente della donna, ma anche a costringerla col ricatto a concedersi anche al prete precedentemente rifiutato. Fra ser Urbano e monna Meia nasce, così, un'inaspettata relazione clandestina: «E tale amicitia fra loro se creò che mai a' loro dì non ‹venne› de meno; e non altrimenti l'uno nella casa dell'altro usava che ne la sua propia facesse, lodando l'arciprete per certo essere buon huomo e di sancta vita» (Ps. Sermini, *Nov*. XIX, 24). Ma questo nuovo equilibrio viene nuovamente rotto da un terzo avvenimento: Bindo, il marito di monna Meia, un giorno sorprende la donna in atteggiamenti equivoci con il prete. L'uomo è infuriato, ma la moglie immediatamente inventa una scusa, affermando di essersi seduta a cavalcioni sopra ser Urbano per cercare di lenire un suo dolore alla pancia, convincendo addirittura il marito ad aiutarla a "soccorrere" il prete. Questo espediente si riconnette al primo segmento narrativo, in cui ser Urbano aveva davvero finto di sentirsi male in presenza di monna Giglia, persuadendola a strofinargli il corpo con le mani per guarirlo da un fortissimo dolore alle gambe. Ma il collegamento non è esplicitato e, nel complesso, la trama risulta spezzata in questi tre soggetti narrativi distinti, che hanno come *fil rouge* le avventure sessuali di ser Urbano, costante protagonista maschile.

Più oltre nella raccolta, si trova un altro piccolo gruppo di novelle pluriepisodiche. Pur estendendosi per una lunghezza relativamente breve, la novella XXVII è evidentemente distinta in due episodi. Nel primo, il giovane cavaliere parigino Galeotto va in rovina a causa della sua eccessiva prodigalità, avendo prestato denaro a troppi debitori insolventi. Un suo parente, consigliere del re di Francia, sottopone la lista di questi prestiti al sovrano, che ammirando la cortesia di Galeotto decide intervenire, costringendo i debitori a elargirgli cento corone al mese (minacciando di giustiziare coloro che non pagheranno) e rendendolo capitano del demanio. Inizia, qui, un secondo, breve episodio così introdotto dal narratore: «Et essendo in gran fama di prodeze montato et della persona bellissimo, avenne che una delle damigelle della reina, il cui nome era la contessa Giachetta, di lui forte s'innamorò» (Ps. Sermini, *Nov*. XXVII, 10). Galeotto e Giachetta iniziano una relazione, ma uno dei debitori di lui se ne avvede e corre a denunciare questa unione illegittima al re, sperando di far cadere in disgrazia Galeotto. Il re esamina i due amanti e, appurato il loro amore, d'accordo con la regina sancisce che i due non debbano essere puniti ma premiati, ordinando il loro matrimonio. Infine, decide che tutti i debitori di Galeotto debbano essere immediatamente giustiziati, per quell'ultima prova di ingratitudine nei confronti del loro creditore. Questa novella, pur mantenendo dei ritmi rapidi, con quell'«écrasement des durées» applicato alle «scènes les plus propres à s'épanouir en développements narratifs romanesques» di cui parlava Zumthor[78], risulta evidentemente composta da due episodi slegati e di dimensione difforme, in cui l'unico elemento costante è la presenza dei debitori di Galeotto.

La novella XXX rappresenta una sorta di "romanzo di formazione" in miniatura, che narra la *mutatio animi* del protagonista Venturello, un giovane perugino cresciuto dal padre con troppi agi e nessun castigo, divenuto dunque arrogante e prepotente. Assunta la carica di priore in giovanissima età, Venturello esaspera i suoi compagni con i suoi comportamenti, in particolare con il suo ostruzionismo e la sua abitudine di mentire a riguardo per mettersi in buona luce con gli altri. Un giorno, i priori riescono a smascherarlo e umiliarlo in pubblico, causando nel giovane una forte vergogna che lo sprona a farsi un esame di coscienza. Venturello si pente di come si è comportato e l'indomani chiede scusa a tutti i priori per la propria condotta: gli uomini, con benevolenza, lo perdonano e da quel momento in avanti convivono con armonia. La narrazione, quindi, si sposta bruscamente sul padre di Venturello: «Arcolano suo padre molto se ne gloriava et teneva d'assai. Acadde un giorno in piaza che […]» (Ps. Sermini, *Nov*. XXX, 15). Il nuovo fatto è il seguente: un uomo di nome Vinciguerra, ascoltando il padre di Venturello vantarsi di aver cresciuto un figlio tanto virtuoso, ribatte stizzito che il merito delle virtù di Venturello non è suo, bensì dei priori che l'hanno

[78] Zumthor, *Essai de poétique médiévale* cit., p. 382.

rimesso in riga. Arcolano, indispettito, tira uno schiaffo a Vinciguerra, il quale di tutta risposta lo accoltella, lasciandolo morto sulla piazza. Venturello, venuto a conoscenza dei fatti, ordina che Vinciguerra sia convocato di fronte ai priori e perdona pubblicamente l'assassino di suo padre, riconoscendo che Arcolano era stato dalla parte del torto. Da quel momento in avanti, Venturello e Vinciguerra stringono una solida amicizia. I due tempi della novella ruotano attorno a un medesimo tema, cioè l'educazione dei figli: Arcolano rappresenta un padre degenere, che non è stato in grado di allevare un figlio dotato di buone maniere, ma che non si rende conto di aver sbagliato; in ultima analisi, è proprio questa la causa della sua morte. Per certi versi, Arcolano è l'immagine speculare di Venturello: mentre quest'ultimo si redime e, come affermano i priori, «*qui peccat et amendat salvus est*» (Ps. Sermini, *Nov*. XXX, 14), il padre persevera nei propri errori, pagando il prezzo con la vita. Il messaggio della novella, anche se bipartita, resta ad ogni modo coeso e gli avvenimenti sembrano più strettamente collegati rispetto ad altri casi osservati precedentemente.

Un ultimo caso meritevole di attenzione è la novella XXXIII, ambientata a Viterbo. Monna Teroccia, terziaria di un monastero, ha una figlia non sposata di nome Fiorita: di lei si invaghisce frate Ugolino da Rieti, che riesce a entrare in contatto con la ragazza tramite il confessionale. Durante l'incontro, Ugolino fa credere a Fiorita che la madre trami per chiuderla in convento[79], spronandola a trovare al più presto un marito per evitare quella sorte e proponendosi come suo aiutante nell'impresa, con il solo obiettivo di riuscire a giacere con lei. Fiorita individua il candidato ideale in Luciano, un giovane romano arrivato in città. A questo punto, il piano di Ugolino si complica e coinvolge anche un secondo complice, cioè il giovane frate Pulidoro, che, apprendiamo a questo punto, è concupito dalla stessa monna Teroccia. Ugolino, segretamente d'accordo con Pulidoro, rimprovera monna Teroccia per aver insidiato il giovane ecclesiastico per poi proporle di organizzare degli incontri furtivi tra i due, a patto che frate Pulidoro non esca dal convento, per non generare scandalo. Il frate offre anche alla donna un rimedio magico per far addormentare profondamente la figlia Fiorita[80], in modo che non si accorga di quelle sue uscite notturne. Così, parallelamente, frate Ugolino può approfittare dell'assenza di monna Teroccia per andare a letto con la figlia Fiorita, facendole credere che si tratti di un rituale per favorire l'innamoramento di Luciano. Questi incontri notturni di madre e figlia si ripetono settimana dopo settimana, cosicché Fiorita rimane incinta: per paura delle conseguenze, frate Ugolino scappa da Viterbo e ha così inizio un nuovo episodio della narrazione. Ugolino incontra sulla via un anziano bolognese di nome Carpino, con cui si avvia verso Siena. Inizialmente, il frate beffa l'anziano, facendolo cadere in un fiume; in seguito, Carpino si rifà del torto subito beffando a sua volta il frate, facendolo passare come ladro e impadronendosi del suo

[79] Cfr. Capitolo VI.3.
[80] Cfr. Capitolo VII.5.

denaro. Quindi, con una tecnica a *entrelacement*, il narratore si rivolge nuovamente ai personaggi femminili rimasti a Viterbo: «Tornando a monna Teroccia […]» (Ps. Sermini, *Nov*. XXXIII, 30). La donna, scoperta la gravidanza di Fiorita, ingiuria pesantemente la figlia, la quale però a sua volta rinfaccia alla madre la *liaison* con frate Pulidoro, attribuendole la responsabilità del fatto. Monna Teroccia non può che darsi per vinta e aiuta la figlia ad abortire. Fiorita, rimasta sola, trova il coraggio di farsi avanti con Luciano: i due divengono amanti, e Luciano promette a Fiorita di sposarla. Frattanto, la peste che l'aveva spinto lontano da Roma è terminata, così Luciano e Fiorita decidono di mettersi in cammino verso la città, travestendo la giovane da servitore. A Roma, Fiorita inizia una vita di agi insieme a Luciano e finalmente i due rivelano a monna Teroccia dove si trovano: quest'ultima si affretta a raggiungerli e, nuovamente, ricopre la figlia di improperi per aver recato vergogna a tutta la loro famiglia. Fiorita rimprovera a sua volta la madre per la sua condotta e ribadisce di essersi sposata legittimamente con Luciano, invitando addirittura monna Teroccia a vivere con loro. La donna accetta, ma prima fa ritorno a Viterbo: qui, però, cambia idea e decide di rimanere con Pulidoro, consumando tutti i suoi averi per il giovane frate, che dopo tre anni la abbandona. Rapidamente, il narratore conclude la vicenda della madre: «Monna Teroccia, vedutasi di lui privata et impovarita, adolorata, in poco tempo intisichiata sì si morì» (Ps. Sermini, *Nov*. XXXIII, 39). Fiorita e Luciano, nel frattempo, vivono serenamente e, ci informa il narratore, la loro unione rimane per sempre felice. Nel finale, la voce narrante sottolinea come ogni personaggio abbia ottenuto fortuna o disgrazie in base ai suoi meriti. In questo caso, la novella è autenticamente policentrica, sviluppando diversi nuclei narrativi: la seduzione di Fiorita da parte di frate Ugolino, le beffe fra Ugolino e Carpino, il matrimonio di Fiorita e la caduta in disgrazia di monna Teroccia. Il narratore tiene le fila di ciascuno dei personaggi fino alla fine, alternando diversi racconti in parallelo. Il respiro della novella risulta più arioso e complesso rispetto a quanto avviene nella novella classica, andando più decisamente verso la direzione del romanzo.

Non mancano, anche nel *Novellino* di Masuccio, narrazioni complesse (si pensi, ad esempio, alla novella 42, che narra le convolute vicissitudini della regina di Polonia e della sua prole), ma nella sua raccolta, molto più vicina al modello decameroniano, non figurano trame strutturate in più segmenti autonomi. Lo stesso si può dire per le *Porretane* di Sabadino degli Arienti: l'unico caso di novella bipartita nella sua raccolta è la novella XXX, che però è attribuita a un narratore esplicitamente classificato come inadeguato dalla brigata. L'araldo bolognese Ludovico narra una storia atipica, di cui egli stesso è protagonista. Nel primo segmento narrativo, l'uomo racconta del proprio fidanzamento con un'ingenua giovane, che facilmente riesce a corrompere, intrattenendo con lei dei rapporti sessuali clandestini, con gran disappunto della madre di lei che, infine, interrompe il

fidanzamento. A questo punto, Ludovico chiude frettolosamente il capitolo della prima fidanzata e introduce la sua nuova moglie, Caterina, co-protagonista della seconda parte della novella:

> Né passarono multi giorni che lei se maritò a uno bono e leale artifice; ed io [...] ne presi un'altra, quale è questa che ho al presente nominata, come sapete, Caterina: e quisti matrimonii, non troppo l'uno da l'altro distanti, per la festinella de Natale se fecerono.
> Advenne che nella quadragesima sequente […]. (*Porr*. XXX, 33-34)

L'anno successivo, dunque, accade il secondo avvenimento che l'araldo intende narrare. Ludovico e Caterina si trovano a una cena, in cui è presente anche la prima fidanzata. Ludovico la indica alla moglie e le racconta, divertito, tutta la vicenda: la sua sposa ride con lui, ma lascia trapelare che lei stessa ha numerose relazioni clandestine. Scornato, Ludovico si lancia dunque in un'invettiva contro le donne. Questo secondo episodio si presenta come un vero e proprio *sequel* della prima parte della narrazione. Sebbene l'araldo venga screditato per i contenuti misogini da lui proposti, piuttosto che per il suo stile narrativo, resta il fatto che questa novella sia un caso del tutto atipico e isolato nelle *Porretane* di Sabadino.

Sono le spicciolate neolatine del XV secolo a dimostrare, però, la più marcata tendenza verso la narrazione di tipo romanzesco: a differenza delle novelle d'autore in volgare, si tratta per lo più di casi già esplorati dalla critica. Si veda, *in primis*, la celebre *Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini: oltre alla «intensa interferenza con il teatro e con l'epica tragica»[81], che sviluppa all'ennesima potenza le direttive già tracciate da Petrarca sul suolo della novellistica, questo testo sperimenta una complessità diegetica tale da essere classificato come precursore del romanzo epistolare. Si vedano, in proposito, le persuasive argomentazioni di Albanese sulla genesi di questo capolavoro umanistico:

> Nel suo complesso, l'ampiezza della novella, estesa quasi fino alla misura del romanzo breve, e la sua straordinaria struttura narrativa, organizzata sulla ossatura portante di un epistolario amoroso, ne fanno un vero e proprio "romanzo epistolare", e ne collegano l'*inventio* al fascinoso modello medievale della *Historia calamitatum* di Abelardo, l'unico precedente che, nella memoria letteraria di Piccolomini, avrebbe potuto affiancare, e significativamente interagire con il luminoso ascendente classico delle *Heroidum epistulae* di Ovidio. [...] Significativamente, due grandi modelli, uno antico e uno medievale, presiedono insieme alla strutturazione di un "classico" dell'umanesimo, che si pone come il prototipo di un genere moderno, quel romanzo epistolare d'amore destinato ad enorme fortuna fra Sette e Ottocento.[82]

Incastonata nella stratificata cornice, la storia d'amore fra Eurialo e Lucrezia si snoda in una complessa articolazione di segmenti diegetici, lunghi dialoghi e monologhi interiori carichi di *pathos*, nonché scambi epistolari fra i due stessi protagonisti, attraverso un susseguirsi di vicende ed episodi che rendono impossibile individuarne un centro diegetico unitario e autoconcluso. Il tema

[81] Cfr. Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini* cit., p. 293.
[82] Ivi, pp. 296-297.

dell'adulterio si sviluppa compiutamente dall'innamoramento iniziale alla fine, segnata dal tragico abbandono di Lucrezia e la sua conseguente morte. Come sottolinea giustamente Albanese, anche in termini di vera e propria lunghezza materiale si arriva, in questo caso, a un respiro inedito che davvero travalica i limiti dalla *brevitas* novellistica per sconfinare nel «romanzo breve». Tale tendenza viene ripresa anche da alcuni epigoni di Piccolomini già nel XV secolo: anzitutto, da Francesco Florio, la cui novella *De amore Camilli et Emiliae* è stata studiata da Daniela Pietragalla proprio in funzione delle sue caratteristiche romanzesche[83]. All'inizio del suo saggio, giustamente la studiosa afferma: «tali e tanti, tuttavia, sono gli elementi narrativi che la arricchiscono da spingere la definizione [di quest'opera] più nel senso del romanzo che della novella, in quanto espressione particolare di una tangenza della novella con i romanzi del '500»[84]. La complessità dell'intreccio, dal «*pattern* romanzesco»[85], rende necessaria per la studiosa anche una schematizzazione per punti dei segmenti principali della trama; del resto, anche nell'autografo del testo individuato da Gilbert Tournoy, il ms. Add. 8446 della Cambridge University Library[86], lo stesso Florio inserisce delle rubriche a margine che intitolano ciascun episodio. Anche in questo caso, il testo narra per intero la vicenda del loro amore: Camillo ed Emilia crescono insieme e sviluppano un'affinità elettiva sin da giovanissimi, ma Emilia viene data in moglie ad un altro uomo; il rapporto adulterino, nato per via epistolare, prosegue con alterne vicende fino al tragico finale della morte di Emilia proprio quando i due amanti riescono, finalmente, a congiungersi dopo la separazione della donna dal marito. Da Piccolomini, Florio eredita il gusto per gli inserti epistolari, i lunghi monologhi, i continui ribaltamenti della fortuna, che però vengono significativamente moltiplicati in questa riscrittura in tanti e vari episodi. Non vi è quasi più traccia di *brevitas* in questo testo, riconducibile alla novellistica solo per il suo inserirsi nel solco della novella spicciolata incorniciata da una lettera dedicatoria inaugurato da Petrarca. Ogni segmento narrativo viene narrato con abbondanza di particolari, raggiungendo una lunghezza complessiva particolarmente esorbitante rispetto agli standard del genere. Di tutt'altro respiro, invece, l'anonima *Historia trium amantium*, annoverata da Albanese come *imitatio* tardo-quattrocentesca dell'opera piccolominea[87]: il breve prosimetro è in realtà ben più sintetico dell'*Historia de duobus amantibus*, nonostante la moltiplicazione dei protagonisti (una fanciulla, Pieria, e tre giovani: Giannozzo, Lucchesino e Filodoro). Non si tratta solo della lunghezza contenuta, ma dell'evidente tendenza alla *brevitas* nonché al significativo abbassamento dei toni: nonostante il recupero dell'elegia classica nei brani in distici, i personaggi sono caratterizzati con tutt'altro spessore rispetto a quelli creati da

[83] Pietragalla, *Novella come romanzo* cit.
[84] Ivi, p. 360.
[85] Ivi, p. 363.
[86] Cfr. Gilbert Tournoy, *Francesco Florio's Novella revisited*, in «Humanistica Lovaniensia», XL (1991), pp. 30-42. Di queste rubriche non parla Tournoy, ma ho potuto esaminare personalmente il manoscritto in riproduzione digitale.
[87] Cfr. Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini* cit., pp. 295-296.

Piccolomini e la loro psiche è molto meno sfaccettata, più elementare. Anche questa risulta, però, una narrazione policentrica, proprio per l'avvicendarsi degli innamoramenti di Pieria, che suddividono la narrazione in tre segmenti consecutivi pressoché autonomi, nonché per le missive che frammentano l'intreccio, di per sé piuttosto lineare.

Altri due testi neolatini che spingono la novella oltre i confini del singolo episodio sono la *Familie Carrariensis natio* di Giovanni Conversini da Ravenna e la *De origine inter Gallos ac Britannos belli historia* di Bartolomeo Facio: due narrazioni dal sapore romanzesco, che sfruttano intrecci che oggi definiremmo 'fiabeschi'[88], sebbene rigorosamente calati in un contesto realistico, di nobili che attraverso varie sfortune e peripezie restaurano il proprio status dopo un'agnizione (ben rappresentate nella seconda giornata del *Decameron*). Le vicende narrate in queste opere si estendono lungamente, con una pluralità di episodi anche slegati fra loro che si susseguono dall'allontanamento iniziale dei protagonisti dalla propria abitazione (e dal proprio statuto nobiliare) fino al loro trionfo finale. Della contiguità tipologica fra queste due opere scrive anche Albanese, nella sua introduzione alla novella di Facio:

> Giovanni Conversini, aveva già raccolto la lezione petrarchesca, ripescando, per celebrare l'origine dei Carraresi, dall'universo indistinto del racconto popolare e del romanzo cavalleresco franco-veneto, un altro tema narrativo di grande fortuna, la "fuga degli amanti nel bosco", e utilizzandolo per la costruzione di una singolare genealogia storico-fantastica in una elegante novella latina, la *Familie Carrariensis natio*. Con lo stesso atteggiamento di divertita connivenza, ma senza finalità cortigiane e per puro piacere del raccontare, Facio riproponeva l'uso di un nucleo fiabesco con pretesa di storicità, giocando sull'impiego della categoria retorica del "verisimile", che gli permetteva di non tirare in campo prudentemente la *veritas*.[89]

Anche la novella di Facio riflette nel suo intreccio l'ispirazione derivante dall'ambito della leggenda storica sviluppatasi in cantari, cronache e romanzi[90], generi che funzionano secondo logiche ben diverse rispetto a quello novellistico e che producono in queste opere umanistiche un'affascinante ibridazione. La novella di Conversini narra le vicissitudini di Landolfo di Narbona e della sua amata Elisabetta, figlia dell'imperatore: i due fuggono insieme in segreto a causa dell'impossibilità di sposarsi e raggiungono un remoto bosco nei pressi di Monselice, dove vivono appartati e in incognito. Nel corso della narrazione hanno due figli, incontrano il maggiordomo dell'imperatore in visita in quei luoghi, ricevono profezie in sogno e, dopo diversi episodi intermedi, riescono a riappacificarsi con l'imperatore, ottenendo il governo di quei territori norditaliani e dando inizio a una fiorente dinastia. Ancora più complessa la novella di Facio, la cui protagonista, figlia del re d'Inghilterra, è costretta a fuggire a causa dei desideri incestuosi del padre nei suoi confronti. Inizialmente si rifugia

[88] Sui limiti dell'applicazione di questa categoria critica prima del Cinquecento, cfr. Ruth Bottigheimer, *Fairy Tales: a New History*, Albany, State University of New York Press, 2009.
[89] Albanese, *Introduzione* cit., p. 36.
[90] Cfr. ivi, pp. 40-44 e *passim*.

in un monastero, ma proprio lì suscita le attenzioni di diversi uomini, fra cui il delfino di Francia, con cui alla fine si sposa. La suocera, però, non approvando questa unione, in assenza del figlio tenta di uccidere la protagonista con diversi sotterfugi; grazie all'aiuto di alcuni baroni, la giovane riesce a fuggire a Roma, dove diviene la nutrice dell'imperatrice. Frattanto, il suo sposo (ormai re di Francia), scoperti gli intrighi di sua madre la fa uccidere e si reca a Roma per chiedere l'assoluzione al papa: ospitato alla corte dell'imperatore, incontra a sua insaputa il proprio figlio (nato in sua assenza) e, proprio grazie a questa occasione, si riunisce finalmente con la propria sposa che svela a tutti la sua vera identità. Questa felice riunione non costituisce ancora la fine della storia: dopo questi fatti, il duca di Lancaster, zio della protagonista, la raggiunge per comunicarle che il padre è morto e lei è dunque regina d'Inghilterra; è in questo momento che il re di Francia apprende di aver sposato una principessa e che i due regni si trovano riuniti sotto la stessa famiglia. Dopo grandi festeggiamenti, si stabilisce la spartizione dei domini fra gli eredi della coppia. In coda alla narrazione, Facio aggiunge, infine, il presunto motivo che avrebbe dato il via alle inimicizie tra Francia e Inghilterra (come preannunciato nel titolo), cioè un dissidio interno alla famiglia. Sia la novella di Conversini che quella di Facio si presentano come narrazioni di ben più ampio respiro rispetto alla novella classica: la pluralità degli episodi, tuttavia, trova una sua coesione all'interno dell'arco narrativo fiabesco della caduta e nuova ascesa dei nobili coinvolti, che abbraccia le narrazioni in un complessivo movimento unitario. Resta, ad ogni modo, un'impressione di significativa dilatazione narrativa rispetto ai confini del genere letterario della *narratio brevis*.

Parte terza

Temi

VI. Rappresentazione femminile ed eros

VI.1. Le donne e l'eros nella novella del Quattrocento: misoginia professata e praticata

Parlare dell'universo femminile nelle narrazioni fra Medioevo e prima Età Moderna implica, inevitabilmente, parlare della sfera erotica. Le donne compaiono pressoché esclusivamente in relazione all'uomo e, più specificamente, nell'incontro sessuale con l'uomo, sia esso frutto di amori appassionati o di gretti impulsi corporei. Proprio sulla rappresentazione dei personaggi femminili e sulle concezioni di donna che la animano si è a più riprese concentrata la critica della novellistica. A tal proposito, resta ancora fondamentale la voce *Filoginia/misoginia* curata da Claude Cazalé Bérard per il *Lessico critico decameroniano*. Vale la pena di leggerne almeno alcuni paragrafi, estrapolati dall'articolato saggio, che racchiudono *in nuce* l'essenza della filoginia decameroniana, come punto di partenza per la presente indagine:

> paradossali e polemici indizi seminati nei testi e nei commenti segnalano che autori e narratori invitano a non rinchiudere la figura femminile, senza scampo, dietro le grate di una prigione dorata, da *Legenda aurea* appunto. Ed è proprio l'ultima novella, strategicamente collocata e caricata di una forza destabilizzante non ancora sopita, a far varcare al lettore i limiti apparentemente invalicabili: Griselda incarna fino all'assurdo l'estremizzazione dell'amore come rinuncia alla verginità, alla maternità, alla dignità di sposa (ritualizzata dalle scene di vestizione), cioè proprio a quei ruoli gerarchizzati nella predicazione *ad status*; la femminilità della donna è arbitrariamente annientata e la sua esistenza ridotta a "deserto" (analogamente a peccatrici come Taide, Maria Egiziaca, Maddalena), prima della "miracolistica" esaltazione (simmetrica nella sua inverosimiglianza alla santità di Ciappelletto, sulfurea immagine di un "rosario" di nefandezze). Infatti Boccaccio non può completare la sua impresa di messa in discussione delle convenzioni con la ripresa meramente conformistica del modello patristico di promozione della donna attraverso il martirio o la santità, e attraverso la ricerca di una perfezione spirituale "contro natura". Non può la Griselda del *Decameron* essere la mediatrice della salvezza sua e di Gualtieri: lo sarà invece quella di un Petrarca impegnatosi a fare quadrare il racconto con l'ortodossia cristiana. La strumentalizzazione della donna come *janua diaboli* o *sponsa Christi*, non figura se non parodicamente tratteggiata nel repertorio dei narratori, che solo per beffa tornano a rivestire la donna del ruvido saio del modello ascetico, con la poco mortificata Alibech (III 10), e a ricostruire con fragile impalcatura una Annunciazione di cartapesta nella novella tragicomica di frate Alberto (IV 2). Ancora una volta è proprio l'estremizzazione dei caratteri a significare il distacco dal modello tradizionale: la "matta bestialità" di Gualtieri da Sanluzzo, derisa da Dioneo (X 10 3), denuncia gli eccessi di una "filoginia teologica" che nel suo parossismo repressivo raggiunge la "misoginia mondana" e pratica, o nella sua mistica esaltazione propone alla donna l'inimitabile (e quindi frustrante) modello di Maria, immacolata, vergine e madre. Senza proporre un modello che ridurrebbe di nuovo a rigido schema la mobile problematica arricchitasi nel dialettico esercizio dei narratori, Boccaccio indica un percorso, quello da lui seguito, comune agli inventori di poetiche finzioni, ai poeti.[1]

Pur nei limiti denunciati anche dal critico (trame che escludono la maggior parte delle donne dalle prove di «doti pratiche e intellettuali», di virtù pubbliche come la magnanimità, relegandole più

[1] Claude Cazalé Bérard, *Filoginia/misoginia*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 136-137.

spesso alla posizione di «*faire-valoir*»[2]), Boccaccio riesce a portare sulla scena della narrativa breve personaggi femminili innovativi, dotati di profili psicologici più complessi, di diverse sfaccettature di indole e virtù – e non soltanto le virtù femminili per eccellenza, come la castità, la remissività e la devozione, bensì anche virtù ritenute all'epoca come prettamente virili[3].

Questo lascito, però, non verrà facilmente accolto dagli autori successivi. Fra gli aspetti più ricorrenti nel discorso critico sulla novella post-decameroniana, la misoginia è stata riconosciuta come fattore caratterizzante della produzione novellistica del XV secolo, fra quelli che maggiormente allontanano queste opere dal modello boccacciano. Picone, nel suo profilo intitolato *Il racconto* contenuto nel *Manuale di Letteratura Italiana* Bollati Boringhieri, sostiene che

> uno dei tratti distintivi della novellistica posteriore a Boccaccio sia proprio la caduta della funzione conoscitiva dell'amore, e il conseguente ridimensionamento del ruolo assegnato alla donna. Nei novellieri tre-quattrocenteschi, infatti, l'amore non possiede più quella carica gnoseologica attribuitagli nel *Decameron*, non guida più l'uomo al suo perfezionamento sociale e umano; l'amore sembra ritornare a quello che era nella tradizione fabliolistica ed esemplaristica: una passione comica e non tragica, un argomento faceto e non serio.[4]

Se una simile affermazione è facilmente esemplificabile sul patrimonio novellistico tardo-trecentesco, a cui lo stesso Picone attinge citando Sacchetti e Sercambi, è più complesso stabilirne l'assoluta applicabilità alla narrativa del pieno Quattrocento. Parrebbe piuttosto riduttivo ascrivere tutti i racconti di Masuccio Salernitano, nonché soprattutto quelli di Sabadino degli Arienti, al *modus operandi* dei primi epigoni di Boccaccio, così riassunto dal critico: «essi raccontano le loro storie salaci col registro comico dei *fabliaux*, ma poi giudicano queste stesse storie col metro del più intransigente moralismo (anche se di stampo laico)»[5]. Troppo più composita è la tavolozza dei novellieri in esame, che non esitano a servirsi di intrecci complessi ed elaborati, dei registri solenni e tragici oltre che della comicità più grezza, di digressioni e amplificazioni cariche di patetismo attraverso cui sovente offrono uno spaccato psicologico dei personaggi; ciò è tanto più valido per la produzione alla spicciolata, di ambito pressoché esclusivamente erotico. C'è, però, un nucleo di verità ineludibile nel giudizio di Picone. Il critico, poco oltre, aggiunge:

> La via da seguire, se non la direzione, l'aveva però già indicata Boccaccio stesso: il quale dopo aver sviluppato, soprattutto nella cornice, la *laudatio amoris* (anche se di un amore solo terreno), aveva poi prospettato per l'amore (ma sempre all'interno di una concezione laudatoria) l'eventualità di esiti tragici (nella quarta giornata) e di sbocchi comici (nella settima e ottava giornata). È su questa via che si mettono anche gli epigoni: quello che devono solo fare è cambiare il senso dell'eros da positivo a negativo, passando così (sulla scia segnata dal *Corbaccio*) dalla *laudatio* alla *reprobatio amoris*. Segno

[2] Ivi, p. 136.
[3] A tal proposito, cfr. anche Lucia Battaglia Ricci, *Le donne del «Decameron»*, in *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis scaligera 2004-2005. In memoria di Vittore Branca*, a cura di Ennio Sandal, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2006, pp. 167-212.
[4] Picone, *Il racconto* cit., p. 656.
[5] *Ibidem*.

> evidente di questo rovesciamento è il fatto che sia Sercambi sia Sacchetti spostano il centro della loro attenzione novellistica dalle donne agli uomini; destinatario delle loro opere non sarà più il pubblico femminile come nel *Decameron*, bensì di nuovo il pubblico maschile; non le donne innamorate, ma gli uomini coinvolti negli affari pubblici e privati (proprio quelli che il *Proemio* del *Decameron* aveva escluso dal gioco letterario).[6]

Senza dubbio, pensando in particolare a Masuccio Salernitano, il discorso sulla *reprobatio amoris* risulta particolarmente convincente; così pure l'individuazione di un pubblico eminentemente maschile è plausibile per la raccolta dello pseudo-Gentile Sermini. Nel complesso, tuttavia, occorrono alcune precisazioni per quanto riguarda il binomio fra pubblico e contenuto (in questo caso, pubblico femminile e filoginia) qui ipotizzato nel contesto del Quattrocento. Che questo collegamento non tenga fino in fondo è perfettamente provato dal *Novellino* di Masuccio, che conta diverse destinatarie femminili per le sue novelle – nonché Ippolita Maria Visconti come dedicataria complessiva dell'opera – e che, al contempo, si presenta come la raccolta più marcatamente misogina del secolo. Questa apparente contraddizione si risolve considerando, con le parole di Salvatore Silvano Nigro, che «coessenziale all'anatemizzazione medusea della donna è la sublimazione madonnizzante»[7] – proprio quella dicotomia a cui Boccaccio pareva essersi sottratto nel suo *Decameron*, pur recuperandola pienamente nel *Corbaccio*. Nel dantescamente allegorico percorso tracciato da Masuccio per il suo *Novellino*, all'interno del «fulto e orrido bosco» del «putrido, villano e imperfettissimo muliebre sesso» (Masuccio, *Nov*. III, 179-180), irto di malignità, inganni e disordini sessuali, si riconosce anche un distaccato *locus amoenus* costituito dal giardino della pudicizia di petrarchesca memoria:

> «Però sei provisto che nel mezzo e più fulto del bosco vederai multo discosto e longe dal camino uno delettevole e specioso giardino, da marmoree mure difeso, e le porte d'alabastro de mirifice sculture ornate: quanto e quale sia de verdi lauri e de fresche olive e d'altri varii ed eletti arboscelli, de suavi frutti e odoriferi fiori repieno, avendolo tu a vedere, soverchio serìa a nui il racontare. Questo è chiamato il sacrario de la pudicizia, quale da tutta la deità celeste è stato consecrato ed eletto per proprio e comunemente de la nostra Ippolita Maria de' Visconti, de la quale tu hai tante carte repiene, e 'l suo nome de continuo e meritamente con somme lode onori, celebri ed esalti. Nel quale insiemi con essa le illustre infante donna Elionora e Beatrice d'Aragona, soe cognate, piene de onestà, modestia e ligiadria, con candidissimi armillini in grembo triunfano, e che, con le proprie virtù soperando la natura, se haveno de gemme orientale ornate le loro regale tempie, e con li indorati porpurei manti avvolte, si son fatte esente da la feminea plebe e consorzio. [...] Guàrdate dunque, per quanto non vòli incorrere la ira e indignazione nostra, che de le già ditte virtuosissime madonne, né con pensiero, né con ragionare, né con penna, nel tuo cominciato viaggio te dibbi né multo né poco intromettere ne impacciare. Anzi volendo tu in altre parte de loro santimonie trattare, de continuo con la nostra deità le dibbi ascrivere e connomerare; e non te esca de mente, quando de loro scrivere vorrai, de con approvata verità affermare che a loro solo il sesso da la natura datoli è rimasto». (Masuccio, *Nov*. III, 180-181)

[6] Ivi, pp. 656-657.
[7] Nigro, *Le brache di san Griffone* cit., p. 37.

Masuccio, insomma, perimetra rigorosamente la sua polemica antifemminile, escludendo dal suo bersaglio le donne virtuose che «soperan*o* la natura» che le ha fatte donne. A costoro, di femminile (e dunque di intrinsecamente imperfetto), «solo il sesso da la natura datoli è rimasto» e questa è la lode più grande che si possa loro tributare: che, nonostante siano donne, non lo appaiano per niente[8]. In altre parole, l'altro rovescio della misoginia consiste nella lode estrema delle donne che tali non sembrano, donne che hanno sconfitto la propria manchevole femminilità con la pratica delle virtù – donne che, dunque, non rappresentano in alcun modo una minaccia per il mondo maschile, che si tengono strettamente separate dal mondo nella loro parossistica sublimazione. In questo modo, l'autore può conciliare l'elogio delle illustri dedicatarie con la sua ferocissima *verve* misogina senza alcuna soluzione di continuità[9].

Alle donne sublimate si aggiunge, nella raccolta, anche il *pendent* della *virago*, perfettamente esemplificato dalla novella 27. In questa narrazione, la giovane protagonista è infuriata per il tradimento del suo amante e decide di vendicarsi uccidendolo. Il narratore introduce il racconto con questa affermazione: «Ma essendo agli omini la virilità innata e propria, non senza grandissima ammirazione mostrerò in questa altra novella de un'animosità usata per una giovenetta, che a quale si voglia gagliardo omo e de gran core serebbe stata bastevole, como, leggendosi, porrà essere iudicato» (Masuccio, *Nov*. III 26, 223). La premessa è chiara: di norma, il coraggio («virilità» o, in seguito, «animosità», Masuccio, *Nov*. III 27, 224 – ma lo stesso termine 'virilità' è pregnante in questo contesto) è una dote naturale degli uomini. Proprio per questo, la protagonista della novella 27 va considerata un'eccezione che conferma una regola, una donna da lodare tanto più si è allontanata dal proprio genere per avvicinarsi a quello maschile. Non a caso, la narrazione ha come dedicataria una donna, la contessa di Bucchianico, che ha in comune con il personaggio l'essere una donna atipica («Mandote dunque la presente singulare novella, come a colei che singulare tra le donne te ho sempre iudicata», Masuccio, *Nov*. III 27, 224). Nella dedica, si legge ancora che la natura è assai ingenerosa con le donne, creature difettose («in assai cose loro abbia mancato», Masuccio, *Nov*. III 27, 224) e, proprio per questo, il caso di una donna dotata di grande coraggio spicca come eccezionale. Attraverso l'intero racconto, il tema della *mulier virilis* viene enfatizzato a più riprese: anzitutto, scoperto il

[8] Il primo, lampante esempio di questa linea retorica è dato dalla lettera dedicatoria della prima novella della decade, indirizzata ad Antonella d'Aquino: «Volendo a la mia deliberazione, eccellentissima contessa, dare principio, e con diece altre novelle la prava natura, gli scelesti vicii e dolose arte de malvage donne mordere, me pare e utile e necessario alcuna cosellina ne la seguente novella a te intitulata trattarne, a tale che tu, de la virtuosa scola e insegna seguace, de te medesma gloriandote, che con le proprie virtù hai del femineo sesso soperata e vinta la natura, possi vero e perfetto iudicio donare, quanto e quale è differenziata la qualità e costume de le donne da quella degli uomini, si come la singulare virtù e magnificenzia, usata per uno eccellente cavaliere de tua generosa stirpe, presso la fine te ne renderà testimonio manifesto» (Masuccio, *Nov*. III 20, 182-183).

[9] Come si vedrà, tuttavia, questa dicotomia manichea non è del tutto priva di punti ciechi – seppure si mantenga valida come assunto generale dell'opera.

tradimento, la donna reagisce come un uomo e, «con animosità assai più grande che a femina e giovene non se rechiedeva, deliberò del tutto, lei medesma essere la omicida» (Masuccio, *Nov*. III 27, 225). La sua trasformazione in uomo (un vero e proprio *unsexing* simile a quello che evocherà, sui palcoscenici elisabettiani, Lady Macbeth) è completa con il travestimento in panni maschili, il primo passo della sua missione omicida. Avviandosi verso la dimora dell'amato armata di un coltello avvelenato, però, si imbatte negli uomini della Gran Corte della Vicaria di Napoli. Senza perdersi d'animo, sapendo di non poter loro sfuggire, chiede di essere portata dinanzi al reggente della Vicaria, Nicola Olzina[10]. Di fronte a lui, annuncia senza timore il proprio piano, esortando il reggente a lasciarla portare a termine quella vendetta. L'uomo, ammirato, «iudicò molto mirabile essere la virilità de colei» (Masuccio, *Nov*. III 27, 226) e decide di metterla alla prova, accompagnandola alla casa del suo amante per poter vedere con i propri occhi di cosa quella straordinaria donna fosse in grado di fare. E la protagonista non lo delude, introducendosi nella camera dell'amato e arrivando sul punto di ucciderlo. Proprio in quel momento, però, il reggente decide di intervenire bloccando la giovane, onde evitare quello spargimento di sangue[11]. Così si apre il lungo monologo rivolto alla donna: «Cara sorella, io non arei mai creso, ancora che per verissimo me fusse stato racontato, che in feminile spirito tanta virilità albergasse, se cogli occhi non lo avessi apertamente veduto» (Masuccio, *Nov*. III 27, 227). Insomma, una vera e propria *mulier virilis*, che conquista la stima degli uomini proprio perché si comporta come uno di loro, rinnegando il proprio genere. Nonostante ciò, Masuccio nella morale finale sminuisce l'operato "virile" della donna, riconducendone la causa ultima proprio nelle sregolatezze erotiche femminili: «Non meno che mirabile se pò l'animosità de la innamorata giovene estimare, non so se da soverchio amore o disfrenata libidine causata» (Masuccio, *Nov*. III 27, 228). Questa *correctio* finale sorprende, dal momento che per tutta la novella il narratore, anche per voce del reggente, individua la ragione del comportamento della donna nello sdegno nei confronti dell'amante traditore[12]; al contempo, è perfettamente spiegabile, nel contesto della terza decade del *Novellino* di stretto argomento misogino, come una ricerca di coerenza macrotestuale. Nella morale finale, l'agire virile della donna viene quindi rimotivato come esito di un sentimento eccessivo o si

[10] Cfr. Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, a cura di Settembrini cit., pp. 302-303, n. 1.
[11] Che, come si vedrà, non verrà invece mai evitato nelle vendette degli uomini contro le compagne traditrici.
[12] «[…] de ira e sdegno tutta fremendo in sé, cognobbe essere il suo grande amore in pravissimo odio convertito, e volentieri, se avesse avuto il core del disliale amante tra' denti, se lo aria pasciuto. Pur da tale passione assalita e vinta, fra se medesma cercava tutte vie possibile de farlo con ferro o con veneno morire […]» (Masuccio, *Nov*. III 27, 225); «Ulzina reggente, ciò ascoltando, non solo ammirato ma quasi fuori de sé rimasto, iudicò molto mirabile essere la virilità de colei e da grandissimo sdegno causata» (Masuccio, *Nov*. III 27, 226); «e chiaro cognosco che 'l tuo iustissimo sdegno ha causato gia lo inducerte a dare con le proprie mane cruda morte a costui» (Masuccio, Nov. III 27, 227).

semplici pulsioni, in contrapposizione con un agire autenticamente virtuoso (come quello del reggente)[13].

Fatta eccezione per le donne sublimate e le donne maschilizzate, domina nella raccolta una rappresentazione femminile all'insegna della viziosità e della perversione. Le donne, creature dalla libido incontrollabile e mostruosa, vengono stigmatizzate in ogni loro operato, in particolare nella condotta sessuale, connotata dalle tinte più grottesche. Tra le figure più memorabili di questo repertorio, basti ricordare la protagonista della novella 28, che «si fa da uno nano carnalmente cognoscere» (Masuccio, *Nov*. III 28, 229) e, soprattutto, quella della novella 23, una vedova che non esita a giacere con il proprio figlio. L'autore si sofferma anche sulle pratiche femminili legate alla sfera sessuale giudicate come più controverse, *in primis* l'aborto (nelle novelle 6, 23 e 35)[14], con toni ostili e dissacranti. Basti, qui, un solo esempio emblematico, quello degli stratagemmi impiegati dalle donne per simulare la verginità, su cui si insiste fin nei dettagli più scabrosi nella novella 23. In questa narrazione, la già citata vedova incestuosa per fingersi la fanciulla amata dal figlio e giacere con lui al suo posto si ricrea un imene «con maestrevole polvere, fomigii e lavacri»: «avea la battuta strada in manera reserrata, che […] pochi ne l'arte dotti l'avrebbono per usitata cognosciuta» (Masuccio, *Nov*. III 23, 202). Ancora, nella lunga tirata finale, l'autore torna su questo tema con un'allusione più criptica: «O vedua artista maestra de scola, io te prego che non me lassi mentire, se nol merito: andasti mai con l'ampolletta appiccata a lato con la sanguesuca dentro ne le camere de le novelle spose, per averla ammanita al bisogno? Tu me intendi multo bene, ministra del gran diavolo!» (Masuccio, *Nov*. III 23, 204) – allusione che si spiega compiutamente affiancandola a un altro testo salernitano per eccellenza, il compendio medico noto con il nome di *Trotula*. Nel libro *De curis mulierum*, infatti, si legge nell'articolo *Constrictorium bonum*: «Quod ut melius fiat una nocte antequam nubat, ponat sanguissugas in uulua, sed tamen caute ne subintrent, ita ut sanguis exeat et in crustulam conuertatur, et ita uir decipitur propter sanguinis effusionem»[15]. Dunque, Masuccio si addentra addirittura nei tecnicismi dell'arte ginecologica del tempo, al fine di riproporre un'immagine estremamente vivida e impressionante del corpo femminile. In questi brani, emerge pienamente l'«orrore della vulva» di cui parlava Nigro[16], veicolata dalla rappresentazione più terrificante possibile del sesso femminile,

[13] Un analogo correttivo è impiegato dall'autore anche per la novella successiva: se sul finire del testo precedente la storia veniva presentata come un esempio di agire virile e virtuoso da parte di un personaggio femminile, in questo caso una serva mora (per cui cfr. *infra*), nell'epistola dedicatoria essa viene rimodulata come una «noticia d'alcuna sceleranza de l'imperfettissimo geno femineo» (Masuccio, *Nov*. III 28, 229): pare impossibile, in particolare in questa decade, che una storia contenga una rappresentazione esclusivamente positiva del genere femminile, manifestando piuttosto una costante insistenza sulle imperfezioni muliebri.
[14] Per cui cfr. Capitolo VI.5.
[15] *The Trotula. A Medieval Compendium of Women's Medicine*, a cura di Monica H. Green, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001, p. 146. In altre parti del capitolo, si fa riferimento anche ad altre pratiche paragonabili a quelle messe in atto dalla vedova della novella di Masuccio, per cui cfr. ivi, pp. 144-146.
[16] Nigro, *Le brache di San Griffone* cit., p. 36.

riempito di sostanze improprie, piagato dai parassiti, emblema della sfrenata libidine delle donne e, al contempo, della loro insita ingannevolezza priva di qualsiasi ritegno o scrupolo morale. Dalla vulva di questa vedova di corbacciana memoria si genera solo morte e distruzione, fino al rogo finale in cui a essere consumata è la donna stessa. Già il narratore, apostrofando il suo personaggio con irascibile violenza, ne preannunciava l'ineluttabile rovina:

> Ah crodele ribalda! ah lussuriosissima porca! ah inumana e rapacissima fiera! Quale altro diabolico femineo spirito, qual'altra pazza temeraria, si non costei, avesse, non che fatto, ma puro prosumito de pensare tanto e tale detestando ed enormissimo incesto? Ah! divina iusticia, non aspettare che da mondani ministri sia punito sì fiero ed esacrabile eccesso: quando la malvagia femena de fare se appresta, mandale subito il tuo piu che iusto furore adosso, e fa che la terra viva la trangottisca! (Masuccio, *Nov*. III 23, 201)

Al di là di questi casi più estremi, l'intero *Novellino* è costellato di tirate misogine più generiche, in cui alle donne viene attribuita una ricca congerie di vizi. Basti citare il principio del lungo monologo che un amico rivolge al protagonista della novella 21, elencando un nutrito elenco di difetti universalmente ascritti al genere femminile:

> «Certo le più de loro sono incontinenti, senza fede, retrose, vendicatrici, e piene de sospetto, con poco amore, e vòte d'ogni carità. La invidia, come a propria passione, tene il sommo loco nel centro del loro core; in esse non è ragione, né con veruna temperata manera se movono; già mai ne le cause loro alcuno ordine iudiciario se serva, se non a la scapistrata eligendo sempre il peggio, secondo da loro lievo cervello sono tirate. E che ciò sia vero, quante volte avemo visto agli di nostri una donna essere amata e vaghizzata da più e diversi valorosi e de virtù ornati amanti, ed essa, togliendo esempio da la libidinosa lupa, schernendoli tutti, se è data ad uno vile ribaldo, de ogni sceleragine repieno?» (Masuccio, *Nov*. III 21, 185)

La condanna della femminilità è intimamente congiunta alla svalutazione dell'eros, un tema portante dell'intero *Novellino*. A tal proposito, è utile metterlo in luce nei due testi più macrotestualmente pregnanti, la prima e l'ultima novella della raccolta. La novella 1 narra la vicenda di maestro Diego, un religioso che insidia donna Caterina, la moglie del cavaliere Roderico, finendo brutalmente ucciso da quest'ultimo. Ispirato alla trama fabliolistica del *Du segretain moine* (o più semplicemente *Le Sacristain*)[17], ciò che autenticamente contraddistingue questa versione di Masuccio è l'aver calato la vicenda in un nuovo contesto in cui l'eros, sostanziato dagli elementi e dai valori tipici della *fin'amor*, diviene il motore principale della storia – in un'ottica di aperto rovesciamento parodico. Mentre nel *fabliau* il prete si limitava a offrire del denaro alla donna di cui era invaghito in cambio di una prestazione sessuale, nella storia di Masuccio, invece, maestro Diego corteggia la sua amata,

[17] Cfr. *NRCF*, vol. vii, pp. 1-189. L'ipotesto era già stato identificato da Joseph Bédier, *Les fabliaux*, Paris, Bouillon, 1895, p. 469, ma nella critica moderna viene menzionato solo in un breve articolo di Edoardo Sanguineti (Edoardo Sanguineti, *Scaricare il morto*, in «Paese sera», 1 maggio 1975, ristampato in Id., *Giornalino 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 163-165) e, in tempi più recenti, in Michael Papio, *The "Corpse on a Horse" from a Fabliau to the Nineteenth Century*, in «La questione Romantica», VII/VIII (1999), pp. 112-114.

inviandole addirittura lettere d'amore in cui la prega di avere pietà del suo cuore. Attraverso l'amore di maestro Diego per donna Caterina, Masuccio in questa novella opera una sistematica decostruzione dell'ideale dell'amor cortese. L'uomo, oltre a essere un ecclesiastico e di conseguenza una figura esclusa da questo ambito, è ritratto sin dal principio attraverso il capovolgimento dei più celebri *topoi* della grande letteratura d'amore medievale: a tal proposito, Agnello Baldi ha parlato di «tematica psicologica del petrarchismo»[18], ma i modelli possono senz'altro moltiplicarsi e risalire fino alla letteratura dello Stilnovo e della *fin'amor*, nonché alla loro riscrittura antifrastica nel *Corbaccio*. Si pensi alla scena in cui maestro Diego, colpito dalla bellezza della fanciulla e sottomesso alla signoria d'Amore, come un giovane Dante della *Vita Nova* che ricorre al «solingo luogo» di una sua «camera» e si mette a pensare alla «cortesissima» Beatrice (*Vita Nova* I, 13), già parodiato nel *Corbaccio* boccacciano[19]:

> quale dal maestro veduta, e a la prima vista molto piaciutali, il signore Amore con l'imagine di quella insiemi gli donò l'amorosa percossa al suo già contaminato core. E dal pergolo disceso, se ne andò in cella, e buttate da un canto tutte le teologiche ragioni e sofistici argomenti, tutto se diede al pensare de la piaciuta giovene […]. (Masuccio, *Nov*. I 1, 8)

Maestro Diego, inoltre, si dà a ragionamenti sulle leggi d'amore, per così dire, *à la* Andrea Cappellano. Egli arriva a enunciare il principio «Amore, ove vuole sue forze adoperare, non cerca mai parità di sangue» (Masuccio, *Nov*. I 1, 9), tematica che in ambito novellistico potrebbe rimandare genericamente a Ghismonda (*Dec*. IV 1), ma che già nel *De amore* si esplicava in un'ampia casistica tra plebei e nobili di vario grado. Lo scarto parodico sta nelle motivazioni che il frate adduce in favore di questa proposizione, non basate sul primato della virtù o della nobiltà d'animo secondo i dettami della tradizione: nell'argomentazione di maestro Diego, amare una donna più nobile sarebbe una sorta di compensazione per il fatto che gli stessi nobili per primi rubano le mogli a chi è di rango inferiore («ché si ciò si richiedesse, li gran principi non cercarebbeno ad ogni ora corsiggiare a' nostri liti», Masuccio, *Nov*. I 1, 9). L'uomo si risolve così ad agire, sentendosi la coscienza pulita in base a questi principi (si noti *en passant* come il frate non contempli, o piuttosto ignori accuratamente, l'inappropriatezza di simili avventure per un ecclesiastico che ha preso i voti). Sempre in linea con il modello del *Corbaccio*[20] e con grande afflato elegiaco, maestro Diego scrive dunque a donna Caterina una lettera d'amore infarcita di tutta la topica più trita nella letteratura italiana e d'Oltralpe:

---

[18] Agnello Baldi, *Masuccio, «Nov.» I: esperimento di lettura*, in *Masuccio novelliere salernitano dell'età Aragonese*. Atti del Convegno nazionale di studi su Masuccio Salernitano (Salerno, 9-10 maggio 1976), a cura di Pietro Borraro e Francesco D'Episcopo, Galatina, Congedo, 1978, p. 86.

[19] «Non è ancora molto tempo passato, che ritrovandom'io solo nella mia camera, la quale è veramente sola testimonia delle mie lagrime, de' sospiri e de' rammarichii, siccome assai volte davanti avea fatto, mi avvenne che io fortissimamente sopra gli accidenti del carnale amore cominciai a pensare» (*Corbaccio* 6).

[20] «Egli è il vero che avendo io data piena fede, come già ti dissi, alle parole udite da colui che lei tanto valorosa m'avea mostrata, io presi ardir di scriverle, mosso da cotale intenzione: Se costei è da quello che costui mi ragiona, aprendole io

> E così detto, senza ritornare agli primi negativi argomenti, presa la carta, con molti profundi suspiri e calde lacrime un'acconcia ed elegante lettera scrisse a l'amata donna, laudando prima le sue più divine che mortale bellezze; appresso come egli era in tal modo da quelle preso, che o la grazia sua o morte ne aspettava; e ultimamente, come che lui per la sua altezza cognoscesse non meritare essergli dato luoco de udienza, pur pietosamente la pregava si dignasse concedergli tempo e modo de gli aver possuto secreto parlare, o almeno lo accettasse per suo servitore, come esso avea eletta lei per unica donna de la vita sua. (Masuccio, *Nov*. I I, 9)

Anche nel finale, ritorna la connotazione di maestro Diego non solo come un ecclesiastico degenere, ma soprattutto come un amante cortese svalutato alla radice. Si veda questo spunto nella morale conclusiva: «La qualità e maniera degli estranei e nuovi e impensati casi de la racontata novella, illustrissima mia madonna, non dubito che dopo le avute risa saranno a te e agli ascoltanti cagione, fargli dire che 'l nostro maestro Diego fosse stato dignamente guidardonato del suo fervente amore» (Masuccio, *Nov*. I I, 17). In questo passaggio, termini specifici quali «essere guidardonato del suo fervente amore» rimandano immediatamente all'ambito della *fin'amor*, creando un grottesco contrasto: l'amore adulterino tipicamente presupposto nel paradigma cortese non viene consumato e l'amante viene invece ricompensato con l'omicidio da parte del marito della donna. Di pari passo con la svalutazione del frate e sempre nel contesto dello svilimento dell'amor cortese, svuotato della nobiltà d'animo di amante e amata, Masuccio opera anche una sistematica svalutazione di Caterina, presa a emblema di tutte le donne:

> Leggendo, tutta godeva per lo sentire le sue bellezze sì altamente lodare, si come colei che avea col peccato originale insiemi contratta la innata passione, che hanno già tutto lo resto del sesso femineo; quale universalmente tengono che tutta la loro fama, onore e gloria non consista in altro, si non ad essere amate, vagheggiate e de bellezza esaltate, e vorrebbono più presto esser tenute belle e viziose, che virtuosissime e brutte riputate. (Masuccio, *Nov*. I I, 10)

La rappresentazione della donna è dunque molto lontana dall'ideale della *fin'amor*; piuttosto, nella sua vanagloria per il proprio aspetto, sembra richiamare la «bamba e sciocca» madonna Lisetta da ca' Quirino (*Dec.* IV 2, 12), nonché la vedova del *Corbaccio*[21]. La vanità del «sesso femineo» è dunque, fin dalla novella d'apertura, bersaglio dell'autore anche quando l'oggetto principale della critica, almeno a giudicare dalla morale finale, dovrebbe essere il mondo ecclesiastico – in un nodo indissolubile già ben individuato da Nigro[22]. Anche l'esito finale della vicenda di maestro Diego, in cui il suo cadavere a cavallo di uno stallone in calore pare inseguire minacciosamente un altro frate

onestamente per una lettera il mio amore, l'una delle due cose ragionevolmente mi dee seguire: o ella l'avrà caro per usarlo in quel ch'io possa, e a ciò mi risponderà; o ella l'avrà caro, ma non volendolo usare, discretamente me dalla mia speranza rimoverà. Perché l'uno de' due fini aspettando, quantunque l'uno più che l'altro desiderassi, per una mia lettera, piena di quelle parole che più onestamente intorno a così fatta materia dir si possono, il mio ardente disiderio le feci sentire» (*Corbaccio* 156-158).

[21] Cfr. ad esempio *Corbaccio* 341 e 471.

[22] Cfr. Nigro, *Le brache di San Griffone* cit.

su una cavalla, capovolgendo parodicamente un altro ipotesto fondamentale quale *Dec*. V 8[23], coopera allo svuotamento completo dell'ideale di *servitium amoris* sotteso all'intera raccolta. Proprio il frangente di questa caccia alla rovescia permette di collegare la prima novella all'ultima. Più precisamente, nella novella 1 un giovane frate, convinto di aver ucciso maestro Diego, per allontanare da sé i sospetti cerca di scappare dal convento, luogo del presunto delitto, a dorso della cavalla che darà il via all'inseguimento. Parallelamente, la novella 50 si apre proprio con l'accidentale omicidio (stavolta, però, del tutto reale) di un favorito del re da parte di Ariete, rampollo di una nobile famiglia castigliana, e con la sua fuga a cavallo che lo porterà nel regno di Francia[24]. Il giovane Ariete, a chiusura dell'ultima decade, si presenta in tutto e per tutto come il doppio virtuoso dei frati che aprono la raccolta: non solo egli è un vero cavaliere, a differenza dei grotteschi religiosi, che prova il suo valore sul campo di battaglia, ma soprattutto viene proposto come modello di magnificenza nell'ambito erotico. In questa novella si assiste a un vero e proprio capovolgimento della dinamica d'amore della prima: è la giovane figlia del conte d'Armagnac a innamorarsi di Ariete e a scrivergli una lettera in preda alla passione amorosa, dello stesso tenore di quella di maestro Diego, minacciando di uccidersi se non fosse stata soddisfatta:

> e presa la carta, una littera li scrisse sì ornata e ancora de tanta passione fabricata, che non che 'l nobile spirito de l'amato giovene, ma un core de marmo avria a pietà commosso, terminando el suo elegante dire in uno, che o la gran sua [passione satisfare], o violenta morte avea per ultimo supplicio già eletta; e quella serrata, ad un piccolo fantino suo camerero datala, l'impose a cui e in quale manera la dovea dare. (Masuccio, *Nov*. V 50, 393-394)

Di fronte a questa istanza, Ariete si fa portatore di un sistema di valori opposti rispetto a quelli propugnati dal frate minore: non una *fin'amor* restaurata nei suoi alti contenuti, ma piuttosto un ideale di condotta all'insegna del rispetto per le gerarchie sociali (giacché non intende macchiare l'onore del conte d'Armagnac, suo signore) e della santità del matrimonio: potrebbe accontentare la giovane solo se lei divenisse sua moglie. La prova di temperanza dimostrata dal giovane, che a sua insaputa era osservato dal conte, gli vale l'approvazione del suo signore, che gli cederà la figlia in matrimonio, dal momento che con la sua virtù si è dimostrato degno di una sposa d'alto rango. Si noti, però, come la riabilitazione riguardi solo il polo maschile della vicenda: un eroe laico restaura l'ideale del personaggio maschile, ma la donna dall'inizio alla fine del *Novellino* resta sempre relegata a una posizione di inadeguatezza costitutiva: vengono costantemente sottolineate la «cattiva natura» e la

[23] Per un'analisi del tema specifico della caccia selvaggia capovolta, cfr. Capitolo VII.4.

[24] «[…] como de' gioveni sòle spesso, avvenne che con altri soi compagni con non ordenato proposito si abbattì in una notturna zuffa, ove convenendoli menare le mani, si ritrovò avere un nobilissimo giovene, criato e favorito del re, di sua mano già morto. Per el che porgendoli multo più timore l'ira del re, che la qualità del non voluntario caso gli permettesse insurgere a la sua difesa, non volendosi a sì estremo di fortuna ponere, per ultimo partito già prese, in altri regni andare a trovare sua ventura; e dal patre, con dui cavalli e pochi famigli e quelli dinari che da la pressa gli furon conceduti avere, senza saper dove s'andasse, tolse commiato, e si partì» (Masuccio, *Nov*. V 50, 392).

«malignità» dei propositi della «scelerata figliola» del conte d'Armagnac, dominata dal suo «disordinato e biasmevole appetito» (Masuccio, *Nov*. V 50, 394). Lo stesso Ariete si apre alla possibilità del matrimonio solo perché, «de' pravi e naturali costumi del vile femineo sesso dubitando, non la volse del tutto esasperare» (Masuccio, *Nov.* V 50, 394). Dalla prima all'ultima novella, le donne non hanno alcuna possibilità di redenzione nell'universo di Masuccio.

Di ben diverso tenore, le *Porretane novelle* di Sabadino degli Arienti rivelano invece una chiara connessione fra pubblico e materia: senz'altro il contesto cortigiano in cui si colloca la raccolta, che sostanzia la riproposizione e l'aggiornamento della lieta brigata di uomini e donne decameroniana, favorisce in quest'opera lo sviluppo di narrazioni più esplicitamente filogine e di maggiori rappresentazioni femminili positive. Proprio nel contesto della corte, almeno le donne degli strati sociali superiori trovano una nuova dimensione di maggiore autonomia e potere – seppur sempre nel contesto complessivo di una subordinazione agli uomini[25]. In virtù di ciò, possono assurgere al ruolo di mecenati e dedicatarie e, di conseguenza, divengono interlocutrici più o meno attive di un dialogo culturale in cui sono coinvolte in posizioni di rilievo. Nell'opera di Sabadino, trova spazio una vera e propria disputa sul valore femminile, condotta a cavallo delle novelle XXX e XXXII. Come si è anticipato[26], la novella XXX, raccontata dall'impertinente araldo Ludovico, contiene prima il racconto salace degli incontri fra l'uomo e la sua prima promessa sposa, poi un secondo episodio riguardante la donna che finirà per sposare, Caterina. A quest'ultima Ludovico racconta divertito la vicenda del suo primo fidanzamento fallito a causa dei rapporti prematrimoniali con la giovane promessa, al che Caterina prontamente risponde che le pare un motivo piuttosto futile per cancellare un matrimonio, dal momento che lei stessa ha avuto molti altri amanti non solo prima, ma anche dopo le nozze con lo stesso Ludovico. L'uomo, improvvisamente indignato, si lancia in un lungo soliloquio ferocemente misogino:

> «O Ludovico disgraziato, che hai tu facto? Tu credevi, quando prendesti Caterina, che non che li omini l'avessono pur tocata, ma che li volanti ucelli non l'avessono giamai veduta. Ben è vero quello dice il proverbio: "Chi s'amoglia non sa che ben se voglia"; certo questo è pure el giorno della vita e della morte, come se sole dire: io sono vivo ma morto essere vorei. Oimè! io credeva che altri facesse il meschiato sopra le mie graspuglie: e io cum gran providenzia, persuadendomi l'occhio cerviero avere avuto, sopra quelle de fornari e buratini e forse de più vile persone fare me conviene il mio. O tristo me! o femine, generazione pessima del diavolo, chi è colui de tanto perspicace ingegno che da' vostri ascosi lazzi e infiniti inganni se potesse guardare? Che quanto più siete reputate sancte e caste, tanto più impudiche e selerate sete; e brevemente, come dixe el poeta da Certaldo, credo che voi e 'l diavolo siate una medesima cosa. O Ludovico, a che tanto dolerti te afatichi? Questo è comune vizio». (*Porr*. XXX, 43-47)

[25] Cfr. l'ampia panoramica peninsulare presentata in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di Letizia Arcangeli e Susanna Peyronel, Roma, Viella, 2008; più in generale, cfr. Claudia Opitz, *La vita quotidiana delle donne nel tardo Medioevo (1250-1500)*, in Georges Duby - Michelle Perrot, *Storia delle donne in Occidente*, vol. ii: *Il Medioevo*, a cura di Christiane Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 330-401.
[26] Cfr. Capitolo V.3, ma più diffusamente anche Capitolo VI.2.

Ludovico dà fondo alla topica anti-matrimoniale, adottando anche un linguaggio particolarmente violento nei confronti della sessualità femminile. Le donne con cui è stato – si lascia intendere, donne sposate – sono definite le sue «graspuglie»: con cruda metafora sessuale, i loro mariti devono fare, a loro insaputa, il mischiato con i suoi scarti. Tuttavia, ha realizzato di essere anch'egli vittima della stessa sorte. È evidente che Ludovico usa due pesi e due misure: mentre la propria sessualità libertina non causa alcun problema, anzi gli è motivo di vanto, è inaccettabile che le donne mettano in atto il medesimo comportamento. La sua accusa, poi, assume una portata universale: come Caterina, tutte le donne sono «impudiche e scelerate», una minaccia per l'intero genere maschile, costantemente vittima dei loro «ascosi lazzi e infiniti inganni». Una risposta a simili argomentazioni non tarda ad arrivare, in particolare dalla parte femminile della brigata. Subito prende la parola Antonia Bardi da Vernio, replicando con durezza:

> «Per fare intendere a questa nobilissima compagnia che le donne (se non forsi qualche legiere de capo), non sono della fogia che avete decto cum assai spurche rasone, io voglio narrare come una vostra bolognese deluse la insolenzia de uno presumptuoso e temerario giovene, acciò sapiate che nui donne non abiamo manco lato el campo de vituperare li omini, che loro nui». (*Porr*. XXX, 55)

Le donne, dunque, non sono affatto come le ha descritte l'araldo e, certamente, si potrebbe dire ben di peggio degli uomini. Similmente, dopo Antonia, anche Elisabeth de' Bianchetti si scaglia contro le affermazioni di Ludovico:

> «Miser Ludovico, el suol dire il commune proverbio: "Chi ha il vicio da natura, fin alla fossa dura". Vui saresti stato buono cavallo ungaro, per avere come loro del sboccato; voi seresti certo da essere tolerato se vera fosse stata la fraudulenzia de la donna vostra, la quale cognosco e sempre ho cognosciuta costumata e pudica. Ma d'ogni biasimo seti degno veramente, avendo nel fin de la vostra novella concluso che ogni omo sia da le donne ingannato: che credere non se debbe se non da quelle che, mediante la ligereza del suo ingegno, postergato il divin timore e l'onore del mondo, confondeno se stessi, li cari mariti, la patria e li parenti. E che ciò sia vero, a coroborazione del mio parlare e de quello ha detto la umanitate de madonna Antonia, che debitamente ve ha morduto, io intendo narrare uno illustre effecto (che forsi il simile, benché lungo, non audisti mai) de una prestantissima giovene degna de perpetua laude». (*Porr*. XXXI, 21-24)

La donna non solo rivendica l'innocenza di Caterina, infamata di fronte alla brigata dal suo stesso marito, ma anche l'onestà delle donne in generale. Solo le più «legiere di capo», come aveva affermato precedentemente Antonia, commetterebbero certe azioni degne di biasimo, ma ciò non significa affatto che l'intero genere femminile meriti un simile giudizio. Con questi due interventi, Sabadino degli Arienti si schiera nettamente dalla parte delle donne, instaurando un discorso

esplicitamente *pro-woman*[27]. Nella sua raccolta, di fatto, pullulano i personaggi femminili positivi, che godono di un trattamento nel complesso migliore rispetto ai personaggi di Masuccio.

Da discorso sinora condotto è rimasto escluso lo pseudo-Gentile Sermini, che non include nella sua opera giudizi apertamente misogini o filogini. Non per questo, però, si deve ritenere che la rappresentazione delle donne nelle sue narrazioni sia neutrale[28]. Come rileva Marchi, questo autore nella sua raccolta pare denunciare a più riprese lo stato di sistematica ingiustizia a cui tante donne sono sottoposte nella società del suo tempo:

> Volendo schematizzare, le condizioni femminili portate alla ribalta sono quelle delle giovani in età da marito, che possono essere figlie o sorelle di padri e fratelli avari o inadempienti, quelle delle mogli sottoposte all'autorità del marito o trascurate a causa di tradimenti o inadeguatezze sessuali – impotenza o sodomia – e, infine quelle delle vedove, costrette alla castità ovvero alla rinuncia della tutela dei propri figli.[29]

Questa considerazione sulla configurazione dei personaggi muliebri al di là delle dichiarazioni esplicite, del resto, vale anche per gli altri autori in esame. Le prese di posizione antifemminili di Masuccio non implicano la completa assenza di rappresentazioni femminili in positivo nella sua opera, così come le affermazioni in favore delle donne di Sabadino non escludono un trattamento negativo dei suoi personaggi femminili. A mio avviso, nel valutare il grado di misoginia di un'opera narrativa ci si muove sempre su due piani: da un lato, i discorsi riguardo alla donna esplicitati dalla voce narrante o dai personaggi in cui si proietta; dall'altro, l'effettivo trattamento dei personaggi femminili nelle trame, che offre svariati indizi indiretti sulla concezione della donna sottostante all'opera. Di quest'ultima categoria fanno parte, ad esempio, il ruolo assegnato ai personaggi durante un'azione, lo spazio dialogico a loro concesso, il grado di *agency* riservato alle donne nell'economia complessiva degli eventi narrati, il tono con cui vengono presentati gli eventi stessi. Questi aspetti possono essere proficuamente indagati anche in un autore che non si espone sul tema come lo pseudo-Sermini e contribuiscono a offrire un quadro complessivo e più circostanziato anche degli altri autori quattrocenteschi.

---

[27] Utilizzo questo termine, in luogo del meno appropriato 'femminista', in accordo con le considerazioni di Constance Jordan, *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1990, p. 2 e soprattutto di Virginia Cox, *Women's Writing in Italy. 1400-1650*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008, p. xxvii.

[28] «A differenza di Boccaccio, lo Pseudo Sermini non mi pare che riesca né intenda restituire la complessità della psicologia muliebre né rappresentarne le peculiarità gnoseologiche»; tuttavia, la raccolta dello pseudo-Sermini «porta avanti una riflessione altrettanto anticonvenzionale sulla condizione della donna nella società contemporanea, forse anche per mettere in guardia il proprio pubblico dai possibili pericoli che queste (svantaggiose) condizioni potrebbero provocare. Se insomma Boccaccio sviluppa una riflessione che potremmo etichettare come filosofica, lo Pseudo Sermini scende dal Parnaso e ne imposta una che al contrario è di tipo sociale, pragmatica e ancorata alla vita quotidiana» (Marchi, *"The true love"* cit.). Marchi adotta nel suo saggio lo stesso approccio che ho provato a seguire nella mia ricerca, per cui cfr. *infra*.

[29] Ivi.

Allo stesso tempo, occorre fare molta attenzione a non cadere in valutazioni anacronistiche di simili fattori. Ai lettori e, soprattutto, alle lettrici del ventunesimo secolo, gran parte di queste narrazioni appaiono intrise di un aberrante maschilismo in relazione alla sensibilità contemporanea sul tema. Naturalmente, però, esse vanno contestualizzate nell'epoca in cui sono state scritte: in molti casi, il pubblico dello pseudo-Sermini, di Masuccio e di Sabadino difficilmente avrebbe potuto condividere la nostra visione. Nell'analisi dei loro testi, è necessario tenere sempre presente quale fosse la posizione della donna nella cultura, nella legislazione e nella società del tempo. Molti fatti vengono percepiti diversamente in relazione alle circostanze della donna che ne è protagonista. Così, ad esempio, uno stupro sarà più facilmente riconosciuto come tale se la donna è una fanciulla di nobili origini, in una posizione abbastanza tutelata da poter denunciare il crimine; viceversa, se la vittima è una donna di una appartenenza socioeconomica inferiore che, per paura delle ripercussioni, non grida in cerca di aiuto e subisce in silenzio, il fatto difficilmente sembrerà sussistere e si assumerà il consenso della donna stessa, definita spesso come una svergognata. Ciò non impedisce ad uno studioso contemporaneo di riconoscere che in entrambe queste ipotetiche trame viene rappresentata una donna vittima di una violenza sessuale e di riconoscere la frequenza delle trame in cui la figura femminile si trova in questa posizione. Al contempo, va riconosciuto che, agli occhi dell'autore e del suo pubblico, le protagoniste di queste trame differiscono significativamente e non sarebbe stato riconosciuto un trattamento misogino della seconda protagonista.

Si può dire che un'opera in cui gli stupri femminili sono misconosciuti e divengono addirittura oggetto di trame comiche sia un'opera misogina? Rispondere a questa domanda resta, ad oggi, controverso. Nell'aprire il suo saggio su Boccaccio, Cazalé Bérard scriveva:

> la valutazione della filoginia e/o della misoginia nel *Decameron* deve necessariamente situarsi sul terreno predisposto dall'autore, quello della rappresentazione letteraria, dei suoi codici e convenzioni, con riferimento alla scala dei valori ideologici e culturali del tempo. Vale a dire che l'indagine, astenendosi dallo stabilire rapporti diretti con la realtà antropologica, intende esaminare la problematica nell'ambito del sistema messo in opera dall'autore, mediante il funzionamento della "macchina narratologica" […] che si avvale del repertorio disponibile dei discorsi sulle donne, dei testi normativi o finzionali, e, all'interno di essi, dei ruoli e delle immagini.[30]

Personalmente, ritengo questo tipo di indagine certamente meritevole, ma inevitabilmente parziale, proprio perché i codici, le convenzioni e il «repertorio disponibile dei discorsi sulle donne» sono indissolubimente legati alla «realtà antropologica» e difficilmente saranno affrontabili in astratto da essa. La presente ricerca si propone di valutare *anche* quella «realtà antropologica» sottostante alle narrazioni, cercando altresì di mantenere una solida consapevolezza di quanto differente apparisse quella realtà stessa agli occhi dell'autore e del suo pubblico ideale. A questo fine, si attingerà in più

[30] Cazalé Bérard, *Filoginia/misoginia* cit., pp. 116-117.

punti a fonti storiche, principalmente di stampo giuridico, dal momento che le dinamiche erotiche che coinvolgono le donne in queste narrazioni cadono spesso nell'ambito dell'illecito. È necessario per gli studiosi contemporanei poter parlare di queste trame con termini perspicui e adeguati all'epoca corrente, e dunque chiamare 'stupro' uno stupro anche quando il fatto non rispecchia la concezione quattrocentesca dello stesso; al contempo, è necessario tenere costantemente a mente anche tale concezione. In questo modo, sarà possibile distinguere da un lato le plausibili intenzioni dell'autore, dall'altro l'oggettivo trattamento misogino dei suoi personaggi.

A mio avviso, quest'ultimo aspetto è altrettanto meritevole di essere studiato, in primo luogo ai fini di una periodizzazione: le novelle del Quattrocento potrebbero distinguersi da quelle del secolo precedente e da quelle del secolo successivo, su questo piano tematico, proprio per le peculiarità della realtà storica in cui si collocano, in un punto nevralgico per la storia femminile. Seppure la condizione sociale, economica, politica e giuridica delle donne fosse rimasta sostanzialmente stagnante per le donne in questo secolo[31], dal punto di vista dell'ideologia e della cultura qualcosa, lentamente, stava cambiando. Vediamo i primi segni di questa «rivoluzione copernicana in miniatura»[32] nel discorso sulle donne sviluppatosi negli ambienti umanistici e cortigiani, nonché nell'apparizione delle prime generazioni di donne partecipanti alla scena culturale proprio nel corso del XV secolo, in particolare in Italia[33]:

> If this flowering of female creative talent may give pause for thought to those who would dismiss the notion of a Renaissance *al femminile*, so too might the emergence in this same period in certain circles of powerfully affirmative new attitudes to women. The sympathy and acclaim that often characterized the reception of women's creative endeavors was rooted in a more general appreciation among the Italian elites of women's moral and intellectual virtues and their contribution to society – their "dignity" or their "nobility and excellence," to cite the most frequent formulae of the day. If one considers both general theoretical or exemplificatory treatises on female virtues and celebrations of individuals or of groups of contemporary women, the quantity of literature in praise of women in this period is immense. Nor is the praise literature entirely limited, as might be expected, to lauding the qualities conventionally considered as comprising female virtue: while modesty, chastity, and beauty can hardly be said to be underrated, less obviously "feminine" qualities such as fortitude, erudition, and articulacy also receive their due share of attention.[34]

[31] È il punto di partenza del fortunato saggio di Cox, *Women's Writing in Italy* cit., p. xiii, in parziale opposizione a Joan Kelly-Gadol, *Did Women Have a Renaissance?* in *Becoming Visible. Women in European History*, a cura di Renate Bridenthal e Claudia Koonz, Boston, Houghton Mifflin Company, 1977, pp. 137-164, che argomentava che le donne fossero state completamente escluse dal fenomeno del Rinascimento, relegate a una posizione di stretta inferiorità e marginalità che sarebbe addirittura peggiorata rispetto ai secoli precedenti.

[32] L'espressione, originariamente coniata da Marie-Françoise Piéjus, *La création au féminine dans le discours de quelques poétesses du XVI^e siècle*, in *Dire la création: la culture italienne entre poétique et poïétique,* a cura di Dominique Budor, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 80, è recuperata da Cox, *Women's Writing in Italy* cit., p. xvi.

[33] È fra le argomentazioni principali del fondamentale studio di Cox: cfr. ivi, soprattutto l'*Introduction* (pp. xi-xxviii) e il capitolo *Origins (1400-1500)* (pp. 1-36); cfr. inoltre Pamela Joseph Benson, *The invention of the Renaissance Woman. The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1992 e Jordan, *Renaissance Feminism* cit.

[34] Cox, *Women's Writing in Italy* cit., pp. xiv-xv.

Il XV secolo, in questo modo, getta le premesse per lo sviluppo del discorso "proto-femminista" rinascimentale, che si sviluppa nella cultura italiana nel corso del Cinquecento[35]. Anche nella novella del Quattrocento, specie quella prodotta in ambienti umanistici e di corte, si possono rintracciare le prime avvisaglie di un mutamento nella concezione collettiva che va al di là della realtà che possiamo riscontrare in determinate fonti storiche dell'epoca. Così, ad esempio, mentre le leggi sull'adulterio restano sbilanciate a sfavore delle mogli, alcune narrazioni dell'epoca sviluppano una sensibilità innovativa nei confronti delle adultere[36]. Il delitto d'onore non si presenta allo stesso modo in tutti i narratori di questo secolo: ciò significa che, a parità di periodo storico e assetto legislativo e sociale, era possibile sviluppare narrazioni diverse sugli stessi fenomeni riguardanti le donne, più o meno misogini. In altre parole, andava delineandosi una consapevolezza, seppur larvata, della «realtà antropologica» che per alcuni tratti si dispiega nella stessa direzione della nostra. Considerare questi autori completamente appiattiti su un'ideologia arcaicamente misogina ritenuta universalmente valida comporterebbe un errore prospettico tanto quanto valutarli solo in relazione alla nostra *forma mentis* contemporanea. Significherebbe non tener conto delle specificità di un secolo complesso come il Quattrocento, di un pensiero in divenire sulla realtà che preparava il terreno per il Rinascimento: il il «repertorio disponibile dei discorsi sulle donne», con le parole di Cazalé Bérard, era in costante sviluppo proprio in relazione alla realtà antropologica in cui veniva prodotto.

Inoltre, un'attenzione all'oggettivo (dal punto di vista contemporaneo) trattamento misogino dei personaggi femminili ha delle ricadute fondamentali sul piano narratologico, permettendo di individuare alcune tendenze dominanti. Che uno stupro sia ritenuto tale o meno, non cambia il fatto che il personaggio femminile nella narrazione sia fattualmente sottomesso a quello maschile. In molti casi, tale sottomissione può essere captata come fatto marcato solo da una sensibilità moderna: si tratta pur sempre, però, di osservare un fatto. Si può, dunque, rilevare una predilezione per certi tipi di trame, in cui i personaggi femminili svolgono determinate funzioni, manifestano diversi gradi di *agency* e sono più o meno escluse dal controllo degli eventi. Non si tratta di una prospettiva che penalizza in assoluto i testi di quest'epoca, dal momento che anche all'interno della stessa epoca (nonché del Trecento, se pensiamo a Boccaccio) era possibile sviluppare anche personaggi alternativi, pur scrivendo all'interno di una concezione femminile diversa da quella odierna. Perciò, anche questo genere di preferenza narrativa merita attenzione nel valutare complessivamente la novellistica di un secolo.

[35] Cfr. ivi, pp. xviii-xix.
[36] Beninteso, solo di certi tipi di adultere: chi riceve un trattamento di riguardo è solitamente una nobildonna, mai una popolana. Il discorso *pro-woman* resta sempre vincolato a un rigido discorso di classe.

VI.2. *Exfortiatae*: non consensualità e stupro

Nel *corpus* delle novelle d'autore del Quattrocento, colpisce l'insistente tematizzazione di quella che oggi definiremmo "cultura dello stupro". Di questa espressione, originatasi negli anni '70[37], si adotterà la storica definizione proposta nel 1993 da Emilie Buchwald, Pamela Fletcher e Martha Roth:

> What is a rape culture? It is a complex of beliefs that encourages male sexual aggression and supports violence against women. It is a society where violence is seen as sexy and sexuality as violent. In a rape culture women perceive a continuum of threatened violence that ranges from sexual remarks to sexual touching to rape itself. A rape culture condones physical and emotional terrorism against women as the norm.[38]

Utilizzare un concetto odierno come questo è proficuo nel momento in cui esso si dimostra efficace e univoco per descrivere il complesso di situazioni narrative che ci si trova ad analizzare; d'altro canto, andrà sempre tenuto presente che questa concezione era molto lontana da quella degli autori e del loro pubblico. Per questo, di volta in volta, all'individuazione dei fenomeni attraverso categorie contemporanee si unirà la ricostruzione del retroterra di queste opere, sia dagli indizi offerti dal testo stesso (in particolare nelle sezioni extradiegetiche di commento, che aiutano ad inquadrare l'orizzonte d'attesa dei lettori) sia dai documenti storici del tardo Medioevo e della prima Età Moderna, fra cui capitale importanza hanno gli statuti comunali[39]. Si manterrà in questa analisi il presupposto che la cultura dello stupro sia intimamente legata a una società patriarcale, in cui i perpetratori della violenza sono di norma uomini e le vittime donne, come conferma la schiacciante maggioranza delle trame novellistiche prese in esame.

Nelle novelle dello pseudo-Sermini, di Masuccio Salernitano e di Sabadino degli Arienti si dispiega minuziosamente quel «continuum» di violenza a cui Buchwald, Fletcher e Roth fanno riferimento nella loro definizione. La casistica è più ricca di quella proposta nel loro preambolo e presenta diverse sfumature nei tre elementi fondamentali che attualmente identifichiamo come definitori di uno stupro dal punto di vista sociale e legale: la non-consensualità dell'atto, la *mens rea* dello stupratore e l'impiego della forza[40]. Il consenso femminile viene aggirato, forzato o ignorato; gli uomini sono sempre consapevoli di star commettendo un atto a cui la donna non ha acconsentito o, anzi, ha esplicitamente dissentito; infine, vi è un sistematico uso di minacce, ricatti, violenza non

[37] La prima attestazione in una pubblicazione è in New York Radical Feminists, *Rape: The First Sourcebook for Women*, a cura di Noreen Connell e Cassandra Wilson, New York, New American Library, 1974, p. 105.
[38] *Transforming a Rape Culture*, a cura di Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher e Martha Roth, Minneapolis, Milkweed Editions, 1993, p. vii.
[39] Secondo la proficua linea di indagine sviluppata, fra gli altri, da studiose di storia medievale e storia del diritto italiane come Anna Esposito, Maria Teresa Guerra Medici e Maria Grazia Nico Ottaviani, per i cui contributi specifici cfr. *infra*.
[40] Cfr. Rebecca Whisnant, *Feminist Perspectives on Rape*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, a cura di Edward N. Zalta, 9 agosto 2021, https://plato.stanford.edu/entries/feminism-rape/ (consultato l'ultima volta il 16 ottobre 2024).

solo fisica ma anche psicologica. Parte integrante della forza maschile, infatti, deriva dal potere di imporre anche la propria versione dei fatti, a cui verrà sempre dato maggior credito rispetto a quanto possano ottenere le parole delle donne. Il gran numero di casi raccolti nelle trame novellistiche dimostra come la cultura dello stupro rappresentasse uno schema ben radicato nelle dinamiche erotiche e pienamente condiviso tanto dagli autori quanto dal loro pubblico.

Tuttavia, gran parte di queste dinamiche non erano identificate come stupro nel Quattrocento[41]. In quest'epoca, lo stupro è caratterizzato come un crimine di natura sessuale che nel diritto statutario rappresenta «il più ricorrente dei reati a danno delle donne»[42], nonostante i veri e propri processi di cui è rimasta traccia siano in numero estremamente esiguo[43]. I fattori in gioco che rendono un atto legalmente perseguibile come stupro sono diversi, come riconosce Maria Grazia Nico Ottaviani in una recente ricognizione:

> Dagli statuti […] risulta una casistica vasta che tuttavia si può ricondurre ad alcune questioni ricorrenti: la condizione sociale della donna violentata e la sua reputazione; la volontarietà dell'atto; il procedimento che ne segue, sempre accusatorio su iniziativa della vittima o dei suoi parenti fino a un certo grado; la varietà delle pene, pecuniarie spesso, personali (pena capitale) talvolta, evitabili attraverso opportuni matrimoni riparatori.[44]

Tutti questi aspetti vengono toccati dalle novelle quattrocentesche e di essi si darà conto, di volta in volta, nell'analisi dei testi.

La situazione narrativa più ricorrente prevede il personaggio dell'uomo innamorato o di un suo mediatore (tipicamente una mezzana) che dispiega una retorica manipolatoria per persuadere la donna, vergine o sposata, a cedere alle *avances* maschili. Il consenso della donna al rapporto sessuale raramente è libero e spontaneo. La donna viene messa, per così dire, all'angolo: se si negasse, ci sarebbero conseguenze negative che vanno molto al di là della delusione maschile per il rifiuto. I personaggi dello pseudo-Sermini prospettano una grande varietà di esiti minacciosi alle co-protagoniste femminili, sin dalla prima novella, in cui la protagonista Montanina viene così incalzata da un'anziana mezzana:

> «Io sono venuta per iscampo di quello giovino che tanto t'ama: per Dio, campali la vita! Tu puoi hora essere cagione di sua vita et di sua morte come vorrai. Io gli ho promesso per tua parte che tu l'udirai domandassera, che altro non vuol da te se non parlarti honestamente: et esso attende questo con gran festa. Di che, si altrimenti la cosa li riuscisse, disperato sul tuo uscio s'uccidarebbe et tu ne verresti vituperata e tuo sarebbe il peccato et la vergogna». (Ps. Sermini, *Nov*. I, 18)

[41] Così come, del resto, non lo sono state fino a tempi molto recenti (cfr. Keith Burgess-Jackson, *Rape: A Philosophical Investigation*, London, Dartmouth, 1996); molte, peraltro, tuttora faticano ad essere riconosciute.
[42] Maria Grazia Nico Ottaviani, Mulier per vim exfortiata. *Gli statuti comunali*, in *Violenza alle donne. Una prospettiva medievale*, a cura di Anna Esposito, Franco Franceschi e Gabriella Piccinni, Bologna, il Mulino, 2018, p. 108.
[43] Cfr. Didier Lett, *Hommes et femmes au Moyen Âge: Histoire du genre XII^e^-XV^e^ siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, pp. 170-172.
[44] Nico Ottaviani, Mulier per vim exfortiata cit., p. 109.

Il ricatto emotivo è evidente: rifiutando la corte dell'innamorato, la donna ne causerebbe perfino la morte. Negare il consenso coinciderebbe addirittura ad affermare la volontà che l'uomo si tolga la vita, come rimarca la vecchia alla fine del dialogo: «hora vedrò se sarai savia e se 'l vorrai vivo o morto» (Ps. Sermini, *Nov*. I, 20). Il *topos* ricorre in tutti e tre gli autori di raccolte novellistiche del secolo: nella dodicesima novella di Masuccio Salernitano, è sempre una mezzana (anch'essa, come nella novella dello pseudo-Sermini, una venditrice porta a porta) a rivolgersi ad una donna sposata per conto di un nobile salernitano: «'l mi pare lo maior peccato che committer se potesse, de far un tal giovane così stentando morire, atteso quanti sono li sui laudabili e piacevoli costumi, costumato, liberale ed onestissimo» (Masuccio, *Nov*. II 12, 116). A ciò, però, si aggiunge anche l'esortazione a non lasciarsi sfuggire «li fiori de la gioventù» (Masuccio, *Nov*. II 12, 116) e la triste prospettiva del rimpianto futuro per la mancata occasione di godimento:

> «pur non restarò de rammentarte che tu non vogli così miseramente perdere la tua florida gioventù; e se la fortuna e toi parenti de donarti sì brutto e de bassa sorte marito sono stati cagione, che ancora tu non vogli di te medesma essere inimica, ma che sappi trovar manera da godere, ché non ce è paro dolore, che altrui in vecchiezza pentirse». (Masuccio, *Nov*. II 12, 117)

La vecchia termina quelli che lei stessa definisce «assalt*i*» verbali ritornando, però, alla prima minaccia: «io te giuro per questa croce, che se io non gli porto bona nova, lui si donarà la morte» (Masuccio, *Nov*. II 12, 117). Così la donna, che in prima battuta si era detta intenzionata ad accettare solo il servizio d'amore del pretendente, senza però concedersi, si trova non solo a cedere ad un primo incontro nella chiesa di sant'Agostino, ma anche a sentirsi assillata e incalzata ad acconsentire anche ad altro. Con finezza psicologica, Masuccio così rappresenta la fanciulla dopo il colloquio: «con novi volgimenti di core rimasa, nel quale per le maestrevoli parole de la vecchia un continuo verme roder si sentia» (Masuccio, *Nov*. II 12, 118). Come si vedrà meglio in seguito, anche questo consenso strappato è però del tutto accessorio per l'uomo, che subito si metterà a pensare ad uno stratagemma per stuprare la donna. Velate minacce di suicidio, del resto, condivano anche la lettera di maestro Diego nella prima novella («egli era in tal modo da quelle [bellezze] preso, che o la grazia sua o morte ne aspettava» Masuccio, *Nov*. I 1, 9) e sembrano echeggiare anche nell'epistola scritta da frate Puzzo a quella che crede essere una bella fanciulla nella dodicesima novella delle *Porretane* di Sabadino degli Arienti:

> "Ché cusì essendo, pregoti caramente sii contenta essere amata da me, avendoti per unica regina del mio core electa; perché il contrario facendo saresti sola caxone in breve de la mia morte, de la quale poi son certo, essendo tu umana e non di pietra, sempre te dolorebbe: quantunca forsi amante indegno me reputi al tuo valore. Sì che, cara giovene, non potendo resistere a le amorose quadrella, per Dio non sdegnare il mio infinito amore, ché molto te ne priego, dandome risposta grata, la quale cum summo disio aspecto; e a te, da cui ogni mia salute e ogni mio ben procede, me dono e recommando". (*Porr*. XII, 24-25)

Anche in questo caso, l'ambasciata non è che il preludio a un tentativo di stupro, in occasione del quale lo spauracchio del suicidio verrà rivisitato per far cedere la giovane e, soprattutto, per farla smettere di lamentarsi: «Anima mia, non te atristare; consolate, se caro hai ch'io viva» (*Porr*. XII, 44). Il discorso ritorna molto più drammaticamente nella novella LIV, in cui il cavaliere Gneo Colomnese minaccia di accoltellarsi al petto se la donna da lui amata, Diamante, non lo sceglierà come suo sposo:

> Disarmato, prese uno coltello e dixe: «Madonna mia, io voglio mostrare, a coroborazione de quanto ho decto alla vostra Sublimità, el core, acciò che in quello possiati vedere coi proprii vostri occhii sculpito uno finissimo diamante a onore del vostro glorioso e alto nome».
> E decto questo, subito se fece nel lato del core una fenditura; la qual cosa vedendo la brigata, smarita e pietosa divenuta, gridò cum alta voce: «Non far per Dio, cavaliero, non fare!»
> E la donna, vincta da pietà, corsali adosso credendo se volesse dare la morte, de le crude mano li tolse el sanguinato coltello e cum pietose parole verso lui dixe:
> «Miser Gneo, or cum che ardire potrebbe io mai della mia salute e vita domandare a voi mercede, se della vostra seti crudele e prodigo? Reponeti, per Dio, quel vostro coltello, col quale m'aveti el core e l'animo per dolore traficto, e facti che mai più per tal casone se mostri nudo».
> A cui epso respose: «Magnifica Diamante, io vederò e cognoscerò bene a questo puncto quello voreti ch'io faza per la sentenzia che dareti». (*Porr*. LIV 70-74)

L'autore sottolinea lo smarrimento della protagonista per un simile gesto, di fronte al quale subito si slancia per salvare il pretendente. Il ricatto emotivo è estremamente pressante: il cavaliere afferma che è sola responsabilità della donna prevenire quel gesto con la sua «sentenzia» su chi, fra lui e il rivale Publio Ursino, avrebbe avuto la sua mano. La donna si sente messa alle strette, temendo le ripercussioni di una sua risposta negativa: il suo turbamento emotivo per la vicenda arriverà a farla morire nei mesi successivi, sentendosi incapace di prendere qualsiasi risoluzione.

Il suicidio non è l'unico argomento sfruttato dagli uomini nelle novelle: il repertorio è piuttosto variegato e comprende anche la minaccia speculare alla precedente, per cui non acconsentendo al rapporto le donne diverrebbero "micidiali di sé stesse". È un *topos* che ricorre nell'opera dello pseudo-Sermini, fin dalla seconda novella, in cui frate Girolamo incalza una giovane monaca ad assumere un'eufemistica medicina per il suo «difecto» di essere troppo calorosa, senza la quale si metterebbe nella condizione di morire:

> Allora, veduto el frate la pura et sancta intentione di costei, le disse: «Medicinastiti tu mai?». Ella disse di no. Rispose lui: «O gattivella, come sei tu viva? Chi è stata di queste monache la tua maestra?». Ella a ·llui rispose: «Suoro Lisabetta». Et epso a ·llei disse: «Oh, che Dio lil perdoni! Come ha saputo verso di te essere sì crudele che non t'habbi messa nella via di guarire di questo difecto? Da lei non è rimasto che tu non ti sia morta o almanco intisichiata! O la tua madre non t'avisò ella mai di nulla?». Ella rispose: «Ella si morì di dolore ché 'l mio crudel padre me ci messe per forza, sì che ella non mi poté dare conseglio né adiuto, sì che io non ebbi mai consiglio né adiuto da persona et non mi medicai mai». El frate si maravigliava dicendo: «O sventurata, come sei tu viva? Ma poiché così è, io t'asolvarò! Che si tu l'havessi saputo, io non t'asolvarei senza licentia del papa, che, havendolo tu saputo, saresti stata micidiale di te stessa; ma io t'ho per scusata per non saperlo et per la tua purità». (Ps. Sermini, *Nov*. II, 8-9)

La donna si dice pronta a iniziare a curarsi e, naturalmente, il suo consenso è ancor più compromesso dall'obliquità della proposta del frate. La monaca, infatti, non sa nemmeno di cosa si stia parlando ed è convinta si tratti davvero di una cura medica. Molto simile anche il caso della novella XXXIX, in cui Sansonetto convince l'ingenua Bamba, sempre sotto il velo di una bizzarra metafora faunistica nonché di una concezione anatomica del tutto improbabile, che se non avrà rapporti sessuali entro i venticinque anni si condannerà da sola a perdere la vita a causa di una mortale chiusura del suo sesso:

> E egli a ·llei: «Non hai tu hormai vinti anni o più?». E ella a ·llui: «Sì, ho io presso a vinticinque anni». E lui disse: «Co, diavol, vinticinque! O co, non sai u che 'n tisto tempo se serrano l'alleluia? Et però non potrie tu esser viva havendo vinticimque anni non 'sendoti tu già fatta dimesticare, che saresti insalvatichita et imboschita per modo che 'l chiasso si saria già appicciato l'una groppa con l'altra per le machie dattorno et raicatasi insieme». Ella non intendendo, domandò che chiasso questo sia, e egli a ·llei: «Non hai tu mai in villa veduto chiasso veruno, che per non usare vi sieno sì cresciute le machie, che volendovisi usare bisogna adoperarvi la roncola o smachiarlo?». Ella disse di sì. «Così» disse lui, «interviene alle femine, ma il chiasso di contado si serra in quattro o sei anni, la femina, co ella giogne a vinticimque anni, si serra da non potersi mai uprire. E serrato, subito la femina è morta si ella collo scoccotrillo non s'è già sollazata spesso spesso con esso. El quale è tanto dolce et soave ch'ogni femina l'assagia ne 'nghiottornisce, ch'altro dilecto non hanno le femine in questo mondo, che, se non fusse quil giuoco, tutte si morrien di dolore et nissuna più di vinticimque anni non vivaria un'ora.
> Oh deraicata, non sai tu che i chiassi non son fatti che per usare et quilli che non s'usano vaccio inboschiscano, ch'io mettaria che 'l tuo aggia la machia di sopra? Et se lo scoccotrillo col suave onguento striphinando in su et in giù non consuma come di fuora, non vedi tu come tu sei spacciata che già più di dieci anni dovevi cominzare a transtullare con esso? O sciamignata, non vedi tu quanto bien ti perdi? E anco sei umicidiale di te stessa, ché non vivarai oltra tre mesi, come tu di' c'hai meno di vinticimque anni, se subito non ripari d'havere uno scoccotrillo col quale tu ti traga dilecto et piacere. Ma vol'essere a quisto persona molto domestica di cui tu ti possi fidare».
> Ella, benché molta fede li desse, pur vagillava di più cose che lui le dicea. Et havendo posto desiderio al grande piacere che, sicondo lui, ella poteva havere di questo scocotrillo e anco impaurita della morte in capo di vinticimque anni, nonestante che la natura in parte ne le dettasse quasi l'effecto che quelle parole quasi si schifavano et disse: «Io vorrei, Sansonetto, che tu mi desse ad intendare bene quel che tu dici di questo "scocotrillo" et "chiasso" che viene a dire». (Ps. Sermini, *Nov*. XXXIX, 6-8)

L'idea di compiere una scelta suicida in caso di diniego viene introiettata anche dallo stesso personaggio femminile nella novella X, in cui frate Ianni convince monna Galiotta ad accoglierlo nel letto coniugale per sopperire alle mancanze del marito impotente: «Et certo se per lo passato la fortuna m'è stata aversa, hora d'ogni mio malo mi vorrà ristorare. Et se io rifiutasse non accetando el suo ristoro, io sola sarei cagione che s'ella per lo passato m'ha 'nimicato, farmi ancor peggio per l'adivenire. Certo io non sarò ingrata né micidiale di me stessa […]» (Ps. Sermini, *Nov*. X, 7).

In altri casi, i personaggi maschili cercano di convincere la donna che il rapporto sessuale costituisca una scelta vantaggiosa per una molteplicità di motivi: nella novella XXVIII, un giovane detto Malitia persuade Gemina di aver bisogno di imparare l'antifrastico «giuoco della purità» per

essere «savia» e non arrivare impreparata al proprio matrimonio (Ps. Sermini, *Nov*. XXVIII, 5)[45]; nella novella XXXIII, frate Ugolino finge di agire negli interessi della giovane Fiorita per far innamorare di lei il suo futuro marito Luciano attraverso un rituale che prevede la sua presenza senz'abiti nel suo letto; addirittura, nella novella XXIV, un maestro di musica convince la sua allieva che l'atto sessuale sia parte integrante delle lezioni per imparare a suonare a occhi chiusi («et però, a volere che di dì et di nocte tu sappi ad un modo sonare, è necessario che tu al naturale del maestro che t'insegna t'atachi, senza 'l quale non faresti niente»; a ciò, l'uomo aggiunge subito dopo una perspicua profferta erotica: «et però, volendo ch'io di ciò ti compiaccia et che con buono amore a perfectione io t'insegni, è necessario ch'io t'ami e io amare non ti posso se prima tu, c'hai bisogno di me, non dimonstri amare me di buon core», Ps. Sermini, *Nov*. XXIV, 5).

Molto più realistici e meno fantasiosi risultano poi altri tipi di ricatti, presentati non solo dallo pseudo-Sermini ma anche dagli altri due narratori. Al vittimismo e all'ostentazione di presunti fini salvifici si sostituiscono, il più delle volte, vere e proprie minacce. Nella novella XIX, il prete Urbano prima convince una donna a toccarlo affermando «se voi vel contradicesse, non si vorrebbe sotterrarvi in sacrato» (Ps. Sermini, *Nov*. XIX, 14), poi costringe monna Meia, donna sposata che già lo aveva rifiutato, a giacere con lui, pena l'essere per sempre infamata, dal momento che era stata vista a letto con un arciprete («Voi non volete preti, ma sì arcipreti: questo pur si saprà», Ps. Sermini, *Nov*. XIX, 19). L'andamento della narrazione è particolarmente angosciante per la donna: proprio per denunciare ser Urbano, che l'aveva insidiata, si era rivolta all'arciprete, ma quest'ultimo l'aveva persuasa a cedere alle proprie lusinghe (si noti la litote, che sottolinea lo stentato consenso della donna: «tante belle parole et sì efficaci ragioni l'assegnò ch'ella *ricusare non poté* che bisognò che con lui si colcasse» Ps. Sermini, *Nov*. XIX, 19). A sua insaputa, però, l'arciprete era sempre stato d'accordo con ser Urbano per prendersi gioco di lei, facendolo appostare fuori dalla camera. Ora, ser Urbano minaccia monna Meia di rovinare la sua reputazione, il che ha un forte impatto sulla donna: vedendolo sul punto di uscire a diffondere la notizia, «a ·llei par male stare» (Ps. Sermini, *Nov*. XIX, 20). Il dato non stupisce, giacché la *fama* femminile aveva assunto a questa altezza cronologica un valore non solo sociale, ma anche e soprattutto legale. Una donna *infamata*, a differenza di una donna *bonae famae*, oltre a ricevere un ben diverso trattamento all'interno della propria comunità era anche discriminata negli statuti cittadini: basti pensare che, nei casi di stupro, per il colpevole erano previste in varie città della penisola italiana pene ridotte o addirittura nulle se la vittima fosse stata una donna

[45] Va notato, tuttavia, che nella novella XX della stessa raccolta è la donna a mettere in atto questa strategia retorica a danno di un giovane uomo e non mancano altri casi di analoghe manipolazioni (si vedano le novelle XIII, XXXVI e XXXVII). D'altra parte, le due situazioni non possono considerarsi speculari, dal momento che la posta in gioco non è la medesima, avendo la verginità femminile un valore sociale, religioso e legislativo completamente differente da quella maschile.

di cattiva fama[46]. Dunque, il vituperio e la conseguente perdita della reputazione potevano avere davvero gravi conseguenze per una donna come monna Meia. Non trovando alternativa, si trova ad accettare la proposta indecente dell'arciprete, cioè andare a letto anche con ser Urbano per farlo desistere dai suoi propositi: «Ella, parendole conforto, per la paura ch'aveva ‹acconsentì› che così si facesse» (Ps. Sermini, *Nov*. XIX, 20). Così, proprio la figura d'autorità a cui si era rivolta per scampare alle prepotenze di ser Urbano diventa complice del suo aguzzino, orchestrando quel *ménage* del tutto non consensuale. Il tema del vituperio viene nuovamente sfruttato nella novella XXXVII, in cui monna Gioiosa intrattiene una relazione clandestina con il giovane Smiraldo, che viene però scoperta da due uomini, Alberto e Giusperi. I due, «composti di godere questa torta anchor loro» (Ps. Sermini, *Nov*. XXXVII, 9), sorprendono un giorno la donna e le fanno capire di sapere tutto, minacciandola di rivelare la tresca pubblicamente se lei non accetta di giacere anche con loro:

> Et sappiate ch'io so ogni cosa e sabbato nocte fe' otto dì dormì con voi et so che cavalcò quattro miglia, due a piei et due a cavallo; hora, se savia sarete, vi giovarà che taciarò lassandovi di lui havere ogni dilecto senza stroppiare niente, con questo ch'io ne voglio una particella godere come lui; altrimenti, sì come disperato, guastarò voi et me a un tratto, et siamo sofficienti qui Giuspieri et io (el quale allora si palesò, ch'era da ·ccanto) vituperarvi del mondo, e saracci dato fede, ché provaremo ogni cosa».
> E acennato Giuspieri che parlasse, assai più efficacemente parlò che Alberto non havea facto. Di che insomma, doppo molte parole, la savia monna Gioiosa, per non essere vituperata et per non perdare tanto smiraldesco thesoro, deliberò tacere et havere costoro per amici. (Ps. Sermini, *Nov*. XXXVII, 11-12)

Nelle raccolte di Masuccio e di Sabadino, i toni si fanno ancora più aggressivi. Gli uomini non solo minacciano di rovinare la reputazione delle donne (con costante insistenza sull'area semantica della vergogna), ma anche di far loro violenza. In questo scenario, le protagoniste non solo sarebbero sottomesse con la forza, ma verrebbero per giunta diffamate come se fossero state consenzienti al rapporto sessuale e, dunque, *mulieres inhonestae*, *malae famae*. Si veda la novella 5 del *Novellino*: donno Battimo, prete amalfitano, si è invaghito della giovane Massimilla, moglie di un falegname, ma la donna non ricambia minimamente il suo interesse. Al che, non ottenendo ciò che vuole con le buone, Battimo decide di cambiare strategia persuasiva:

> Il preite, che instabile e volunteroso era per natura, cognosciuto che 'l vagheggiare non gli giovava, e che né prieghi né lusinghe in lei trovavano luoco, cominciò con importunità grandissima, con gridi e con minazze a seguitarla, per modo tale che la giovene, più per fastidio e paura che per vaghezza che

[46] Cfr. Nico Ottaviani, Mulier per vim exfortiata cit., pp. 107-117; Anna Esposito, *Donne e fama tra normativa statutaria e realtà sociale*, in *Fama e* Publica vox *nel Medioevo*. Atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XXI edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno 3-5 dicembre 2009), a cura di Isa Lori Sanfilippo e Antonio Rigon, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2011, pp. 87-102; Ead., *La fama delle donne (Roma-Lazio, secc. XV-XVI)*, in *Donne del Rinascimento a Roma e dintorni*, a cura di Ead., Roma, Roma nel Rinascimento, 2013, pp. 1-19; Ead., *La vita difficile delle donne: violenza in famiglia (Roma e dintorni – secc. XV-inizio XVI)*, in *Lucrezia e le altre: la vita difficile delle donne (Roma e Lazio, secc. XV-XVI)*, a cura di Ead., Roma, Roma nel Rinascimento, 2015, pp. 9-34; Dinora Corsi, *Donne medievali tra fama e infamia:* leges *e* narrationes, in «Storia delle donne», VI-VII (2010-2011), pp. 107-138.

> ne avesse, gli promisse un dì che, come il marito andava fuora il paese, era contenta fare il suo volere. (Masuccio, *Nov*. I 5, 52)

Queste molestie fanno cedere la donna, come Masuccio finemente nota, «più per fastidio e paura» che per un reale desiderio nei confronti dell'uomo. Ironicamente, poi, l'autore afferma che il prete a quel punto si decide a frenare «onestamente il suo namoramento» (Masuccio, *Nov*. I 5, 52), un eufemismo sostanzialmente antifrastico per definire il comportamento aggressivo dell'uomo. Massimilla, però, ha pianificato anche di incontrarsi con maestro Marco, un giovane sarto che ha deciso di far divenire suo amante. Una sera in cui il marito della donna è assente, Marco viene invitato a passare la notte con lei ma, inaspettatamente, anche donno Battimo si palesa e picchia alla sua porta:

> La donna, lasciato il basciare, disse: «Chi è di fuora?» Rispuse: «Io, sono il tuo donno Battimo». «E che buona nuova a tal ora?» disse la giovene. A che il preite rispuse: «E come, non sai tu quello che voglio? Pur adesso non c'è né tuo marito né altri che ce impacce; aprimi, te ne priego». Disse lei: «Deh! va con Dio, buono omo, ch'io non sono al presente acconcia a far tal cosa». Il preite, a tal risposta più turbatosi, senza più consiglio disse: «In fé de Dio, se tu non me apri, io buttarò questo uscio per terra, e farò a tuo mal grato quello ch'io vorrò, e dopo te anderò svergognando per tutto il paese». (Masuccio, *Nov*. I 5, 54-55)

È degna di nota la riprovazione che Masuccio dimostra nei confronti di questo personaggio maschile, nonostante Massimilla, di fatto, incarni il prototipo di donna di cattiva fama, intrattenendo consensualmente dei rapporti extraconiugali. Il narratore sottolinea che le minacce sono proferite «senza più consiglio», aggiungendo poi che la donna cede perché ha «cognosciuto [il prete] avere il cervello sopra il cappuccio» e il sarto è altrettanto spaventato «sapendo il capo balzano del preite» (Masuccio, *Nov*. I 5, 55). Insomma, l'atteggiamento intimidatorio di donno Battimo è connotato come il comportamento di uno squilibrato, completamente fuori di sé e pertanto giustamente da temere. Ammettere la legittimità del *metus* della donna *exfortiata* significa concederle un'attenuante nell'adulterio, riconoscerne lo statuto di vittima di uno stupro. Al contempo, i toni della novella restano tutt'altro che tragici e tutta la vicenda si risolve in un'atmosfera fabliolistica. Così pure avviene nella novella 29, in cui la protagonista Viola è assillata da tre diversi amanti. Preso appuntamento con il primo, non riesce neanche a negarsi al secondo (un frate) né al terzo (un fabbro) per paura della loro reazione: «né, per cognoscere il frate temerario e fastidioso multo, li averia de contentarlo possuto negare» (Masuccio, *Nov*. III 29, 235);

> Il fabro […] retornandosene verso casa, trovò Viola a la fenestra, e gli disse: «Puro questa notte, che tuo marito non vi è, me potrai recevere in grazia, e ben per te se 'l fai; altramenti tieni per fermo, ogne tuo disigno da me te essere turbato». Viola, che multo l'amava e non poco lo temeva, pensando puro che tempo gli avanzava de la longa notte de tutti tre li aventoreri possere liberare, come a li dui avea trovata manera, cossì prepuose al terzo, ancora che ultimo fusse, dare recapito […]. (Masuccio, *Nov*. III 29, 235)

Il tutto si conclude con esiti tragicomici, per cui gli amanti si ostacoleranno a vicenda arrivando anche a causarsi non indifferenti danni fisici. Il narratore e Viola si limitano ad apostrofare l'uno o l'altro uomo come «importuno» (Masuccio, *Nov*. III 29, 236) o «continuo stimolo» (Masuccio, *Nov*. III 29, 237): dunque, la loro imposizione sessuale viene ridimensionata a un semplice comportamento fastidioso. Similmente, infine, i toni si mantengono relativamente leggeri anche nella novella 32, in cui l'onesta veneziana Iustina viene insidiata da un mercante fiorentino. Con la complicità di una mezzana, credendo di essere condotta in un monastero viene invece rinchiusa nella casa dell'uomo, che la costringe ad avere un rapporto minacciandola senza troppi giri di parole:

> […] a la fine Iustina se retrovò in una camera sola; a la quale il fiorentino intratosene, con le bracce aperte avvinchiatole il collo, dopo che con breve parole la ebbe de l'inganno fatta certa, la supplicò, per lo longo e ferventissimo amore che gli avea portato e portava, per conservazione del suo onore medesmo, senz'altro contrasto se contentasse donarli quello che negare, volendo, non averia possuto. (Masuccio, *Nov*. IV 32, 265-266)

Ben diverso, invece, il caso della novella XXXII delle *Porretane*. Lo stile della narrazione è del tutto serio e tragico, confacente a quella che viene presentata come una strenua prova di pudicizia dal valore esemplare, un vero e proprio trionfo della castità: re Ladislao insidia la giovane Placida, fanciulla virtuosa che non vuole assolutamente perdere il proprio onore, quand'anche fosse con un sovrano. L'intero testo, come detto in precedenza[47], è occupato dai tentativi progressivamente più violenti dell'uomo di convincere la donna a sottostare ai suoi appetiti carnali. Dopo aver tentato di compiacerla con profferte d'amore, che la donna sarebbe «savia» ad accettare (*Porr*. XXXII, 12), il protagonista anzitutto cerca di far sentire la fanciulla in colpa, perché non starebbe mostrando gratitudine per il suo sentimento: «e ora per merito de tanto amore me vòi della tua dolce speranza spogliare?» (*Porr*. XXXII, 18). Di fronte alla resistenza di Placida, infine, il sovrano passa alle vere e proprie minacce prima di stupro e poi, come il donno Battimo di Masuccio, di diffamazione:

> «Però te notifico che, pur quando al mio ardentissimo amore non te vogli benignamente inclinare, me serà necessario incrudelire in te e nel tuo onore; però te priego che non me vogli più far predicare invano né condiscendere a ira, la quale non potrebbe essere se non cum exterminio della tua fama»; (*Porr*. XXXII, 28)

> «E per questo te conforto a non dire più parole, ma a seguire cum bono effecto el mio pensiero; e nol facendo, te rendo certa che da me non te partirai senza tuo villano dispiacere e farote la più vituperosa femina del mondo: sì che piglia quello partito te pare, ch'io voglio a ogni modo de pratica uscire». E cum queste parole prendendola per volerla sforzare […]». (*Porr*. XXXII, 35-36)

Nel corso del dialogo, il narratore non interviene molto spesso, limitandosi per lo più ai minimi interventi di regia ("il re disse", "a ciò Placida rispose"), ma è evidente che la rappresentazione

[47] Cfr. Capitolo V.2.

dell'eroica resistenza di Placida, a cui vengono attribuite battute colme di *pathos* e retoricamente sostenute, comporti una profonda svalutazione del tentativo del sovrano. Sin dall'inizio, tuttavia, il re viene presentato come un uomo assolutamente vizioso («vincto da l'ozio, nimico de virtute, e da voluptuosi pensieri, nutrimento de lascivia, non guardando essere copulato de bella e savia donna», *Porr*. XXXII, 3) e, verso il finale del dialogo, viene descritto in preda ad un «corropto appetito», pieno di «cupida fragilità» e «de impudicicia tutto acceso» (*Porr*. XXXII, 33). La riprovazione dell'autore per il tentato stupro è in questo caso esplicita e assoluta, in accordo con la concezione filogina a più riprese tematizzata nella raccolta. Come vedremo, però, si tratta di un caso isolato, in cui forse la considerazione per la donna deriva dal suo *status* nobiliare; ben diverso è l'atteggiamento nei confronti di altri tipi di vittime. Ma per quanto riguarda i tentativi di stupro, si veda ancora la novella LIII, in cui due nobili milanesi, Hieronimo e Francesco, si invaghiscono di due altrettanto nobili sorelle, Isotta e Cornelia. La prima chiede esplicitamente al suo spasimante di tutelare il suo onore e, solo a questo patto, gli concede di parlare con lei. Entrambe le donne, infatti, ricambiano il sentimento, ma non vogliono rovinare la propria reputazione. I colloqui, così, continuano, ma i due uomini vorrebbero di più dalle due fanciulle restie:

> Or seguendo li dui amanti avidamente l'amorosa impresa e mostrandoli cum efficaci signi li affanni e passione per loro portavano, alfine promettendoli le giovene de sera in sera aprirli uno certo usso della casa non molto distante dalla finestra, acciò potesseno essere insieme senza impedimento, pure nol facevano, o fusse per vergogna o per tema de parenti o per zelo del suo onore, overo fusse più presto, come loro credevano, per strazii e stenti de' loro amanti. Il che cognosciuto per Francesco e Hieronimo, deliberarono per uscire di pena e pratica e per vendicare tale iniuria, che non li parea poca, trovare modo e via che le giovene, volesseno o non, contentasseno el loro disio. (*Porr*. LIII, 7-8)

Si noti come il narratore stesso insinui, in questo caso, dei dubbi sull'onestà delle stesse giovani, suggerendo che queste ultime si stiano solo divertendo a tormentare i propri amanti. Così facendo, la voce narrante non solo adotta la focalizzione sui personaggi maschili ma fa proprie le loro idee, come cogliamo da spie quali «overo fusse più presto» o l'uso del verbo «cognosciuto», cioè scoperto, saputo per certo. Il cupo stratagemma ideato dai due milanesi è fabbricare «doe chiavature tedesche» (*Porr*. LIII, 9), cioè due paia di manette, con cui intrappolano le innamorate dalla finestra da cui si sporgevano a parlare:

> La qual cosa vedendo le giovene, né intendendo altramente in quel principio la cosa, cominciarono a ridere: ma volendole poi levare via, non poterono, e cognosciuto l'inganno semivive remaseno. De che essendo li amanti in grandissimo piacere, dixeno: «Noi soglieremo alora tal nodo dalle mane vostre, che voi adempireti el nostro desiderio, poi che sì longo tempo cum tanto nostro affanno e pena ce aveti menato in triunfo».
> E cum queste parole discesi dalla finestra in terra, lì propinquo secretamente se poseno per vedere e auscultare el fin della cosa. E le giovene, poi che cognobbeno ogni loro arte e ingegno lavorare invano a sciogliere el groppo troppo fermo e forte, triste e dolorose più che mai fosseno alla sua vita, incominciarono a dire: «O misere, o sciagurate, dove semo conducte! Male per noi avemo cognosciuto

> Amore! Che maladecta sia l'ora e 'l puncto che videmo quisti iniqui e pessimi amanti! Lasso noi, che dirà la nostra matre e 'l patre e li nostri barbani quando ce vederano alle brazze queste diavolarie? Meglio sarei certamente che mai non fussemo nate!» (*Porr*. LIII, 11-15)

In tutta la novella, è marcato il contrasto fra la disperazione delle due giovani, ammanettate nella stanza fin quando non si arrendano a concedere il proprio corpo a Hieronimo e Francesco, e il divertimento di questi ultimi, che osservano gli eventi con «grandissimo piacere» e notevole sadismo[48]. Isotta e Cornelia temono di essere trovate con le manette dai loro parenti, il che causerebbe loro indicibile «vituperazione» (*Porr*. LIII, 22), svelando i loro colloqui segreti con i due innamorati. D'altra parte, questi ultimi sono gli unici due a poterle liberare, ma facendoli entrare consentirebbero loro di approfittare dei loro corpi. Arrivano così a fare un voto di castità a Dio e a santa Caterina, chiedendo di essere salvate da quella disgrazia; sperando nella benevolenza divina, infine cedono e aprono la porta a Hieronimo e Francesco, «recomandandoli cum le lacrime agli occhii e cum le brazze in croce el loro onore» (*Porr*. LIII, 27). Incuranti, i due uomini, «intrati in epsa [casa], subito cum dulci e amorosi basi se recorrono le amante in brazze cum pensiero cogliere el fructo de le loro fatiche» (*Porr*. LIII, 31); le fanciulle, però, con un'accorata perorazione li convincono miracolosamente a desistere rivelando il loro voto e, nel finale, si fanno davvero monache in un convento di santa Caterina a Milano. In questo caso, la novella viene ascoltata dai presenti «non cum riso, ma cum dolce pietate» (*Porr*. LIII, 40); tuttavia, la brigata schiera comunque il proprio favore dalla parte dei due uomini, la cui «virtù della temperanzia» dimostrata nel finale supererebbe la «prudenzia» di Isotta e Cornelia, concludendo che «'l costume delle discrete e savie pulcelle è de stare sorde, mute e aliene dalli parlamenti degli omini» (*Porr*. LIII, 41). Nessuna parola, invece, a commento della violenza con cui Hieronimo e Francesco cercano di strappare il consenso delle due vittime, che il narratore presenta come una semplice *trouvaille* dei due innamorati.

Un caso che merita trattazione a parte è il trattamento del consenso femminile nella novella 2 di Masuccio Salernitano, che riprende e rimodula con originalità la novella boccacciana di frate Alberto e che si muove con notevole autonomia nel quadro della tradizione narrativa delle parodie dell'Annunciazione[49]. Ad essere colpita però, come nel precedente decameroniano, è sempre l'autonomia della protagonista, che capovolge la condizione privilegiata di cui Maria godeva nel testo biblico, imperniata proprio sulle modalità del consenso. Di fatto, l'annunciazione a Maria si presenta

[48] Si veda, in particolare, il seguente passaggio: «E facendose cum queste parole mo' l'una mo' l'altra alla finestra per implorare aiuto e misericordia dalli amanti, li chiamavano cum sordo grido e offerivanli il core e la vita. Ma loro pur cheti, pigliando non poco piacere de tali lamenti e suspiri, restauravano cum sua gran dolcezza parte delle passate angossie. Ed epse, non sentendoli, cominciavano el più duro e pietoso pianto del mondo […]» (*Porr*. LIII, 16-18). Si noti come Hieronimo e Francesco superino addirittura lo scolare decameroniano, che quantomeno «a un'ora aveva piacere e noia nell'animo: piacere della vendetta la quale più che altra cosa disiderata avea, e noia sentiva movendolo la umanità sua a compassion della misera» (*Dec*. VIII 7, 80).

[49] Cfr. Capitolo VII.2.

come un episodio particolarmente saliente all'interno di quello che Robert Alter ha codificato come *Annunciation type-scene*[50], un modulo narrativo che ricorre a più riprese nelle Sacre Scritture. Nelle annunciazioni, per così dire, "standard", vi è una sequenza che prevede la sterilità della donna, l'annunciazione di una gravidanza da parte di una figura maschile (un angelo o un sacerdote) e l'effettivo concepimento e nascita del bambino[51]. Nell'annunciazione di Maria, anzitutto viene meno la sterilità femminile, elemento tutt'altro che secondario – da tale condizione, infatti, conseguiva necessariamente la natura divina del figlio. Non c'è alcuna sterilità da superare che provi la divinità di Cristo: Maria non era sterile, ma vergine[52]. In secondo luogo, si tratta dell'unico caso in cui non interviene alcuna figura maschile: l'annuncio viene rivolto direttamente a Maria e, soprattutto, Maria prende parte ai piani divini autonomamente, senza chiedere consiglio o permesso ad alcun uomo. Non solo: Maria, in maniera inedita, dà il suo assenso ai piani di Dio. La critica ha molto dibattuto sul valore dell'«Ecce ancilla Domini» (*Lc*. 1:38): da un lato, è stato rimarcato che tale assenso non era richiesto da Dio e che fosse dunque in qualche misura accessorio alla realizzazione dei piani divini; al contempo, non si può negare che, tematizzando l'assenso di Maria, il *Vangelo di Luca* punti l'attenzione su un importante momento di autodeterminazione femminile, assente negli altri casi biblici[53]. Maria diviene un soggetto attivo di questa interazione, prende la parola per sé stessa, acconsente a una gravidanza in prima persona, senza la mediazione di altre figure maschili, come sarebbe atteso in tale contesto storico e sociale. Solo *dopo* il suo assenso, Dio procede a mettere in atto il suo piano. È questo aspetto di autonomia ad essere attaccato e compromesso nelle novelle che parodizzano questo testo e, a mio avviso, raggiunge la sua crisi massima proprio nella seconda novella del *Novellino*, sul doppio fronte della destinazione diretta del messaggio e del momento dell'assenso. La giovane protagonista Barbara, figlia di un duca, entra in un monastero dedicato a santa Caterina da Siena costruito dai genitori per lei su consiglio di un malintenzionato frate domenicano. L'uomo inscenerà una vera e propria finta annunciazione per convincere la fanciulla a concedersi a lui, che presterebbe il proprio corpo per generare il «quinto evangelista» (Masuccio, *Nov*. I 2, 23). Il Verbo

[50] Robert Alter, *How Convention Helps Us Read: The Case of the Bible's Annunciation Type-Scene*, in «Prooftexts», III/2 (1983), pp. 115-130.
[51] Cfr. ivi, pp. 119-120.
[52] Cfr. Janice Capel Anderson, *Mary's Difference: Gender and Patriarchy in the Birth Narratives*, in «The Journal of Religion», LXVII/2 (1987), pp. 183-202.
[53] «Mary's active acceptance of her role is emphasized » (ivi, p. 191). Su questo aspetto e sulla sua strumentalizzazione in chiave di remissività e passività femminile riflette anche, in anni recenti, l'autrice Michela Murgia: «Il *sì* di Maria all'annunciazione andrebbe studiato in tutte le circostanze in cui si ragiona di donne, perché è quanto di più distante dall'ordine patriarcale si possa sperare di vedere» (Michela Murgia, *Ave Mary. E la Chiesa inventò la donna*, Torino, Einaudi, 2011, p. 115). Per una rassegna bibliografica sul tema e una proposta interpretativa che valorizza l'autonomia di Maria, rinvio alla recente tesi magistrale di Johanna Weaver, *Could Mary Have Said "No?" A contemporary feminist analysis of consent, examined through the context of Marian representations that originate from the Annunciation*, supervisione della London School of Theology, Tesi di dottorato, Middlesex University, 2023 (https://repository.mdx.ac.uk/download/1f3b9d9630662269e11580dcd891ecaa184cfeced36e883171 2c1042f0add493/1073422/JEWeaver%20thesis.pdf, consultato l'ultima volta l'11 ottobre 2024).

divino si manifesterebbe a Barbara tramite scrittura, prima con una vignetta nel breviario della devota fanciulla disegnata dallo stesso frate, poi con una pioggia di cartigli dorati fatti precipitare da un chierichetto da lui istruito, infine attraverso la stessa Bibbia, secondo l'espediente agostiniano del *tolle lege*. Senza alcun angelo o sacerdote a mediare il volere di Dio, paradossalmente la donna sembrerebbe avere una linea di comunicazione ancora più privilegiata rispetto alla Vergine Maria: a parlarle è direttamente lo Spirito Santo. Ma quella di Barbara è un'autonomia solo apparente: in verità, la donna non è mai una partecipante attiva di un dialogo, non riesce a interagire proficuamente con questa lettera scritta. Ciò che viene messo in scacco è precisamente la sua adeguatezza di interlocutrice. Quando si spaventa, non è da Dio che cerca rassicurazione, ma da una figura maschile di potere che ne sia intermediaria, cioè il suo padre spirituale, il frate domenicano che ha ordito tutta la messinscena. L'uomo, però, non le dà rassicurazioni, anzi, la spinge a dubitare ulteriormente della veridicità del messaggio ricevuto, in un capolavoro di psicologia inversa, ma anche di inibizione di qualsiasi presa di posizione propria da parte della donna. Il meccanismo narrativo dell'Annunciazione biblica si inceppa: il divino continua a manifestarsi, l'annuncio ad essere ripetuto, ma Barbara non è autorizzata a dare alcuna risposta[54]. In relazione al *Vangelo di Luca*, viene anche recuperato e decostruito il momento delle obiezioni, che viene sottratto alla donna e fatto proprio dal frate domenicano. In questa scena, è evidente come il parere di Barbara non sia sufficiente: dopo la quarta presunta apparizione, la donna si sente sicura ma il frate ancora suggerisce, «non per dubitare ma per ultima confirmazione» (Masuccio, *Nov*. I 2, 26), di cercare se nella Bibbia ci fosse testimonianza di un'evenienza simile a quella. Questo passaggio ricopre la stessa funzione che nel *Vangelo di Luca* svolgeva la rassicurazione di Gabriele a Maria, che ribadisce il potere di Dio attraverso degli esempi precedenti e dà le basi per l'assenso a procedere[55]:

> Dixit autem Maria ad angelum: «Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?».
> Et respondens angelus dixit ei: «Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi: ideoque et quod nascetur sanctum, vocabitur Filius Dei. Et ecce Elisabeth cognata tua et ipsa concepit filium in senecta sua, et hic mensis est sextus illi, quae vocatur sterilis, quia non erit impossibile apud Deum omne verbum».
> Dixit autem Maria: «Ecce ancilla Domini; fiat mihi secundum verbum tuum». Et discessit ab illa angelus. (*Lc*. 1:34-38)

Il frate, dunque, apre la Bibbia proprio su un versetto che pare confermare la profezia. Si tratta sempre di una forma di dialogo con il divino, ma è esclusiva del personaggio maschile gestirlo, mentre la donna resta in disparte senza poter intervenire attivamente:

[54] Per alcuni aspetti, questo *loop* in cui il modulo riparte sempre da capo sembra occhieggiare un altro ipotesto biblico, quello dell'annunciazione della nascita di Sansone in *Giudici* 13, in cui è lo scetticismo del marito Manoach a ostacolare la prosecuzione degli eventi: cfr. Alter, *How Convention Helps Us Read* cit., pp. 123-124.
[55] Cfr. Capel Anderson, *Mary's Difference* cit., p. 192.

> La giovene donna vedendo tanti e sì continui messi, e ciascuno con simile imbassata, e che né orazioni, vigilie o altre discipline per lei adoperate non l'aveano ad altro che in sul credere confirmata, gli parve certissimamente tale revelazione dal Spirito Santo procedere; e fra se medesma gloriandose de tanto bene, se cominciò ad estimar beata, credendo essergli quanto le scrittoline dimostravano apparecchiato; e ditta la messa, e tolte le cartucce sopra de lei e de l'altro sì belle cascate, che veramente pareano scritte da angelica mano e lavorate, tutta lieta e gioconda dimorava. Il frate, a cui già parea tempo venire a l'effetto del cogliere da tal fertile giardino l'ultimo e più suave frutto, disse: «Figliola mia, io veggio per tanti manifesti signi, questa cosa esser voluntà de Dio, e che 'l nostro più rassicurarce altro non sarìa che presuntuosamente voler più discernere quello procede di mente divina, qual vedi apertamente mostrarne, voler un tanto eccelso tesoro dal tuo felice vasello produrre. Dunque stando noi più increduli, temo nol divino iudicio si volga inver di noi: tuttavia, non per dubitare ma per ultima confirmazione di questo fatto, vederemo se la Sacra Scrittura in qualche parte ne avesse alcuna cosa predetta». E tolta subito la Biblia, rivoltate le carte ove lui medesmo avia posto il signo, trovò ne l'Evangelio di Ioanni ove dice: "Multi altri signi fece Iesù nel cospetto de' suoi discipuli, che non sono scritti in questo libro". (Masuccio, *Nov*. I 2, 25-26)

Alla fine, Barbara pronuncia effettivamente un "Ecce ancilla domini", che però si tramuta nell'atto autoinvalidante definitivo. Quando il frate le lascia finalmente la parola, affermando che se lei volesse continuare a dubitare lui non sarebbe più stato intenzionato ad assecondarla (quando, sin dall'inizio, era stato proprio lui ad insinuare il dubbio), la giovane risponde: «Oimè, patre mio, perché queste parole, essendo a voi noto, solo nel vostro consiglio fermarsi ogni mio bene e speranza? E però, quan*to*[56] a voi pare e piace, ad eseguire sarò sempre disposta» (Masuccio, *Nov*. I 2, 26). L'assenso di Barbara è un assenso deviato: è disposta a fare non ciò che le chiede lo Spirito Santo, ma quello che «*pare e piace*» all'uomo che la governa. La donna si priva dell'autorità di decidere, delegandola completamente al padre spirituale. L'uomo si è riappropriato del dominio sessuale, emotivo e cognitivo della donna; nessuna sua istanza può avere spazio, l'autonomia, l'indipendenza e il consenso femminile non sopravvivono in questo testo neanche in forma parodica, ma vengono completamente annichiliti. In questo modo, Barbara accetta un rapporto sessuale che crede essere senza peccato («restarai incorrutta, e beata sarai nel cospetto de Dio», Masuccio, *Nov*. I 2, 23), è convinta di aver ricevuto diverse prove divine quando è stata in realtà semplicemente manipolata da un uomo che voleva piegarla alle proprie voglie e anche a tutto ciò non ha acconsentito autonomamente, ma ha rimesso ogni facoltà decisionale all'uomo. La storia si chiuderà con la gravidanza della fanciulla e la fuga del frate domenicano.

Le novelle non si soffermano solo sull'aggiramento del consenso della donna, ma anche sui veri e propri rapporti sessuali consumati contro la volontà della parte femminile. Il tema è affrontato attraverso varie sfumature e non senza margini di ambiguità. Un esempio significativo è sempre contenuto nella prima novella dello pseudo-Sermini. Grazie alla già citata mediazione della vecchia

[56] Cito in questo caso il testo di Petrocchi, e non la variante «quando» di Mauro. Anche nella prima redazione della novella, edita da Petrocchi, la battuta di Barbara è la seguente: «Oimè, patre mio, come dite così? Io non ho altro bene, né speranza, se non in voi ed in le vostre sante operazioni; e perciò io so aconcia a fare quanto ve pare e piace» (Petrocchi, *La prima redazione del «Novellino» di Masuccio* cit., p. 311, § 49).

venditrice e all'aiuto di un fidato compagno, l'innamorato Vannino riesce a far allontanare il marito di Montanina e a organizzare un appuntamento nell'orto della giovane donna, che acconsente ad affacciarsi alla finestra di notte. Anche in questo caso, agisce su Montanina la pressione della minaccia di suicidio del giovane e il timore di restare svergognata, in caso di qualche scandalo[57]. Il giovane, però, si presenta all'appuntamento con una scala per poter entrare di sorpresa nella stanza della donna non appena lei avesse aperto la finestra. Montanina, colta alla sprovvista, cerca di far scendere l'uomo a terra, ma Vannino non la ascolta e cerca piuttosto un pretesto per entrare nella camera, incalzandola:

> La valente Montanina, che con desiderio attendeva al suo amante, come sentì sonare le tre hore, subito scese la scala, e a quella finestrella uperta pianamente si fece. Et posata il petto su essa per ascoltare se Vannino fusse di sotto, Vannino non fu lento, ma subito la vaga sua abbracciò strettamente con dire: «Signora mia, tu sia la bien trovata!». Allora essa, con atto spaventevole, disse: «Vannino, va' giù! Et da' piei di' ciò che ti piace». A cui Vannino disse: «O speranza mia, o tu ch'i' amo più ch'altra creatura, o tu di cui io desidero più l'honore mille volte che di me medesimo, per Dio, ascolta! Io so stato cacciato dalla fameglia del potestà insino qui, e sonno presso di qui nell'orto che entrai che vedere non mi potero. Ma da qui su mi potrieno scorgere della via, sì che, per Dio e per honore di te e di me, lassami entrare, fidati di me che bugia non ti diria: ripara subito al nostro honore!». (Ps. Sermini, *Nov*. I, 23)

Il caso di Montanina è però ambiguo, perché la giovane è consapevole che accettando l'appuntamento notturno sta già mettendo a rischio il proprio onore e, del resto, attende questa occasione «con desiderio». Il narratore sottolinea a più riprese l'essere «savia» della donna, che in questo contesto significa l'essere scaltra e non ingenua: infatti, «udito questo parlare, desiderando quella medesima conclusione a effetto mandare, fingendo per purità non intenderlo» (Ps. Sermini, *Nov*. I, 23), accetta di far entrare l'uomo nella propria camera. Dunque, Montanina è consenziente, ma finge soltanto di non esserlo per mostrarsi "pura" e tutelare la propria reputazione anche agli occhi dell'amante[58]. Del resto, la dinamica dell'incontro segue un copione per cui la donna fa mostra di non volere un rapporto sessuale e l'uomo sistematicamente ignora le sue istanze. Montanina, infatti, lascia entrare Vannino (formalmente solo per tutelare l'onore di entrambi), chiedendogli, però, di giurare di non violarla:

> «Se così è, io so contenta per lo vostro honore conservare, con questo che mi prometta la fede tua che la mia persona, e 'l mio honore, da te non sarà in niuna parte maculata». Vannino così gli promesse et giurò. Essa datoli agio a intrare, così entrò dentro, et dimenticato la fede e 'l sacramento, subito le ·bbraccia al collo gli gittò, con amorevoli baciamenti, cercando di pervenire all'amoroso effecto che desiava. (Ps. Sermini, *Nov*. I, 24)

[57] «La Montanina, considerato ogni cosa, prima la stretteza del marito, poi l'amore che gli portava Vannino, mossa a compassione di lui per le parole della Nuta, desiderando più la salute che la crudeltà di Vannino, saviamente rispose: "Mona Nuta, voi mi dicite cose che io biene cognosco che non sono honeste, pur non di manco, accioché maggior scandolo non ne riuscisse, che lui in su 'l mio uscio s'uccidesse, et per cessare ogni mia vergogna e per la promessa dite haverli fatto, io son contenta che esso solo entri nell'orto cautamente et io alle tre hore mi farò a essa finestrella, prima bien serrate tutte l'uscia di casa"» (Ps. Sermini, *Nov*. I, 21).

[58] Il *topos* è ampiamente sfruttato anche nella *Ginevra* di Lorenzo il Magnifico (per cui rimando a Zanato, *Gli autografi di Lorenzo il Magnifico* cit.).

Visto che ormai Vannino è entrato e il proprio onore è stato compromesso, la donna, infine, approfitta della piega degli eventi per chiedere all'uomo di non affrettare l'incontro ma di trascorrere con più calma il tempo insieme. La richiesta può essere formulata solo giunti a questi termini, come se a Montanina non fosse rimasta più altra opzione possibile. Vannino, vedendosi accolto «senza rumore ma con grande senno» (Ps. Sermini, *Nov*. I, 25), comprendendo cioè che la sua amata è smaliziata e non chiamerà certo i soccorsi, accetta di buon grado. La donna, però, continua anche durante l'incontro la sceneggiata, fingendosi totalmente estranea alla realizzazione di quell'appuntamento adulterino:

> «Oh, s'egli [il marito, Andreoccio] el sapesse che diria, che ti comandò che tu serrasse bien tutte l'uscia!». «Io l'ubbidii, ma de la finestrella non mi disse covelle, che se mel dicea, tu non saresti qui! Hora, pur non di manco, gionta mi c'hai et essendo in casa mia, non intendo farti altro che cortesia. Ma la paura che la fameglia del podestà non ti vedesse in su la scala, fu cagione che tu c'entrasti!». Vannino, humile rispondendo, disse: «Madonna mia, se io ho di niente fallito, et reputatelo da Venere e non da me». (Ps. Sermini, *Nov*. I, 27)

Le battute di questo scambio, tuttavia, sono connotate come «piacevolezze» (Ps. Sermini, *Nov*. I, 27): si tratta di un *divertissement* fra i due amanti, è ormai chiaro ad entrambi che la donna sta solo giocando a fare la moglie innocente, vittima dei raggiri del suo spasimante. Il copione dello stupro, dunque, non è altro che un ammiccante pretesto di cui la stessa donna si serve per poter acconsentire all'incontro sessuale, fingendosi forzata da eventi al di fuori del proprio controllo, dal momento che sarebbe stato disdicevole esprimere il proprio desiderio spontaneamente.

Del resto, c'è una linea molto sottile fra la costruzione di un personaggio femminile che si serve di questo stratagemma e il *topos* misogino per cui le donne, in fondo, vogliono sempre un rapporto sessuale, anche quando negano il proprio consenso. Il tema è particolarmente insistito nel *Novellino* di Masuccio, a partire dalla novella II, in cui misser Ambrosio riesce a rimanere solo con la moglie di Ioan Tornese e approfitta dell'occasione: «E in camera tiratala, e accostatala al letto con quella debole contradizione che sogliono fare tutte coloro che unicamente il disiderano, con velocissime ale fe' uno avantaggiato volo» (Masuccio, *Nov*. II II, 110). Anche in questo caso, si insinua che la donna in realtà desideri il rapporto, anche se la sua *agency* in questa novella, a differenza che in quella di Montanina dello pseudo-Sermini, è estremamente ridotta. I due si erano soltanto scambiati uno sguardo che la giovane aveva scelto di non ricambiare (anche se in verità aveva apprezzato l'interessamento del cavaliere) per timore della gelosia del marito Ioan Tornese: «La giovane, che prudentissima era, cognoscendo che per la estrema cautela del marito non l'avrebbe in nessuno atto possuto satisfare, ancor che d'essere al legiadro cavaliero piaciuta summamente gli fosse caro, se diliberò non dimostrarli alcun signo de benivolenzia o graziosa risposta» (Masuccio, *Nov*. II II, 106). Oltre a ciò, l'unico segnale dato dalla donna consiste nel ricambiare una stretta di mano furtivamente

tesale dal cavaliere, che però stava a significare solo che «il cognoscea» (Masuccio, *Nov*. II 11, 108). Insomma, non vi è da parte della fanciulla alcuna esplicita espressione di interesse per l'uomo né, d'altra parte, le viene mai chiesto, neanche quando è sola con lui, se desiderasse avere un rapporto: per l'appunto, viene trascinata in camera per un rapido incontro, a cui si oppone, presuppone la voce narrante, solo per finta. Ma, stando agli eventi, non ci sono davvero elementi per ipotizzare che la ritrosia della giovane sia simulata, né è dato spazio alla sua caratterizzazione psicologica sufficiente a portare alla luce dei pensieri che indichino il suo benestare. Nella rapida sequenza dedicata all'atto, ciò che emerge è solo una donna trascinata in una stanza per consumare un rapporto per cui, seppur debolmente, manifesta «contradizione», senza per questo riuscire a fermare misser Ambrosio. Lo stesso discorso si presenta nella novella successiva: dopo l'appuntamento a Sant'Agostino, il nobile salernitano invaghito della moglie dell'oste

> cominciò a pensare come l'ultimo frutto d'amore gli fosse stato de coglier concesso; e avendo sopra ciò varie e diverse vie trascorse, e in una deliberatamente fermatosi, avvenissene pur quel che vuole, propuose farsegli trovare in casa, e per tal manera che lei fosse a concederli forzata quel che unicamente desiderando avea già cominciato a pregustare. (Masuccio, *Nov*. II 12, 118)

L'area semantica dello stupro è qui esplicitamente chiamata in causa: la donna deve essere costretta con la forza a cedere alle voglie dell'uomo. Il protagonista si traveste dunque da giovane vedova in cerca di un alloggio sicuro per la notte in compagnia di «alcuna donna da bene» (Masuccio, *Nov*. II 12, 119) e l'oste gli offre la propria dimora, in compagnia della moglie. Tutto va secondo i piani del salernitano, che si ritrova in camera da solo con «la giovane, li cui pensieri da l'inganno eran molto lontani» (Masuccio, *Nov*. II 12, 119). In questo caso, la moglie è davvero colta di sorpresa e non avrebbe mai acconsentito a far entrare quell'uomo nei propri spazi domestici. Rimasta sola con la finta vedova, non appena scopre che si tratta in realtà del suo spasimante ha una reazione di ritrosia: «timida e vergognosa indireto tiratasi, de più accostarglisi non ardiva» (Masuccio, *Nov*. II 12, 120). L'uomo, a questo punto, inizia a temere che la giovane lo metta in pericolo chiamando aiuto («dubitando de' pericoli possibili per la imprudenzia spesse volte de giovanette donne», Masuccio, *Nov*. II 12, 120) e cerca di convincerla a cedere con una serie di lusinghe, che non portano però la donna a cambiare idea. Sarà piuttosto l'impotenza a fuggire e il timore dell'infamia a convincerla a cedere:

> La giovane, ancora che tutta isdegnosa più volte per uscirli de mano avesse sue forze indarno adoperate, pur cognoscendo che 'l gridare de eterna infamia gli saria stato cagione, essendoli eziandio de prima colui assai piaciuto, prese per partito donargli quello che, possendo, talvolta negato non gli avrebbe; e a lui rivolta, disse: «Se 'l poco senno de mio marito vi ha qui condutto, io non intendo con mia eterna vergogna quindi cacciarve; ed essendo ne le vostre mano donata, non me occorre dire altro, si non pregarvi per Dio, e per la virtù, a la quale site per vostra nobilità obligato, che, contentando il vostro disio, ve sia il mio onor ricommandato». (Masuccio, *Nov*. II 12, 120)

Merita di essere notato, in particolare, l'elemento del grido, tutt'altro che casuale. Il gridare della donna era una vera e propria condizione legale per stabilire quando fosse avvenuto uno stupro: la vittima, per essere riconosciuta come tale, doveva essersi opposta il più possibile e aver gridato. Si veda a titolo d'esempio lo statuto di Ferentino nel Lazio, che così definisce lo stupratore: «exfortiator: cum quis mulierem illam ceperit et mulier *clamaverit* ipsamque ad terram proiecerit, ita quod per exfortiatorem seu corruptorem non steterit quin eam carnaliter cognoverit»[59]; ma si veda, soprattutto, lo statuto di Chianciano:

> Dello stupro della donna. Chi avrà contravvenuto paghi a titolo di multa per ogni infrazione 25 lire e gli si facciano costruire 5 passi di muro nella torre del comune. Ciò purché la donna chiami aiuto ad alta voce, ma se lei non gridasse lui non si punisca in alcun modo, né si obblighi nessuno a pagare la suddetta pena e a costruire il detto muro.[60]

La narrazione di Masuccio, però, rivela quanto le grida fossero un'arma a doppio taglio: lo stupro restava difficile da provare e, in assenza dei testimoni, con ogni probabilità la versione dell'aggressore avrebbe ricevuto più credito. Gridando, la donna avrebbe rischiato concretamente di esporsi al giudizio di famigliari e vicini, che avrebbero potuto crederla complice dell'adulterio. Non a caso, notano gli studiosi, in diversi statuti vi è un «impiego indifferenziato dei due termini *stuprum* e *adulterium*» e in generale, nella normativa, lo stupro veniva «abbinato all'adulterio e al rapimento»[61]. La linea di demarcazione era molto sottile e per le donne, intuiamo da questi racconti, era quasi automatica l'equazione fra il gridare e il perdere la propria reputazione. Le pene per le adultere erano molto gravi e, come si vedrà, fra gli esiti più comuni c'era la perdita della vita, o per pena capitale o per mano dell'uomo tradito o dei propri famigliari maschi. Più conveniente, senz'altro, tacere e sperare di non essere scoperte, anche mentre il rapporto extra-coniugale avviene contro la propria volontà. Questo aspetto viene più ampiamente sviluppato in una novella latina di Giovanni Conversini da Ravenna, la *Violate pudicicie narracio*, una storia completamente focalizzata sullo stupro di una donna sposata. Con toni ben più tragici, così viene narrato il frangente dello stupro di Elisa, la protagonista:

> Damon: Astubi amans solus cum sola se conpertum cernit, facinus adoritur, strictoque cultro fassus ardorem necem, nisi annuat, intentat, atque modo blanditias minis, modoque blandiciis minas intexens mulieris mentem ambifariam quassat. Vique tandem

[59] Cito il testo da Nico Ottaviani, Mulier per vim exfortiata cit., p. 112 (mio il corsivo).
[60] *Chianciano 1287. Uno statuto per la storia della comunità e del suo territorio*, a cura di Mario Ascheri, Roma, Viella, 1988, pp. 168-169 (rubrica 248). Sul tema, cfr. inoltre Anna Esposito, *Matrimonio, famiglia e condizione femminile nella normativa statutaria del Lazio medievale*, in *Le comunità rurali e i loro statuti (secc. XII-XV)*. Atti del convegno (Viterbo, 30 maggio-1° giugno 2002), vol. ii, a cura di Alfio Cortonesi e Federica Viola, in «Rivista storica del Lazio», XXII (2005-2006), pp. 93-108; Maria Teresa Guerra Medici, *L'aria di città. Donne e diritti nel comune medievale*, Napoli, ESI, 1996, p. 36; Gabriella Piccinni, *Storie di corpi e destini*, in *Violenza alle donne* cit., p. 156.
[61] Nico Ottaviani, Mulier per vim exfortiata cit., p. 108 e n. 5: per la questione, cfr. Marcello Molè, *Stuprum*, in *Novissimo Digesto Italiano*, vol. xviii, a cura di Antonio Azara ed Ernesto Eula, Torino, UTET, 1971, pp. 582-587.

pudiciciam eatenus illibatam expugnat, potitusque flagicio ad equistatium ruit atque equum raptans precipiti e vestigio fuga conscio nemine solus elabitur. [...]

Pithias: Mirum, quonam elabi pacto valuit. Nonne ad here vociferantis opem famularis cohors universa cucurrit?

Damon: Prudens mulier, ubi se circumventam scelere vique septam videt, cui vero illata erat contumelia, et domino et viro suo prodendam servare sano consilio statuit. Et sic fame consulens, pressit ut ille, alto corde dolorem frontis etiam testimonio contexit. Nullus enim gemitus, questus nullus emittitur, nullus, qui solet in vultu indicia sui prodere, dolor oris decorem inficit. Lacrime in oculis nulle. Quo factum est, omnis ut ac ipsi quoque domestici usque in mariti reditum conscius abesset.[62]

Si noti, in questo caso, la violenza delle minacce: l'uomo non solo usa la forza, ma è anche armato di coltello e minaccia la donna di morte se non gli si volesse sottomettere. Elisa decide quindi di tacere, pensando alla propria reputazione («fame consulens») e soprattutto a tenere nascosto il fatto al marito che, secondo la concezione dell'epoca, era la vera vittima di simile offesa. Anche nel diritto statutario, infatti,

> la preoccupazione principale sembra non solo e non tanto la violenza subìta dalla donna quanto l'offesa arrecata alla famiglia, o meglio a "quegli uomini, padri, mariti, fratelli ecc., che delle donne erano considerati i titolari attraverso il controllo esercitato sul corpo e sulla sessualità femminile"[63]

– tant'è che una donna libera, paradossalmente, non poteva essere considerata vittima di uno stupro[64]. Non stupisce, dunque, che Elisa pensi prima al proprio marito che a sé stessa in questa circostanza e non richiami l'attenzione di nessun servitore, lasciandosi sottomettere in silenzio, senza emettere un gemito. Alla luce di questo retroscena, la finale morale della novella di Masuccio restituisce una fotografia estremamente accurata di questo scenario socioculturale:

> non dubito che saranno alcune donne, quali parlano raro e sputano tundo per esser savie reputate, che diranno che quando a sì fatti partiti se abbattessero, che a la nominata giovane intervenne, prima se averebbono fatte morire, che per alcun modo al voler de l'amante consentito. Onde a queste tali io non so che altro per adesso rispondere me debbia, si non pregare Dio che loro non conceda tanto de grazia, de venire a termine d'esser forzate di quel che sopra ogn'altra cosa desiderano. (Masuccio, *Nov*. II 12, 121)[65]

[62] Cito il testo da Isabel Wolfer, *Giovanni Conversini da Ravenna (1343-1408): «Violate pudicicie narracio sive Historia Elysie»*, in «Neulateinische Jahrbuch», VIII (2006), pp. 336-337.

[63] Nico Ottaviani, Mulier per vim exfortiata cit., p. 108; la citazione contenuta in questo brano proviene da Maria Teresa Guerra Medici, *Diritto statutario e condizione della donna nella città medievale dei sec. XII-XIV*, in «Rivista di Storia del Diritto Italiano», LXV (1975), pp. 326-327.

[64] Cfr. Nico Ottaviani, Mulier per vim exfortiata cit., p. 113.

[65] Una simile considerazione ricorre anche nella novella 32: «La onestissima giovene, che l'onore se avea insino a qui con diligenzia guardato, vedendosi a tali estremi termini, o che usasse del savio e facesse de la necessità virtù, o che invano opponesse soe forze, lo lasso considerare a quelle donne, che in simili casi se abbattessero, quello ne credano che loro per la megliore parte ne avessero eletto» (Masuccio, *Nov*. IV 32, 266). Anche in questo caso, l'insinuazione sulla reale connivenza delle donne alla violenza sessuale emerge con particolare insistenza.

Si tratta di un passo che va oltre quello già compiuto da Boccaccio nel commento alla novella di Alatiel, con «sorridente preludio di misoginia»[66], secondo la formula di Mazzacurati: «Sospirato fu molto dalle donne per li varii casi della bella donna: ma chi sa che cagione moveva que' sospiri? Forse v'eran di quelle che non meno per vaghezza di così spesse nozze che per pietà di colei sospiravano» (*Dec*. II 8, 2). Da un lato, emerge pienamente la misoginia di Masuccio, che accusa le donne di ipocrisia, dal momento che per loro sarebbe una «grazia» divina il trovarsi nella stessa situazione della moglie dell'oste della sua novella, cioè di non poter sfuggire dal proprio amante, insinuando che in realtà sarebbero del tutto entusiaste di accontentare le voglie maschili. D'altro canto, però, attendendo nel suo pubblico femminile una reazione tanto accorata, Masuccio rivela anche quanto fosse fondamentale per le donne dissociarsi anche dalla più remota ipotesi di intento adulterino. La morte, affermerebbero, sarebbe preferibile all'essere vittima di uno stupro e alla perdita della *fama* di *bona mulier*. A tal proposito, però, è ancora una volta significativa la novella di Conversini. In essa, i due interlocutori Damon e Pithias discutono di come la protagonista Elisa sia anche superiore all'eroina classica Lucrezia. Dal loro punto di vista, il suicidio sarebbe addirittura una via di comodo: una donna davvero virtuosa come Elisa, una volta stuprata, dovrebbe sopportare la vergogna in silenzio e attendere pazientemente che la giustizia faccia il suo corso:

> Damon: Fuit illa vindex corporis violati ferocior, ista prudentior. Factum Lucretie racio sanior improbat, quicumque istius audit, probat. Amore Lucretia pudoris, sed mundani amplius favoris libidine in se crimen vindicavit alterius, hec pudoris amissi iactura consternata iustum expectavit de flagicioso supplicium.[67]

Inoltre, in questa concezione dell'evento, il *crimen* dell'adultero macchia la stessa donna, rendendola indegna di toccare il proprio legittimo consorte finché l'impurità che l'ha contaminata non sarà espiata dalla pena dell'adultero: «Noli me tangere, tuo indignam conplexu, vir»[68]; «Vir», ait, «et domine meus! Si, ceu relicta sum, immaculatam reciperes, ad solitos amatosque conplexus festinarem. Nunc impurata, nefas arbitror tua membra contingere. Nec contingam, donec perfidus tue coniugis temerator, quas debet penas, dederit»[69]. Da queste due novelle, emergono due concezioni antitetiche ed egualmente radicate in un retroterra misogino: nella *Narracio* di Conversini, un ideale di virtù femminile di stoicismo estremo e difficilmente attuabile, in cui la donna reprime ogni istanza propria e si fa addirittura carico dell'infamia dell'adultero; nella novella di Masuccio, lo stereotipo della donna affetta da incessante libidine, che non fa altro che attendere con ardente desiderio l'occasione di essere, solo apparentemente, forzata ad un rapporto sessuale. Questi due estremi sono

[66] Giancarlo Mazzacurati, *Alatiel ovvero gli alibi del desiderio («Decameron», g. II, 7)*, in Id., *Forma & Ideologia*, Napoli, Liguori, 1974, p. 40.
[67] Wolfer, *Giovanni Conversini da Ravenna (1343-1408)* cit., p. 337.
[68] Ivi, p. 340.
[69] Ivi, pp. 340-341.

accomunati da un dato: in entrambi i casi, la donna tace e subisce, preoccupata anzitutto di non essere infamata, pagando sulla propria persona una colpa altrui. Che ceda perché, almeno in parte, non è del tutto dispiaciuta di essere oggetto di desiderio maschile o, piuttosto, per uno stoico spirito di martirio, il risultato è il medesimo: la donna è completamente impotente a contrastare l'aggressione maschile e l'uomo, indisturbato, può approfittare del suo corpo per appagare i propri appetiti.

Nel *Novellino* di Masuccio, si veda poi la novella 24, il cui protagonista, un giovane nobile innamorato della moglie di un cavaliere, non riuscendo ad ottenere le sue attenzioni si risolve a reclamarle con la forza. L'ideazione della violenza è solo implicitamente accennata ma è, nondimeno, trasparente: «stando dunque l'infelice giovene in tanto reo e malvagio tormento più e più anni, senza essergli una sola volta concessa resposta de vera speranza, se deliberò, se morte ne dovesse recevere, intrare de requeto in casa de la donna, e, secundo la fortuna gli concedea, adoperare» (Masuccio, *Nov*. III 24, 208). È significativo come non vi sia alcun giudizio negativo dell'autore per questa risoluzione e come, anzi, essa venga presentata come *extrema ratio* a fronte della ritrosia della donna amata, rendendola in qualche modo responsabile di questo proposito.

In questa raccolta, il tema dello stupro è presente, infine, nella novella 47, in cui due cavalieri spagnoli, invaghitisi di due giovani sorelle durante una festa, si introducono nelle loro stanze per far loro violenza. Il loro è rappresentato dal narratore come un «disordinato volere» (Masuccio, *Nov*. V 47, 370), un «iniquo e scelerato desiderio» (Masuccio, *Nov*. V 47, 371); questa durezza nei confronti dei due uomini si mantiene anche durante tutta la scena dello stupro, di cui vengono sottolineate la malvagità e la violenza:

> E como notte fu, con li necessarii preparatorii a' piedi de la provista fenestra se condussero, e con el favore de la contaminata fante ebbeno manera de appiccare la scala a la fenestra de la camera, dove ditte donzelle securissime [stavano]; e l'uno dopo l'altro saliti, e con piccolo lume intrati, le trovorno in letto ignude e discoperte, ché forte dormivano, e quiete; de le quali ognuno d'essi l'amata con grandissimo amore cognoscendo, loro se puosero de lato, e se acconciorno a fornire loro pravo, tristo e sceleratissimo proponimento. Per la venuta de' quali le poverette e oneste figliole ancora che del tutto non si svegliasseno, pure una con altra festiggiare, como erano intra loro già solite, credendosi, prima che 'l vero del fatto avessero cognosciuto, sentiro la virginitate con grandissima violenzia e inganno loro essere stata rapita e robata; e dolenti de ciò a morte, con altissime voci chiamorno e domandorno soccorso. (Masuccio, *Nov*. V 47, 371)

Proprio l'atteggiamento delle due giovani, che non esitano a gridare e a chiamare aiuto, rende più immediato il riconoscimento della violenza. È chiaro che le due nobili damigelle non temono conseguenze per il loro gesto: a tutelarle, oltre al loro lignaggio, è anche la reciproca testimonianza, nonché la prova fisica della scala ancora appoggiata alla finestra e la confessione della servitrice complice. Il paradossale seguito di questa trama si spiega solo con la concezione della violenza sessuale nel Quattrocento, come sinora si è delineata. Il re di Sicilia, presente sul luogo, ordina che i due cavalieri colpevoli sposino le due sorelle provvedendo anche a una ricca dote. L'esito del

matrimonio riparatore era piuttosto comune nei casi di stupro, in cui l'autore del reato poteva evitare di pagare qualsiasi pena nel caso accettasse di sposare la vittima, restaurandone così l'onore. Le due fanciulle, così, si consolano della disgrazia loro capitata e si danno ai festeggiamenti delle nozze. Proprio in quel frangente, però, dopo la celebrazione del rito, il re ordina di far decapitare i «dui delinquenti […] cavalieri» (Masuccio, *Nov*. V 47, 372). Tutti i partecipanti sono sgomenti, ma il re fa seppellire i due uomini e attribuisce tutti i loro beni in eredità alle due vedove, per compensarle fino in fondo dello stupro subito; infine, senza soluzione di continuità, «prima che la nova cominciata festa dal novo dolore fusse occupata, como il re volse, furono le ricchissime donzelle a dui de' primi nobili citadini per muglie sposate» (Masuccio, *Nov*. V 47, 373). In questa sequenza di eventi, è evidente come il destino delle donne sia sempre completamente in mano agli uomini: prima, ai due stupratori, che hanno approfittato dei loro corpi non solo senza chieder loro il consenso, ma addirittura quando erano addormentate, prive di conoscenza[70]; poi, al re di Sicilia, che non esita a ordinare un matrimonio riparatore assegnando a ciascuna fanciulla il rispettivo stupratore e, in seguito, la decapitazione dei novelli mariti: tutte decisioni unilaterali che stravolgono ripetutamente la vita delle due donne, senza che il loro volere sia mai preso in minima considerazione. Delle due donne, di fatto, sappiamo solo che dopo lo stupro fossero intenzionate a suicidarsi («ognuna voluntaria e orrebele morte avea già eletta», Masuccio, *Nov*. V 47, 372); dopodiché, il loro punto di vista svanisce completamente dalla trama. Del resto, si tratta di una novella che ha lo scopo di celebrare la magnanimità del re di Sicilia, piuttosto che di focalizzarsi sull'intima tragedia vissuta dalle sorelle. Sono gli uomini a rimanere protagonisti assoluti della narrazione, nonostante tutti gli eventi narrati riguardino in prima persona i personaggi femminili, relegati in secondo piano. Questa trama viene recuperata anche nelle *Porretane*: nella novella XXVIII, è un cavaliere particolarmente caro al re di Francia Carlo V a commettere lo stupro di una fanciulla, la giovane Angelica, figlia di Aristotile, medico di corte proveniente da Bologna:

> Ora sequendo lo inamorato cavaliero l'amata giovene e non potendo avere el desiderato fructo del suo amore per la onestate e continenzia di lei, deliberò sequire insolentemente il suo venereo appetito, parendoli li stesse bene saciare ogni sua voglia per vederse tanto dilecto al re e da tutta la regia corte reverito, e che la natura avesse trovato un altro più prezioso modo e arte a produrlo al mondo che non fu quella de' primi parenti. Onde, senza considerare che a' gentilomini più che ad altri se conviene

[70] Questa è anche la condizione di Ginevra de' Grifi, coprotagonista dell'omonima novella scritta da Lorenzo il Magnifico. Nella notte, Ginevra viene raggiunta nella camera dove dorme al lato nella madre dal suo spasimante Luigi de' Lanfranchi, deciso a godere del suo amore che gli è finora stato strenuamente negato dalla giovane: «cominciò leggermente sopra ' panni a toccarla; e da' panni alle dilicate braccia venuto, le quali pel caldo lei scoperte teneva, quelle leggermente molte volte baciò; e simile fece el viso. A che la Ginevra si destò, e benché sognare le paresse, pure, aperti gli occhi, cominciò intorno a guardarsi. Luigi, che desta era avedendosi, non sapeva che partito si prendere; alfine, missoli le mani alla bocca, per modo che niente gridar potesse, in tal modo gli cominciò a parlare...» (cito il testo da Zanato, *Gli autografi di Lorenzo il Magnifico* cit., p. 207). Il testo si interrompe proprio sul momento dello stupro e, nei paragrafi precedenti, insiste nel sottolineare come l'atteggiamento schivo della fanciulla celasse in realtà il suo reale desiderio per Luigi, nascosto solo per paura del proprio onore, sminuendo dunque la portata del gesto dell'uomo.

> essere umani, discreti e temperati, da mezogiorno entrando in casa de la giovene, per forza rapì la sua cara virginitate. (*Porr*. XXVIII, 7-8)

Il fatto pare, anche in questo caso, particolarmente oltraggioso: i lettori di Sabadino sono portati ad empatizzare con Angelica perché è loro conterranea e perché della fanciulla si dà il ritratto pienamente positivo di una giovane virtuosa, in contrasto con il cavaliere, connotato come superbo e arrogante. Lo stupro, peraltro, avviene in pieno giorno, ulteriore segno che il cavaliere non ha alcun timore di essere scoperto, ritenendo di essere al di sopra di qualsiasi possibile conseguenza. Il padre della donna, però, viene a sapere dell'accaduto e ne informa immediatamente il re. Quest'ultimo si comporta esattamente come il re di Sicilia nella novella di Masuccio: indignato per «tanto delicto» (*Porr*. XXVIII, 22), il giorno seguente convoca tutta la famiglia del medico insieme al cavaliere, facendo confessare il crimine a quest'ultimo e ordinandogli di sposare Angelica, costituendo la sua dote con tutti i suoi averi. Il matrimonio si celebra nel giubilo generale ma, il mattino dopo, il re fa prelevare il cavaliere e lo fa decapitare. In questo caso, è ancora più evidente come tutta la faccenda si risolva in un affare tra uomini grazie alla sequenza finale, assente nel *Novellino*, in cui il re informa il medico Aristotile (e non sua figlia) della sua ultima decisione, facendolo entrare nella stanza dove il cavaliere è stato giustiziato:

> El quale come maestro Aristotile vide, subito de pietà e doglia venne meno, e a terra trangosciato sarebbe caduto, se da li camarieri aiutato non fosse stato; che poi denanti dal re cum conforti el condusseno: dove stato cusì alquanto, dixe:
> «Oimè, signor re mio, perché siete cusì incrudelito? Più dolore m'è questa morte che non fu quando intesi el stupro de la mia figliuola, la quale non avesse io mai generata: ché ora non averei questa angustia e dolore; il quale m'è de tanta pena, che più presto vorei morire che vivere».
> Il re respose: «Maestro, vogliative consolare, ché la mia infirmitate rechedeva questa medicina. El fa oggi quatro giorni che vostra figliuola fu meretrice (posto non se potesse lei iustamente cusì appellare, essendo sforciata); poi eri fu onorata moglie ed oggi è facta vedoa. Noi abiamo extincto il nome de meretrice per virtù del matrimoniale annello e recuperato il suo e vostro onore, e abbiamo poi, per precipuo obligo de la nostra corona, justizia sequito: onde justo e non crudele chiamare ce dovete. Ma, come se sia, vostra figliuola ora è vedoa cum rica dota e cum suo onore e in sua libertà e vostra: di che a vostro e a suo piacere e a vostro modo maritare la potete». (*Porr*. XXVIII, 46-51)

Il primo elemento notevole di questo brano è senz'altro la reazione del padre di Angelica, più turbato dalla morte dello stupratore che dallo stupro della propria figlia: addirittura, vorrebbe non averla «mai generata», il che implica che la figlia sia in qualche modo percepita come colpevole della morte di tanto illustre cavaliere. Ma ciò che più importa è la concezione della donna stuprata che emerge dalle parole del re di Francia. È solo una parentesi a correggere l'iniziale appellativo di «meretrice» rivolto alla fanciulla che ha avuto un rapporto sessuale fuori dal matrimonio: «posto non se potesse lei iustamente cusì appellare, essendo sforciata». In quanto *exfortiata*, riconosce *en passant* il re, forse non sarebbe il caso di definirla meretrice; nondimeno, egli prosegue il suo ragionamento continuando a considerarla come tale. La sua nomea di meretrice viene «extinct*a*» grazie all'anello matrimoniale

datole dall'uomo: lo stesso che le aveva fatto perdere l'onore ha anche il potere di farglielo riguadagnare. Dopodiché, la morte del cavaliere rende la fanciulla una vedova, «cum rica dota», libera di sposarsi nuovamente a proprio piacimento e, beninteso, a piacimento del padre, che è l'unico interlocutore del re. Peccato che, nel finale, l'autore concluda: «Sopra tutto fu de tanta doglia questa morte a la sua sposa, che epsa se fece monaca de sancta Caterina: dove optima serva de l'omnipotente Re celeste, doppo alcuni anni passò de questa mortal vita» (*Porr*. XXVIII, 53). La donna, dunque, non si riprenderà mai dalla perdita del marito decisa dal re. La brigata dei bagni della Porretta, pur dolendosi per questa morte (ma per simpatia nei confronti del cavaliere, non della sua vedova), in ultima analisi considera giusto e ammirevole l'operato di Carlo V:

> Questa novella, signor mio caro, non fu intesa senza onesti suspiri e pietate degli ascultanti e cum observandissima laude e venerazione del re di Franza. Advegna che meglio sarebbe stato, secundo el pietoso judicio de la brigata, non fusse morto el cavaliero, dicendo che ben dovea bastare la prima justizia, avendo la Maiestà del re congiunto matrimonialmente lui cum la violata giovene cum obligazione de tutta la sua robba, pure alfine fu concluso che quilli reali de Franza hanno per antiquo costume preso piacere sequire effecti de summa justizia e de eterna laude e memoria degni. (*Porr*. XXVIII, 54-55)

Il secondo stupro delle *Porretane* segue nella novella XXX, il racconto misogino raccontato dall'araldo Ludovico a cui già in precedenza si è a più riprese accennato[71] e che ora è il momento di analizzare nel dettaglio. Il giovane Ludovico insiste con la sua prima promessa sposa fin quando la donna non cede ad aprirgli la porta di casa, contro la propria volontà e quella della madre:

> «Che voleti mo' da me, sposo? Anima mia, ecco che io ve ho aperto: tornativene indrieto per l'amore de Dio, perché, se mia matre qui ve trovasse, s'adirarebbe in tal modo mieco, che trista la vita mia!»
> Io li risposi: «Sposa mia bella, non avere paura: lassa pur el pensiero a me»; finché me sentì.
> Onde doppo molte parole e acti amorosi, quantunca avesse pure alquanto de l'ombroso, la acarezzai una volta e poi subito me partì' […]. (*Porr*. XXX, 11-13)

Lo stesso Ludovico, narratore autodiegetico, riconosce che la donna è contraria all'incontro e non ne è felice, ma questo non è affatto un problema per lui, che procede a imporle un rapporto sessuale (qui espresso con l'eufemismo delle carezze). Ciò che colpisce, però, è soprattutto la reazione della madre della fanciulla, che procede immediatamente ad incolpare la figlia dell'accaduto:

> La quale [madre], doppo la mia partita venuta, la prima cosa che fece adimandò alla figliuola, dubitando de quello che era intravenuto, vedendomi domestico e non avere del montone, se io v'era stato.
> «Madonna sì» respose lei piangendo.
> «E che ha facto?»
> «El me ha acarezata e gettatomi poi sopra questa panca a mio dispecto».
> «Perché li apristi tu, avendote commandato non li aprisse?»
> «Ce volavate vui che facesse, ch'el me minaciava, se io non li apriva, ch'esso me farebbe ancora viver malcontenta?»

[71] Cfr. Capitolo IV.3, Capitolo V. 3 e Capitolo VI.1.

> «Io voleva che facessi el malanno e la mala pasqua che Dio te dia!» respose la vechia, dandoli una gran gotata.
> Onde comprendendo lei io avere facto festa a la figliuola, dixe: «Io te giuro per l'anima mia che, se intenderò che mai più gli apri l'usso quando non ce sia, te farò la più trista figliuola del mondo, ribaldella che tu sei!», dicendoli molte altre simile parole iniuriose e minatorie. (*Porr*. XXX, 14-21)

La vittima insiste nel sottolineare che il rapporto è avvenuto con violenza («gettatomi sopra questa panca») e «a *suo* dispecto», sotto la pressione delle minacce dell'uomo. Ma la madre è completamente indifferente e non sente scuse, dal suo punto di vista la figlia è stata imprudente, «ribaldella», ha trasgredito alle regole e merita di essere punita. Ludovico, d'altra parte, pur essendo conscio delle conseguenze pagate dalla fanciulla non esita a tornare da lei, approfittando della sua ingenuità e convincendola che ripetendo l'atto una seconda volta avrebbero, in qualche modo, annullato il precedente:

> «Sposa mia bella, lume del mio core, non sia tua matre per questa casone sdegnata cum nui: perché quello che s'è facto se può facilmente e cum nostro piacere disfare».
> E domandandome ella in che modo, postola incontinenti sopra la panca, come feci la prima volta, schirzai seco cum mio dulcisssimo piacere e suo un'altra volta, dicendoli: «Anima mia, toa matre non se potrà più dolere de nui perché abiamo disfacto quello era facto».
> La qual cosa essendo singularmente piaciuta a lei, dixe: «Sposo mio dolce, certamente non averesti potuto far meglio. Che dio sempre ve benedica!» (*Porr*. XXX, 27-29)

Non importa quanto piacere provi la donna durante l'atto: ciò non toglie che il personaggio femminile non ha acconsentito ad avere un nuovo rapporto, bensì a sottoporsi a una sorta di rito di purificazione per rimuovere il peccato del precedente. La situazione è analoga a quella di Barbara nella seconda novella del *Novellino* di Masuccio, convinta di unirsi al domenicano rimanendo vergine, così come dei tanti personaggi femminili persuasi con l'inganno ad avere incontri sessuali, a partire dall'Alibech boccacciana (*Dec*. III 10). Il godimento femminile non cambia la sostanza dell'evento, che resta un rapporto non consensuale. A ciò si aggiunga che, anche in questo caso, la madre della protagonista viene a sapere del ritorno del promesso sposo e punisce nuovamente la figlia, negando infine la sua mano a Ludovico, ritenuto stavolta egualmente colpevole e dunque un uomo indegno di sposarla. Nonostante la novella XXX sia esplicitamente condannata dalla brigata per la sua misoginia (anche se non in relazione a questa specifica sequenza narrativa), non mancano altri esempi di scene analoghe, anzi ben più violente, nel corso dell'opera di Sabadino. Si prenda la novella XXXIV, una rielaborazione in chiave comico-realistica della novella di Federigo degli Alberighi (*Dec*. V 9). Il protagonista Lentilio, trascorsi molti anni dai suoi tentativi di sedurre l'amata madonna Claudia, si trova in casa della donna nelle vesti di un ormai povero venditore di oche. Cogliendo l'occasione, le bacia la mano e, «vedendo la donna non essere troppo sdegnata per il primo assalto» (*Porr*. XXXIV, 43, con significativa litote), le dichiara il suo amore e «cum queste parole dandoli uno amoroso bacio nella boca e giucando sieco a le brazze, come la fortuna vòlse, la donna cadde in terra e Lentilio

vincitore e triunfante, quantunque la donna mostrasse pur repugnare, colse felicemente il disiato fructo del suo lungo amore» (*Porr*. XXXIV, 44). Il narratore non avanza alcun giudizio su questo atto di forza e l'opposizione della donna, anche stavolta, è ridotta a una sintetica frase di passaggio. La protagonista, nel "lieto fine", deciderà di sposare il suo antico spasimante, più che per amore, «deliberatasi a conservazione della sua fama el suo fallo emendare» (*Porr*. XXXIV, 50). Anche le novelle successive ritornano su situazioni dello stesso tenore. Nella novella XXXV, Roberto da Ferrara lascia la propria moglie in balia di miser Brandilise Gozadino, cortigiano – a suo dire – di specchiata pudicizia, per mettere alla prova la virtù dell'uomo per richiesta e divertimento del signore di Padova, Francesco da Carrara. La scena risulta particolarmente disturbante per la sensibilità di un lettore contemporaneo e merita di essere letta per intero. Il signore e il suo cortigiano Roberto osservano da un pertugio mentre la donna, impotente, cerca di fuggire ai tentativi di violenza sempre più pressanti del tutt'altro che casto Brandilise:

> E decto questo, se chinò per baciarla; ma lei, tirandose a drieto cum vergognoso riso, non vòlse, dicendo: «Che cosa è questa, miser Brandilise mio? Consigliate a questo modo chi viene per consiglio da vui?»
> E miser Brandilise, non vedendo la donna per questo primo assalto turbata, se levò da sedere, volendola abraciare: e lei ancora similmente se levò in piedi per non volere; e quivi l'uno e l'altro giocando a le brazze, il signore, ch'era col marito de la donna nascosto ne l'ordinato luoco e per una fessura vedea ogni cosa cum suo gran piacere, credea morire de le risa. Ma el marito, al quale cominciava già dispiacere tal gioco, perché vedeva miser Brandilise sforzarsi cum le mane tocare il bianco pecto a la moglie e baciarla, dixe: «Signor, el non è da stare più; io voglio andare a difendere l'onor mio».
> E il signore, mostrandoli el gran piacere avea della cosa, dicea: «Per Dio, non te partire ancora, Roberto mio: lassalo bene infiamare».
> E lui non potendo più suffrire, parendoli che li giochi passavano li termini de onestà e già la donna avere guasti li ornamenti del capo ed essere presa in brazze da miser Brandilise per gettarla sopra el lecto, vòlse correre dentro a la camera; ma il signore il teneva stretto, dicendo: «Abii ancora pazienza uno altro poco».
> Per il che, vedendose Roberto a tal punto conducto, vòlse gridare, e facto l'averebbe: ma el signore cum la mano presto li chiuse la boca; e lui, per forza menando il capo, li levò la mano e dixe: «Ahi! signor mio, certo voi fallite a farme tanto torto».
> E il signor, respondendo tuttavia che non avesse paura e lo lassasse prendere ancora un poco de piacere, e rechiudendoli un'altra volta la boca, non sì presto l'ebbe chiusa che vide la donna gettata sopra el lecto e quasi li altari essere scoperti.
> Onde il signore, lassando subito Roberto, dixe: «Andiamo, ché l'è tempo». (*Porr*. XXXV, 21-28)

Anzitutto, colpisce come la situazione angosciosa della donna venga raccontata con un linguaggio ironico e ludico, attraverso la ripetuta metafora del gioco, in cui si può riconoscere una focalizzazione sul personaggio di Francesco da Carrara, che osserva tutta la vicenda con gran sollazzo. Addirittura, lo scherzoso eufemismo degli «altari […] scoperti» viene connotato come un elemento che coinvolge nelle risate anche il pubblico femminile della brigata, che inizialmente aveva empatizzato con il personaggio di madonna Claudia:

> Presso l'altre recitate novelle, inclito principe, questa a la brigata dette non poco piacere, e specialmente a le generose donne; le quale, quantunque pietosamente desiderasseno intendere che fosse socorso la combatuta donna, nondimeno non se poterno contenere che non ridesseno dolcemente quando sentirono el scoprire li altari. (*Porr*. XXXV, 35)

Va notato, poi, come il marito della donna sia turbato dal tentativo di stupro in quanto violazione non della propria moglie (di cui lui stesso è stato responsabile), ma del proprio onore personale, secondo la già delineata concezione dell'epoca: «Signor, el non è da stare più; io voglio andare a difendere l'onor *mio*»; «Ahi! signor mio, certo voi fallite a far*me* tanto torto». Anche nel commento finale della brigata, si sottolinea la «paura del marito, vedendo cum gli occhi proprii quello che non averebbe voluto pensare» (*Porr*. XXXV, 36), più che quella della donna vittima della violenza. Di questa sequenza, un gesto apparentemente di poca importanza ha un particolare significato simbolico in quest'epoca: il fatto che la donna per la colluttazione abbia «guasti li ornamenti del capo». Come illustra chiaramente Gabriella Piccinni, si tratta di un elemento marcato e ricorrente nelle descrizioni di violenza fra Medioevo e prima Età Moderna: sciogliere i capelli raccolti delle donne, spesso sotto una benda, significava trasformarli in «un'arma impropria», «un comodo e solido appiglio per il violentatore che, tirandola in avanti, le fa chinare la testa, per spingerla a terra»; in altre parole, «togliere il velo, *svelare* un capo, in un contesto di ricorso alla forza, significa annunciare che si sta per denudare un corpo che non vuole essere denudato, è già un atto di libidine violenta»[72]. Di fatto, l'assalto di miser Brandilise non lascia spazio all'immaginazione: è una sequenza di atti violenti e impietosi nei confronti della donna che ha manifestato in ogni modo il suo dissenso, cercando di mettersi in salvo. Solo nel momento in cui a madonna Claudia stanno per venire strappati gli indumenti intimi, Francesco da Carrara decide di essersi divertito a sufficienza e interviene per fermare il suo cortigiano, convincendolo a «lassa*re* la donna che maladiceva el suo marito che a simile periculo l'avea conducta» (*Porr*. XXXV, 30).

Una dinamica simile a quella narrata nella novella XXXV si ha anche nella novella LI, in cui un marito osserva da un pertugio il tentato stupro della moglie senza intervenire. Miser Lancilotto sospetta dell'amico Silvano, il quale è evidentemente invaghito della sua donna. In questo caso, il marito si nasconde sopra il soffitto della camera da letto, assistendo alla seguente scena:

> Or come fu partito miser Lancilotto, Silvano lieto, credendo potere adempire il suo reo intendimento, chiuse l'usso de la camera e cominciò amorosamente parlare a la donna e a baciarla e rechederla del suo amore. Ma lei, come savia e onesta, non volendo per cosa alcuna consentire, epso la prese e gettolla sopra el lecto, sforciandose cum prieghi e acti avere la grazia sua, tocandoli ora le mani, ora il candido pecto, ora l'angelico viso cum gran dolcezza e fervore: ma la donna constante il reprendeva, dicendo quisti non essere acti né meriti da gentilomo e da vero amico; e lui excusandose al meglio poteva, la pregava li volesse perdonare, perché el grande amore che alle sue bellezze portava ciò li faceva fare.

[72] Piccinni, *Storie di corpi e di destini* cit., p. 157; rinvio anche alle note 6-8 *ibidem* per quanto riguarda l'uso dei capelli raccolti e il suo valore sociale e simbolico.

> E la donna stando pure alla dura, Silvano, dubitando che 'l marito non sopravenisse, cum pensiero de tornare altre volte in campo e sperando che alla secunda battaglia ogni modo aquistarebbe l'amore della donna, da lei se partitte. (*Porr*. LI, 7-9)

In questo caso, l'autore non attinge al registro comico e connota negativamente Silvano come un uomo privo di virtù e come un pessimo amico. Le dichiarazioni d'amore e le scuse dell'uomo sono del tutto artificiose e prive di fondamento, dal momento che già sta pianificando quando tornare all'assalto, deciso a godere della donna in «ogni modo». Miser Lancilotto, a differenza di Roberto, rimane freddo e imperturbabile e non pensa mai di intervenire per salvare la moglie in pericolo. Il suo unico pensiero è quello di cogliere in fallo l'uomo che sta attentando al suo onore e di smascherarlo, senza curarsi di tutelare la propria consorte e, anzi, esponendo pubblicamente la violenza che ha subito (e, di conseguenza, disonorandola) di fronte all'intera corte.

Alla novella di Francesco da Carrara, seguono due racconti in cui i mariti vogliono dare una lezione ai preti che molestano le loro rispettive mogli, chiedendo a queste ultime di invitarli per un finto appuntamento in cui li avrebbero colti di sorpresa e puniti a dovere. Nella prima storia, raccontata da un oste (a cui forse si sarà ispirato Ariosto per il canto XXVIII dell'*Orlando Furioso*[73]), il marito resta però incautamente chiuso all'interno di una cassa e non può soccorrere la moglie, gettata dal libidinoso prete proprio sopra lo stesso mobile:

> E volendoli fare festa e a lei non piacendo, el teneva in parole e dicevali se ne andasse, ché a preti non se convenia essere inamorati. Ma el prete, non curando parole né munizione, se sforzava seguire il suo pensiero; e avendola già abraciata, la volea per carità baciare. E lei mostrandose sdegnosa e non volere, don Pedruzo dicea: «Non te curare, donna mia, sta' pur cheta: che 'l piacere sarebbe senza baciare come l'uovo senza sale»; e tuttavia combattendo cum lei, la teneva stretta nelle brazze.
> La quale, vedendo che 'l marito non la soccorreva, né sapendo che lui non poteva, per essere chiavato, uscire della cassa, alfin se lassò vincere; overo che non possette fare altrimenti, per essere già gettata sopra la cassa dove era chiuso el marito. Onde dixe: «O marito mio, te venga la rabia: che così vole, cusì abia!» (*Porr*. XXXVI, 15-18)

Anche in questo caso, viene tematizzata la lotta della donna con una pluralità di dettagli, dal diniego verbale a quello gestuale, fino al cedimento finale, quando è ormai stata costretta contro la cassa. Non solo la donna non è consenziente, ma in tutti questi casi avrebbe anche potuto evitare di trovarsi in una simile situazione, se non fosse stato per iniziativa del marito. Nella novella successiva, tuttavia, non si arriva a questo punto, dal momento che il protagonista riesce a intrappolare il prete con l'aiuto del suo signore e a dargli una punizione esemplare.

Un'ultima esplicita scena di stupro si consuma, infine, nella novella LV: in essa, il protagonista Guiducio Azzoguidi riesce a introdursi nella camera della fanciulla amata, Castorra, fingendosi una

[73] Già Giulio Bertoni rilevava (non sorprendentemente) la presenza delle *Porretane* nella biblioteca estense: cfr. Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Loescher, 1903, p. 247 e pp. 165-166. Questa suggestione trova riscontro anche in Minutelli, *"La miraculosa aqua"* cit., p. 186.

donna incinta di nome Agnese. La giovane abita con lo zio, un prete di nome don Filippo, il quale una notte apre alla presunta partoriente per confessarla prima del travaglio; Guiducio-Agnese afferma di aver bisogno di riposare un poco prima del sacramento, così gli viene offerto di stendersi proprio sul letto di Castorra. Quest'ultima si appresta benevolmente ad accogliere la donna, che crede affaticata dalle doglie, e Guiducio approfitta della sua premura per farla stendere nel letto con lui e coglierla di sorpresa:

> E cossì preso Guiducio che d'amore ardeva per la mano, dixe: «Venite meco, donna Agnese, matre mia»; e conductolo cum dolceza a lecto, che pian piano se doleva, prima lo coperse; e incominciandoli poi a scaldare de' panni, dixe Guiducio, a cui rencresceva tal opra come quello ch'era pur troppo acceso: «Figliuola mia, non scaldare più panni: ché 'l dolore del corpo s'è partito e andatomi ne la schiena; e poiché hai incominciata a sanarme, pregote venghi a lecto, e strectamente acosta il tuo pecto e il corpo a la mia schena, ché migliore medicina non me potresti certo fare».
> La buona giovene, pietosa divenuta, presto spogliatasse entrò nel lecto e postase a lato a Guiducio come lui decto avea, mentre se li acostava, epso, premendo pian piano come se da dolore oppresso fusse stato, dicea: «Oimè! oimè! fa piano!»
> E cossì stando, né potendo più suffrire le fiamme d'amore, se volse e prese in bracio la giovene, dicendo: «Laudato Dio del bon servizio che facto me hai!» basiandola tuttavia mille volte e volendo poi cogliere fructo del suo amore.
> Epsa cognosciuta lui essere uomo, el core di paura li incominciò a martellare e, gridando forte, chiamava el prete dicendo: «Oimè! meser, oimè! meser, venite! venite presto, ché l'è uno uomo!»
> Don Filippo, audendo la voce della nepote né pensando più oltra, credeva dicesse che donna Agnese Mastellara parturisse uno fanciullo, intendendo dire alla nepote "l'è uomo"; e per questa casone respondendo lui: «In bona ora! non avere paura! noi li poneremo nome Pietro a onore de questa chiesia», Guiducio pur seguiva francamente l'opera sua. E già provisto ne la mente quello avesse a fare se 'l prete veniva a impedirlo, la giovene, a cui niente valevano prieghi, promesse, scongiuri né minace che Guiducio li facesse, de novo, vedendo che 'l prete non la soccorreva, dicea: «Io dico, meser, che l'è maschio!»
> E lui respondeva: «Io te ho bene intesa; aiutela pur in quello che pòi, ch'el serà el benvenuto: e ponoremoli nome Pietro a onore de questa chiesia».
> E Guiducio, dicendo alora: «Anima mia, non gridare più, per Dio: ché cussì se fa figliuoli! adepso averò parturito! non odi tu el tuo cio che dice "in bona ora", come quello che t'ha bene inteso? ché suoi pari in simili casi non intraveneno» e queste e simile parole e molti altri acti usando, che al presente redire non lice per onore de queste magnifiche donne, seppe in tal modo fare che se dette quel piacere ch'el vòlse. E dicendoli che beata lei se 'l suo amore caro tenere sapesse, e feceli cum dolce parole e graziose maniere tale offerte, che la giovene pure in qualche parte remase consolata. (*Porr*. LV, 24-33)

In questa lunga sequenza emerge chiaramente il dissenso di Castorra, che cerca in ogni modo di gridare aiuto, ma che non viene compresa dallo zio, ancora convinto che donna Agnese stia dando alla luce un maschio. La violenza dell'uomo è minimizzata sotto la giustificazione di un giovane in preda alle «fiamme d'amore»; a tal proposito, colpisce che nell'argomento della novella egli venga presentato come «Guiducio Azzoguidi, *sforzato* d'Amore» (*Porr*. LV, 1), con spostamento dell'imposizione dalla donna all'uomo, che in qualche modo lo rende vittima innocente del suo stesso gesto. Nonostante ci si soffermi sugli elementi comici della vicenda, come il *qui pro quo* con lo zio Filippo, non manca, con grottesco contrasto, una notazione psicologica che descrive lo stato d'animo

di Castorra: «el core di paura li incominciò a martellare». Come di consueto, Guiducio afferma che la donna sarà «beata» (una *variatio* rispetto ai consueti «savia» e «prudente») se saprà apprezzare in silenzio quel rapporto sessuale («'l suo amore»). Ancora, la situazione viene (solo apparentemente) mitigata dal piacere dell'amplesso, che «pure in qualche parte» riesce a consolare la fanciulla violata. Anche in questo caso, infine, il racconto genera esclusivamente ilarità tanto nel «faceto» narratore quanto nella brigata, donne comprese, a testimonianza di come lo stupro non fosse percepito come un crimine grave (espresso, in questo caso, con l'eufemismo «amorosa calidità», cioè come una normale espressione dell'eros) e come in queste narrazioni non venisse incoraggiata l'empatia con la vittima della violenza:

> Piacevole risa, principe eminentissimo, se levarono fra la brigata per l'amorosa calidità de Guiducio Azzoguidi; né creder se debbe altrimenti, perché el narratore per sua nobile e faceta natura de narrarla se dette piacere: del che essendo lui dalle modestissime donne non poco mottegiato, renfrescò la dolce risa nelli auscultanti. (*Porr*. LV, 50)

Nonostante ciò, la sofferenza di Castorra viene ancora una volta tematizzata nel racconto durante il dialogo fra lei e lo zio, in cui gli riferisce l'accaduto: «"Oimè! el me ha ferrita, tenendomi stretta nelle bracia e menaciandomi fare la più trista femina del mondo se niente diceva; e dicendomi poi che beata me se questa cosa tenesse secreta e avesse caro il suo amore". E decto questo, costei cum singulti più forte incominciò a piagnere» (*Porr*. LV, 45-46). A questa notizia, don Filippo incolpa sé stesso per non aver saputo riconoscere l'uomo e, «per tema de magior scandolo», si affretta ad organizzare un matrimonio reparatore. Ciò che prevale, nel finale della narrazione, è proprio l'idea che don Filippo abbia agito con saggezza adottando questa scelta: «Per la quale cosa, magnifica brigata, a vostro piacere potreti fare iudicio quale fu più netto tracto: o la calidità de Guiducio o la providenzia del prete Filippo, che mitigò per simile modo el recevuto inganno» (*Porr*. LV, 49). Si noti, ancora una volta, come si affermi che sia Filippo ad essere stato vittima dell'evento e non la sua nipote stuprata. Per comprendere pienamente il quadro culturale in cui si collocano queste narrazioni, è utile ricorrere all'efficace sintesi di Nico Ottaviani:

> È la famiglia in fin dei conti l'orizzonte all'interno del quale si può iscrivere tutta la normativa analizzata […]. Quindi le ragioni delle donne erano intrecciate e subordinate agli interessi della famiglia e del gruppo parentale in generale; il che spiega molte delle soluzioni normative incontrate in tema di violenza: il matrimonio riparatore con largo consenso dei membri maschi (in alcuni casi anche le madri), la costituzione della dote da parte del "malevolo" che alleggeriva la famiglia, la collocazione in monastero della violentata in assenza di matrimonio, in alcuni casi la vendetta privata non perseguibile perché perpetrata per salvaguardare l'onore.[74]

[74] Nico Ottaviani, Mulier per vim exfortiata cit., pp. 126-127.

In quest'ottica, è in particolare l'interesse dei famigliari maschi a prevalere nei casi di stupro ma anche, come si avrà modo di osservare nel prossimo paragrafo, nelle scelte di vita intraprese – o, più spesso, imposte, alle donne e qui citate, il matrimonio e la monacazione, temi di punta nella novella del Quattrocento.

VI.3. *Vis* e *metus*: matrimoni combinati e monacazioni forzate

Il matrimonio costituisce una delle tematiche più ricorrenti nel panorama novellistico del Quattrocento, soprattutto nella sua declinazione più conflittuale. La dinamica più frequente è quella del contrasto fra genitori e figli, in un'epoca in cui «il matrimonio dei figli […] doveva necessariamente sottostare al consenso paterno e rispondere a ragioni di convenienza sociale ed economica»[75]. Erano i genitori a stabilire con chi i propri figli si dovessero sposare e, senza la loro approvazione, nessun matrimonio poteva essere celebrato. Disobbedire agli ordini paterni e sposarsi di nascosto, così come fuggire per contrarre il matrimonio, erano azioni considerate «alla stregua di reati contro l'ordine pubblico»[76]. Com'è facile immaginare, sono soprattutto le figlie ad essere vittime di questa prassi, dal momento che la loro intera esistenza si fondava sul ruolo prima mantenuto nella famiglia di origine e poi, giunte all'età adeguata, nel matrimonio[77]. Come rileva Ermanno Orlando,

> Le fonti giudiziarie, dove presenti, traboccano di casi di giovani prossime al matrimonio sottoposte dai parenti a forti pressioni e prepotenze, sia di natura fisica che psicologica, al fine di condizionarne la volontà e costringerle a legami congrui e convenienti per la famiglia, a discapito di inclinazioni e progetti coniugali del tutto antitetici rispetto a quelli dei genitori.[78]

C'era, però, un inghippo legale a cui appellarsi: «il consenso matrimoniale dei figli […] doveva rimanere, per il diritto canonico, libero e volontario»[79]. Una scelta di vita come quella matrimoniale presupponeva il libero e spontaneo consenso di chi la contraeva. La Chiesa, dunque, riconosceva che in circostanze in cui una giovane fosse costretta a sposarsi con la forza, o per il timore delle conseguenze di una sua opposizione, il matrimonio non dovesse ritenersi valido: la *vis* e il *metus* erano ritenuti due vizi che, se provati, costituivano «motivo automatico di annullamento del matrimonio»[80]. Le donne che riuscivano a trovare i mezzi per denunciare la propria situazione ai tribunali ecclesiastici si appellavano proprio a queste due casistiche, la forza e il timore. Tuttavia,

[75] Ermanno Orlando, *Cultura patriarcale e violenza domestica*, in *Violenza alle donne* cit., p. 27.
[76] Ivi, p. 28.
[77] Cfr. Carla Casagrande, *La donna custodita*, in *Storia delle donne in Occidente*, vol. ii: *Il Medioevo* cit., in particolare pp. 96-97 e 104. Ermanno Orlando afferma che nella pratica del matrimonio forzato «la vittima era più spesso una minore, costretta dai parenti ad un matrimonio di convenienza quando ancora non aveva raggiunta l'età legittima per contrarre il sacramento» (Orlando, *Cultura patriarcale e violenza domestica* cit., p. 32).
[78] Ivi, p. 29.
[79] Ivi, p. 28.
[80] Ivi, p. 32.

restava sempre il problema di dimostrare queste circostanze di intimidazione: «le giovani dovevano non solo provare natura e qualità delle violenze patite, ma soprattutto che, malgrado i soprusi e le minacce, avevano comunque dato segnali manifesti di disapprovazione al coniugio»[81] durante tutte le fasi del processo (dal fidanzamento alla cerimonia nuziale alla prima notte di nozze). Ad esempio, dovevano dimostrare di aver pianto, di aver gridato, di aver manifestato apertamente il proprio dissenso – tutte azioni, naturalmente, molto ardue da mettere in pratica in un contesto di intimidazione fisica e psicologica. Infine, dato più importante, «la condizione unica e necessaria per ottenere l'invalidazione del vincolo era che il matrimonio non fosse stato consumato, in quanto la consumazione, ma anche una coabitazione prolungata, avevano come effetto di sanare l'invalidità e regolarizzare una unione per quanto in origine forzata»[82]. Se dunque, da un lato, il diritto canonico tutelava il consenso femminile come fattore fondamentale per la validità di un matrimonio, nei fatti era prassi che quello stesso consenso fosse strappato (e che anche il dissenso venisse ignorato) e, in caso di stupro coniugale, il legame sarebbe stato in ogni caso ratificato.

Di infelici matrimoni combinati e malmaritate è da sempre piena la novellistica, che cattura i luoghi comuni della realtà sociale del suo pubblico. Alcuni casi, però, si presentano come salienti per quanto riguarda la rappresentazione di figure femminili nell'atto di essere costrette a prendere marito contro la propria volontà o, viceversa, a non potersi sposare con l'uomo che desiderano.

Si veda il caso della già citata novella di Angelica Montanini[83], che ci permette di passare dalla tematica dei rapporti non consensuali a quella del matrimonio combinato. Come si è detto, Carlo Montanini sente di dover ricambiare il generoso gesto di Anselmo Salimbeni, che ha pagato la sua cauzione, offrendogli la propria sorella Angelica, di cui da lungo tempo l'uomo è innamorato:

> Carlo, come gentile, mai non ha pace se non lo rimerita in qualche forma, parendogli che ciò che far potesse che grato li fusse non dovere errare. Et infine, veduto che Anselmo molto amava Angelica sua sorella et per lei haveva ricevuto da lui tal servitio, fra sé dicendo: «Oh Carlo, sarai tu sì ingrato verso chi t'ha campato el taglio della mano et pagato per te mille fiorini et trattoti di prigione senza richiesta o pregarìa? Vedendo tu poter lui servire, non debbi già tu apestare sua richiesta! Non vedi tu che sete tu e Angelica obligati di servir lui di ciò che è possibile? Veramente, si lui non vuole denari né altro nostro havere, altro non c'è da ·ppagarlo se non de le persone nostre et lui so che 'l desidera» e accennatone con certe parole ' Angelica, comprese ch'ella discreta et non ingrata era di tanto servigio. (Ps. Sermini, *Nov*. XIV, 5)

Ad Angelica, dunque, viene chiesto di concedersi ad Anselmo per ripagare il debito contratto. La donna, a stregua di una merce di scambio, viene barattata fra i due uomini e accetta quietamente di svolgere «tanto servigio». Non era un fatto sconcertante: i matrimoni potevano avere anche questa

[81] Ivi, p. 33.
[82] Ivi, p. 34.
[83] Cfr. Capitolo V.2.

funzione. Ma in questo caso, non si tratta di un matrimonio, come chiarirà il discorso di Carlo ad Anselmo:

> «Tu non vuoi e tuoi denari, adumque piglia le persone: me tu m'hai, ma io conosco non essere soffitiente a pagar tal debito. Adunque veggio che Angelica sia quella che paghi, et però stasera l'aspecta che col borsello pieno et nuovo verrà a pagarti, et per honore di te e di lei alle tre hore nel tuo studio cautamente te la condurrò, provede pure che cupertamente si possi venire». (Ps. Sermini, *Nov*. XIV, 6)

La metafora materiale del «borsello pieno e nuovo»[84], in riferimento alla verginità di Angelica, è indicativa dell'oggettificazione della fanciulla. Il rapporto sessuale offerto dal fratello equivale a una forma di prostituzione. Angelica, che forse fino a questo punto non aveva completamente inteso la situazione, deve essere persuasa ad accettare da Carlo, che «tante ragioni [le] assegnò, che ella, vinta, consentì al suo fratello di ciò che haveva promesso» (Ps. Sermini, *Nov*. XIV, 7). Anselmo, che in prima istanza aveva accettato, cambia però idea e offre ad Angelica di diventare la sua legittima sposa, per riguardo dell'onore della fanciulla amata: «Et però sommamente ti prego che me indegno acetti per tuo sposo et marito, dove che a questo Carlo tuo fratello et gli altri parenti tuoi sieno di ciò contenti et, facendosi questo, vie più acetto ci debba essere che vergine sposa andarne tu a marito. Et così più t'accetto che hora meretrice diventi […]» (Ps. Sermini, *Nov*. XIV, 9). Angelica inizialmente si schermisce affermando di non essere all'altezza di un tanto matrimonio, ma in conclusione i due convolano a nozze, con grande piacere di tutte le parti coinvolte. Pur non seguendo il consueto *iter* di un fidanzamento, le circostanze narrate vedono un fratello disporre della propria sorella come un oggetto di scambio da destinare ad un altro uomo, secondo quanto avveniva normalmente nei matrimoni combinati. Per quanto Angelica sia poi entusiasta di ricevere questa sorte, sicuramente migliore di quella di essere una semplice concubina, non è certo di sua spontanea volontà che arriva a congiungersi con Anselmo. Il dato diventa ancora più evidente nelle riscritture successive della vicenda, *in primis* nella versione di Bernardo Lapini, detto l'Ilicino, risalente probabilmente alla fine del 1471[85]. È dato per assodato che l'autore rielaborasse a partire dalla narrazione dello pseudo-Sermini[86], ma egli imprime una significativa impronta umanistica al testo, soprattutto dilatando ed amplificando retoricamente i dialoghi e i monologhi interiori dei tre personaggi coinvolti[87]. Così facendo, anche Angelica arriva a occupare un ruolo ben più significativo rispetto al precedente, come

[84] Che continua nei paragrafi successivi: «Et così, poi, alle tre hore, con cauto provedimento nello studio con Anselmo Angelica condusse, dicendo a ·llei: "Contali hora a tuo agio tutti e denari che ha ' havere da noi"» (Ps. Sermini, *Nov*. XIV, 7); «"liberamente la tua tanto degna persona a me volontariamente in tutto ti doni gratiosamente, consentendo ch'io indegno pigli di tanto ricco thesoro, come sè tu, corporale possessione"» (Ps. Sermini, *Nov*. XIV, 8).
[85] Cfr. Monica Marchi, *Introduzione* in Lapini, *La novella di Angelica Montanini con l'inedito discorso di Ginevra Luti* cit., p. 10 n. 5.
[86] Cfr. Ead., *La storia di Angelica Montanini* cit., p. 57.
[87] Cfr. Ead., *Introduzione* in Lapini, *La novella di Angelica Montanini con l'inedito discorso di Ginevra Luti* cit., pp. 9-53.

nota giustamente Marchi[88]. Nello scambio fra Carlo ed Angelica, ricco di *pathos*, emerge pienamente la contrarietà di Angelica a un simile patto, a cui si vede costretta dalla pressione psicologica esercitata dal fratello:

> «[…] come tu sai, a me già più giorni sarebbe stata tagliata la testa, et tu saresti stata messa in pericolo del tuo honore et della fama tua non havendo noi facultà alcuna di pagare la condennagione a me facta de mille fiorini, né a questa volendo alcuno altro nostro attinente satisfare (come a te è noto), se non fusse stata la grandissima liberalità et cortesia di Anselmo di misser Salinbene, el quale per sua gentilissima et optima natura, non requesito da alcuno, salvo solamente dallo amore quale ti porta, pagò per me mille ducati d'oro non havendo riguardo alla gravissima ingiuria antiqua dai nostri passati ricevuta per morte nella sua fameglia, none etiamdio ricercando da me cautione, né havendo mai alcuno benefitio ricevuto, per la qual cosa, dolce sorella mia, havendo io ricevuta la vita da lui et tu parimente il tuo fratello et il tuo stato, vogli none essere tu né etiamdio me fare ingrato, ma dispone volere rimectare la persona tua liberamente nello arbitrio di Anselmo. La quale, havendo tanto dimostrato stimare quanto ha facto, certissimamente hora concedendolili tu, haremo habundantemente satisfacto alla nostra obligatione. Et rendomi certissimo che, dove non essendo tu nella sua potestà, lui ha demostrato di aprezarti tanto, che dipoi possedendoti, molto maggiormente ti dovrà havere cara. Avisandoti certo che, là dove tu di consentire alla mia giusta domanda non deliberi, io so al tucto disposto partirmi non solo di Siena ma etiamdio della Italia et andare ad habitare in paesi stranissimi, là dove di me per alcuno modo non possi essere alcuna notitia, acciò che mai a ditto io non sia mostrato, dicendosi: "Vedi Carlo Montanini, al quale senza requisitione o cautela da Anselmo Salinbeni li fu salvata la vita et lui ingrato non ne gli rende alcuno merito!" Et tu bene puoi apertamente cognosciare che a noi, per altra via che pel donare te medesima, satisfare a tanta cortesia è impossibile».
> Doppo le quali parole, tacendo, Angelica con habundantia di lacrime rispose tucta tremante queste parole: «Carissimo fratello mio, ohimè che io credevo, che l'altro giorno che io ti viddi a casa ritornato et scampato da tanta violentia et furore, che la maligna fortuna havesse posto fine alle saette quali tanto tempo è stata consueta di saettare alla famiglia nostra. Ma misera a me, che io cognosco hora lei non havere mai tanta inimicitia demostrata a li nostri passati quanta con ogni forza pare che si sia ingegnata a me meschina mostrare in tanta tenera età quanta io sono, havendomi condocta in tanta extremità che io senza remedio sia necessitata, o vero dividare da me quello unico mio conforto, consolatione et sostegno là dove io ho collocata ciascuna speranza; et questo quando che io nieghi quello che ragionevolmente consentire non debbo, o vero concedendo quello che tu mi domandi, io medesima sia ministra di perdare quello inextimabile thesoro per lo quale conservare a nissuna anima ragionevole debba parere difficile perdare la presente vita. Oh maligna fortuna! Oh infelice constellatione in cui naqui! Oh misera vita sottoposta a tante varie generationi di calamità et di affanni! Oh morte piatosa, perché dipoi che a tale ponto mi dovevo condurre none spegnesti e miei pochi spiriti insieme con la dolce madre quale ne la mia natività mi tollesti? O almeno, dipoi che insino a questo ponto hai consentito che io per prova habbi cognosciuti infiniti affanni, calamità et dolori, perché non chiudi tu hora questi lacrimanti ochi, e quali ad altri di poco dilecto et a me di molta amaritudine sono stati cagione? Hora, poi che a tale miseria dispone la mia fortuna dedurmi, sappi fratello mio, molto più di animo nobile che observante della ragione, che io sono contenta di satisfare alla volontà tua et allo amore quale sempre mai insino a questo ponto inverso di me tu hai demostrato portare, et acconsento che tu di questo corpo facci presente a chi tu ti contenti. Ma bene ti accerto che, poi che tu mi harai donata et non sarò più tua, la morte quale io medesima crudelmente mi provocarò, poi che la mia degnità sarà stata usurpata, sarà verissimo et suffitiente testimonio che io non habbi acconsentito al tuo non conveniente dono et inlicita satisfactione». Doppo le quali parole, interocta da grandissima copia di lagrime et habundantia di sospiri et singulti, si taque.[89]

[88] Cfr. Ead., *La storia di Angelica Montanini* cit., pp. 59-60.
[89] Cito il testo dalla più recente e rivista edizione in Lapini, *La novella di Angelica Montanini con l'inedito discorso di Ginevra Luti* cit., pp. 81-83.

Carlo, insomma, minaccia di abbandonare Angelica, se non acconsentisse a concedersi ad Anselmo. Angelica manifesta tutta la propria disperazione nella risposta data al fratello (che non servirà, tuttavia, a fargli cambiare posizione) e afferma di essere pronta anche a darsi la morte per testimoniare il proprio assoluto dissenso a quello scambio. La fanciulla assume uno spirito di martirio, acconsentando che Carlo regali la sua persona («di questo corpo facci presente») ad Anselmo in virtù dell'amore che prova per il fratello, ma non vede altra possibilità che il suicidio dopo un simile incontro, che la lascerebbe disonorata. Carlo, d'altra parte, minimizzerà, anzi negherà il diniego di Angelica con Anselmo: «essa volontariamente, et io così le consento, al tucto si dà et dona et concede alla volontà vostra»[90]. Di fronte allo spasimante, di fatto, Angelica nasconde il proprio stato d'animo senza, però, nemmeno fingere di essere d'accordo, mantenendo «una effigie quale né pareva che consentisse alle parole di Carlo, né etiamdio che a quelle repugnasse»[91]. Tuttavia, Anselmo, stavolta senza nemmeno consultarsi con la fanciulla, decide autonomamente di trasformare la situazione in un patto di matrimonio, conducendola insieme ad altri famigliari a casa Montanini per ratificare il coniugio:

> «Non poté patire lo animo pellegrino e prestante di Carlo una piccola cortesia che quella non restaurasse con una sì grande, che veramente inextimabile è da essere giudicata, imperò che, havendo optimamente cognosciuto il portato ad Angelica amore essere stato in più parte cagione della exigua opera mia, volse con la tanto amata da me Angelica retribuirmi; ladonde, poco innanzi essendo soli venuti alla camara mia, non facendo Angelica alcuna repugnantia, Carlo mi fe' di lei liberalissimo dono. Hora, acciò che io possa con giusto titolo lei possedere, quale io sopra ogni altra cosa desidero et amo, intendo di nuovo nella vostra presentia fare alcune cerimonie, et la prima sì è che, là dove Angelica sia contenta et Carlo le consenta la licentia sua, io intendo qui di sposarla per mia legiptima donna».[92]

Nella riscrittura iliciniana, dopo l'incontro con Anselmo, vi è una sorta di eclissi del personaggio di Angelica, di cui ci si limita a registrare l'assenso formale insieme a quello del fratello nel finale, e solo indirettamente («Alle quali parole, et Angelica et Carlo respondeno volere exequire ogni sua volontà»[93]), senza alcuno spazio per un'autonoma presa di parola da parte della donna. La dinamica viene riconfigurata unilateralmente da Anselmo come un matrimonio combinato, a cui ufficialmente anche la donna ha assentito, condizione indispensabile per la validità del vincolo. Per elevarla a *exemplum* di magnanimità (come sancirà, per voce di Ginevra Luti, una seconda operetta dell'Ilicino in commento alla presente novella[94]), è necessario mantenerla estranea a ogni sorta di

[90] Ivi, p. 85.
[91] *Ibidem*.
[92] Ivi, p. 87.
[93] *Ibidem*.
[94] Nel *Discorso di Ginevra Luti*, questo è il giudizio finale dato riguardo al personaggio di Angelica: «Ultimamente alla gentile Angelica non minore laude in quello che merita si debba atribuire, ma tanto maggiore quanto la usata per lei chiara virtù più splende lucida in una sì pura fanciulla: et questa è la laude di magnanimità, et d'uno prestante animo et generoso, pari a ogni altro dalli scriptori celebrato. Imperò che, nella sua magnanima deliberatione, non con audacia et temerità ma

«macchinazione, seppure a fin di bene e volta a salvare l'onore di tutti»[95]. Così facendo, però, Angelica si riduce a vera e propria pedina nelle mani del fratello e del pretendente, che con remissione accetta il suo destino senza manifestare alcuna espressione né alcun pensiero proprio. Nel contesto dell'epoca, è vero, i margini per qualsiasi comportamento alternatio erano risicati, ma certamente rispetto al personaggio dello pseudo-Sermini si riscontra una marcata riduzione dell'*agency* della protagonista.

Masuccio Salernitano, invece, declina il tema in chiave tragica in alcune delle sue più celebri novelle della quarta decade. Non si tratta di matrimoni combinati, in questo caso, ma di matrimoni negati dai genitori della sposa, che conducono a esiti mortali. La novella d'apertura vede per protagonisti Martina de Cundì e Loisi de Bruscie, due giovani innamorati di nobile lignaggio le cui famiglie sono unite da una lunga amicizia. Tuttavia, per qualche motivo imprecisato, il padre di Martina si oppone alla proposta di matrimonio avanzata da Loisi:

> E como che da ciascuna de le parte summamente fusse desiderato gostare d'amore l'ultimi e più suavi frutti, nondimeno Loisi, che alquanto più temperatamente era preso, schifando il biasemo de la giovene e del suo parentato, con seco medesmo preposto avea de mai con lei avere carnale coniunzione, se per matrimoniale legge non gli fusse stato concesso; e tale virtuosa e incommutabele intenzione più volte a la sua Martina fe' palese; a la quale multo piacendo, de continuo il confortava che per alcuno fido messo a li loro patri tale parentela fusse posta avanti. Il che Loisi, che ciò unicamente desiderava, dal suo patre medesmo con assai acconcia manera al signore de Cundì fe' fare tale rechesta; il quale, de po' che con multe vere ragioni ebbe tale parentela del tutto denegata, con onesto e temperato modo a misser Jannes ordinò che per conservazione del comune onore da qui avante la prattica de' loro figlioli fusse in manera moderata, che non per altro che per orgentissimo bisogno ne la sua casa Loisi ito fusse. (Masuccio, *Nov*. IV 31, 253-254)

Il narratore connota positivamente il giudizio del padre, che avrebbe addotto «multe vere ragioni» e che in «onesto e temperato modo» impedisce l'ulteriore frequentazione dei rispettivi figli. È difficile comprendere quali possano essere state le motivazioni del personaggio, dal momento che in questa novella vengono a mancare i *topoi* normalmente impiegati in queste trame, come la disparità di *status* sociale o l'inimicizia tra le famiglie. A questa notizia, Martina e Loisi sono disperati; in particolare Martina esplicita i suoi impulsi autodistruttivi: «o lui serà mio marito e unico signore de la vita mia, o vero con ferro o con veneno io medesma verrò volunterosa a discacciarme l'anima da l'afflitto corpo» (Masuccio, *Nov*. IV 31, 254). Non si tratta che di una prefigurazione del destino luttuoso che aspetta gli amanti, che elaborano un piano per fuggire assieme per sposarsi all'insaputa dei padri («anderemo a qualche castello d'alcuno comune parente, e ivi contraremo il nostro matrimonio»,

con gravissima ragione si dispose al conpiacere al fratello et al permectare di essere donata all'amante; né fu etiamdio timida al deliberare el provocarsi la morte quando l'incontrasse fuore della sua intentione alcuna cosa di disonore et di infamia, accioché con quella, non solo a se stessa procurasse ragionevole scusa ma etiamdio removesse ogni calunnia dalla famiglia et dalla patria sua» (ivi, p. 154).

[95] Marchi, *La storia di Angelica Montanini* cit., p. 60.

Masuccio, *Nov*. IV 31, 254-255). Martina si aspetta così di piegare la volontà del padre: «E saputo il fatto, se a mio patre piacerà, starà bene; e quando non, la cosa serà puro fatta, e gli converrà usare del savio, convertendo il non potere più in virtuosa liberalità» (Masuccio, *Nov*. IV 31, 255). Durante la fuga, però i due vengono sorpresi da una tempesta che li costringe a cercare riparo in un ospedale di lebbrosi, che uccideranno Loisi per poter approfittare di Martina, la quale però, in una sequenza ricca di *pathos*, si dà la morte con la stessa daga conficcata dai malati nel corpo dell'amato. Il suicidio è concepito da Martina come disperata, ultima risorsa per congiungersi, almeno in morte, con Loisi, come aveva sempre voluto:

> «Ante che 'l preparato ferro il cuore transfiga, chiamo a te, grazioso spirito del mio signore, quale poco avante violente si uscito da quisto afflitto corpo; pregote che non te sia noioso aspettare il mio, quale voluntario con teco se congiungerà; tegnavi congiunti astretti lo eterno amore acceso da pare fiamme; e si a li nostri corrottivoli corpi nel nostro costituito termine non fu concesso, vivendo insieme, godere in quisto seculo, e lo unico amore demostrarence, voglio che perpetui siate sulo d'essere insieme annodati [contenti], e ve godate, e quale se vuole loco, che a vui verrà sortito, quello eternalmente possedate. E tu, o nobele e multo amato corpo, prenderai per sacrificio e parentela il mio, che con tanta liberalità s'affretta seguirte ove anderai […]». (Masuccio, *Nov*. IV 31, 259)

Il monologo di Martina[96] si impernia sul tema della sua volontà di un impossibile matrimonio con Loisi, con un insistito ricorso alla sfera semantica delle nozze, fino all'estremo concetto di una «parentela» stretta fra i due cadaveri. Masuccio riprende le ultime parole della Ghismonda decameroniana (anch'essa protagonista della prima novella della quarta decade) al cuore di Guiscardo[97], ma amplifica la rivendicazione del volere della sua protagonista, che a più riprese fa riferimento alla volontà e alla «liberalità» del connubio con l'amato. Dantesca, invece, l'evocazione delle anime «astrett*e*», «annodat*e*» per sempre nell'aldilà, fosse esso anche l'inferno (come prospetta il narratore nella lettera di dedica: «a ciò che tu […] alcuna pietosa lacrimetta spargendo, me persuado che non piccolo refrigerio ne senteranno de' dui giovenetti amanti le misere anime, quali penso che ne le eterne fiamme siano crociate», Masuccio, *Nov*. IV 31, 252), con immediata rievocazione dei «due che 'nsieme vanno» di *Inf*. V, 74.

Nella novella 33, invece, i due amanti Mariotto e Ganozza celebrano un vero e proprio matrimonio clandestino. Sorprendentemente, è la giovane Ganozza, anch'essa nobile, a prendere la decisione:

> E avendo più tempo pasciuti gli occhi de li suavi fiuri de amore, desiderandosi per ciascuno gostare gli soi dolcissimi frutti, e cercate più e diverse vie, e niuna cauta trovandone, la giovene, che non era meno prodente che bella, deliberò, occultamente sel togliere per marito, a tale che se per contrarietà

[96] Per cui cfr. Capitolo V.2.

[97] «[…] senza alcuno indugio farò che la mia anima si congiugnerà con quella, adoperandol tu, che tu già tanto cara guardasti. E con qual compagnia ne potre' io andar più contenta o meglio sicura a' luoghi non conosciuti che con lei? Io son certa che ella è ancora quincentro e riguarda i luoghi de' suoi diletti e de' miei e, come colei che ancora son certa che m'ama, aspetta la mia dalla quale sommamente è amata» (*Dec*. IV 1, 53-54).

> de' fati il godere loro fosse interdetto, avessero avuto scudo da coperire il commesso errore. (Masuccio, *Nov*. IV 33, 270-271)

Un matrimonio, dunque, richiesto dalla fanciulla (connotata come «prodente») e contratto in segreto, senza l'approvazione dei propri parenti (che, si presuppone, non avrebbero concesso), grazie alla complicità di un «frate augustinese» corrotto. Immediatamente dopo la celebrazione del rito, i due sposi consumano il matrimonio, presentato però dal narratore come solo «licito in parte» e «furtivo» (Masuccio, *Nov*. IV 33, 271). Rimane, insomma, l'ombra dell'illecito nonostante i due giovani siano congiunti dal sacramento, poiché esso non aveva ricevuto alcuna approvazione da un tutore maschile di Ganozza e la donna non sarebbe stata libera di sposarsi autonomamente[98]. Mariotto, però, viene esiliato per aver ucciso un altro nobiluomo senese, riparando presso uno zio ad Alessandria, e frattanto la mano di Ganozza viene chiesta al padre di lei da molti altri cittadini. La giovane riesce ad opporsi solo per poco tempo: «a la fine essendo dal padre astretta a pigliare marito, tale che 'l negare non averia avuto loco» (Masuccio, *Nov*. IV 33, 272), si trova sul punto di dover contrarre un nuovo matrimonio. È evidente da questa battuta come la condizione necessaria del consenso femminile fosse valida solo fino a un certo punto: i padri potevano piegare le figlie a sposarsi anche contro la propria volontà, il diniego poteva manifestarsi solo entro certi limiti di accettabilità. Ganozza, così, con uno stratagemma che avrà fortuna sino a Shakespeare, assume una pozione per fingersi morta e poter poi scappare dalla sepoltura per raggiungere il proprio amato ad Alessandria. Purtroppo, a Mariotto giunge solo la notizia della tragica morte di Ganozza: ignaro della realtà dei fatti e prostrato dal dolore, il giovane ritorna in patria per recare un estremo saluto alla tomba dell'amata, dove viene scoperto e condotto in mano al potestà, che lo fa giustiziare per l'omicidio compiuto. Ganozza, a sua volta, apprende della partenza di Mariotto solo una volta sbarcata ad Alessandria: tenta disperatamente di raggiungere l'amato a Siena, dove però lo trova già morto da giorni e, desolata, si lascia morire di stenti in un monastero dove aveva trovato riparo.

Nelle *Porretane*, il tema viene sfruttato soprattutto in due novelle tragiche. Nella novella IX, il giovane Malatesta de' Carbonesi è innamorato da tempo della bella Lelia de' Galuci ed è da lei ricambiato: «e lei similmente amando lui sopra tutte le cose del mondo, se al padre suo, el quale per niente consentire voleva, fosse piaciuto, voluntiera più che altro l'avrebbe tolto per marito» (*Porr*. IX, 3). A osteggiare il loro amore, dunque, è Paulo de' Gallucci, il padre di Lelia. L'uomo, apprendiamo da un monologo di Malatesta, è in realtà avverso a qualsiasi partito per la figlia. Il giovane, insistendo proprio sull'ingiustizia di questa situazione con Lelia, la invita a fuggire con lui per stringere in segreto il loro matrimonio:

[98] Cfr. Ermanno Orlando, *Matrimoni medievali. Sposarsi in Italia nei secoli XIII-XVI*, Roma, Viella, 2023, pp. 89-91 e *passim*.

> «Graziosa giovene, unica speranza de tutti li miei pensieri, tu sai che fin da' teneri anni la tua bellezza, la tua virtù, l'adorno tuo parlare e la excellenzia del tuo sangue me hanno facto in tal modo a te sugetto, che altro non bramo, altro non penso, altro non disio, se non far cosa te sia benigna e grata. E credo sapi ancora che 'l tuo padre, iniustamente ingrato e poco discreto al nostro amore, reputandome indegno marito, como sono, a la tua prestanzia, ha negato e nega de darmete per moglie: che certo tanto suttilmente guardare non doverebbe, sapendo quante sono l'antique mie richezze e nobiltà, e che senza fin te amo. E credo sapi ancora che multi nobili gioveni te hanno voluta per moglie e veruno mai non gli è piaciuto, como colui forsi che a se istesso non piace, in modo che la tua gioventù indarno s'è consumata; ché meglio sarebbe stato certamente e sarebbe ch'egli, come savio cavaliero, a cui te brama te avesse maritata, che lassarte passare el fiore della toa etade. Questa è stata potissima casone che m'ha inducto a parlar teco in questo luoco, per farte intendere che, poi che 'l tuo padre te ha negato per sue scioche rasone fino a questa età marito, che tu a tuo modo e secundo l'animo tuo ne vogli prendere uno: ché cossì le lege civile te concedeno; e quando te piacia che abia essere quello, che umilmente e cum tutto el core te ne priego, non fu né serà mai la più lieta e degna còpia de marito e moglie al mondo, che saremo noi. Dunque prendi animo, poiché Amore el concede, e senza indusia vieni meco: ché poi, sapendo i tuoi parenti come la cosa sia passata, son certo che ne restarano oltra modo lieti e contenti». (*Porr*. IX, 8-12)

È significativo che Malatesta si serva della perifrasi «e credo sapi ancora», piuttosto che ripetere il precedente «tu sai», insinuando che forse Lelia non sia neanche a conoscenza delle decisioni che il padre sta prendendo sul suo futuro. Il comportamento di Paulo appare ancor più ingiustificato dal momento che Malatesta si presenta come un candidato ideale: è ricco, è nobile ed è innamorato della figlia; peraltro, in questo caso, nessuna inimicizia turba i legami fra queste due famiglie. Colpisce, però, la sicurezza con cui il giovane invita Lelia a gestire il matrimonio autonomamente, «ché cossì le lege civile te concedeno». In verità, gli storici hanno ricostruito una generale tendenza delle leggi cittadine a normare il matrimonio rendendolo un affare tra famiglie e disincentivando il vincolo contratto per il solo consenso dei nubendi[99]; in particolare, a Bologna, gli statuti del 1454 stabilivano norme particolarmente severe contro i matrimoni clandestini[100]. Se anche Malatesta stesse facendo riferimento al principio per cui *consensus facit nuptias* vigente nel diritto romano, anche in tale contesto il consenso del *pater familias* era condizione fondamentale all'assenso femminile e, in generale, a un matrimonio *iustum*[101]. Di fatto, per Lelia non sarebbe stato così facile decidere del proprio destino: ciò su cui pare contare davvero Malatesta è che i genitori di lei cedano *a posteriori*, dopo la consumazione del matrimonio. Così non sarà, in verità, e la vicenda si concluderà luttuosamente[102]. Ma Lelia, sul momento, è persuasa e pronuncia un giuramento matrimoniale, in seguito al quale, con un anello, diventa sposa di Malatesta:

---

[99] Cfr. ivi, pp. 32-37.
[100] Cfr. ivi, p. 39 e soprattutto pp. 41-42: «Addirittura, in alcuni casi, come negli statuti di Bologna del 1454, si arrivò a comminare la pena di morte per il reato di clandestinità, comparato, per gravità e abiezione, al ratto o alla vasta gamma dei *delicta carnis*. La sussunzione della clandestinità in tali categorie delittuose, anche in termine di pene, è l'ennesima conferma di quanto i matrimoni segreti e svincolati dall'approvazione paterna fossero considerati dalla società del tempo come una grave minaccia sociale e una offesa alla pubblica moralità».
[101] Cfr. ivi, p. 23.
[102] Per cui cfr. *infra*.

> «[…] io sono contenta de averti per mio signore e marito, perché sempre la tua virtù e condizione, ornata de gentili costumi, me hanno facto rispecto a te ogni altro picolo e vile; sì che ralegrate, ché io me aparechio, se ben ne dovesse fiera morte sostenere, seguirte ovonque vorai, acciò coniugalmente usar possiamo il nostro fidele e sincero amore».
> Decte queste parole, Malatesta, sposatola cum uno fulvido diamante che in dito avea, cum difficultà de la paterna casa, per li forti serrami de quella, la trasse. (*Porr*. IX, 13-14)

Anche la donna esprime le proprie motivazioni per quel matrimonio alla serva di casa Lisetta, puntando però sul diritto di natura che sulla legge civile:

> «Se mio patre o mia matre me adimandasseno, tu li dirai da parte mia che, dipoi non hanno avuto pietà a la mia giovinezza (la quale come loro è creata di carne, de sangue e d'osse e non di ferro o di pietra, como loro mostravano fosse), ch'io me sono copulata cum Malatesta Carbonese, nobilissimo giovene della cità nostra, per averme lui sempre sopra ogni altra cosa amata e reverita: e cum epso a casa sua me ne sono questa nocte andata». (*Porr*. IX, 15)

La serva è sgomenta e mette subito in guardia Lelia dal commettere qualsiasi atto che non sia ragione di «onore e laude» per sé stessa e per la propria famiglia (*Porr*. IX, 16). Lelia, però, è inamovibile e insieme a Malatesta consuma la sua prima e ultima notte di nozze – Paulo de' Galuci, infatti, soffocherà nel sangue quello che percepisce come il rapimento della figlia, con una furia omicida che l'autore stesso faticherà a connotare come un delitto d'onore.

La novella XXI delle *Porretane*, invece, propone un caso piuttosto paradossale in questo ambito. In essa, il giovane figlio di Azzo III d'Este, di nome Pirreo, si reca a Bologna per i suoi studi e qui conosce la bella Panfilia, figlia del conte Anselmo da Loiano. Se ne innamora immediatamente e anche Panfilia ricambia il sentimento, «pregando cum devoti preghi Dio ch'el facesse suo marito» (*Porr*. XXI, 12). Ma non osa esprimere questo desiderio, né Pirreo chiede la sua mano, attendendo prima di laurearsi[103], e i due giovani trascorrono così cinque anni coltivando la loro segreta infatuazione. Tuttavia, Panfilia ha frattanto raggiunto l'età adatta per sposarsi e il padre, ignaro di tutto, la promette in moglie ad un altro uomo:

> Advenne che, essendo Panfilia da marito, il padre la vòlse a uno degno figliuolo primogenito del conte Alexandro da Brusculo, nostro singular citadino, maritare; la quale novella sentendo Panfilia, a la sua vita mai fu più dolente, perciò che non altro che 'l suo amante per marito disiava. De che tanta sollicitudine e dispiacere portava ne l'anima che, essendo giovene de dilicata complexione, fu assalita da grave infirmità: la cui casone non ardendo manifestare e sforzandose come optima figliuola a la obidenzia paterna paziente dimorare, se ben cum vile uomo congiunta l'avesse, fu in tal forma da questa infirmitade oppressa che, non li giovando alcuno fisico remedio, le femenile forze e la virtude naturale veneno in tal modo a mancare, che cominciò a combattere cum li messi della morte. (*Porr*. XXI, 14-15)

Panfilia, pur non desiderando sposarsi con quell'uomo, non trova il coraggio di manifestare il suo dissenso alla volontà paterna. Il suo remissivo silenzio è dovuto tanto al *metus* («non ardendo

[103] Come verrà poi esplicitato: cfr. *Porr*. XXI, 30.

manifestare») quanto al desiderio di rispondere alle aspettative in lei riposte, comportandosi come una figlia ubbidiente («sforzandose come optima figliuola a la obidenzia paterna paziente dimorare»). Ma il peso della sottomisione si fa ancor più grave per la consapevolezza che le è stato destinato un «vile uomo» come sposo, perdendo così la possibilità di trascorrere la vita con il giovane che tanto ama. Il dolore consuma la giovane, tanto da risultare fatale. I genitori, disperati, sul letto di morte della fanciulla le chiedono che cosa le possa far piacere nei suoi ultimi momenti di vita. Così, a stento, la giovane trova la forza di chiedere di Pirreo:

> Onde, essendo pietosamente da' suoi parenti dimandata se cosa alcuna li gustasse, cum gran fatica e vergogna puòte respondere che altro non voleva, per ultimo suo conforto, che 'l figliuolo del marchese Azzo vedere. Il che li tribulati parenti intendendo, per avere già cognosciuto cum manifesti segni el cavaliero di lei inamorato, ancora che li paresse duro e strano appetito della giovene, come quello che non poco carico del loro onore sieco portava, considerando che lo advento de questo cavaliero laude non li poteva dare, cum ciò sia che le male lingue non sàno tacere le sinistre novelle create da' nimici, pur, vedendola de ora in ora mancare ed essendo teneri e pietosi a la loro unica e cara figliuola, deliberarono compiacerla, sperando che per la presenzia del cavalieri tal conforto potrebbe prendere che ne la pristina valitudine retornarebbe: e cusì, doppo la deliberazione, mandarono pregando il cavaliero che per unica salute de la loro figliuola se dignasse venirla a vedere. (*Porr*. XXI, 16-17)

In questo passaggio, emerge pienamente la dinamica in atto fra la famiglia e la figlia: i genitori sapevano dell'amore che Pirreo aveva per lei, ma non gliel'avrebbero mai concessa per moglie, a causa delle annose inimicizie fra la città di Bologna e la casata ferrarese (motivazione chiamata in causa dal narratore fin dalle sue premesse[104]). Alle relazioni della figlia è legato «non poco carico del loro onore»: dal suo matrimonio dipende la reputazione dell'intera famiglia. Ciò rivela quanto fossero fondati i timori di Panfilia, che ha scelto di non parlare piuttosto che affrontare la disapprovazione paterna. Fin dall'inizio, il suo desiderio sarebbe stato considerato un «duro e strano appetito». Ma i genitori cedono, proprio perché è in punto di morte, sperando che in qualche modo la giovane, appagata da questa visita, possa ritrovare le forze. Così, Pirreo viene chiamato al suo capezzale e la giovane gli rivolge un lungo e intenso monologo:

> «Pirreo, cavaliero illustre, ben credeva più felice che ora retrovarmi cum l'amata tua presenzia, da mi per ultimo conforto disiata: che tu e li mei parenti, che me hanno avanti la mia fine questa consolazione conceduta, infinitamente ringrazio. L'è molto tempo, quasi da li mei teneri anni se può dire, hai cum ogni ingegno, industria e opere excelse dimonstrato più che te istesso amarme; e io te ho amato veramente, come Amore a una etade, a fine de congiugnerne matrimonialmente, le nostre nature ad amarci ne dispose: e di ciò ne ho pregato assai el Donatore d'ogni grazia, al quale, non movendose una minima foglia senza sua voluntà, non è piaciuto, quantunque spesso ne imputamo la fortuna de l'altrui bene invidiosa. La casone del mio male è questa, quale parendo a li mei parenti strana li dolerà: che a le mie orechie pervenendo che 'l mio magnifico padre, come discreto, a uno nobilissimo giovene nostro citadino maritare me volea, e non essere tu quello (quantunque consorte indegna al tuo valore me

[104] «[…] da' nostri antiqui ho inteso che l'alta memoria de Azzo terzo, figlio de Opizo primo da Este, illustre marchexe, essendo successo al patre nel glorioso Stato, ebbe cum nostra sempre potente communità longe controversie e maximamente per confini: cosa el più delle volte de privare gli confinanti de la suave dolceza d'amore, donde ne successeno sanguinente e crudel bataglie» (*Porr*. XXI, 2).

> trovi), me venne tanta doglia al core che, non potendola sostenere, me ha conducta dove me vedi: advegna però sia certa che, essendo sempre stata figliuola quanto altra da qualunca padre teneramente amata, se avesse aperto el desiderio mio a lui, sarebbe stata compiaciuta. Ma, considerando che a le savie figliuole non se conviene contradire alla voluntà del padre e de la madre, essendo da loro generati, nutriti e alevati, perché ciò che fano sempre è a bene e riposo de' figliuoli, son quivi, come tu me vidi, conducta e già quasi finita per la grave egritudine che me minazza de vicina morte […]» (*Porr*. XXI, 22-25)

Da queste parole, apprendiamo un fatto singolare: Panfilia, in verità, avrebbe potuto essere accontentata dal padre, anche se forse dopo un'iniziale resistenza. A frenarla è stato piuttosto il puro senso del dovere filiale: «a le savie figliuole non se conviene contradire alla voluntà del padre e de la madre». Ma può essere notato anche un altro dettaglio: non solo i reciproci sentimenti, ma anche la natura avrebbe disposto Panfilia ad amare Pirreo, essendo entrambi i giovani della stessa età e dell'età adatta per contrarre un matrimonio. Come chiarisce Tiziana Lazzari, è con il cristianesimo che questo fattore assume un ruolo fondamentale, dal momento che il matrimonio si configura per la religione come un legame che ha come unico fine quello della procreazione: «fissare un'età giusta per il matrimonio diventava in tale concezione indispensabile, sia per garantire il fine riproduttivo, sia per rendere responsabile e quindi vincolante il consenso espresso dai coniugi»[105]. È proprio la cristianizzazione dell'apparato legislativo, nell'alto Medioevo, a impedire il matrimonio fra bambini e a introdurre il concetto di pubertà legale della donna[106]. Panfilia e Pirreo, dunque, sarebbero stati una coppia perfetta anche dal punto di vista dell'età, a differenza dei tanti casi di giovani donne maritate a uomini vecchi e, spesso, addirittura impotenti che popolano la novellistica di ogni secolo. Ma la giovane individua nella volontà di Dio (e non tanto nell'avversità dei genitori, o nella propria reticenza) la causa ultima del proprio infelice destino: nessun segno si sarebbe manifestato in favore di quell'unione e lei, dal canto suo, non si sentiva autorizzata a intervenire in prima persona per sé stessa, il che, ancora una volta, dà la dimensione del senso di eterna minorità di una donna in quest'epoca. A queste parole, Panfilo risponde turbato dall'emozione:

> Negare non posso e nol saprei che la tua belleza ed eximii costumi, una cum la gloria de' tuoi parenti, non me abia facto al tuo valore devoto e onesto amante: in modo, dal primo dì te vidi in qua, mai ho veduto né pensato cosa che più di te me sia piaciuta, sempre sforzandomi operare ogni gentile e magnifico effecto per aquistare il tuo amore, per essere alla graziosa tua presenzia unicamente commendato, per perpetuarti alfine nel mio amore fondato de onestà e pudicicia e de ogni macula privo, e sperando al debito tempo cum matrimoniale nodo ne congiugnessemo. Il quale tempo era questo che, quando la corona delle lucubrazione de li mei studii avesse consequito, te averei per degna consorte e non per indegna al tuo padre rechesta, reputandomi de la tua compagnia singularmente onorato per le egregie tue virtù, per la nobilità del tuo sangue e per l'antiqua excellenzia de questa inclita citade, de li studii vera matre, e per la gloria ultimamente de' suoi citadini, da li quali ho recevuto e recevo tanto onore e benivolenzia, quanto me serei difficile a satisfare giamai. Ben me dole avere

[105] Tiziana Lazzari, *"Secondo natura": l'età giusta per il matrimonio nelle leggi dell'Europa altomedievale*, in *La condizione giuridica delle donne nel medioevo*. Convegno di studio (Trieste, 23 novembre 2010), a cura di Miriam Davide, Trieste, CERM, 2022, p. 36.
[106] Cfr. ivi, pp. 33-35.

> inteso la casone de la tua infirmità, da la quale certo non saresti oppressa se la voluntà del tuo padre avesse sentito: il perché, sopra ogni altra cosa desiderandote, non averei indusiato al constituito tempo de adimandarte. (*Porr*. XXI, 29-31)

La morte di Panfilia, insomma, sembra configurarsi come causata semplicemente da un cattivo tempismo degli eventi. La tragedia, con la consapevolezza di quanto facilmente avrebbe potuto essere sventata, raggiunge infine dei livelli parossistici: Panfilia spira sotto gli occhi attoniti dei famigliari e dell'amato, il quale a sua volta, oppresso dal dolore, muore sullo stesso letto della fanciulla. In questa vicenda, il narratore e la brigata simpatizzano con la causa dei due innamorati, concludendo nel finale che

> laudevole sarebbe sempre a' padri discretamente sapere, quando vogliono ad alcuno maritare le figliuole, se tal marito grato li fusse, perché se 'l conte Anselmo avesse cum cauto modo a la figliuola decto se 'l marito, che dare li voleva, li fusse piaciuto, non sarebbe di lei e de tanto amante sequito amorosa morte […], (*Porr*. XXI, 43)

con un ulteriore richiamo alla necessità di tenere in conto della volontà femminile. Si tratta, senza dubbio, di un caso estremo e irrealistico: se Panfilia non fosse arrivata al punto della morte e, soprattutto, se non fosse stata nobile, virtuosa e casta, difficilmente la brigata dei bagni della Porretta avrebbe raggiunto le medesime conclusioni.

La vicenda di Panfilia ricorda molto da vicino quella della *Istorietta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Bondelmonti*, novella spicciolata quattrocentesca che a lungo è stata attribuita a Leon Battista Alberti[107]. Anche in questa narrazione gli amanti protagonisti appartengono a due famiglie nemiche: dal momento in cui i loro occhi si incrociano, iniziano pene d'amore che sembrano irresolubili, essendo impensabile che i rispettivi genitori acconsentano a un loro matrimonio. È Ippolito, in questo caso, ad ammalarsi di malinconia per il disperato amore nei confronti di Leonora. La madre, sconsolata, lo incita a rivelargli il motivo di tanta sofferenza che lo sta portando inesorabilmente alla morte, secondo il modello decameroniano di Tito e Gisippo (*Dec*. X 8): dopo molta insistenza, finalmente Ippolito cede, e confessa che l'unica cosa che desidera è di vedere Leonora. Da qui in avanti, però, i fatti si svolgono diversamente: Ippolito riuscirà a incontrarsi con Leonora tramite l'aiuto di una zia di lei, badessa in un monastero, dove è stato organizzato l'incontro. Qui, la fanciulla decide di stringere una sorta di patto matrimoniale segreto con Ippolito, invitandolo nella sua camera il venerdì seguente e chiedendogli di promettersi reciprocamente fedeltà assoluta:

[107] Per la ricostruzione dell'intera vicenda dell'attribuzione, rimando al sintetico ma esaustivo articolo di Lorella Badioli, *La novella pseudo-albertiana di Ippolito e Leonora*, in «Interpres», VIII (2004), pp. 204-216. La versione più lunga della stessa novella è invece attribuita a un rimaneggiamento di Felice Feliciano (per cui rimando a *«Ippolito e Lionora» from a Manuscript of Felice Feliciano in the Harvard College Library*, a cura di Franco Riva, Martin Faigel e Giovanni Mardersteig, Verona, Officina Bodoni, 1970).

> «Ippolito, tu sai quanto è l'inimicizia delli nostri padri, e sapendosi l'amor nostro, non ci avverrebbe quello che suole avvenire, cioè che per congiunzione di matrimonio si onestasse l'amore, perché li nostri padri per la loro inimicizia e crudeltà ci occiderebbono, e così 'l nostro amore arebbe sventurato fine. E però io ti conforto che tu ti porti saviamente almeno per mio amore se nol vogli fare per lo tuo, perché tieni per certo che, come messer Amerigo mio padre sapesse il nostro amore, con ogni arte s'ingegneria tormi la vita, la qual cosa so che molto ti dorrebbe. Io non ho cuore che pensi altro che a te, e se io mangio, beo, dormo, o quello che mi faccia, tutti li mei pensieri sono scritti nel tuo viso. Tu conosci quanto pericolo noi incorriamo sapendosi il nostro amore. E perché tu non creda che io ami te con manco vigore che tu me, sappi che io sto in una camera, sola, la quale ha una finestra che risponde sopra la strada. E perché altro partito non c'è al nostro amore, tu verrai venerdì notte [...] e quivi potrai stare due o tre giorni celatamente senza saputa d'alcuno; e in questo modo assai spesso daremo compimento alli nostri amorosi desiri. Ma prima che di qui partiamo, voglio che a fede l'uno dell'altro ci promettiamo di non torre altra mogliera o marito; anzi, poiché la fortuna vuole che in palese non potiamo guardarci, che né nostri cuori non possi entrare altro che nel mio il dolce Ippolito e nel tuo l'amante Leonora».[108]

Per Leonora si tratta, a tutti gli effetti, di un matrimonio, anche senza che sia stato consumato: lo prova il monologo finale della fanciulla di fronte alla Signoria di Firenze. Quel venerdì notte, infatti, Ippolito era stato colto di notte presso casa Bardi e, per non infangare la reputazione di Leonora, aveva finto di trovarsi lì per un furto[109]. Leonora, però, non può lasciare che il suo amato venga giustiziato, così corre a trattenere il giustiziere abbracciando Ippolito e per comprendere meglio questo strano evento i due nobili giovani vengono convocati davanti al governo fiorentino. Qui, Leonora proclama appassionatamente:

> «Io non aiuto già un malfattore, anzi uno innocente; non aiuto uno strano, anzi il mio sposo, il quale non sono molti giorni in uno onestissimo luogo mi tolse per sua donna, e la notte che lui fu preso, veniva alla casa mia per consumare il matrimonio lecitamente. E poiché per la maledetta nimicizia paterna non si poteva fare la cosa palese comodamente, bisognava che di notte si facesse, e su quella scala, con la quale lui diceva, per salvare il mio onore, che lui andava a furare, esso doveva salire per la finestra della camera mia e venire a me. Ora, Signori, voi avete inteso il caso. Ippolito è mio marito, e se per andare a dormire con la sua donna si merita le forche, certo lui le merita; se no, io vi domando ragione, e che voi mi rendiate il mio sposo».[110]

Colpisce la straordinaria *agency* del personaggio femminile di Leonora, la vera e propria regista dell'intera storia d'amore. Sorprendentemente, in questo caso, la vicenda non finisce in tragedia, anzi: le due famiglie si affrettano a organizzare una grande festa di matrimonio e celebrano insieme l'amore dei due giovani, superando le precedenti inimicizie.

Il lieto fine per le unioni inizialmente avversate dalle famiglie è piuttosto frequente nella novella spicciolata, in particolare in quella latina, in cui il tema del matrimonio forzato è particolarmente insistito. Si prenda la *Familie Carrariensis natio* di Giovanni Conversini da Ravenna: in questo testo, che narra (e romanza) le nobili origini della famiglia da Carrara, Elisabetta, la giovane

[108] Cito il testo da Leon Battista Alberti*, Opere volgari*, vol. iii, a cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1973, pp. 282-283.
[109] Una soluzione narrativa che, pochi decenni dopo, verrà sfruttata anche da Francesco Florio nella sua *De amore Camilli et Emiliae*.
[110] Alberti*, Opere volgari* cit., vol. iii, pp. 286-287.

figlia di un non meglio precisato imperatore, si innamora di Landolfo di Narbona, della famiglia dei Rossiglione. I due, secondo un fortunato *topos*, sono cresciuti insieme nella corte imperiale e la continua frequentazione ha favorito lo sbocciare del loro amore[111]. Ma Landolfo, pur venendo da una nobile famiglia, non è certo un candidato all'altezza della figlia di un imperatore: gli innamorati, perciò, decidono di sposarsi di nascosto e di fuggire insieme alla volta dell'Italia:

> Quo tandem pectus expugnante cum petitum rei uoto amans sumo sine discrimine peruium minime conciperet firmato clam utrinque cunnubio cum puela Imperatoria et thesaurorum parte quam a uirgine corripi tempus concesserat fugit et peruagatis ingenti uite discrimine incommodo que montibus gentibus nemoribus solitudinibus uariis euganeam in oram fato concesit qua uidelicet montis silicis suburgia uisuntur ubi simulat paulisper quieuere comodam rati latebris sedem tam quam sequestrem et a cesaris eminus noticia finem pereginandi facere sic imperabant fata placuit.[112]

Landolfo ed Elisabetta, nascosti nei pressi di Monselice, trascorrono degli anni felici vivendo una vita umile ma serena e crescendo i figli nati dal loro connubio. Ma arriva il giorno in cui l'imperatore raggiunge quei luoghi e, grazie alla mediazione del maggiordomo di corte Corrado, Elisabetta e la sua famiglia hanno la possibilità di presentarsi al cospetto del padre per riappacificarsi. L'affronto tanto della figlia che di quello che ormai è suo marito è gravoso da sopportare per il sovrano, che si scaglia violentemente contro la coppia:

> Landulfus fortune sue cultu cum egregia coniuge presentibus natis. Augustum ante stetit. procumbunt. adorant. ueniam precantur. Haud continere impetum ualuit monarcha redardescere primo aspectu iniurie et criminis memoria im pectore ceperat. Ita hunc modo iniuriarum perfidum abductorem. beneficiorum modo inmemorem. modo ingratum exprobare. Hinc filiam uocare Impiam desertricem parentis patrie honoris fedissimi exempli feminam sui fastigij dedecus improperat.[113]

Le accuse sono chiare: da un lato, Landolfo viene accusato di rapimento (avendo portato via Elisabetta senza il consenso paterno) e di ingratitudine verso il suo signore, a cui avrebbe rubato la figlia; dall'altro, si riconosce pienamente la connivenza di quest'ultima, definita come una donna priva di dignità, che sposandosi di nascosto avrebbe abbandonato simultaneamente il padre, la patria e l'onore. Emerge pienamente quanto trasgressiva fosse considerata l'azione di una donna che si sposava senza l'approvazione genitoriale, che osava decidere per sé stessa, e quanto il suo allontanamento insieme al nuovo marito corrispondesse a un furto ai danni della sua famiglia. Dopo il primo scoppio d'ira,

---

[111] «Ferunt quippe Illustrem indole iuuenem Landulfum e narbona rusionum genere gestis Industria que preclarum Illiusce etatis imperatori quam acceptum primumque. [...] Imperatoris filia helisabet oculos inicit estu amoris incanduit Aliciebat uirginem adolescentis species Par etas. Illustre genus opera insignis et omnis in uita comunitas morum. Postremo ex consuetudine cunuictuque nam a puero in regia seruans educatus que fuerat orta securitas familiaris familiaritas que secura. Cum foret ea quoque prestanti forma ut equa tam sorte amantibus facile ignosceres cunctis a deo nature doctibus pares erant. At ceu fortuna sic excellebat uirginis amor» (cito il testo da Giovanni Conversini di Ravenna, *L'origine della famiglia di Carrara e il racconto del suo primo impiego a corte*, a cura di Libia Cortese e Dino Cortese, Padova, Centro Studi Antoniani, 1984, p. 43).

[112] *Ibidem*.

[113] Ivi, p. 63.

l'imperatore si calma e concede la sua benedizione alla coppia, senza però esimersi dal manifestare che avrebbe avuto ben altre speranze per il matrimonio della figlia:

> Exorituros ex te reges nata sperauj ut regina es nata sic regem maritum et regnum optabam tibi. At frustrata spe mea fata sequamur. simul ista tu sorte delata es numine propicio rata tibi maneat. hunc quod felix faustum que sit. filia uirum habeto diligas sequaris colas uni fidem habeas. Te uero Landulfum generum uolo habeo sanctio que hanc tibi trado comendo ames ac salues queso ut socer sim tu / sencies et orbis sciat faxo.[114]

In questo passaggio, al di là di un'ovvia (tanto più in simili ranghi) politica matrimoniale, è interessante notare come il padre si riappropri della sua *agency* nel matrimonio, celebrando nuovamente la cerimonia fra i due sposi con l'assegnazione dell'uomo alla figlia («hunc […] filia uirum habeto») e la cessione della propria figlia all'uomo («hanc tibi trado comendo»), con insistenza sul ruolo della propria volontà personale («uolo habeo sanctio»). Si tratta di un risvolto narrativo che fa rientrare la relazione eversiva dei due giovani progenitori dei Carraresi all'interno del quadro normativo riconosciuto e, dunque, nella completa legittimità. L'encomio della famiglia, dunque, può essere così completo e assoluto, privo di macchia alcuna.

La novella *De amore Camilli et Emiliae* di Francesco Florio muove da premesse narrative molto simili. Nella città di Arezzo, Camillo, figlio di un povero fabbricante di coltelli che però è dotato di bellezza e virtù che ne rivelano la nobile natura, viene adottato dall'altolocata famiglia di Emilia, sua coetanea. Così, i due crescono insieme fin da bambini, potendo accedere alle stesse opportunità educative e sviluppando due indoli del tutto simili e affiatate. Camillo ed Emilia diventano inseparabili e si innamorano; il padre di lei, tuttavia, decide di allontanarli quando raggiungono la pubertà, per evitare che fra i due fanciulli la troppa prossimità li induca in comportamenti disdicevoli:

> Iam Camillus in quartumdecimum usque annum suam provexerat etatem, cum providus senex illum ab Emilia voluit separari, ne tanta scilicet actuum ac verborum comunione iam in aliquod vitae dedecus prolabarent. Quod et si utrique amantium durum molestumque fuerit, tanta nichilominus et vultus serenitate ac verborum facetiis et seperationis tristitiam et amoris ardorem pariter occultabant, ut ne tantum ferventes amantes, sed nec penitus intra se familiares domesticos parentum oculis se ostenderent. Cui rei tenera adhuc etas purum prestabat favorem, sub cuius velamento iam Cupido faces absconderat amoris. Sic secum taciti letas spes sub corde prementes ad faeliciora tempora se preservabant. Crescebat utique in duobus amantibus in dies fervor amoris et quia non ut prius secreta inter se colloquia ad longum habere poterant, magis ac magis Cupidinis stimulos sentiebant ac faces. Hoc igitur more per triennium servato, tum ut scandala vitarentur (quae facile intercurrere solent), tum et Emiliae procis obviaretur, decrevit prudens senex filiam nuptui tradere. Quam assensu et cognatorum voluntate cuidam iuveni ex notabili familia oriundo prediviti quippe – sed non tali, qualem mores et venustas Emiliae requirebant – desponsavit. Crebro namque fit ut in his maxime videatur Fortuna iocari, quae nunquam vel raro curat viri ac mulieris similes vel uniformes mores coniungere, sed potius in dissimilium affectionum ac corporum copula letari videtur et gaudere.[115]

[114] Ivi, p. 65.
[115] *De amore Camilli et Emiliae*, 20-21.

Florio empatizza significativamente, qui e per tutta la durata della narrazione, con i due amanti sfortunati. Viene sottolineata, come di consueto, la disparità che va immancabilmente a danno della promessa sposa: il marito prescelto non è mai alla sua altezza, né per aspetto né per carattere. Si insiste, dunque, sull'erroneità dell'adozione della nobiltà e della ricchezza come unici criteri nella selezione dei pretendenti, tema novellistico di chiara ascendenza decameroniana (basti pensare alla novella di Ghismonda, *Dec*. IV 1, o a quella di Federigo degli Alberighi, *Dec*. V 9). Per il matrimonio di Emilia, contano solo l'iniziativa paterna e l'assenso dei parenti («assensu et cognatorum voluntate»), mentre la giovane non viene minimamente interpellata. Tutta la cittadinanza, però, è concorde nel riconoscere in Camillo il marito ideale per Emilia proprio durante il matrimonio di quest'ultima: «facileque omnes in hoc uno conveniebant: ut iniqua Fors fuisset, quae ambos maritali copula minime iunxisset»[116]. Il contrasto tra l'evidente affiatamento che lega Emilia a Camillo, in contrasto con la sua distanza dal marito (che, per tutta la storia, resterà senza nome), sarà il motore narrativo di tutte le peripezie della fanciulla, su cui ci sarà modo di tornare nel paragrafo successivo.

Una simile dinamica tra un padre che forza la figlia a un matrimonio mal assortito e una comunità che ne percepisce l'ingiustizia è presente anche nell'*Historiola amatoria* di Benedetto Colucci. A mio avviso, proprio questo *pattern* narrativo rivela una crescente avversione nei confronti della pratica del matrimonio combinato, almeno fra gli umanisti. Nella storia di Colucci, ambientata a Pistoia, il nobile Diego de' Cancellieri si innamora di Francesca de' Rossi e ne chiede la mano. Il padre di lei, però, rifiuta, adducendo motivazioni politiche:

> Hanc [Franciscam] exarsit Deghus Cancellerius vir apprime nobilis, haud deformis et quod maximum sapientes putant, non minus virtute sua quam maiorum gloria praestans. Sed virginis parentes tali tantoque viro natam nubere recusarunt; non quod de isto aliquid deesset, quod in locandis filiis exquiri et postulari possit, sed quoniam eius pater alterius factionis princeps existeret [...].[117]

Diego ribadisce la sua non appartenenza ad alcuna fazione, ma il padre di Francesca è inamovibile:

> Virginis vero pater natura ferox atque inexorabilis, cum tandem etiam ab agnatis et familiaribus, siqui molliores erant, defatigaretur ut dissidia et intestina odia oblitus viro innocentissimo et clarissimo filiam sponderet, illam, cunctis suis indolentibus, more nostro cum iuramentis cuidam Lazario spopondit. Quod cum divulgatum est, omnes cives saevissimum Rossum insania vexatum fatebantur.[118]

Anche in questo caso, dunque, si manifesta la percezione collettiva dell'erroneità del comportamento del padre di Francesca. La trama della novella, poi, prosegue sulla falsariga della trama boccacciana della morte apparente (sviluppata prima in *Filocolo* IV 67 e in *Dec*. X 4) con la presunta morte di

[116] Ivi, 23.
[117] Colucci, *Historiola amatoria* cit., p. 63.
[118] Ivi, p. 64.

Francesca e la sua sepoltura e, conseguentemente, il ritorno di Diego sul sepolcro dell'amata. Ritrovata Francesca ancora in vita, l'uomo le chiede dove voglia essere portata e la fanciulla, finalmente, è chiamata ad esprimere il proprio parere: «Illa vero piis in Deghum oculis exoravit, ut ad parentis aedes ducerent, Deum obtestata, aut se impetraturam a parentibus ut Degho connubio iungeretur, aut prius perituram quam crudeli Lazario sive cuivis viro nuberet»[119]. Francesca non ha dubbi: o sposare Diego, o la morte. Diego accetta, così, di ricondurla dai suoi genitori, che però si rifiutano di accoglierla, così come il suo promesso sposo. Condotta a questi termini, Diego accetta la volontà della giovane, accogliendola nella propria casa come moglie. Il giorno seguente, però, i genitori di Francesca tornano a reclamare la figlia, spingendosi paradossalmente ad accusare Diego di rapimento. Il caso diventa pubblico e, di fronte al pretore, Diego risponde con sicurezza:

> «Si legibus, inquit, res agitur, Francisca mea est; nam Lazario parentes per futura illam sponsalitia spoponderunt; a me vero superiore nocte, sponte annuente virgine ob servatam vitam, matrimonium consumptum est». Ea voce magno populi applausu recepta, id actum esse praetor Deghi iuramento confirmari iubet.[120]

Si noti come, nella sua risposta, Diego sottolinei il consenso della sua sposa («sponte annuente») come elemento dirimente per la legittimità del matrimonio, oltre alla consumazione dell'atto sessuale che sancisce irrevocabilmente il sacramento. Il pretore accoglie la richiesta di Diego e conferma ufficialmente il vincolo matrimoniale tra lui e Francesca, arrivando poi ad esiliare i crudeli genitori della fanciulla.

Dunque, da tutte queste narrazioni neolatine emerge una simpatia degli autori per le giovani donne sventurate, costrette a sposarsi contro la propria volontà con uomini sgradevoli e indegni di loro. La frequente tematizzazione del matrimonio combinato in questi termini svela un crescente disagio di questi umanisti (e, presumibilmente, della loro *audience*) di fronte a tale pratica, giudicata inadatta a formare delle relazioni funzionali. L'unica eccezione è forse rappresentata dall'*Historia trium amantium*, un testo anonimo che si presume risalire agli ultimi anni del secolo[121]. In questa narrazione, la fanciulla Pieria si innamora inizialmente di un giovane pistoiese, Giannozzo, dotato di tutte le virtù («forma, aetate, moribus ac nobilitate generis unice observabat»[122]) ma non è ritenuto un candidato adatto per il matrimonio da parte del padre di lei, che preferisce dare la figlia in moglie a un ricco consanguineo: «Pater vero puelle cu(m) iam sextumdecimum aetatis a(n)num ageret, illam contribuli suo, genere atq(ue) opibus admodum claro, sed t(ame)n oris torvitate infami despondere

[119] Ivi, p. 66.
[120] Ivi, p. 67.
[121] La novella risulta essere stata trascritta sull'unico codice che la conserva, il ms. Ottoboniano latino 2853 della Biblioteca Apostolica del Vaticano, dopo il 1490 (cfr. Tournoy, *«Historia trium amantium»* cit., p. 57); Albanese riconduce anche la composizione di questa novella al tardo Quattrocento (cfr. Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini* cit., p. 295).
[122] Tournoy, *«Historia trium amantium»* cit., p. 61.

parabat; solent (enim) parentes no(n) tam formosos q(uam) divites sibi generos auspicari»[123]. Si noti il lieve, ma significativo slittamento rispetto alle argomentazioni degli altri autori: non si tratta più di un padre che preferisce la ricchezza alla virtù e alla nobiltà d'animo, ma un padre che dà la priorità all'agiatezza economica rispetto alla semplice bellezza fisica. Posto in questi termini, l'atteggiamento del padre risulta meno irragionevole. Giannozzo viene a sapere di questa decisione e se ne strugge in un appassionato monologo rivolto all'amata:

> Audio (me miserum!), infoelix Pieria, te nu(n)c viro quidem a parentibus infami desponsatam, et qui sit V(u)lcano monstruosior. Hic si te amare tandem ceperit, v(e)l domi semper recludet, aut zelotipus arguet impudicitiam; etiam canis aspersus nullam ex te prolem suscipiet, que tantum unica est parentum voluptas: semp(er) (enim) in merore et lachrimis futura es; nam dispar aetas et a(n)i(m)or(um) dissimilitudo est. In puellis quidem forma, ornatus, gratia, risus et suavitas desiderantur; in senibus vero deformitas, avaritia, querimonie, tristitia et morositas est. O te ig(itu)r infoelicissimam: prestat mori q(uam) sic nubere![124]

L'amante, a differenza del narratore, si fa portavoce di una prospettiva diversa. Non è solo la bruttezza il problema del promesso di Pieria, ma anche e soprattutto l'età, che oltre a portare con sé caratteristiche sgradevoli come l'avarizia e il malumore rende anche l'uomo un marito inadatto, dal momento che non potrebbe generare una prole. Da questo punto di vista, il matrimonio combinato della fanciulla è del tutto disfunzionale. Nondimeno, la trama confermerà il semplice fattore sentimentale come un'alternativa ugualmente, se non ancor più inadeguata rispetto a questa prassi, a causa della volubilità dei sentimenti femminili. Giannozzo e Pieria, infatti, fuggono insieme fra le montagne, dove per venti giorni si amano liberamente finché, giunti a Lucca, la giovane si innamora improvvisamente («ut est mulierum inconstantia»[125]) di un altro ragazzo appena incontrato, Lucchesino, il quale contribuisce all'esilio di Giannozzo. Abbandonato il precedente compagno al suo destino, Pieria gode del nuovo amante finché non è quest'ultimo a lasciarla, per sposarsi con una giovane rispettabile. Ancora una volta, si tratta di un matrimonio orchestrato dalla famiglia: «Nam cu(m) parentes Luchesini eu(m) puelle amore clam deperire comperissent, veriti ne hanc sibi matrimonio jungeret, opibus et etate integram, licet invito, /aliam desponderu(n)t»[126]. I genitori di Lucchesino, dunque, vedendolo consumarsi nell'amore per quella giovane sconosciuta venuta da lontano, preferiscono congiungere il figlio con un'altra donna ricca e giovane (e, come è lecito interpretare, vergine). Si tratta dell'unico testo in cui viene messa in luce la realtà del matrimonio combinato anche per i giovani uomini, il cui destino viene determinato dai genitori tanto quanto quello delle fanciulle, da quel che appare nella trama. E, a differenza delle giovani donne delle

[123] Ivi, p. 62.
[124] Ivi, pp. 62-63.
[125] Ivi, p. 64.
[126] Ivi, p. 68.

narrazioni precedenti, i ragazzi si piegano sempre al volere paterno, senza ribellarsi. Lucchesino si sposa e Pieria, disperata, decide di attraversare gli Appennini fra mille intemperie come l'Orfeo virgiliano, fino a giungere a Ferrara. Qui incontra Filodoro, un giovane nobile che già la amava da tempo senza averla vista, secondo il *topos* dell'amore per fama. I due cedono ai piaceri fino a quando, a sua volta, il padre di Filodoro prega il figlio attraverso una lettera di non mandare la sua vita in rovina per un'«impudica mulier»:

> Ego te, fili, semp(er) ad optimar(um) artium studia hortatus sum, ut no(n) iam parentum fortunis q(uam) virtuti succederes, ac te mihi aliquando unicum senectutis meae presidium fore speraveram; nec laboribus nec impensis miser peperci ut in su(m)mum virum evaderes. V(idelicet), postq(uam) adversa vota excidere, quo me infoelix co(n)vertam nescio; an te appellem, qui spes ludificasti par(en)tum et maiorum co(n)tempsisti gloriam, qui omnem deniq(ue) familiam in merorem et lachrimas coniecisti? Quae te igitur dementia cepit? quis furor? que t(a)ndem amoris tete insania agitat et misera(m) et precipitem senectutem mea(m). O vota parentum fallacia! o spes deniq(ue) irritas et inanes! non hec demens fingebam nec tale quicq(uam) a te metuebam; o q(uam) prestat caruisse q(uam) improbos genuisse. Te t(ame)n extremu(m) hoc oro: miserere parentu(m) nec gemitu aut lachrimis co(n)fectos morte reli(n)quas. Respice, obsecro, p(at)ris canitiem et infoelicissime matris lachrimas terge, que te suspirat ademptum. Postremo resipiscas, oro, et impudicam a te mulierem veluti studior(um) pestem reicias, nec tibi tantum sed patrie, cui om(n)ia debentur, et parentibus aeque natum cogita.[127]

Si tratta dell'unico frangente in cui viene dato spazio anche all'introspezione della figura genitoriale, normalmente inquadrata dai narratori con sola focalizzazione sui figli che ne percepiscono esclusivamente il carattere ingiusto. L'anonimo dell'*Historia trium amantium*, invece, dà voce anche al padre di Filodoro, avvicinando maggiormente i lettori alla sua prospettiva. Dal suo punto di vista, il fatto che il figlio perda tempo ed energie ad amoreggiare con una fanciulla simile rappresenta un abbandono del percorso educativo sin lì intrapreso e, a contempo, dei genitori che hanno sacrificato tanto per crescerlo. La *pietas* filiale imporrebbe a Filodoro di ripagare padre e madre per ciò che ha da loro ricevuto, garantendosi un solido futuro attraverso lo studio e, come si rivelerà nel seguito, sposando una donna per bene che dia legittimamente continuità alla famiglia. Filodoro inizialmente è combattuto sul da farsi: prima allontana Pieria a Venezia; poi, in un momento di pentimento, la richiama a sé; infine, la ripudia definitivamente per dedicarsi alla propria carriera, secondo il desiderio dei genitori. Nella conclusione, la fanciulla viene unita in matrimonio con un uomo qualsiasi («placuit igitur omnibus ut Pieria alicui matrimonio iungeretur»; «Pieria inq(ui)lino cuida(m) despo(n)det(ur)»[128]). I desideri personali di Pieria sono presentati come qualcosa di fortemente eversivo, che mina la stabilità di interi nuclei familiari; la comunità di Ferrara è partecipe del dolore dei due amanti («multi preterea ad casum durissime sortis ingemiscebant, alii vices dolebant

[127] Ivi, pp. 75-76.
[128] Cfr. ivi, p. 81.

amantium. Nemo tamen lacrimas (con)tiner(e) potuit»[129]), ma al tempo stesso non si oppone in alcun modo al matrimonio combinato della protagonista. In questo senso, l'*Historia trium amantium* si presenta come un testo più conservativo nei confronti della prassi matrimoniale dell'epoca, rimarcando soprattutto il contrasto tra una condotta promiscua ed eslege, che porta alla distruzione, e il rispetto del volere dei saggi genitori (matrimonio combinato incluso) come unica forma possibile di ritorno all'ordine.

Oltre al matrimonio, c'è un'altra circostanza in cui il consenso femminile è una condizione indispensabile: la monacazione. Per prendere i voti, la monaca doveva essere consenziente e non essere costretta con la forza dai propri tutori, fossero essi i genitori o altri parenti. Nella prassi, sappiamo che era tutt'altro che infrequente che le giovani donne fossero spinte a questa vita contro il loro volere, per motivi principalmente economici (il risparmio sulla dote necessaria per un matrimonio e l'assenza di alternative ulteriori per una donna). Gli studi di Ludwig Schmugge hanno di recente portato l'attenzione a questo fenomeno attraverso la prospettiva privilegiata offerta dalle suppliche presentate dalle stesse donne alla Penitenzieria Apostolica, il massimo tribunale della Chiesa[130]. Come spiega lo studioso,

> La base giuridico-canonica di un'azione legale contro il matrimonio forzato o l'obbligo di entrare in un istituto di religiose rispondeva al principio della libera volontà sempre difeso dalla Chiesa. Tale principio era il presupposto necessario per la validità giuridica di una scelta di vita come il matrimonio, l'ingresso in un convento, l'ordinazione sacerdotale, il voto o il testamento. Pertanto in quasi nessuna delle suppliche in questione si manca di sottolineare che erano stati i soli «vis et metus, qui cadere poterant in constantem [mulierem]» a spingere la supplicante ad entrare nel convento o a contrarre matrimonio.[131]

Per poter presentare la propria istanza, però, le giovani dovevano anzitutto conoscere il diritto canonico e, non secondariamente, trovare un avvocato o un procuratore che le aiutasse a redigere la supplica. Il testo poteva essere inviato come missiva a Roma, ma spesso le donne preferivano recarsi nella Città Santa di persona per poter seguire l'*iter* della propria richiesta; come rileva Schmugge, «ciò presupponeva la disponibilità di adeguate risorse e buoni rapporti presso il clero curiale» (aspetti difficilmente immaginabili per fanciulle recluse a causa della mancanza di risorse economiche della famiglia)[132]. Il processo, poi, poteva durare diversi anni ed essere anche rifiutato – del resto, così come per i matrimoni, era piuttosto difficile provare inequivocabilmente la *vis* e il *metus* occorsi nel

[129] *Ibidem*.
[130] In questa sede, farò riferimento al suo più recente contributo in lingua italiana: Ludwig Schmugge, *Costrette. La violenza contro le donne nelle suppliche al papa*, trad. it. a cura di Gerhard Kuck e Anna Esposito, in *Violenza alle donne* cit.; rimando però, oltre alle raccolte di registri della Penitenzieria da lui curati, per il caso specifico anche al suo contributo *Female Petitioners in the Papal Penitentiary*, in *Gendering the Middle Ages*, a cura di Pauline Stafford e Anneke B. Mulder-Bakker, Oxford, Blackwell, 2001, pp. 155-173.
[131] Id., *Costrette* cit., pp. 180-181.
[132] Ivi, p. 192.

momento del voto. Le vicende analizzate dagli storici dimostrano quanto tortuoso e faticoso fosse per una giovane donna addentrarsi in un simile procedimento, rivelando però anche uno spaccato della grande diffusione della monacazione forzata e delle sue conseguenze per le donne, specie nel XV secolo.

L'autore più sensibile al fenomeno è lo pseudo-Gentile Sermini, che include questo tema in ben tre novelle della sua raccolta. La seconda novella della sua raccolta si apre con uno scenario particolarmente drammatico di questa pratica:

> Nella magnifica ciptà di Firenze avenne che uno ciptadino il cui nome era Lapo Macinghi, havendo una sua figliuola d'età d'anni dieci, appressandosi al tempo di maritarsi, d'avaritia mosso, deliberò monaca farla. Et la fanciulla non consentendo, lui, sotto nome d'andare alla festa, da più donne acompagnare la fece a uno munistero, il nome del quale per honestà dell'altre monache si tace; et ine andando, il luogo vedendo, furo messe dentro, et come lui havea ordinato, ella fu dalle monache ritenuta per forza. La quale, in questa forma rimasta, tenendosi dal padre suo forte ingannata, sempre bastemiava et mal contenta vi stava; a cui le lusinghevoli parole delle monache niente apprezava, che ella ogni dì assai volte non bastemiasse el padre et chi altri ne fusse stato cagione. La madre sua, che mal contenta ne fu, con grande afflictione ne vivea; essendo gravida, per quel dolore, venendo a partorire, si morì in parto. Lapo rimase assai convenevolmente ricco, più tosto d'usura che d'altro; più aprezando la robba che l'honore, pace si dava. (Ps. Sermini, *Nov*. II, 2)

Lapo Macinghi rappresenta il prototipo del padre crudele, che per semplice avidità sceglie di risparmiare sulla dote della figlia impedendole il matrimonio e imponendole la monacazione. L'autore sottolinea anzitutto il dissenso della giovane Savina[133] («la fanciulla non consentendo»), che di per sé rende illegittima la sua monacazione. Quello di Savina è un caso tipico che sarebbe potuto essere sottoposto in una supplica alla Penitenzieria Apostolica: viene condotta in monastero con l'inganno e lì viene «ritenuta per forza». Si tratta di una *vis* che calpesta la libera volontà della fanciulla e che, *de facto*, nullifica la validità giuridica del suo voto. Si percepisce fin dall'inizio l'illegittimità dell'azione di Lapo Macinghi, connotato immediatamente come un uomo senza onore, che si cura più della propria roba che della figlia e della moglie, uccisa dal dolore causato dall'ingiusto destino della sua primogenita. Come si è detto[134], nella condotta di questo padre degenere verrà individuata la causa di tutte le sventure narrate in questa lunga novella:

> Oh avaritia, di quanti mali et periculi sè tu spesso cagione! Lapo Macinghi per avaritia misse la propria figliuola, che non havendone più, per forza nel munistero. Che ne seguì? Che la sua moglie se ne morì di dolore in parto et simile la creatura havea in corpo. Di poi, questa suor Savina, malcontenta, nel munistero vituperosamente n'uscì et con frate Girolamo, ognuno lassando l'habito, per femina se n'andò et di Savina divenuta Pulisena et frate Girolamo divenuto Troilo, longo tempo vissero insieme con disonesta vita. Da poi Troilo, abbandonata Pulisena et ingannatola et divenuto amico di Marchigiana et insieme preso alto mare con disonesta vita (ahi vendetta di Dio!), furo costoro presi da' Mori et lui fu tenuto sempre per bifolco et lei per sergente schiava. Pulisena, che in Venegia era

[133] Il nome della protagonista verrà rivelato solo al paragrafo successivo.
[134] Cfr. Capitolo IV.3 e Capitolo V.3.

> rimasa, femina divenne di meser Morello et con lui poco dimorò che si morì, poi publica meretrice alla scuperta divenne et così un tempo dimorò. (Ps. Sermini, *Nov*. II, 26)

Tutti i fatti sono presentati come qualcosa che «seguì» l'azione violenta di Lapo nei confronti della propria figlia. Si noti come la sua decisione appaia particolarmente inaccettabile dal momento che Savina è la sua unica figlia: ciò suggerisce che fosse più frequente, e in qualche modo accettato, relegare alla vita monacale figlie non primogenite, se tutte le risorse economiche fossero state spese per il matrimonio della prima[135]. Se Savina avesse avuto una o più sorelle maggiori, insomma, la sua monacazione sarebbe stata percepita come meno innaturale, quasi come un male necessario. Ma Lapo Macinghi mette la sua unica figlia in monastero, «non havendone più»: la sua azione rivela dunque un'avarizia assolutamente inaccettabile. Naturalmente, per il diritto canonico il consenso ai voti strappato con *vis* e *metus* sarebbe stato ugualmente inaccettabile. Savina, dunque, costretta alla vita in monastero, fugge con frate Girolamo divenendo la sua «femina» e conducendo «disonesta vita»: di fatto, non era infrequente che degli uomini aiutassero le monache infelici a fuggire dalla propria struttura religiosa per poi contrarre con loro un matrimonio[136]. Ma per Savina si tratta di una «disonesta vita» che dà inizio a una spirale di distruzione, culminante nel il suicidio in mare della giovane donna dopo aver scoperto di aver intrapreso una relazione incestuosa con il proprio fratellastro e aver con lui generato un figlio abnorme. Lo pseudo-Sermini conclude, perentoriamente: «Hora ti gode, Lapo Macinghi, che per avaritia mettesti nel munistero la tua figliuola per forza, et per tua cagione sonno tanti mali arrivati, che meritamente credo che nelle crudeli branche di Satanasso tu sia» (Ps. Sermini, *Nov*. II, 28). L'autore ritorna su questo tema nel finale della novella XVII, in un'ampia allocuzione alle fanciulle monacate in questo modo: «O tapinelle monacelle rinchiuse, che per propria avaritia dalli iniqui et traditori padri vostri ne' monisteri sete state enserrate, qual per inganno et quale per forza!» (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 17). Segue una dettagliata descrizione delle azioni nefande a cui queste donne sono costrette, che si riassumono in una condotta sessuale sregolata e clandestina, ancora una volta presentata come inevitabile conseguenza dell'azione paterna. Il concetto viene ribadito nelle interrogative finali: «Hor si domanda se i padri delle monache decte, havendovele messe in tal modo per forza, meritano premio o loda da Dio et dal mondo, essendo essi principio di tali operationi che le figliuole, per disperatione, hanno facto, e quale di loro magior fallo ha commesso: o' padri o loro» (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 18). È evidente come qui, come negli altri passaggi, l'autore simpatizzi in tutto e per tutto con le monache recluse «per forza», insistendo sulla violenza dei loro genitori e sull'ingiustizia da loro compiuta, che non può che essere causa di infiniti mali generati da quell'originario atto di avarizia. L'autore accenna alla questione anche nella quarta

[135] Cfr. Schmugge, *Costrette* cit., p. 180.
[136] Cfr. ivi, pp. 182-183.

novella, in cui Papino e Lapo, due giovani fiorentini, convincono la giovane Sandra a seguirli facendole credere che suo padre Barone stesse tramando alle sue spalle per costringerla ad entrare in un monastero:

> Et in poco tempo seppero sì fare con lusinghe et gran promesse, aggiognendo che Barone, per non haver modo a maritarla, in uno monasterio secretamente cercava di metterla; et proferendole epsi volere maritarla a ·lloro spese, bene et con buona dota, et in segno di ciò dugento fiorini d'oro le volevano cominciare a dare contanti nelle sue mani, che epsa se gli tenesse appresso di sé, e 'l resto quando n'andasse a marito. Et con queste et con molte altre panzenarìe seppero sì fare et dire che la pura Sandra, impaurita del monistero, acconsentì. (Ps. Sermini, *Nov*. IV, 2)

In questo brano, emerge distintamente la prassi di destinare alla vita monacale le figlie per cui non fosse a disposizione una dote («non haver modo a maritarla»). La giovane, ingenuamente, crede ai due ragazzi e li segue sperando di poter ottenere da loro la dote necessaria a contrarre un buon matrimonio. Lo stesso stratagemma viene sfruttato anche da frate Ugolino nella novella XXXIII: invaghito della giovane Fiorita, egli vuole avvicinarla fingendo di aiutarla a sposarsi e, per convincerla a imbarcarsi in questa ricerca di marito, inventa che la madre di lei stia cercando di farla monacare: «Io ho sentito che la tua madre ti vuol mettare in uno munisterio et per avaritia non ti marita et tu ti perdi el tuo tempo; et, perché me ne piglia pietà, avisane uno a tuo modo ch'io ti prometto, sia chi si voglia, ch'i' farò sì che tu l'harai per marito» (Ps. Sermini, *Nov*. XXXIII, 4). La fanciulla, «impaurita […] d'essere messa nel monistero» (Ps. Sermini, *Nov*. XXXIII, 7), si affretta a cercare il pretendente ideale. Queste trame rivelano inequivocabilmente come nella Siena primo-quattrocentesca fosse frequente prassi far chiudere in monastero le figlie per il cui matrimonio non si poteva, o non si voleva provvedere. Lo pseudo-Sermini capta questa esigenza nel proprio ambiente e possiamo ragionevolmente ipotizzare che si aspetti sia condivisa dalla sua *audience*, che spinge a più riprese ad empatizzare con l'ingiusto destino di queste giovani donne[137].

Una traccia del tema si riscontra anche nel *Novellino* di Masuccio. La protagonista femminile, che non viene nominata, è

> una giovane genoese de assai nobil parentato e summa bellezza, la quale de quelli prossimi dì s'era da un monasterio partita, dove il patre per povertà l'avia monacata, e ben che 'l ministro e tutto el collegio fratino facessero ogni loro sforzo per non perdere sì digna preda, pur veduto colei del tutto disposta a prima morire che per alcun tempo in monasterio ritornare, e cognoscendo finalmente vana lor fatica, convertito il dolore in massima rabia, la escomunicorno pubblicamente, non possendosi contra quella altramente vindicare. (Masuccio, *Nov*. XIII, 124)

In questo caso, il movente paterno risiede non tanto nell'avarizia, ma semplicemente nella povertà. Nel testo di Masuccio, è del tutto assente la demonizzazione del padre per questa azione, né ci si sofferma sul dolore della fanciulla costretta in monastero. Anche in questo caso però, come in tante

[137] Cfr. Marchi, *"The true love"* cit.

trame di matrimoni forzati, la donna è «disposta a prima morire che per alcun tempo in monasterio ritornare»: preferire la morte alla vita monacale è la massima espressione della mancanza di consenso della donna, che rifiuta anche l'estremo termine della *vis*. Ciò che emerge dalla narrazione non è, però, l'ira paterna alla disobbedienza della figlia, bensì la grottesca indignazione dei frati che reclamano la loro «digna preda»: come di consueto, Masuccio coglie ogni occasione per fustigare la scandalosa libidine dei religiosi, qui meramente, ma efficacemente allusa. La giovane donna, rimasta sola e senza risorse economiche, dopo la sua scomunica si trova a sposare lo straticò Pandolfo d'Ascari, vecchio e impotente, a cui però nulla importa del suo passato inconvenzionale («de che il namorato straticò, non avendo riguardo […] a l'esser stata monaca, che non poco era da ponderare», Masuccio, *Nov*. XIII, 124). Si evince dunque che la donna fosse ormai, agli occhi dei più, una candidata poco desiderabile per un matrimonio, che di conseguenza poco può fare se non accettare il suo unico partito e divenire moglie di Pandolfo.

VI.4. Matrimonio e violenza: debito matrimoniale e delitto d'onore

Una volta contratto il matrimonio, consensualmente o meno, fra moglie e marito poteva innescarsi una serie di dinamiche conflittuali, che nei più dei casi andavano a scapito delle donne e che la novella non manca di registrare.

Un tema di punta, sviluppato in particolare nella raccolta dello pseudo-Sermini, è quello del debito matrimoniale, cioè dei doveri sessuali nei confronti del proprio coniuge. Tale concetto si radicava nel precetto biblico espresso da san Paolo nella *Prima lettera ai Corinzi*: «uxor vir debitum reddat; similiter autem et uxor viro. Mulier sui corporis potestatem non habet sed vir; similiter autem et vir sui corporis potestatem non habet sed mulier» (*1Co*, 7:3-4). Tale diritto all'esclusività sessuale veniva inquadrato attraverso il filtro del diritto di proprietà o del diritto di credito, onde deriva l'espressione di 'debito matrimoniale'[138]. Teoricamente, le Sacre Scritture prevedono la reciprocità di questo debito; «di fatto, però», come osserva Marco Cavina,

> nel contesto antropologico patriarcale andò a configurarsi fattualmente come un dovere preteso soltanto dal marito, anche ricorrendo all'uso della violenza. […] La 'maschilità' del problema – col venir meno dell'idea di reciprocità in considerazione della sua pratica irrilevanza – condusse di fatto a riportare il potere di coazione sessuale nel contesto della potestà maritale.[139]

Non sussisteva il concetto di stupro coniugale: l'uomo era autorizzato a imporre l'atto sessuale alla moglie, con tutti i mezzi che erano in suo potere[140]. Rifiutarsi non era contemplato:

[138] Marco Cavina, *Nozze di sangue. Storia della violenza coniugale*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 55.
[139] Ivi, pp. 51-52.
[140] Ermanno Orlando parla di una «diversa percezione della devianza, per cui certe forme di sessualità violenta erano allora ritenute del tutto legittime, in quanto collegate alla facoltà del coniuge maschio di pretendere dalla moglie il debito coniugale, anche ricorrendo alla forza, se necessario» (Orlando, *Cultura patriarcale e violenza domestica* cit., p. 16).

> In linea di principio il rifiuto dell'obbligo sessuale, su siffatte premesse, comportava di per sé un peccato mortale: una specie di 'separazione del letto' realizzata di propria iniziativa, e quindi assolutamente invalida. Ed è proprio in questa chiave che la legittimità dell'imposizione dell'atto sessuale al coniuge riluttante divenne principio largamente propugnato da teologi e canonisti medievali e moderni.[141]

Negare il sesso al proprio marito non era solo riconosciuto come fonte di gravi problemi nella coppia[142], ma costituiva un vero e proprio atto illecito. Addirittura, si trattava di un'infrazione che rendeva il colpevole passibile di scomunica: Cavina rileva questa concezione a partire dall'età moderna, ma le novelle dello pseudo-Sermini si fanno portatrici di un'analoga visione già duecento anni prima dei teologi indagati dallo storico[143]. Nella novella XVII un prete, padre Alisandro di ser Santi da Perugia, ascolta la confessione di una sua devota, Fioretta, la quale lamenta che il marito la tradisca con un'altra donna. Interrogandola sul suo comportamento durante la prima notte di nozze, l'uomo apprende che Fioretta in quell'occasione non ha accettato le profferte sessuali del marito. Subito la rimprovera duramente:

> «Hor, daraicata, non vedi tu che tu sè in ispergiurio e vieni scomunicata se non te correggi? Et non sai tu che al fare della guadia tu gliel promettesti acconsentirli e lui ta te? Poi, volendo far lui suo dovere, tu non consentisti, si ché ti sta molto biene se lui non te fa el dovere! Hatti bien voluto la fortuna, che se a me non capitavi, tu potevi surlare. Hor veggiamo prima: pentiti tu di tanto peccato?». Essa lagrimosa rispuose di sì. «Hor dimmi: vuo' tu rendare verace e buona pace?». Essa disse di sì. (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 9)

Se, da un lato, l'autore volutamente esagera i toni del prete a effetto ironico (padre Alisandro, infatti, di tutto si cura tranne che della rettitudine coniugale della devota), dall'altro i contenuti espressi nella sua battuta, basata sul precetto paolino, coincidono sostanzialmente con la visione del matrimonio dell'epoca. La negligenza della moglie durante la prima notte di nozze è subito stigmatizzata come un grave peccato e, così facendo, Alisandro riesce a instillare immediatamente il senso di colpa nella fanciulla, che inizia a piangere. Il tutto è solo una scusa per poter giacere con lei, sotto il pretesto di eseguire un rito simbolico di espiazione del peccato[144]. In questo rituale, anzitutto Fioretta inscenerà una prima notte di nozze andata a buon fine, per correggere quanto accaduto in precedenza. Ma la scena avverrà a parti invertite: Alisandro curiosamente interpreterà il ruolo della moglie e Fioretta il ruolo del marito, per poter riacquistare potere nella sua relazione. Quando la donna si trova nuda a cavalcioni sopra di lui, così il prete la ammaestra su ciò che dovrà fare:

---

[141] Cavina, *Nozze di sangue* cit., p. 51.
[142] Cfr. ivi, p. 52.
[143] «In un quadro patriarcale ampiamente condiviso a livello sociale e culturale, furono però canonisti e teologi d'età moderna gli intelletturali che più si applicarono nella costruzione di una precisa azione giudiziaria diretta a costringere il coniuge riottoso al debito coniugale – come si ritrova, ad esempio, in Gaspar Hurtado –, eventualmente sotto pena di scomunica» (ivi, p. 56).
[144] Sui rituali fra cristianesimo e magia nella novellistica, cfr. Capitolo VII.2.

> «Perché tu haggia presto la signoria sopra del tuo marito, non è però dovere che tu colle mani lo batta et però le mani tue tien salde come l'hai hora, in segno di carità, e 'l battimento che tu li dei fare è questo: cioè col corpo solamente et non con altro; et però, senza muovere le braccia, rinalzandoti co' piedi et contra 'l mio corpo ti percuote, sempre con le punte de' piei toccando la terra et non con altro». (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 16)

Al di là dell'allusione erotica di questo specifico contesto, è interessante rilevare come prendere le parti del marito significhi, anzitutto, «batt*ere*» la propria compagna e mantenere la supremazia su di lei. Fioretta, nei panni del marito Gasparre, dovrà percuotere il corpo del compagno mettendo in atto un rapporto sessuale, configurando in una certa misura un rapporto coatto. Ancor più esplicitamente, la rilettura parodica e allusiva del precetto per cui il marito debba «ten*ere* sempre battuta» la moglie si legge nella novella XX. A Genova, Alisandra, una giovane moglie, approfitta dell'assenza del marito Rosetto per sedurre il nipote di lui, Troilo. La donna convince il giovane di dover imparare le arti amatorie, per non arrivare impreparato al matrimonio, e si candida naturalmente come sua insegnante. Alisandra introduce il tema del rapporto sessuale con questa massima: «Accioché tu sia d'ogni cosa avisato, egl'è dovere che sempre el marito soprasti la moglie; e come da più di lei, la tenghi sempre battuta. E mostrarotti in che modo» (Ps. Sermini, *Nov*. XX, 11). Anche in questo caso, precisa, la donna andrà battuta non con le mani ma con l'intero corpo, cioè andrà posseduta carnalmente:

> «Non essere sì pazzo che tu la battesse con mano per haverla di sotto, ché 'l battere la donna vuole essere col corpo como ti dirò; et prima amendune le tue mani in sul capo mi pone et ferme le tiene e col corpo a tuo modo mi batte tanto, che pur da te venga ristarti, che a me, essendo tua donna, none sta se non de ricevare dolcemente le botte che col tuo corpo darmi vorrai». (Ps. Sermini, *Nov*. XX, 11)

L'atto di picchiare una donna per averne il dominio sessuale viene tacciato come "pazzia", ma rappresentare (anche nel contesto di una battuta di spirito) l'atto sessuale come un "battimento" indica in ogni caso un chiaro rapporto di potere in cui il marito può disporre del corpo della moglie e sottometterlo con il proprio. Questo aspetto emerge ancor più chiaramente nell'indicazione sulla durata dell'amplesso, che deve andare avanti finché l'uomo lo vuole, dal momento che alla donna «none sta se non de ricevare dolcemente le botte». In altre parole, il ruolo della donna è quello di sottomettersi e accettare i "battimenti" del marito fino all'orgasmo di quest'ultimo, senza avere alcuna voce in capitolo, in alcun momento, sull'atto sessuale di cui è partecipe. Di simili toni anche il racconto successivo, in cui la mezzana monna Lionarda insegna alla giovane Lionetta come dovrà comportarsi durante la prima notte di nozze:

> «El tuo marito si colcarà in questa sponda ove sono io, sendo tu prima ove tu colcata, el quale subito a ·llato a te verrà et come buon marito t'abracciarà e baciaratti più volte per farte suo dovere, come alla guadia ha promesso di fare e tu, che a ·llui similmente hai promesso, sè tenuta di fare; et però fa' che come egli a te giogne et abbracciati, così tu lui abraccia e bacia et se lui cor una mano et tu con

> due, avisandoti che ciò che tu ricusasse a quello che lui volesse, prima spergiurata ti saresti di sì gran sacramento del matrimonio et a ·llui la fede mancaresti, certa sia che Dio te ne farebbe di male e però el tuo marito non te ne vorrebbe mai bene; avisandoti che la prima si coglie el bene col male che dè havere la donna (cioè sicondo e portamenti di lei) tutto 'l tempo della vita sua col suo marito; e da chi el mancamento viene, quel se n'ha 'l danno. Sì che si lui ti fa carezze et tu ne fa' a ·llui duo cotanto, consentendo sempre a ciò che vuol fare, dicendoti che ciò che lui ti può fare, perché a te che non sè usa paia alquanto di vergogna, sappi che fra moglie e marito non si disdice niente et maxime di nocte, che per altro non sè tu a ·llui maritata […]». (Ps. Sermini, *Nov*. XXI, 10)

Monna Lionarda riprende alcuni dei concetti già espressi da padre Alexandro nella novella XVII: il comportamento della donna durante la prima notte di nozze stabilisce che tipo di matrimonio si instaurerà con il marito, felice se si comporterà bene e asseconderà i suoi desideri, infelice in caso contrario. Chi sarà manchevole durante la prima notte di nozze otterrà il massimo «danno» durante tutta la vita coniugale. Se la donna si rifiuterà di accogliere le *avances* dell'uomo (o meglio, con le parole di monna Lionarda, gli impedirà di «far*e* suo dovere»), diventerà una spergiura, venendo meno a quanto ha giurato sull'altare: per questo, Dio la punirà e suo marito non la amerà mai. La mezzana la redarguisce, infine, con la minaccia della scomunica: «Et conchiudendo, ch'ella non fusse sì pazza che di niente mancasse, volendo sempre con lui havere pace, overo di stare sempre in peccato mortale e scomunicatione per haver rotto el sancto sacramento matrimoniale» (Ps. Sermini, *Nov*. XXI, 11)[145]. Lionetta ascolta la donna e, quando nella notte sente un uomo arrampicarsi sulle parenti per introdursi nella dimora, si aspetta che sia il suo novello marito che viene a reclamare il suo debito matrimoniale. Lionarda la mette in guardia ancora una volta: «considerato el ben che ti vuole, sendosi messo a pericolo a scoiare su per queste mura, e tu hora non dimonstrando haverlo per bene, cioè di non farli tutte quelle careze che ti fussero possibili, ognun direbbe poi che ben ti stesse ogni male che tu havesse da ·llui» (Ps. Sermini, *Nov*. XXI, 12). La sposa, dunque, non deve assolutamente cadere nel «peccato della ingratitudine» (Ps. Sermini, *Nov*. XXI, 18): dal momento che l'uomo sta dimostrando di tenere così tanto a lei, ha senz'altro il dovere di ricambiare le sue attenzioni e di non azzardarsi a rifiutarle. Lionetta, ben ammaestrata, quella notte soddisfa pienamente l'uomo che si è introdotto e che non è, in verità, suo marito, bensì il suo spasimante Beltramo, che si era messo d'accordo con monna Lionarda fin dall'inizio per impossessarsi di nascosto della bella giovane.

Il diritto all'esclusività sessuale fra marito e moglie come pilastro del matrimonio implica la gravità percepita dell'adulterio. In particolare, risultava intollerabile l'adulterio femminile, tanto come infrazione del voto coniugale quanto come atto di ribellione alla potestà maritale. Se il debito coniugale veniva considerato principalmente a carico delle mogli nei confronti dei mariti, va da sé che la promiscuità femminile fosse maggiormente scandalosa. Masuccio Salernitano tratta

[145] Cfr. Capitolo IV.3.

apertamente la questione, argomentando che l'adulterio delle donne sia l'unico perseguibile a causa delle sue più gravose conseguenze sociali:

> Retrovandome uno de quisti dì tra una brigata de donne […] con le quali ragionando de loro imperfettissime sceleragine, e innate malicie, astucie e cattivitate, quante ne le passate mei novelle se conteneno, tutte como cagne arrabiate me se voltaro incontro remproverando lo mio scrivere, dicendo che anco gli omini, che se tengono e deveno essere de maiore perfezione e firmezza che le donne, se lassano de continuo da la sensualità vincere e trabocchevolmente cascare […]. De che Masuccio, che non avea lassata la lingua in pigno al iudeo, […] disse che, quando gli omini cascassero in più detestandi sceleri – che serìa quasi impossibile – che le femene, offendariano solo le leggi e onore loro medesmo, e non se ne veneria ad infettare e contaminare la massa de più parentati, privandoli non solo de l'onore presente, ma in ciò facendo negra e oscura la fama de quilli con perpetuo nome ed eterna memoria de tutti gli descendenti, sì como nui videmo de continuo evenire, quando una ribalda femena vole satisfare a sua sfrenata e temeraria voluntà. E che ciò sia vero, le leggi me ne rendeno aperto testimonio, quali permetteno a colui che trova la muglie o la figliola adulterare, la possa senza pena alcuna uccidere; lo quale privilegio videmo non essere a le femene concesso, quando a sì fatti casi se abbattessero. (Masuccio, *Nov*. III 30, 246)

In altre parole, l'adulterio femminile ha immediata ricaduta nel disonore dell'intera famiglia, mentre quello maschile disonorerebbe al più lo stesso uomo che lo commette[146]. Come confermano anche i recenti studi sulla storia del diritto, «il legislatore medievale si è occupato con particolare preoccupazione dell'adulterio femminile per i rischi che comportava sia per l'integrità della famiglia sia per la legittimità della prole»[147], cioè per quell'«infettare e contaminare la massa de più parentati» a cui fa riferimento Masuccio. Ma era davvero lecito per un uomo uccidere la moglie adultera, come afferma l'autore? Se sì, quanto era diffusa la realtà catturata dalle novelle?

Dare risposta a questi interrogativi è piuttosto complesso, specie perché queste vicende spesso sfuggivano alle maglie della legge e non venivano documentate, risolvendosi nel segreto delle mura domestiche. Per comprendere appieno le narrazioni quattrocentesche, sarà utile però far riferimento a una prerogativa maritale già emersa nei brani precedenti, lo *ius corrigendi*. Con questo termine si intende la violenza correzionale che il capofamiglia poteva amministrare nei confronti degli altri membri del gruppo famigliare in caso il loro comportamento fosse ritenuto inadeguato. Come afferma Ermanno Orlando, la posizione di supremazia del *pater familias* «includeva anche la facoltà di amministrare la giustizia su moglie, figli e domestici e di comminare castighi, oltre a un riconosciuto potere punitivo e correttivo sugli stessi, stabilito dalla legislazione e accettato nelle corti di giustizia», tanto canoniche quanto del diritto comune[148]. Di conseguenza, di fronte alla trasgressione della

[146] È espressa a più riprese, anzi, un'approvazione del tradimento maschile, come ad esempio nel seguente passo della novella 38: «ma le muglie, per belle che siano, se tengono per munizione de casa, che, sempre che le vogliamo, stanno a nostro piacere; e però se vole de continuo cercare de far nove prede» (Masuccio, *Nov*. IV 38, 304); ma si veda anche la novella 44, per cui cfr. Capitolo IV.3.

[147] Nico Ottaviani, Mulier per vim exfortiata cit., pp. 116-117.

[148] Orlando, *Cultura patriarcale e violenza domestica* cit., p. 17. Per la violenza punitiva dei mariti nei confronti delle mogli, cfr. in particolare il capitolo *"Piglia il bastone e battila molto bene" (la violenza correzionale del marito fra Medioevo e Antico Regime)*, in Cavina, *Nozze di sangue* cit., pp. 3-49. Fra i testi quattrocenteschi che impongono ed

moglie adultera, il marito sarebbe stato autorizzato a reagire anche con violenza, per punirla del suo atto illecito. Tuttavia, nello *ius corrigendi* era insito anche il limite della misura: l'azione del marito non era più considerata lecita dalla comunità «quando la violenza domestica travalicava i confini della legittima severità punitiva ed educativa, sconfinando nella brutalità e nel sopruso ed evidenziando disagi e anomalie che andavano perseguiti penalmente, in quanto percepiti dalla stessa collettività come detestabili e inaccettabili»[149]. D'altra parte, però,

> i confini erano spesso difficili da tracciare, rendendo assai labile la differenza tra violenza lecita e gratuita, tra correzione e maltrattamento o tra ammonimento e sopruso. Date tali premesse, non sorprende allora che la violenza coniugale fosse stata, nel basso medioevo, un elemento diffuso, connaturato e ampiamente tollerato all'interno del matrimonio, anche nelle sue forme meno controllate e più arbitrarie.[150]

Questo tipo di violenza viene narrata solo parcamente nelle raccolte novellistiche del Quattrocento e sempre in un'accezione negativa. È il caso dell'incompleta novella XL dello pseudo-Sermini, in cui Giovanuzo viene incoraggiato a maltrattare la moglie Grania dall'amico Parente, solo perché quest'ultimo possa consolare la donna di quelle ingiustizie e sedurla. Così, pure, nella novella XLI delle *Porretane* Piero Velutaio viene connotato come un pessimo marito, poiché a causa della sua immotivata gelosia nei confronti della moglie «la giovene vivere non lassava, tanta mala compagnia li faceva, cocendola continuamente e talvolta dandoli de matte busse, né volendo per modo alcuno udire che defendesse la sua rasone» (*Porr*. XLI, 4). Ciò è in linea con lo slittamento generale della percezione collettiva di questa violenza a partire dal Basso Medioevo[151], con l'emergere dei mutamenti più significativi proprio durante il Quattrocento. È in questo secolo che il diritto canonico, pur privilegiando sempre il marito e il mantenimento del vincolo matrimoniale, accoglie il reato di sevizie come una giusta causa di separazione, elaborando il concetto di "odio capitale", inteso come un «comportamento violento e persecutorio, sfociante in atti [reiterati] di manifesta crudeltà e pericolosi per l'incolumità fisica del partner»[152]. E, come afferma Schmugge,

---

esplicano largamente la violenza maritale, si vedano le *Regole della vita matrimoniale* di frate Cherubino da Siena (1477), per cui cfr. Federico Sanguineti, *Umanesimo e violenza (domestica)*, in *Nuove frontiere per la Storia di genere*, vol. ii, a cura di Laura Guidi e Maria Rosaria Pelizzari, Salerno, Università degli Studi di Salerno, 2013, pp. 383-385.

[149] Cfr. Orlando, *Cultura patriarcale e violenza domestica* cit., p. 17.

[150] Ivi, p. 18.

[151] È ancora Orlando a parlare di come «gli elevati indici di violenza domestica, in particolare rivolta contro le donne – fossero esse mogli, figlie, amanti, concubine o serve –, fossero stati avvertiti con intensità crescente dalla stessa società bassomedievale come una emergenza e un grave problema sociale, cui dare una risposta e disciplinare quanto meno per via giudiziaria, se non proprio comprendere e analizzare nelle loro implicazioni sociali, ideologiche e culturali» e di come questi «alti indici di violenza percepita» fossero «raccontat*i* nei processi, ma anche nella letteratura giurisprudenziale e consiliare o nella novellistica)» (ivi, pp. 15-16).

[152] Ivi, p. 21 (e cfr. p. 25). D'altra parte, «per il diritto canonico non costituiva causa di separazione qualunque tipo di sevizia, ma solo quella grave, reiterata e gratuita, ossia tale da provocare un *periculum mortis*; inoltre essa doveva eccedere la misura di una moderata e opportuna correzione, rimanendo, come già detto, la violenza correttiva o esortativa un diritto pieno del marito» (ivi, p. 24): naturalmente, restava non facile per le donne dimostrare la messa in atto di simili sevizie e un motivato timore di perdere la vita.

> i resoconti nelle suppliche dirette alla Penitenzieria sulla violenza subìta dalle donne superano, per il dettaglio delle descrizioni, perfino i relativi racconti che provengono dalla letteratura dell'epoca, dalle opere di Giovanni Boccaccio al *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti, al *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini, al *Novellino* di Masuccio Salernitano e alle *Cent nouvelles nouvelles* borgognone.[153]

Nel panorama novellistico quattrocentesco, alla relativa censura e presa di distanza dalla violenza domestica fa eccezione, però, proprio il caso della violenza esercitata contro le donne adultere. Nei loro confronti, nessun tipo di sevizia pare del tutto ingiustificata. Anche se in teoria per la Chiesa «l'*Uxoricidium* era un delitto dal quale si poteva essere assolti solo dal papa»[154] e molte legislazioni non esplicitavano il diritto a uccidere la moglie adultera, questo tipo di femminicidio «ovunque […] godette, quantomeno nella prassi, di un'amplissima impunità, quasi fosse una sorta di diritto naturale patriarcale»[155]. Ermanno Orlando parla di un «codice patriarcale dell'onore che imponeva, per esempio, al coniuge maschio, specie se nobile, di vendicare con il sangue l'onta dell'adulterio della moglie»[156] e Cavina sottolinea come i «massacri di mogli per adulterio» pullulassero ad «ogni livello della piramide sociale»[157]. Le leggi, prima del Trecento tendenzialmente assenti in Italia, talvolta menzionavano altre disposizioni particolarmente severe e infamanti nei confronti delle donne adultere (mai degli uomini): rasatura, fustigazione e altre forme di percosse, incarcerazione, bando[158]. Di queste usanze non abbiamo che sporadiche tracce anche nelle novelle quattrocentesche: ad esempio, lo stesso Masuccio riporta che a Venezia si usasse «portare le femine prese in publico adulterio» ad un bordello, accompagnate da un «tamborro» (Masuccio, *Nov*. IV 32, 22). Ma, di fatto, la pena di morte[159] o il diritto maritale a uccidere l'adultera erano, se non esplicitamente sanciti, il più delle volte praticati: come ricorda Anna Esposito,

> l'omicidio di una donna adultera da parte del marito era normalmente considerato come giusto, in quanto legittima reazione al suo diritto all'esclusività sessuale e che molte legislazioni cittadine si mostravano indulgenti verso coloro che uccidevano la moglie adultera soprattutto se era sorpresa in flagranza di reato.[160]

---

[153] Schmugge, *Costrette* cit., p. 208.
[154] Schmugge, *Costrette* cit., p. 204; il testo, però, prosegue *ibidem*: «Roma perdonava, ma proibiva all'assassino di risposarsi. Se nonostante tutto costui intendeva contrarre un nuovo matrimonio, doveva rivolgersi nuovamente al papa». Inoltre, «le soluzioni promosse dalla Chiesa altomedievale in tema di adulterio furono parzialmente rielaborate nell'esperienza posteriore, con un'ampia gamma di varianti locali accomunate da un largo riconoscimento del 'delitto d'onore'» (Cavina, *Nozze di sangue* cit., p. 73).
[155] Ivi, pp. 74-75.
[156] Orlando, *Cultura patriarcale e violenza domestica* cit., p. 19.
[157] Cavina, *Nozze di sangue* cit., p. 74.
[158] Cfr. ivi, p. 80; Anna Esposito, *Adulterio, concubinato, bigamia: testimonianze dalla normativa statutaria dello Stato pontificio (secoli XIII-XVI)*, in *Trasgressioni. Seduzione, concubinato, adulterio, bigamia (XIV-XVIII secolo)*, a cura di Silvana Seidel Menchi e Diego Quaglioni, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 29-31.
[159] È appena necessario richiamare, in questo contesto, la testimonianza novellistica di *Dec*. VI 7. Anche se lo statuto di Prato viene giudicato «non men biasimevole che aspro» dal narratore Filostrato (*Dec*. VI 7, 4), resta il fatto che lungo tutto il Trecento e nel secolo successivo l'esecuzione delle adultere era praticata in diversi contesti italiani.
[160] Anna Esposito, *Violenza psicologica, violenza fisica. Donne a Roma e nello Stato Pontificio*, in *Violenza alle donne* cit., p. 222.

È proprio questo l'esito che maggiormente interessa ai novellieri del XV secolo. Lo pseudo-Sermini dà una lettura parodica di questo tema nell'VIII novella, ambientata a Napoli, che ha per protagonista Isabella, la moglie dell'avvocato Agabito. La donna viene scoperta a tradire il marito con il giovane amante di quest'ultimo, Germano. Viene chiamato il giustiziere del regno, ma Isabella richiede di poter essere giudicata al cospetto della stessa regina Giovanna e di tutte le sue damigelle sposate:

> La qual [Isabella], diritta dinanzi a tutti, disse così: «Serenissima reina et voi nobili madri e magior mie, misser Agabito mio marito et signore m'accusa ch'io so contra 'l suo volere giaciuta con Germano, el quale è qui presente; et dico che, si così è, ch'io sia arsa come meretrice; ma per informatione di voi tutte udite me et lui, poi date la giusta sententia» (Ps. Sermini, *Nov*. VIII, 17).

Come si vede, in quanto adultera spetterebbe a Isabella la stessa pena capitale che nel *Decameron* sarebbe spettata a madonna Filippa secondo gli statuti di Prato (*Dec*. VI 7, 4). Isabella, però, proclama la sua innocenza di fronte alla regina, cogliendo l'occasione per rivoltare le accuse contro il marito, denunciando la sua omosessualità e il suo tradimento con Germano. Dopo che tutti i coinvolti sono stati esaminati, la regina e le damigelle concordano nel prosciogliere Isabella e Germano e nel condannare al rogo proprio Agabito, reo confesso di sodomia. È significativo che la protagonista abbia invocato proprio la solidarietà di una regnante donna e delle sue damigelle «che hanno marito» (Ps. Sermini, *Nov*. VIII, 16), insistendo nel raccontare i disagi patiti nella propria vita coniugale. Così facendo, spera che anche se le donne fossero dubbiose sulla sua innocenza, quantomeno comprendano il motivo dei suoi comportamenti, cioè l'ingiusta condotta del marito; condotta che, certamente, sarebbe stata tenuta molto meno in considerazione da una giuria maschile. Si noti come, rispetto alla novella decameroniana, si sia fatto un passo indietro. Madonna Filippa aveva protestato contro l'insita ingiustizia di una legge che colpiva esclusivamente le donne, che per di più era stata scritta dai soli uomini, senza il consulto e il consenso di alcuna donna[161]. La napoletana Isabella, invece, non mette in dubbio che un'adultera meriti la morte tanto quanto una meretrice. Semplicemente, trova il modo di rifarsi sul marito e far cadere su di lui la medesima condanna – ma, si noti bene, non per il medesimo crimine: se Agabito fosse stato semplicemente un marito adultero, non avrebbe certamente rischiato il rogo (a differenza della sua controparte femminile). Egli viene bruciato solo ed esclusivamente in quanto sodomita.

[161] «[…] ma come io son certa che voi sapete, le leggi deono esser comuni e fatte con consentimento di coloro a cui toccano. Le quali cose di questa non avvengono, ché essa solamente le donne tapinelle costrigne, le quali molto meglio che gli uomini potrebbero a molti sodisfare; e oltre a questo, non che alcuna donna, quando fatta fu, ci prestasse consentimento, ma niuna ce ne fu mai chiamata: per le quali cose meritatamente malvagia si può chiamare» (*Dec*. VI 7, 13-14).

L'autore che più si interessa all'adulterio è, però, Masuccio Salernitano, che sfrutta appieno questo tema in chiave misogina. Nella sua raccolta, troviamo diverse donne rappresentate come creature bestiali dedite alle pratiche sessuali più infamanti, destinate a fini singolarmente truculente per vendicare l'onore dei mariti traditi. I due esempi più memorabili si trovano, non a caso, nella terza decade, in cui l'oggetto polemico è eminentemente il «defettivo muliebre sesso» (Masuccio, *Nov*. III, 177). Nella novella 22, il marito tradito è il trapanese Nicolao d'Aguito, ex corsaro che ora conduce una vita di quiete nella sua città insieme alla sua giovane moglie. La donna, però, «da sfrenata e focosa libidine assalita e vinta» (Masuccio, *Nov*. III 22, 191), si invaghisce di Elia, un servo originario di Tripoli dall'aspetto orribile. Masuccio indugia sul grottesco contrasto fra i due amanti, sottolineando la perversità della donna. I due hanno una relazione clandestina, che prosegue fin quando Elia non manifesta il desiderio impellente di fare ritorno in patria. La moglie di Nicolao è riluttante e preferirebbe piuttosto avvelenare il marito e restare in patria a godere dei suoi averi insieme all'amante, ma quest'ultimo non demorde. In questo frangente, come in tutta la novella, la donna viene ritratta come fredda e spietata, pronta a uccidere il proprio marito, con introspezione ridotta esclusivamente al suo appetito sessuale: è pressoché la regola nel novelliere di Masuccio. Incalzata da Elia, la donna decide, infine, di fuggire insieme a lui e a un'altra serva turca, durante un periodo di assenza del marito, portando con sé gran parte dei suoi averi. Giunti a Tripoli, però, Elia cambia atteggiamento e inizia a detestare la donna, arrivando a picchiarla ferocemente, proprio perché ne disprezza il comportamento immorale (che lui stesso ha sollecitato):

> o che la iusticia de Dio, che non lassa niuno male impunito, lo avesse spinto, o che da sua considerazione medesma fusse processo, cognoscendo colei, da insaziabile libidine assalita, avere tradito il marito che quanto la propria vita l'amava, abandonati i figlioli, che non poco era da maravegliare, lassata la patria e la legge del suo Dio, e più altre cose de tal malvagia femina esaminando, estimò del certo, lui a quella non devere né possere alcuna fede, amore o speranza porre; per li cui respetti gli cominciò fra pochi dì a venire in tanto fiero odio e fastidio, che non solo non gli facea le solite carezze, ma con difficultà gli parlava, né ardeva guardare dove stava, e ultra ciò, per ogni piccola cagione le bastonate andavano da comito de galea. (Masuccio, *Nov*. III 22, 193)

Che la donna subisca tali brutali conseguenze per la sua condotta adulterina è, dunque, presentato nell'ottica di una giustizia divina o, comunque, di una corretta presa di posizione etica dell'uomo. Frattanto, Nicolao è tornato a casa e ha scoperto la fuga della moglie: dopo un primo momento di smarrimento, egli decide «virilmente» (Masuccio, *Nov*. III 22, 193) di recarsi a Tripoli a recuperare il suo onore o a perdere la vita nel tentativo. Sbarcato in Africa, egli si incontra con la serva turca e chiede il suo aiuto per introdursi nella casa di Elia, affermando di voler liberare la propria moglie e riportarla in patria con sé. La serva, pur rimanendo in dubbio sulle reali intenzioni del marito, incita la padrona a collaborare. La donna, però, non ha dubbi: «senza prendere tempo a la resposta, como lievemente e senza ragione, solo da la libidine si era lassata trascorrere a fare tanto enormissimo

eccesso, così, senz'altra considerazione quanto de punizione era meritevole, a la serva respuose, ad ogne volere del marito lei essere apparecchiata» (Masuccio, *Nov*. III 22, 195). La punizione in questione non tarda ad arrivare. Nella notte, il marito entra nella dimora di Elia e si addentra nella stanza da letto, dove il moro sta dormendo accanto alla moglie. La sequenza è di grande impatto drammatico:

> Il quale, vedendo la cosa acconcia a suo modo, e che la necessità il tirava a non perdere più tempo, disse a la muglie che spacciatamente pigliasse e denari e gioie possibile a portare, ché in quello punto volea già partire. De che lei, alquanto smarrita, ora una cassa e ora un'altra aprendo, fra questo Nicolao, preso tempo, se accostò piano ove il moro iacea, e ammanitose un cortello, che seco per ciò avea portato, destramente, senza alcuno strepito, gli secò le vene de la gola; e quivi morto lasciatolo, n'andò verso la muglie, che in buccuni stava a l'urlo d'una cassa aperta, cercando certe gioie ch'al moro avea vedute; de che lui pigliato il coverchio con tutte doe le mano, e sopra 'l collo de la muglie lasciatolo cascare, ed esso premendovi forte adosso, in manera che, senza lei possere dire omei, ivi la fe' morta remanere. (Masuccio, *Nov*. III 22, 196)

Nel silenzio e nel buio, Nicolao a sangue freddo sgozza il servo Elia e rompe il collo alla moglie adultera, lasciandola giacere fra le «gioie» del moro. Dalla narrazione emerge soprattutto la fatuità della donna, che segue l'uno o l'altro uomo senza preoccuparsi d'altro se non di rubare tutti i beni preziosi su cui riesca a mettere le mani. Una donna che, sostanzialmente, meritava di morire. Nel finale, Nicolao torna trionfalmente a Trapani, nel giubilo e nell'approvazione generale dei suoi concittadini: «saputo quanto Nicolao avea per vindetta del moro e castigo de la muglie adoperato, ultre il generale piacere, ognuno de perpetue lode il commendava» (Masuccio, *Nov*. III 22, 197). Una dinamica molto simile ritorna, poi, nella novella 28. Il protagonista è, stavolta, un nobile cavaliere di Marsiglia, sposato con Ambrosia, nobildonna francese. Nonostante il marito non faccia mancare nulla alla moglie[162], quest'ultima improvvisamente decide di tradirlo con un nano «de tanta orrebelità e trasformata apparenza, che a niuna umana forma se arebbe possuto assomigliare» (Masuccio, *Nov*. III 22, 230), impiegato come intrattenitore della casa. Ambrosia, semplicemente, si è resa conto di quanto il nano sia dotato ed è presa da un'irrefrenabile smania di conoscerlo carnalmente:

> […] la nostra Ambrosia, ancora che avesse sì degno e bello marito e che più che se medesmo l'amava, e con tante altre notivole parte quante de sopra ho dette, e trattassela sì eccellentemente, puro lei avendo solo considerazione che possono assai più dui che uno a satisfare, anzi ad infastidire, la sua insaziabele libidine, gli venne un disio sì sfrenato e fiero de volere provare se 'l nano gli avesse saputo fare il salto schiavonesco sopra 'l suo morbido corpo como in sul duro terreno faceva, che tutta se ne struggea. E perché rade volte da tale prava generazione sono sì fatte cose pensate, che, como prima possono, non le mandano ad effetto, la vile ribalda non lassò passare molte ore, che volse de tale nefando pasto la sua gulosa voragine satisfare […]. (Masuccio, *Nov*. III 22, 230)

[162] A differenza dello pseudo-Sermini, Masuccio sottolinea sempre quanto il tradimento femminile sia privo di motivazione.

Dell'ossessione erotica della signora di casa si accorge, però, un'anziana mora, serva della famiglia di lunga data. La donna, per assicurarsi della tresca, si nasconde sotto al letto della padrona e, accortasi del tradimento con i propri occhi, non riesce a trattenersi dall'agire:

> La vecchia mora uscita d'aguato, e vedendogli a la scapistrata fare un novo ballo de personaggio, e talvolta la donna cavalcare sopra lo rospo a la iannetta, fu da tanto insupportabele dolore afflitta e da fiera ira accesa, che, senza altra considerazione, vedendo ad un lato de la camera una lancia, che 'l cavaliero per gli porci salvaggi adoperava, con pesante ferro aguzza e tagliante, e quella presa, e montata sopra 'l letto senza essere da coloro sentita, buttata con gran furia la lancia tra gli reni de la donna e sopra quella premendose, non solo lei ma anco il nano da canto in canto [passò] insino a li panni del letto; quali, senza possernosi da la lancia sviluppare, l'uno sopra l'altro abbracciati in breve spacio se morerno. (Masuccio, *Nov*. III 22, 231)

Ancora una volta, il ritmo della narrazione si fa concitato, in un susseguirsi di immagini particolarmente truci. Da un lato, l'anziana serva agisce esattamente come il trapanese della novella precedente, vendicando l'adulterio del proprio padrone con l'omicidio immediato dei due amanti, simbolicamente perpetrato proprio con la lancia del cavaliere. Dall'altro, la figura della donna viene svilita attraverso la vivida descrizione dell'atto sessuale con il nano, ridicolizzato come un gioco circense. Al contempo, è notevole anche il ricorso alla sfera animale con cui l'autore bestializza i due amanti, l'uno fin dal principo descritto come un «rospo», l'altra presa da brame animalesche, ed entrambi, per contrappasso, trafitti da una lancia utilizzata per i «porci salvaggi». L'«amorevole e fedele serva» (Masuccio, *Nov*. III 22, 231-232), però, subito teme di aver agito troppo avventatamente e manda a chiamare il padrone. L'uomo accorre, ascolta come si sono svolti i fatti e resta, sconcertato e disperato, a contemplare i due cadaveri e il proprio onore perduto. Nondimeno,

> in sé tornando, e cognoscendo che in ciò rimedio non avea luoco, pensò, como a prudente, almeno al suo onore reparare; e subito mandato per lo patre e fratelli de la donna, e fattigli in camera intrare, e fattagli de' dui sì degni amanti la punizione col peccato insiemi cognoscere, affermò, lui, da dolore e fiero isdegno vinto, essere stato l'omicida e punitore de tanto orrendo e quasi inumano eccesso. I quali, dopo lo avuto, e con ragione, dolore, vedendo como il fatto manifestamente apparea, non seppero si non con somme lode il cavaliero commendare; il quale, per dimostrare una severa e rigida vindetta e castigamento, de contenente fe' i dui corpi morti pigliare così infilsati da la lancia como erano, e sopra un somaro posti, ad uno eminente luoco fuori la cità per pasto de ucelli e d'altre rapace fere gli fe' bottare, quali insino a le nude osse fuorno divorati. (Masuccio, *Nov*. III 22, 232)

Anche in questo caso, la preoccupazione principale per l'uomo è quella dell'onore. Il cavaliere non è contrariato dall'omicidio compiuto dalla serva, anzi, non esita a rivendicarlo come una vendetta da lui stesso eseguita. È significativo che l'uomo mandi subito a chiamare il padre e i fratelli della donna, da cui riceve «somme lode» per l'esecuzione di Ambrosia. Ciò riflette l'idea che l'adulterio femminile arrechi disonore a più famiglie, compresa quella di appartenenza: anche il padre e i fratelli sono stati vendicati dall'atto omicidiario attribuito al cavaliere, avendo anch'essi subito una grave onta dal comportamento promiscuo della donna. L'esposizione finale dei due cadaveri è il punto culminante

della pena per l'adulterio, una pena infamante che riduce la donna a un corpo esposto nell'atto sessuale e dunque non meritevole di alcun rispetto, anzi, che è necessario punire con la massima durezza. Sbranata dalle bestie selvatiche, l'umanità di Ambrosia viene così completamente annullata in quell'animalità a cui ella stessa si era ridotta seguendo le proprie incontrollate pulsioni. Nel commento finale, Masuccio aggiunge ulteriori parole elogiative per il «condegno castigo» (Masuccio, *Nov*. III 28, 233) arrecato alla giovane adultera:

> Non se porrà con tanta lode la vecchia mora commendare, per avere il ruinato onore del suo caro missere con caritativo amore in parte pontellato e lo ultraggio vindicato, quanto, e meritamente, la giovene donna e cristiana porrà da ciascuno essere biastemata, atteso che con tanto vile operazione denigrò la sua ottima fama e l'onore de più e diversi parentati. (Masuccio, *Nov*. III 28, 232-233)

Di fatto, in più punti del *Novellino* sono i parenti della donna ad assurgere a castigatori dei suoi rapporti extraconiugali. Questo è il caso delle fanciulle ancora non sposate e, dunque, completamente sottoposte all'autorità dei loro tutori uomini, siano essi i padri o i fratelli. Il tema è accennato nella novella 35, in cui Eugenia, «doncella e da' suoi fratelli con grandissima guardia tenuta» (Masuccio, *Nov*. IV 35, 284), intrattiene una *liaison* con Virgineo, un nobile uomo d'armi. Disgraziatamente, la donna rimane però incinta e, a causa dell'insorgere della peste nella città di Perugia dove abita con la sua famiglia, sta per essere portata in campagna dai fratelli per sfuggire al contagio. Allontanarsi dalla città per lei significava non poter accedere a una risorsa fondamentale, quella dell'aborto: «andare in parte che niuno providimento de donne antiche vi si trovano, che a tali bisogni sogliono e sanno reparare e la facessero de la meritata morte scampare» (Masuccio, *Nov*. IV 35, 284). In altre parole, è dato per scontato che i suoi fratelli, allorché si fossero accorti della sua gravidanza, l'avrebbero senz'altro uccisa. Simile morte è ritenuta «meritata»: il suo rapporto con Virgineo all'infuori del vincolo coniugale rappresentava un irreparabile disonore per la famiglia. Eugenia però si finge già ammalata di peste e una volta abbandonata dai fratelli, facendosi passare per morta, riesce a fuggire con l'amato Virgineo. La trama punisce senz'altro questo amore irregolare, per cui pure l'autore manifesta in questo caso «grandissima compassione» (Masuccio, *Nov*. IV 35, 287): il bambino che Eugenia dà alla luce muore immediatamente e i due amanti sono sorpresi in un'imboscata in cui perdono entrambi la vita. Nonostante il *pathos* da cui è ammantata storia, Masuccio ha ritenuto di dover inserire un giudizio morale sulla condotta di Eugenia: quel singolo aggettivo che accompagna «morte», «meritata morte», conferma non solo la condanna assoluta al comportamento della giovane, ma esprime anche l'idea che ricevere la morte dai propri tutori maschili fosse l'unica possibile conseguenza di tale comportamento. Questo concetto è espresso più diffusamente nella novella 43. Per diversi aspetti, la trama si ispira a quella decameroniana di madonna Zinevra (*Dec*. II 9), con la significativa differenza che la minaccia di morte nel *Novellino* non proviene dal marito, bensì dal

padre della fanciulla. La protagonista, Veronica, è figlia del nobile salernitano Mazzeo Protoiudice, che è restio a concederla in moglie o per il troppo amore paterno o perché desidera «farne alcuna alta parentela» (Masuccio, *Nov*. V 43, 339). La donna, però, si invaghisce di Antonio Marcelli, un nobile giovane che frequenta abitualmente la casa. I due amanti vengono colti in flagrante da un servo, che subito manda a chiamare per Mazzeo. Nel frattempo, Antonio riesce a scappare senza essere riconosciuto e Veronica si ritrova a rispondere da sola dell'accaduto. Convinta che il padre avrebbe ucciso anche il suo amante se lo avesse scoperto, per proteggerlo la donna tace il suo nome. Mazzeo cerca di estorcere l'identità del giovane torturando la figlia, che però persiste nel suo silenzio: «il patre, nel furore raccendendosi, dopo più e diversi tormenti datili, e vedendola puro in sul negare ostinata stare, ancora che l'affezione de la carne lo strengesse, puro con virilità grande per ultimo partito già prese de farla morire» (Masuccio, *Nov*. V 43, 340). È interessante come venga presentata la decisione di Mazzeo nella narrazione: se è vero che, come nella novella boccacciana (*Dec*. II 9, 41), anche i servi incaricati dal padre dell'omicidio «male volentieri il facessero» (Masuccio, *Nov*. V 43, 340), il narratore, però, è qui del tutto solidale all'uomo. Il fatto viene introdotto nel finale della precedente in questi termini: «un'altra digna e pietosa istoria de uno nostro cavaliero salernitano, quale avendo la sua figliola *iustamente* a morire mandata […]» (Masuccio, *Nov*. V 42, 337-338); nella stessa novella, inoltre, si sottolinea la «virilità grande» dimostrata da Mazzeo nel mandare a morire la figlia per il suo comportamento promiscuo. Diversamente, nel *Decameron*, ci si sofferma sulla generale disappovazione della presunta esecuzione ordinata da Bernabò: «Bernabò dopo alcun tempo se ne tornò a Genova e, saputosi il fatto, forte fu biasimato» (*Dec*. II 9, 41). Anche in questo caso, però, Veronica sopravvive e si reinventa come falconiere per il Duca di Calabria, e dopo diverse peripezie riesce a ricongiungersi con l'amato Antonio, dopo la morte del padre.

Un ultimo, significativo caso di uxoricidio merita di essere ricordato per quanto riguarda il *Novellino*. Nella novella 45, un giovane studioso di legge castigliano di nome Alonso decide di recarsi a Bologna per proseguire i suoi studi in legge. Sul suo percorso, sosta in un albergo ad Avignone per riposarsi. Passeggiando per le vie della città, vede affacciata alla finestra una donna bellissima di cui immediatamente si invaghisce. La donna avignonese, nominata (con dissacrante parodia antipetrarchesca) Laura, vedendo che il suo spasimante è giovane e ricco decide di assecondare le sue voglie chiedendogli in cambio, tramite una serva, mille fiorini. Alonso è al settimo cielo e non esita a versare l'ingente somma per l'amore di Laura. La donna, però, si concede per quella sola notte, rifiutandosi l'indomani di aprire nuovamente le sue porte al giovane legista, il quale amaramente si accorge che «ad una ora l'acquistata donna, l'onore e la robba ave*va* perduta» (Masuccio, *Nov*. V 45, 356), restando «tradito e beffato» (Masuccio, *Nov*. V 45, 357). Sconsolato, Alonso si rimette in viaggio

verso il Nord Italia, fermandosi nuovamente in un albergo presso Trayques[163]. Per una sorprendente coincidenza, proprio in quell'albergo alloggia anche il marito della donna, un nobile cavaliere. L'uomo chiede al giovane avventore castigliano il motivo della sua tristezza e, ascoltando tutta la sua storia, si rende conto con orrore che la crudele donna che ha spezzato il cuore ad Alonso è proprio sua moglie Laura. Senza dare spiegazioni ad Alonso, il cavaliere gli offre aiuto e lo riconduce nuovamente ad Avignone nella propria dimora. Il castigliano è inizialmente entusiasta della benevolenza del cavaliere, ma realizzando che la sua casa è proprio quella della donna di cui gli ha parlato viene colto improvvisamente dal terrore, temendo che l'uomo voglia vendicarsi contro di lui:

> e ne la cità intrati, il cavaliero, preso il giovene per mano, a casa sua il condusse; quale non solo cognobbe la contrada e la casa, ma vedde la donna con duppieri avanti accesi e con gran festa farse incontra al marito. De che subito se accorse del fatto, e quivi se avereno gli giorni soi a terminare, e de tanta paura abbagliato, che dismontare non gli era concesso […]. (Masuccio, *Nov*. V 45, 359)

Il cavaliere, però, ha ben altre intenzioni: la sua ira è rivolta non al ragazzo, ma alla moglie. Con calcolata freddezza, egli attende il momento della cena per affrontare la situazione. Si tratta di una delle scene più cariche di tensione dell'intero *Novellino*, che merita di essere letta nella sua interezza:

> Venuta l'ora de la cena, e tutti insiemi con la timida donna posati a tavola, e con grandissimo dolore de tutti tre, ma per diversi respetti, finita, rimasti soli a tavola, il cavaliero, a la muglie rivolto, disse: «Laura, reca qui i milli fiorini d'oro che te donò costui, per li quali gli vendisti con la tua persona insiemi il mio e 'l tuo onore e del nostro parentato». La donna sentendo tali parole, parve che la casa ruinando gli donasse in testa, e, quasi muta retornata, né poco né multo gli dava resposta. Il cavaliero, rigidissimo devenuto, recatase sua daga in mano, disse: «Malvagia femina, per quanto non vòi la morte recevere, senza altra dimora fa quello che ti ho ditto». Il che lei, vedendolo sì fieramente turbato, e che 'l negare non averia avuto loco, tutta afflitta, lacrimevole e trista andò per essi, e portatili, li bottò a tavola. Quali il cavaliero versatili, ne prese uno, e donollo in mano al giovane, quale de tanta paura accompagnato dimorava, che ad ogne ora parea che 'l cavaliero dovesse e lui e la muglie con la presa daga de vita privare, e gli disse: «Misser Alonso, conveniente cosa è che ciascuno de l'avuto affanno receva condigno guidardone, e se mia muglie che è qui, da la quale col piacere insiemi la singulare beffa recevisti, per disonesto prezzo se condusse teco a tale lavoro, meritamente al numero de le bagasce se può accompagnare; e perché, per bella che sia, una bagascia non può meritare né deve avere per una sola notte più de uno ducato, voglio che tu medesmo, che la mercanzia comperasti, per ultimo pagamento gli done». E a la muglie imposto che pigliasse, subito cossì fu eseguito. (Masuccio, *Nov*. V 45, 359-360)

L'atmosfera creata da Masuccio in questo frangente è una delle più cupe. La violenza è, in prima battuta, del tutto psicologica. Per la prima volta, in un simile momento, viene dato spazio all'introspezione dell'adultera e dell'amante, i quali sono ritratti, anche con una certa finezza, in preda a una paura paralizzante. È chiaro ad entrambi che il cavaliere potrebbe senz'altro ucciderli per

[163] Toponimo di difficile identificazione, ma cfr. l'intervento *Varietà diasistemiche nella lingua (e nell'onomastica) di Masuccio* di Leonardo Terrusi, tenutosi al convegno *Il Novellino di Masuccio Salernitano: storia, filologia e interpretazione di un classico del Quattrocento* organizzato dall'Università di Basilea (14-15 dicembre 2023), di prossima pubblicazione in *Il «Novellino» di Tommaso Guardati: storia, filologia e interpretazione di un classico del Quattrocento*, a cura di Tobia R. Toscano e Vincenzo Vitale, Roma, Carocci, in corso di pubblicazione.

vendicare l'affronto subìto. L'uomo, infatti, ha fin dal principio richiamato la perdita del proprio onore, nonché di quello della moglie e del loro intero «parentato»: si tratta di un'onta imperdonabile e, con la daga sguainata, suona alle orecchie della donna come la peggiore minaccia. Il presagio di morte della donna («parve che la casa ruinando gli donasse in testa») non manca di avverarsi: prima di andare a dormire, il cavaliere «con artificiato veneno fe' fare a la muglie la sua ultima cena» (Masuccio, *Nov*. V 45, 360-361). In compenso, però, riempie di doni il giovane castigliano, riservandogli semplicemente una paterna raccomandazione di essere più prudente nelle sue scelte in futuro. Alonso, sollevato e commosso, parte da Avignone avendo riacquistato la propria ricchezza e si dirige, finalmente, verso la meta bolognese. Su questo contrasto si sofferma Masuccio nel finale:

> Secundo el mio bascio giudicio può cognoscere, non deve essere l'avignonese cavaliero di meno lode commendato de avere la ribalda muglie, como gli si convenne, punita, che de la magnanimità al nobile castigliano usata, anco che a la punizione da onore e dal devere fusse tirato, e a la magnanimità da la propria virtute voluntario venesse […]. (Masuccio, *Nov*. V 45, 361)

Nella decade dedicata alle «materie notivole e […] gran magnificenzie da gran prìncipi usate» (Masuccio, *Nov*. V, 319), l'autore esalta tanto l'uxoricidio quanto la clemenza di aver risparmiato il giovane scolaro. Uccidere la moglie è un'azione dettata tanto dall'«onore» quanto dal «devere»: nel mondo del *Novellino* di Masuccio, non vi è alcun dubbio che l'azione più virtuosa per un uomo tradito sia eliminare fisicamente la donna colpevole di trasgressioni sessuali; il contrario sarebbe stato disonorevole, una macchia infamante forse ancor più grave di quella arrecata dallo stesso adulterio.

Diversamente, nella raccolta di Sabadino degli Arienti, il delitto d'onore è un fatto più controverso. Si prendano in esame due significativi dittici su questo tema all'interno delle *Porretane*: le novelle IX e X e le novelle LI e LII. La prima coppia di testi è accomunata dal largo indulgere sui dettagli di una violenza truculenta. Nella novella IX, come si è già ricordato[164], è la figura paterna di miser Paulo di Galuci, con l'aiuto dei figli maschi e di alcuni servi, a consumare una vera e propria strage non appena scopre che la figlia Lelia si è sposata in segreto con Malatesta Carbonese. L'autore si sofferma sulla brutalità delle azioni dell'uomo, connotate come l'esplosione caotica e incontrollabile di una furia cieca:

> […] pieno de ira e de furore, levato, corse ad armarse e, chiamando seco li famigli e tri suoi gagliardi figliuoli, corse a casa de Alberto Carbonese, dalla sua poco distante, cum animo de occidere in quella fine a' cani che li trovasse: dove intrati e quella trascorrendo, trovarono solamente una schiava e quella uccisero. Ma ventura fu che, de dui giorni avanti, Alberto cum dui altri suoi figliuoli era ito a la villa de Ronzano, dove avea belle possessione: ché sarebbeno stati ancora loro como la schiava crudelmente morti. Facto questo, girono subito alla camera de Malatesta, il quale cum la sua amata Lelia, como è costume di novelli sposi, era nel lecto abrazato cum lei; e intratoli dentro furiosamente, saltarono sopra el lecto e non parendoli più insanguinarse le mane, cum uno panicello che ivi trovarono afogarono il povero giovene; e la spaventata sposa per tanto furore piena de vergogna, quasi avendo potuta vestirse

[164] Cfr. Capitolo VI.3.

> la sutile camicia e apena fugita fuori de la camera tutta scapigliata, fu presa dal patre per ucidere: ma, proibendolo il filiale amore, prese quella crudamente per la bionda trezza e, strasinatola dentro a la camera, dixe:
> «Prendi, disonesta figliuola, a tuo piacere solazzo, come a me hai dato modo de consolarme sempre». Facto questo, l'usso de la camera serrato, fuori de la casa uscirono. (*Porr*. IX, 19-23)

Il desiderio di sangue di miser Paulo non si esaurisce con il semplice omicidio della figlia e del suo amante (del cui matrimonio non riconosce la validità): si tratta di una vera e propria foga distruttiva, che vuole annientare non solo Malatesta Carbonese che l'ha infamato, bensì chiunque abiti la sua casa, «fine a' cani». L'autore sottolinea il *furor* del padre, dei suoi figli e dei loro famigli a più riprese («pieno de ira e de furore», «furiosamente», «per tanto furore»), nonché la malvagità delle loro azioni («la schiava crudelmente mort*a*»), empatizzando invece con la figlia sgomenta. Anche Lelia sarebbe stata vittima di miser Paulo, se non fosse per «il filiale amore» che impedisce all'uomo di andare fino in fondo. Nondimeno, egli si vendica della figlia rinchiudendola nella camera da letto con il cadavere del marito strangolato. L'autore concentra poi la narrazione sull'atroce dramma vissuto dalla fanciulla, lasciando spazio ad un suo lungo monologo sul corpo dell'amato ucciso, in cui lei stessa lamenta l'ingiustizia dell'azione dei suoi famigliari: «O iniquo patre, o pessimi fratelli, ancora sareti dolenti del vostro fallo quando intendereti la misera morte de la vostra già cara Lelia!» (*Porr*. IX, 30). Lelia, chiusa all'interno della stanza, si impicca con lo stesso drappo usato dal padre per soffocare l'amato e così viene ritrovata dalla folla che è accorsa sul luogo. I concittadini sono unanimi nel biasimo di miser Paulo e della sua famiglia: la disapprovazione per i loro omicidi non proverrà solo dalla famiglia Carbonesi, con cui avrà inizio una vera e propria guerra civile, ma anche dall'intera cittadinanza, che determina l'esecuzione e il bando dei membri della famiglia Galuci:

> Del che cum grandissimo pianto dolendose e accusando tanta crudeltate, la cativa fama, como è usanza, penetrò subito alle orechie di suoi coniuncti e maxime de Alberto; el quale venendo senza indusia a Bologna cum li figliuoli e certi suoi amici pieno de dolore e de mala voluntà, tutta la terra fu tumultuosamente in arme per li multi parenti de queste due potente famiglie. De che fu forza a miser Paulo fugirsene cum uno suo figliuolo nominato Egano; e gli altri dui suoi figliuoli furono presi e per le civile lege crudelmente decapitati, e in eterno exilio miser Paulo posto. (*Porr*. IX, 37-38)

La città è unita, dunque, nel perseguire come un grave crimine quella strage d'onore, che non ha portato ad altro che ad ulteriori, inutili spargimenti di sangue. Anche la brigata è solidale a questa visione: «fu vituperato assai miser Paulo che tanto crudamente ne l'amoroso sangue se avea tinto le mane, facendo sopra ciò molti e vari rasonamenti pieni de moralità ed exempli» (*Porr*. IX, 40). Siamo agli antipodi dal sistema di valori promosso da Masuccio, come emerge distintamente anche dalla novella seguente. La novella X sfrutta il *topos* degli amanti appartenenti a due casate nemiche: Bonifacio si innamora di Imelda, ma il loro amore è ostacolato dall'inimicizia fra le rispettive famiglie, gli Hieremei e i Lambertazzi. Si danno un appuntamento segreto a casa Lambertazzi, ma i

fratelli della giovane purtroppo si accorgono che Bonifacio si è introdotto nella loro dimora, e si vendicano immediatamente:

> e uno di loro, più degli altri impaciente e furioso, li dette de uno coltello nel pecto e passolli cum larga piaga el core: per la quale ferrita subitamente moritte; il che parendo a epsi fratelli mal facto, e già pentiti e dolenti per avere commesso sì facinoroso effecto, alfine, examinato i futuri periculi, concluseno tra loro de tenere ascoso la cosa e sepelirlo secretamente: e cussì in casa loro in luoco assai remotto el fecero. (*Porr*. X, 5)

La dinamica, per molti versi, ricorda quella decameroniana di Lisabetta da Messina (*Dec*. IV 5). A differenza del modello, però, Sabadino rappresenta l'omicidio dell'amante come un atto impulsivo, connotando il fratello che lo esegue come «impaciente e furioso». Gli altri fratelli non approvano minimamente il suo gesto, un «facinoroso effecto». La consapevolezza dell'atto illecito li convince a occultare il cadavere (così come pure i fratelli di Lisabetta da Messina avevano fatto, ma di comune accordo). Anche in questo caso, il focus si sposta immediatamente sul dramma della sorella Imelda, che si è accorta del delitto ma viene costretta al silenzio e abbandonata da sola nella casa. Il patetismo e l'orrore raggiungono picchi inediti in questa novella, fra le più morbose della raccolta. La donna trova il cadavere seguendo una scia di sangue nella casa, dissotterra faticosamente il corpo e si dispera, lamentando la sua sventura in un lungo monologo in cui non manca di protestare contro i suoi «omicidiali fratelli» (*Porr*. X, 17). Infine, in maniera simile ad un'altra eroina tragica decameroniana, Ghismonda (*Dec*. IV 1), versa del veleno direttamente sulla ferita dell'amante da cui poi lo sugge, per darsi la morte. L'elemento più significativo di questo suicidio è proprio il tipo di sostanza con cui Imelda sceglie di cospargere la ferita mortale dell'amante: un «certo veneno el quale suo patre, potentissimo citadino, e li fratelli tenevano per potere combattere cum sinistri culpi de fortuna (dalla quale forno molte volte assaliti, come capi de parte nella nostra cità e odiati da multi citadini de quella)» (*Porr*. X, 16). Dalla ferita mortale inferta a Bonifacio sgorga, dunque, un veleno impiegato nelle lotte civili: si tratta di un'anticipazione simbolica di quanto accadrà nel finale. Anche in questo caso, infatti, da questo «grave e inaudito accidente» scoppia una feroce «sedizione civile» in seno alla città, una vera e propria strage in cui «tutte le bolognese strate de civil sangue se bagnarono» (*Porr*. X, 21). Non solo: la fazione dei Lambertazzi, sconfitta, viene esiliata in massa e, «cum l'arme sanguinate in mano» (*Porr*. X, 22), si diede a occupare diverse aree della Romagna e della Toscana. Dunque, dal delitto di Bonifacio scaturisce il germe della discordia civile, sangue che può generare solo altro sangue ingiustamente versato.

Il secondo dittico di novelle, all'altro capo della raccolta, ha per protagonisti uomini che assistono al tradimento delle proprie mogli. Nel primo caso, però, la donna non è consenziente. Nella novella LI, il cavaliere di Bretagna Lancillotto da Sam Pollonier si accorge che un suo amico, l'italiano Silvano de Alexandria, è invaghito della moglie e la tormenta con *avances* sempre più

spinte. Osservando da un pertugio sul tetto della camera, il marito furibondo assiste al tentativo di seduzione della propria moglie da parte del traditore Silvano, che però viene strenuamente respinto. Così, Lancillotto coglie l'occasione della festa in un castello ducale per smascherare pubblicamente le vili azioni di Silvano, attraverso l'espediente (comune a entrambe le novelle LI e LII) di un abito per metà di broccato e per metà di panno grezzo, in cui il tessuto più povero viene utilizzato per coprire le parti del corpo della moglie «lese e adulterate» (*Porr*. LI, 19) dalle mani dell'altro uomo. Dopo un lungo monologo pieno di astio di fronte al duca del castello, in cui accusa esplicitamente Silvano, Lancillotto tenta di vendicarsi uccidendo il suo rivale:

> E detto questo, caciò cum gran furore la mano al brunito pugnale per dare nel pecto a Silvano, ma per li multi armegiatori li fu proibito. Di che essendo quasi in confusione la triunfale sala e tutto il castello, parve per il meglio, e per extinguere ogni male che avenire potesse, che Silvano, da ogni omo chiamato vile e codardo, de lì se partisse e da inde a pochi giorni abbandonasse la corte e la citade e tutto el ducato, avendo contra tanto cavaliero villanamente fallito. (*Porr*. LI, 20-21)

In questo caso, l'omicidio viene sventato dai soldati presenti a corte. I presenti hanno come unico obiettivo «extinguere ogni male che avenire potesse» e, dunque, si impegnano a evitare quel delitto d'onore, che si suppone sempre possa generare altri disordini: prudentemente preferiscono cacciare Silvano, colpevole di aver insidiato una donna sposata, bandendolo dall'intero ducato. In questo caso, dal momento che la moglie ha dimostrato «costanzia» (*Porr*. LI, 18), «continenzia» e «pudicicia» (*Porr*. LI, 19), non c'è alcun proposito mortale nei suoi confronti da parte del marito. Diversamente procede il racconto nella novella seguente. Nella città di Verona, uno dei signori della famiglia dalla Scala si invaghisce di Elena, moglie di un suo cortigiano vicentino, Gallante. Quest'ultimo si accorge ben presto della tresca e, per sincerarsene, si nasconde sotto al letto nella camera dove i due si incontrano. Qui, assiste all'amplesso dei due amanti, che scherzano fra loro enumerando tutte le parti del corpo di Elena e affermando che tutte appartengono al signore, tranne i suoi glutei: «sono del Gallante, signor mio saporito; non volete che mio marito abia lui ancora qualche cosa?» (*Porr*. LII, 30). Umiliato e amareggiato, Gallante assiste in silenzio allo spettacolo erotico, per poi uscire allo scoperto dopo che il signore è uscito dalla camera:

> Partito ello, il Gallante uscì de sotto el lecto; e dimonstratose a la donna quasi cum animo de uciderla, epsa, vedendolo e pallida divenuta, vòlse gridare; ma lui, cognoscendo el vantagio, dixe:
> «Non avere paura, Elena, perché, quantunque meritaresti la morte da me in premio del tuo fallo, quale cum mia e toa perpetua vergogna hai col signor commesso tanto ingrato a la mia fede, nondimeno te perdono, purché me promitti uno giorno servirme d'un picolo officio ch'io voglio da te». (*Porr*. LII, 34-35)

La donna, terrorizzata, cerca di scusarsi affermando di essere stata costretta al tradimento con la forza, ma Gallante non le crede. Tuttavia, egli rimanda i suoi propositi di vendetta ad un secondo momento, di fronte all'intera corte. Pochi giorni dopo, infatti, si tiene una festa proprio nel palazzo del signore

e Gallante costringe la moglie a presentarsi con un vestito interamente di panno grezzo tranne che sul posteriore, coperto di broccato d'oro, con allusione agli scherzi fra i due amanti. Quando gli viene chiesto dallo stesso signore il motivo di tale bizzarro abito, il marito offeso gli lascia intendere di sapere tutto dei giochi fra lui e la moglie e invita sua signoria a vestire come crede le parti del corpo che ha rivendicato. Il signore, «come savio e discreto» (*Porr*. LII, 54), sceglie di mettere immediatamente fine alla sua *liaison*. Elena, invece, che per tutta la novella è caratterizzata come una donna falsa, «debile e scioca» (*Porr*. LII, 38), di lì a pochi giorni «passò de questa vita, e forsi per medicinale aiuto del marito, non potendo suffrire il peso della corona delle corne» (*Porr*. LII, 55). A differenza degli altri racconti di questo autore, non c'è alcuna empatia per la donna, e la focalizzazione resta quasi costantemente sull'orgoglio ferito di Gallante. Tant'è che, alla fine del «narrato caso, non meno amoroso che piacevole», tutta la brigata ha una reazione di «grande risa» frammista a una sorta di risentimento che appare più vicina all'imbarazzo per i passaggi più scottanti della narrazione (*Porr*. LII, 56), ma certamente nessuna lacrima viene versata per la sorte di Elena. Verrebbe da chiedersi se tale reazione tanto dissimile dalle precedenti sia motivata dal tono scanzonato della novella in questione oppure, piuttosto, dal fatto che il delitto d'onore coinvolge la sola vittima femminile in questo caso, senza alcuno spargimento di sangue a danno dell'uomo, protetto dal titolo nobiliare. La vendetta di Gallante si limita, nei confronti del suo signore, alla pubblica umiliazione, mentre si consuma ben più violentemente – o, almeno, così si lascia intendere – nei confronti della moglie fedifraga.

L'adulterio e il delitto d'onore, tuttavia, sono al centro di diverse novelle coeve in lingua latina. La più celebre di queste, l'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini, è completamente imperniata sull'adulterio di Lucrezia, moglie di Menelao, consumato con Eurialo, cavaliere proveniente dalla Franconia. Durante il faticoso corteggiamento fra i due, lo spettro del marito aleggia costantemente sui loro disegni. Senza che alcuna violenza si manifesti in scena, l'ombra del delitto d'onore incombe sin dal primo dialogo fra l'innamorata Lucrezia e Sosia, il suo servo, che tenta di scoraggiarla da simile impresa d'amore. L'uomo la ammonisce: «Quid si hoc rescierit maritus? heu, quibus te ille laceraret modis! nullus diu latere potest amor»; la donna, però, di tutta risposta si dice pronta anche alla morte, implicando che fosse questa la peggiore possibile conseguenza delle sue azioni: «Tace, […] nihil loci terrori est, nihil timet, qui non timet mori. Quemcunque dederit exitum casus, feram»[165]. Anche lo stesso Eurialo teme per la propria vita, se Menelao lo scoprisse in compagnia della moglie, fatto che ha rischiato di avverarsi in occasione del secondo incontro con la donna: «quid autem, si me vir, dum scrinia versabat, latentem invenisset?

[165] Piccolomini, *Historia de duobus amantibus* cit., p. 34.

seva est lex Iulia mechis. Exigit tamen dolor mariti maiores penas, quam lex ulla concesserit. Necat hic ferro, necat ille cruentis verberibus, quosdam mechos et mugilis intrat. Sed putemus, virum pepercisse vite mee […]»[166]. È interessante, in questo contesto, il riferimento alla *Lex Iulia de adulteriis coercendis*: tale legge augustea prevedeva gravi punizioni per gli adulteri, fra cui la morte se fossero stati sorpresi dal padre della donna, ma non se fossero stati scoperti dal marito. In quest'ultimo caso, il marito avrebbe potuto uccidere l'amante della donna solo in determinate circostanze, in cui Eurialo non rientrerebbe[167]. Richiamarsi alla *Lex Iulia* in questo contesto fa certamente parte della patina classicheggiante di questo testo umanistico, ma rivela comunque un aspetto sostanziale: la violenza omicida dei mariti traditi era percepita come qualcosa di plausibile, ma che travalicava i confini della legge. Anche più oltre nel testo, rivolgendosi a Pandalo, cugino dello stesso Menelao e confidente dei due amanti, Eurialo si esprime contro il delitto d'onore (ovviamente, *pro domo sua*):

> Quid si me domi nobilem atque potentem Lucretia sequi statuat? quod dedecus vestri generis? quis populi risus? que nedum vestra sed totius civitatis infamia? Diceret forsitan aliquis, absumenda potius ferro aut extinguenda venenis est mulier, quam id agat. Sed ve illi, qui se humano sanguine polluit et maiori scelere vindicat minus. Non augenda sunt mala, sed minuenda. Non hic sumus, ex bonis duobus melius eligendum aut ex malo et bono, quod sit bonum, sed ex malis duobus, quod minus obsit.[168]

In questo monologo a tratti paradossale, Eurialo convince Pandalo ad aiutarlo a incontrare Lucrezia, per evitare che la donna compia qualche gesto efferato, portando ancor più disonore sulla loro casata. È consapevole che, secondo alcuni, una donna dovrebbe essere uccisa piuttosto che lasciata fuggire con un amante, ma Eurialo afferma che l'omicidio sarebbe uno *scelus* maggiore del tradimento e, aggiunge, in questa difficile situazione è doveroso scegliere il male minore. La via che propone a Pandalo, cioè organizzare un incontro segreto con Lucrezia, è la via che «minus habet discriminis»[169]. Nel complesso, dunque, i personaggi principali dimostrano più preoccupazione per le sorti di Lucrezia che biasimo nei confronti della sua condotta. L'*Historia* di Piccolomini rappresenta anche l'opera letteraria in cui la psiche femminile è indagata con più profondità e finezza. Ciò tradisce, in certa misura, le premesse della narrazione, che insistevano sui pericoli che le fanciulle corrono se si abbandonano all'amore passionale come Lucrezia:

> Forsitan et hinc sugere aliquid utilitatis licebit. Nam cum puella, que in argumentum venit, amatore perdito, inter plorandum mestam et indignantem exalaverit animam, alter vero nunquam post hec vere letitie particeps fuerit, commonitio quedam iuvenibus erit, his ut abstineant nugis. Audiant igitur adolescentule et hoc edocte casu videant, ne post amores iuvenum se eant perditum. Instruit hec

[166] Ivi, p. 74.
[167] Cfr. Thomas A. J. McGinn, *Prostitution, Sexuality and the Law in Ancient Rome*, New York, Oxford University Press, 1998, pp. 140-215.
[168] Piccolomini, *Historia de duobus amantibus* cit., p. 90.
[169] *Ibidem*.

> historia iuvenes, ne militie se accingant amoris, que plus fellis habet quam mellis, sed obmissa lascivia, que homines reddit insanos, virtutis incumbant studiis, que possessorem sui sola beare potest. In amore autem quot lateant mala, si quis nescit, hinc poterit scire.[170]

Il giudizio che traspare sul personaggio è tutt'altro che di semplicistica condanna, come forse vorrebbe apparire nelle premesse, e i lettori non possono che provare empatia per Lucrezia, specie leggendo i suoi complessi e densissimi monologhi. La protagonista si erge come un'eroina tragica, che non teme alcuna conseguenza e desidera vivere fino in fondo il suo sentimento per Eurialo. Anche questa storia d'amore e morte, però, si impernia sull'imperativo morale ed è condannata a risolversi nella tragedia finale, con la chiusura della trama che punisce esclusivamente la trasgressione femminile. Eurialo, infatti, abbandona Lucrezia esortandola a pensare proprio al suo onore femminile da proteggere, condannandola così a morire di dolore; a lui non toccherà alcuna conseguenza, e potrà serenamente risposarsi con una bella (e soprattutto «castissima»[171]) fanciulla. Il messaggio finale è chiaro: per quanto si possa provare simpatia per Lucrezia, il suo comportamento porterà la donna, inevitabilmente, alla distruzione.

La novella anepigrafa di Francesco Tedaldi verte proprio sul contrasto fra le due tipologie di donna evocate sul finale della *Historia de duobus amantibus*: la moglie adultera e la moglie casta. Il racconto narra la vicenda di Alardo, uomo di corte che si innamora della moglie del duca di cui è al servizio. In questo caso la donna, come Lucrezia, si invaghisce a sua volta dell'uomo e i due hanno una relazione. Al ritorno del duca, per dissimulare la situazione, Alardo finge di essere sì innamorato, ma di un'altra donna, una contessa vedova, chiedendo a quest'ultima (che, invece, è una donna del tutto fedele e casta) di reggergli il gioco con il duca quando i due uomini si recano a trovarla. Ma questo favore si rivolta contro la contessa, in seguito risposatasi con un nuovo conte, quando viene falsamente accusata di adulterio da un suo spasimante rifiutato, Perinetto. Il conte è affranto dalla situazione, ma *de iure* sa di dover condannare a morte la moglie adultera: «Comes quidem non libenter eam morti damnabat cum propter summum in eam amorem, tum etiam quia ex eo pregnantem sciebat. Tamen iure coactus eam mori decrevit […]»[172]. La gravidanza della moglie non impedisce al marito, seppur addolorato, di prendere questa decisione sulla sua vita. La sorte della donna dipende tutta dall'esito di un duello fra chi la accusa e chi ne difende l'onore: se nessuno si farà avanti per sfidare Perinetto, la contessa sarà condannata a morte:

> Perinectus enim [...] «o comes, inquit, si aliquis est qui pro ea pugnare velit et ferro veritatem cernere, sum paratus subire certamen». Illis enim talis est mos: siquis pro aliquo delicto accusetur et ille mentientem accusatorem dicat et purgationem aliquam adducat, qua aliquantulum fidei sibi adhibeatur,

[170] Ivi, p. 20.
[171] Ivi, p. 108.
[172] Kristeller, *Una novella latina e il suo autore Francesco Tedaldi, mercante fiorentino del Quattrocento* cit., p. 399.

> illos singulari certamine pugnare opportet. Victor enim honoratus atque donatus est vade, superatos vero ni a victore interfectus, a carnifice quidem occiditur.[173]

L'intera comunità è addolorata per l'evento, non tanto per l'estremo rimedio nei confronti di una donna adultera, quanto piuttosto perché esso è percepito come immeritato dalla donna, data la sua integerrima reputazione: «universa quidem civitas egre molesteque comitisse mortem ferebat. Nam et perhumana castissimaque mulier habebatur»[174]. Solo all'ultimo momento, Alardo decide di intervenire a tutelare l'onore dell'amica, provando la sua reale fedeltà al marito e sconfiggendo l'accusatore. Senza questo eroico intervento, dalla semplice accusa di un uomo sarebbe senza alcun dubbio conseguita morte della donna, senza che le sue parole fossero minimamente prese in considerazione. Ciò dimostra che in queste trame non fosse nemmeno necessario essere colte in flagrante per essere uccise dal marito: bastava la parola di un uomo. Tedaldi presenta la vicenda come tragica, caratterizzando Perinetto come un personaggio spregevole ed empatizzando con la donna ingiustamente accusata, ma non viene mai messa in questione la legittimità del delitto d'onore.

Un caso particolarmente brutale di adulterio effettivamente consumato e seguito dall'omicidio dell'adultera si legge nella novella anepigrafa di Giovanni Aurispa. La giovane protagonista partenopea Tirinella Capece, maritata a un anziano vedovo che ha già quattro figli, si innamora del giovane veneziano Ludovico Dandolo ed è da lui corrisposta. Tuttavia, i loro amori clandestini hanno un esito funesto: in questo caso, sono i due figliastri a scoprire l'adulterio della matrigna e a uccidere i due amanti, liberandosi poi dei cadaveri gettandoli per strada. La vicenda viene presentata dall'autore come un tragico caso di amore e morte, che richiama il recente fatto di cronaca ferrarese di Ugo e Parisina, senza che però l'empatia nei confronti della donna metta in discussione la legittimità dell'omicidio compiuto dai figliastri.

Una prospettiva completamente diversa, invece, emerge dalla *De amore Camilli et Emiliae* di Francesco Florio. Questa complessa novella, dal respiro quasi romanzesco, è dichiaratamente ispirata per la trama adulterina all'*Historia de duobus amantibus* di Piccolomini da cui deriva struttura epistolare e complessità psicologica dei personaggi e da cui, al contempo, si distacca (come già rilevava Pietragalla[175]) per la completa assenza di un giudizio morale negativo sulla passione della protagonista Emilia. Colpisce, all'interno di questa rassegna, la lettura di questa storia di amore e morte in cui, sorprendentemente, la tragica fine della fanciulla aretina (colpita da una peste di boccacciana memoria) non è in alcun modo riconducibile alla sua condotta sessuale. Dopo il matrimonio combinato di Emilia, Camillo non si dà per vinto e dichiara i suoi sentimenti all'amata in una lettera, dando così avvio a una passionale relazione extraconiugale che attraverso varie

[173] *Ibidem*.
[174] *Ibidem*.
[175] Cfr. Pietragalla, *Novella come romanzo* cit., pp. 366-367.

vicissitudini si protrae per anni, fin quando i due amanti vengono colti in flagrante dal marito di lei. Sorprende il giudizio assolutamente negativo nei confronti della violenza usata dall'uomo tradito nei confronti della fanciulla. Il marito, che resta innominato, accorgendosi della presenza di Camillo nella sua dimora è corso a chiamare i propri parenti per risolvere immediatamente la situazione; nel frattempo, però, l'amante si è dileguato ed Emilia è rimasta sola nella stanza. Al suo ritorno, lo sposo tradito e i suoi famigliari si scagliano contro la fanciulla con grande violenza:

> Sed non multum post diri atrocesque viri sui consanguinei armis onusti accesserunt, qui, magno furore ac dementia vexati, thalamum pulcrae Emiliae non sine ausu temerario sunt ingressi. Verum postea quam Camillum illis inveniendi fuit amota potestas, acri dolore atque ira percussus maritus obpropriis ac verberibus multis affectam seminanimem penitus reliquit Emiliam. Ac demum cum omnibus suis iterum civitatem ingressus parentibus Emiliae ut pro ipsa venirent, quia sicut meretricem amplius uxorem nutrire non intendebat, indicavit.[176]

Questo attacco è caratterizzato come un'espressione di «magn*us* furor» e «dementia»: il narratore non ha alcuna simpatia per il marito infuriato, schierandosi sempre dalla parte di Emilia, di cui pure si riconoscono le colpe, che però non paiono giustificare una vendetta maritale così violenta. In questo contesto, è degna di nota la reazione della famiglia della sposa, che sorprendentemente è del tutto solidale alla figlia. Sulla scena, infatti, arrivano rapidamente i genitori e il fratello di lei, pronti a riaccogliere a casa la fanciulla che tuttavia, dopo le percosse del marito, è riuscita a darsi alla fuga:

> Venientes igitur Emiliae parentes illam minime invenerunt, sed eius genitrix mortem aliarum matrum secuta, quae solent etiam natos vel in criminibus adiuvare, vel defendere altis clamoribus magnisque ululatibus cameram ac tectum omne replens, quod filiam non invenerat, in tantum contra Emiliae maritum animum sui filii accendit, quod iratus ille quadam hasta, quam manu gestabat, adeo fortibus crebisque ictibus ipsum percussit, quod semianimem in terra prostratum dereliquit.[177]

Da un lato, si ammette che Emilia abbia commesso un «crimen» con il suo adulterio; dall'altro, tutta la sua famiglia parteggia per lei, compreso il fratello, che lungi dal lodare la durezza del marito lo prende a sua volta a bastonate, adirato per sua sorella. Quando, oltre una settimana dopo, Emilia verrà ritrovata, sarà accolta a braccia aperte nella sua casa paterna. Si tratta di una dinamica che, nel XV secolo, era più comune in caso di sevizie da parte dei mariti: le malmaritate si allontanavano dalla propria casa coniugale e, una volta al riparo, prendeva avvio il processo legale nei confronti del marito[178]. D'altra parte, era consuetudine che

> il ricorso alle istituzioni giudiziare permettesse, tra le pieghe del processo e prima di arrivare ad una soluzione giuridica, di avviare forme alternative di intercessione e pacificazione; entro tali procedimenti le mogli erano spesso vittime di pressioni di ogni sorta per indurle a ritirare la denuncia

[176] *De amore Camilli et Emiliae*, 82.
[177] Ivi, 84.
[178] Cfr. Orlando, *Cultura patriarcale e violenza domestica* cit., p. 20.

> o quantomeno per arrivare ad un qualche accordo privato (tra cui le separazioni di fatto), atto a tutelare maggiormente gli interessi dei mariti, per quanto brutali e violenti.[179]

I mariti potevano tornare con la moglie attraverso una cauzione, cioè l'«impegno giurato, garantito da una fideiussione, di non offendere più la consorte e non usarle mai più violenza»[180], una misura che dava in realtà ben poche garanzie e rimetteva la donna in una posizione di rischio. Gli storici hanno evidenziato come spesso, poi, fossero proprio le famiglie delle spose a incitarle a tornare dal marito, per il loro quieto vivere. Non così nella novella di Florio: Emilia, giunta a casa dei genitori, viene messa pienamente nelle condizioni di decidere per sé stessa e, dunque, può rifiutare liberamente di tornare con il marito che l'aveva picchiata:

> Ardebat ira infaelix maritus Emiliae, cum se fatuitate sui ac dementia tali pulcritudinis flore videbat privatum, qui tamen multis mediis illam recuperare nitebatur. Sed nullis precibus nullisque promissionibus Emilia acquievit, in cuius arbitrio parentes an vellet ad maritum redire vel sic ut vidua potius vivere posuerant potestatem.[181]

Si tratta di un'acquisizione di *agency* completamente inedita in questo contesto. La madre di Emilia, peraltro, arriva ad aprire le porte della propria casa proprio a Camillo, del cui amore riconosce la purezza. Non vengono mai sottolineati in Emilia tratti di debolezza, lussuria incontrollata o altre caratteristiche negative normalmente attribuite alle donne adultere, anzi, la donna viene a più riprese connotata come fanciulla *exemplaris*. La sua passione per Camillo viene, piuttosto, presentata come una conseguenza naturale della pari nobiltà d'animo dei due giovani, tanto giusta e inevitabile quanto quella di Ghismonda per Guiscardo. Questo concetto pare convivere senza troppi problemi con la consapevolezza della colpa di Emilia, che prima di morire scrive una lettera d'amore a Camillo e al contempo chiede scusa al marito e ai genitori per il proprio comportamento («a parentibus humiliter ac marito veniam petens pariter et obtinens»[182]), senza che alcun contrasto sia percepito fra le due azioni. Nel complesso, la figura di Emilia viene completamente scagionata, presentandosi sia come perfetta amante, sia come figlia ubbidiente e come moglie in pace con il marito. In questa narrazione, a differenza che nelle precedenti, amore e morte si susseguono senza però mai intrecciarsi in un nodo di colpevolizzante causalità diegetica.

In conclusione, vale la pena soffermarsi su una novella peculiare, attribuita da parte della tradizione allo stesso Petrarca ma che difficilmente potrà dirsi di sua mano, nota col titolo di *Historia de Arono et Marina*. Si tratta di una narrazione interamente giocata sul tema dell'adulterio, ma senza alcun delitto d'onore (e, in ultima analisi, anche senza alcun adulterio). Proprio in questa assenza,

[179] Ivi, p. 26.
[180] Ivi, p. 24.
[181] *De amore Camilli et Emiliae*, 97.
[182] Ivi, 107.

però, la cultura dell'onore trapela distintamente in tutto il testo. In questa curiosa storia – che dimostra più di un punto di tangenza con la novella del nappo d'oro di Ariosto – anche l'anziano genovese Aronno deve partire e lasciare sola la moglie, mettendo alla prova la sua castità in sua assenza, ma a differenza dei mariti delle novelle viste sinora l'uomo è completamente rassegnato all'infedeltà muliebre. L'unica richiesta che fa alla donna è di trovarsi quantomeno un amante discreto, per non rovinargli la reputazione:

> Nec adeo amens sum, quin cogitem qualem te et quomodo robustam adolescentulam, speciosam, mollem et delicatam, multis procacibus amatoribus affectatam absque viro et absque solatio, me absente reliquam. Et puto equidem, coniunx cara, omnem te nunc castum mentis conceptum et appetitum habere pudicum. Verum autem cum nosco quid etas tua, quid forma et inclusus appetit calor, tibi impossibile futurum scio ne medio tempore, quo extra mansurus sum, cum alio viro coniungi necesse habeas. Nec tamen hac re turbatum animum fero: volo quidem quicquid tibi et nature tue consentaneum sit, cum id sciam te nequaquam vitare posse. Est igitur quod maximis rogitationibus obsecro, ut quoad poteris nostrum pudicum conserves thorum. Nulli vero tui aut pudicitie tue curam relinquam: tu ipsa tuimet aderis custos. Nulla quidem tam arta custodia, que invitam mulierem pudicam servare possit. Cum vero sanguinem in furias expresserit calor, nec iam ultra poterit esse continentie locus, tunc cara deprecor coniunx in agedo astuta et cauta sis, ne quod feceris publicetur in vulgo [...].[183]

Si tratta di una scena evidentemente parodica. Dietro all'accomodante discorso di Aronno, si legge una feroce misoginia, che vede la donna come una creatura naturalmente volubile e libidinosa, priva della capacità di contenersi. Al contempo, è paradossale la saggezza attribuita a quest'uomo, che invita la moglie ad essere «astuta et cauta» e a commettere adulterio in modo da non rovinargli la reputazione. Ancora una volta, dunque, il vero punto del conflitto non è tanto la donna in sé e per sé, quanto le ripercussioni dei suoi comportamenti sull'onore del marito. Di fronte a questo sconcertante monologo, Marina è indignata e protesta ma, alla partenza del marito, immancabilmente cade in tentazione. La trama conferma, dunque, la visione di Aronno: le donne non possono trattenersi dal tradire. Marina cerca di sedurre un giovane legista di nome Dagiano, che però con uno stratagemma (finge, infatti, di essere in un periodo di astinenza) riesce a convincerla a desistere dal suo proposito e a farle comprendere il valore della castità. Anche senza la vera e propria consumazione dell'adulterio, il senso della parodia è chiaro: mentre, nonostante la severità, i mariti più duri vengono comunque traditi, paradossalmente proprio la permissività di Aronno viene ricompensata alla fine con una moglie casta (non di natura, ma resa tale da un virtuoso amante). La trama dell'anonimo autore rivela nei presupposti dei suoi meccanismi parodici, come una cartina di tornasole, la più tipica delle trame sull'adulterio: Aronno fa ridere i suoi lettori perché è gentile e permissivo con la moglie, proprio

[183] Cito il testo da Maria Luisa Doglio, *Un'inedita novella latina del XV secolo: l'anonima «Historia de Arono et Marina»*, in *Letteratura e filologia. Studi in onore di Cesare F. Goffis*, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 98-99; sarebbe auspicabile la realizzazione di un'edizione critica di questo testo, che ad oggi ancora manca e che non è stato possibile allestire nel contesto di questo lavoro di tesi dottorale.

perché ci si aspetta il comportamento opposto dai mariti; Marina sorprende il pubblico con la sua castità precisamente perché il *topos* più comune è quello delle mogli dissolute e adultere, traviate dagli amanti e non certo da loro incitate alla virtù. Nella sua peculiarità, dunque, l'*Historia de Arono et Marina* è l'eccezione che conferma la regola, la parodia che consolida il suo inverso, cioè l'adulterio violentemente punito dal marito, come la norma universale.

VI.5. Aborto

Un aspetto liminale ma significativo della narrazione della femminilità nel XV secolo è l'attenzione data al tema dell'aborto. Si tratta di un tema affrontato esclusivamente dallo pseudo-Sermini e da Masuccio, mentre resta completamente taciuto nelle *Porretane* nonché nel repertorio della spicciolata.

Occorre qualche premessa su questa pratica a cavallo fra Medioevo e prima Età Moderna. Al contrario di ciò che si potrebbe credere, le posizioni delle istituzioni dell'epoca sul tema erano tutt'altro che univoche[184]. La Chiesa, *in primis*, condannava l'aborto come immorale a causa della perdita di un'anima non battezzata, quella del feto, a cui verrebbe così preclusa la salvezza eterna; d'altro canto, c'era molto dibattito sul momento preciso in cui l'anima entrava nel corpo (la cosiddetta 'animazione') e, di conseguenza, su quando l'aborto ne procurasse la distruzione. L'animazione sarebbe avvenuta solo successivamente alla formazione del corpo, individuata dalla medicina dell'epoca intorno ai quaranta giorni di gestazione per i maschi, ottanta per le femmine. Tuttavia, era molto difficile stabilire il momento del concepimento con sicurezza, così come riconoscere di quanti giorni fosse il feto espulso e, generalmente, c'era una certa indulgenza nei confronti dell'aborto pre-animazione, ritenuto un peccato grave ma non paragonabile all'omicidio[185]. Solo nel 1588, con la bolla *Effraenatam*, papa Sisto V arriverà a condannare severamente ogni forma di aborto a qualsiasi punto della gestazione, nonché qualsiasi pratica anticoncezionale[186]; la sua posizione, tuttavia, verrà considerata troppo dura e impraticabile da gran parte del clero, tanto che già solo tre anni dopo Gregorio XIV mitigò tale provvedimento[187]. Per le autorità giudiziarie, a questa altezza cronologica l'aborto era considerato come l'uccisione di un essere umano solo quando il nascituro fosse stato in grado di sopravvivere fuori dall'utero materno: questo termine veniva individuato al settimo mese di gestazione. Tuttavia, anche in questo caso, era difficile fare una distinzione fra un feto di sei mesi e

[184] Cfr. John Christopoulos, *Abortion in Early Modern Italy*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 2021, pp. 3-8.
[185] Cfr. ivi, pp. 8-9; Adriano Prosperi, *Dare l'anima. Storia di un infanticidio*, Torino, Einaudi, 2005, in particolare il capitolo *L'anima* (pp. 218-299).
[186] Sisto V, *Effraenatam perditissimorum*, in *Bullarium Romanum novissimum*, vol. ii, Roma, Ex typographia Rev. Camerae Apostolicae, 2007 [1638], pp. 491.
[187] Cfr. Christopoulos, *Abortion in Early Modern Italy* cit., p. 10.

uno di otto, e questo margine di dubbio andava in favore delle donne che abortivano[188]. In aggiunta, senza un'esplicita confessione, non era facile nemmeno chiarire se un aborto fosse stato intenzionale o spontaneo; infine, come ha sottolineato John Christopoulos in una sua recente monografia sul tema, la gravidanza presentava spesso gli stessi sintomi di molte patologie uterine, per le quali i rimedi corrispondevano sostanzialmente a pratiche abortive: dunque, né le donne né chi somministrava loro tali cure potevano essere ritenuti responsabili di aborto in tal caso, dal momento che potevano benissimo ritenere di aver messo in pratica delle terapie mediche di altro genere[189]. Tali terapie non potevano nemmeno venire sanzionate o vietate dalla legge, essendo fondamentali per la salute delle donne. Lo studioso conclude: «In theory and in practice, jurists followed the so-called rule of lenity, also known as the principle of *in dubio pro reo*: when evidence of abortion was too ambiguous and there was no confession, the accused was to receive the more lenient penalty or none at all»[190]. Di fatto, anche se per lo più questa pratica non ha lasciato tracce, è plausibile che nell'Italia del XV secolo l'aborto medico fosse frequentemente messo in atto da parte di donne di qualsiasi fascia socioeconomica, per una molteplicità di ragioni che potevano andare dalla salute fisica al mantenimento del proprio *status* sociale, in particolare nei casi di gravidanza indesiderata derivante da rapporti extra-coniugali[191].

Già nella novella boccacciana il tema aveva trovato rappresentazione, in primo luogo nella novella di Violante, fanciulla rimasta accidentalmente incinta del suo amato, Teodoro-Pietro, che fa più tentativi di abortire senza alcun successo («ella molte arti usò per dovere contro al corso della natura disgravidare, né mai le poté venir fatto», *Dec*. V 7, 17). Soprattutto, però, compare come tema centrale nella terza novella della nona giornata, in cui Bruno, Buffalmacco e Nello, con la complicità di maestro Simone, fanno credere a Calandrino di essere rimasto gravido della moglie. Quest'ultimo è ingenuamente terrorizzato alla prospettiva di un parto maschile, per cui accetta di buon grado di comprare «tre paia di buon capponi e grossi» in cambio di ricevere dal medico «una certa bevanda stillata molto buona e molto piacevole a bere, che in tre mattine risolverà ogni cosa» (*Dec*. IX 3, 28-29). Il medico, peraltro, sostiene che il fantomatico aborto di Calandrino sarà più facile perché la gravidanza sarebbe stata scoperta per tempo («lodato sia Idio, noi ci siamo sì tosto accorti del fatto, che con poca fatica e in pochi dì ti dilibererò», *Dec*. IX 3, 26), aggiungendo un ulteriore dettaglio realistico su questa pratica. Due elementi emergono da questi brani: in primo luogo, la totale assenza

[188] Ivi, p. 11.
[189] Ivi, pp. 11-13.
[190] Ivi, p. 12.
[191] Importanti, anche a questo proposito, le considerazioni dello storico: «Women from all walks of life procured abortions at various stages in pregnancy for many reasons, and these depended on a variety of factors, including her life circumstances, where she fit in society, what the pregnancy meant to her, and how she imagined her future. Sometimes women had no say in the matter: abortions were forced upon them by more powerful others, including the men responsible for the pregnancy, parents, and other familiars» (ivi, p. 14).

di un giudizio morale sull'aborto; secondariamente, la partecipazione attiva degli uomini (un medico, nel caso di maestro Simone) in questa pratica. Lo stesso si può dire anche per la novellistica immediatamente successiva: ad esempio, nell'*exemplo* LIX di Sercambi, in cui il ricco mercante Sandro ingravida la cognata Pippa e, per non essere «il più vituperato uomo di Siena» (Sercambi, *Nov*. LIX, 16), ricorre prima a uno speziale e poi a un medico. Quest'ultimo è anche complice nel nascondere la gravidanza e l'aborto alla madre di Pippa, contribuendo a mantenere la buona reputazione di Sandro. Questo quadro al maschile corrisponde a quanto le fonti storiche permettono di ricostruire:

> Although rhetoric on sexual morality and abortion was heavily directed toward women, it was widely and openly acknowledged that men's sexual misconducts often lay at the heart of the issue. In practice, communities and secular and ecclesiastical authorities sought to regulate the practice of abortion by disciplining the desires and behaviors of men, lay and clerical, elite and common, single and married. Abortion was often gendered, both indirectly and directly, as a man's crime. Indirectly, men's sexual misconducts and abuses created situations where women felt compelled to have abortions. Directly, men asked, coerced, and physically forced the women they impregnated to have abortions. In early modern Italy, men were often the primary agents and beneficiaries of abortion, and often the ones held responsible for its practice. […]
> Men […] knew the consequences of pregnancy outside of marriage and sought abortions to evade them. They turned to male healers (physicians, apothecaries, and surgeons) for materials and often supplemented these with violence, putting women in terrible danger and sometimes causing their death. Abortion was often something men did to women.[192]

Lo stesso Boccaccio, però, segue una diversa strategia discorsiva nel *Corbaccio*, allineandosi a quella letteratura moralistica in cui l'aborto era considerato una pratica attuata solo da donne dedite ai vizi, che non volevano affrontare le conseguenze della propria condotta promiscua[193]. L'allusione è rapida, ma significativa:

> Oh quanti parti, in quelle o che più temono o che più delli loro sconci falli arrossano, innanzi il tempo periscono! Per questo la misera savina più che gli altri alberi si truova sempre pelata, quantunque esse a ciò abbiano altri argomenti infiniti. Quanti parti per questo, mal lor grado venuti a bene, nelle braccia della fortuna si gittano! (*Corbaccio*, 231-232)

Rispetto alla novellistica precedente, in quella del Quattrocento le menzioni dell'aborto si fanno più frequenti e, al contempo, paiono seguire il solco tracciato dal *Corbaccio*, trasformando l'aborto in un crimine tutto femminile degno di una forte condanna morale. Nell'universo dello pseudo-Sermini, sono sempre le madri ad aiutare le figlie ad abortire. La prima menzione nella raccolta avviene nella novella XXIII, in cui la giovane Pellegrina intrattiene una relazione sessuale con Abramo, giovane e aitante vescovo di Lucca. Il tono scanzonato della salace novella, però, vira improvvisamente verso toni più cupi nel paragrafo finale:

[192] Ivi, pp. 17-18 e 23.
[193] Cfr. ivi, pp. 14-15.

> Et pel tanto usare insieme misser lo vescovo et Pellegrina, avenne che lei quattordici volte del corpo come retruopica pareva che venisse, ma la tenera madre, di tal difecto avedutasi, con certe medicine et bevande secretamente riparava all'honor della figlia, facendole quelle superfluità di corpo gittare in uno coperto treseppio, accioché ella ad agio ben potesse con missere lo vescovo fare penitentia de' suoi peccati, sì come fanno le tenere madri a ciò che le figliuole possino, a un tracto, l'anime e ' corpi ben salvare. (Ps. Sermini, *Nov*. XXIII, 17)

I toni dell'autore risultano particolarmente duri nei confronti dei personaggi femminili in questo passo. Il numero iperbolico delle quattordici gravidanze e dei conseguenti quattordici aborti di Pellegrina contribuisce alla caratterizzazione grottesca del personaggio; degna di nota anche la descrizione della gravidanza come idropisia, una similitudine che trasfigura l'utero della donna in un rigonfiamento malato. La cruda eliminazione delle «superfluità di corpo» nella latrina è carica di un violento sarcasmo che stigmatizza l'azione della giovane e della sua complice madre, simulando una focalizzazione sulle donne, accusate di vedere e trattare i propri figli come escrementi. Fortemente misogina risulta anche la ripetizione del sintagma «tenera madre» in questo contesto: l'inversione ironica lascia trasparire il giudizio dell'autore, che implicitamente addita come crudele e disumano il comportamento di queste donne. Nella novella successiva, la madre abortisce insieme alla figlia per liberarsi delle conseguenze delle avventure di entrambe. La più giovane, di nome Lisa, è stata sedotta dal maestro di musica Giannino, mentre sua madre, monna Lapa, da Nori, scolaro del maestro. La situazione che si configura in questa novella è paradossale: le due *liaisons* parallele avvengono in assenza di Bobi, il *pater familias*, impegnato in una trasferta; quando al suo ritorno trova le due donne gravide, però, è proprio l'uomo a venire incolpato, come se con le sue azioni avesse contribuito alla corruzione della propria famiglia. L'aborto, però, permette di risolvere la situazione e trovare comunque un onorevole partito per Lisa: «Et conchiudendo, monna Lapa con certa medicina providde per sé et per la figliuola, sì che 'l treseppio non poté rendare ragione; et azuzati e corpi, in pochi dì poi a Lamberto Ranieri la Lisa maritaro, la quale per pulzella n'andò a marito» (Ps. Sermini, *Nov*. XXIV, 21). Anche in questo caso, il linguaggio utilizzato dall'autore è particolarmente violento. Colpisce, in particolare, l'idea del «treseppio» come muto testimone delle azioni delle donne, di cui dovrebbe invece essere «re*sa* ragione». L'insistenza sulla latrina restituisce un dettaglio di realtà particolarmente crudo, che assurgendo quasi a metonimia dell'intero atto lo connota come esecrabile e sporco. Infine, nella novella XXXIII, è la madre stessa, monna Teroccia, ad essere additata dalla figlia incinta, Fiorita, di essere responsabile di quella situazione incresciosa, non avendo voluto provvedere prima al suo matrimonio – nonché ad essere rimproverata per le sue rispettive avventure sessuali. La donna, messa alle strette, «dè ordine cor uno beverone che la Fiorita si sconciò» (Ps. Sermini, *Nov*. XXXIII, 31) e, a ciò provveduto, inizia a sorvegliare con molta più diligenza la figlia.

Masuccio inserisce il tema dell'aborto all'interno del suo discorso sistematicamente misogino. La prima tematizzazione si trova già nella novella 6, in cui l'oggetto polemico sono le monache, accusate di condurre una vita di tutt'altro che specchiata onestà. Nella morale finale, Masuccio si scaglia contro le loro pratiche anticoncezionali e, soprattutto, contro quelle abortive:

> E benché io cognosca avere impropriamente parlato, atteso che ne la precedente novella dissi che di quelle monache il cultivato terreno di belli monachini producea, nientedimeno, costando a me di ciò il contrario, non tacirò quello che 'ntorno a tal fatto con maggiore acerbità e abominazione considerar si deve. Dico che, per non ingravidarsi, de infinite arte usano, che di narrarle la onestà mel vieta; ma che diremo, quando scampa loro l'asino dal cavestro, e lor prolifico seme genera il natural suo feto? Che, per non far venire il parto a compimento, de infinite e varie medele usano, e tant'altre detestande e venenose bevande e de sotto e de sopra oprano, che, continuo martellando, prima che l'innocente anima de lor figlioli abbia il materno latte gustato, o vista la eterna luce del cielo, o almeno l'acqua del santo battesmo ricevuta, la uccideno e violentemente a le parti infernali la relegano. E s'alcuno dirà, questo esser bugia, miri tra le fetide cloache de monache, e quivi vedrà de loro commessi omicidii testimonio manifesto, e vi trovera un cimiterio di tenerissime osse de la gia fatta uccisione, non minor de quella che per Erodes in li innocenti ebrei fu operata. Né so che altro intorno a ciò dir mi sappia, si non che la pazienzia de Dio troppo sostiene […]. (Masuccio, *Nov*. I 6, 64)

In questo caso, l'autore condanna non solo attraverso perifrasi sarcastiche, ma anche apertamente l'aborto, aggravato dal fatto che a compierlo siano donne che hanno fatto voto di castità. L'ipocrisia del loro comportamento è costantemente bersagliata all'interno della novella sin dall'apertura (in cui Masuccio prepara la scena di «un monasterio de donne de summa onestà famosissimo», Masuccio, *Nov*. I 6, 58) ed è il presupposto fondamentale di questa invettiva finale. Al contempo, pur prendendo esplicita posizione contro l'aborto, Masuccio sceglie di censurarlo all'interno della sua trama e riconosce apertamente di averlo fatto. Nel racconto, infatti, si parla solo di «belli monachini» frutto delle avventure delle monache, senza far menzione di alcuna pratica abortiva. È, però, curiosa la motivazione addotta dallo stesso autore: Masuccio afferma di aver parlato di quelle nascite «costando a me di ciò il contrario», come se il tema dell'aborto fosse per lui troppo greve da trattare. In realtà, tale invettiva finale rivela l'esatto opposto, con l'indulgere dell'autore nei dettagli più truculenti e orrifici (tratto tipico della sua penna), come le piccole ossa dei feti abortiti nelle cloache. L'autocensura prima e la ritrattazione poi contribuiscono, in realtà, a presentare l'aborto come «abominazione»: questi accorgimenti retorici fanno semplicemente apparire il tema come qualcosa di indicibile per quanto è tremendo – indicibile, ma esaustivamente *detto* da Masuccio, che non perde occasione per sfogare la sua vena più morbosa. Si noti, infine, come la preoccupazione principale sia quella religiosa, cioè dell'aborto come sottrazione di un'anima al regno dei cieli. Si parla di aborto come «omicidi*o*» *tout court*, senza alcuna distinzione: la durezza della posizione di Masuccio rimanda a quelle dei più accaniti moralisti religiosi. In seguito, il tema ricorre in altre due novelle dell'autore e, in entrambi i casi, si tratta di aborto fallito. Nel primo caso, la novella 23, il tentato aborto per Masuccio non è che la punta dell'iceberg in una congerie di orrori: la donna in questione è una vedova

che si finge la fanciulla vergine amata dal proprio stesso figlio per poter giacere con lui. Accortasi che quell'incestuosa relazione ha portato a una gravidanza, la donna cerca in tutti i modi di abortire, per non far scoprire tutta la faccenda al figlio, ma inutilmente:

> E de tale amoroso ioco essendo ciascuno, ma per diversi respetti, contento, avvenne che la rea femena se ingravidò; de che ne fu ultre modo dolente, e tenuti de infiniti modi de non fare venire il parto a compimento, e niuno valendone, e cognoscendo il fatto esser venuto a termine che per lei occultare al figliolo non si possea, quanto e quale fusse la sua misera vita, li travagliosi pensieri e inquiete de animo con dolore insiemi, soverchio seria il racontare. (Masuccio, *Nov*. III 23, 202)

In questo brano, Masuccio per una volta abbatte la distanza dal personaggio "mostruoso", dedicando qualche riga all'angosciato stato emotivo della donna. Pur essendo una madre incestuosa e senza dubbio la responsabile delle proprie disgrazie, l'autore si sofferma sull'inquietudine della donna, favorendo, seppur solo per un istante, l'empatia nei confronti della «rea femena». La donna, nondimeno, verrà completamente annientata nel finale in cui viene condannata al rogo sulla pubblica piazza – ma solo dopo aver dato alla luce il figlio, che non meritava di pagare con la propria vita i peccati della madre. La focalizzazione si sposta sull'interiorità della donna anche nella novella 35, l'infelice amante Eugenia:

> E perché gli casi e volgimenti de la invida fortuna sono tanti e sì orribili, quanto miseri coloro che da summa felicità in estrema miseria redutti li provano, accadde che abbattendosi il morbo pestifero a Peroscia in un tempo che la poveretta Eugenia se trovò del suo Virgineo gravida, e ancora che prima de multe arte per non ingravidarse e dopo per guarirse avesse usate, puro nulla gli ne giovò; per la cui cagione ognuno de loro era per volerne la morte recevere. E quello che con più amaritudine la mente de la giovene travagliava, [si era] che convenendoli de necessità con suoi fratelli la peste fuggire, e andare in parte che niuno providimento de donne antiche vi si trovano, che a tali bisogni sogliono e sanno reparare, la facessero de la meritata morte morire, quale poco piu che nulla de receverla estimava, a respetto che, morendo, non avria l'amante veduto. (Masuccio, *Nov*. IV 35, 284)

È interessante notare la menzione delle «donne antiche», che attribuisce solo a queste figure femminili la pratica di aiutare le giovani donne ad interrompere le loro gravidanze. L'aborto si delinea, anche nell'opera di Masuccio, come una pratica completamente racchiusa nella sfera femminile.

Dunque, se da un lato l'attenzione degli autori verso questo spaccato della realtà femminile risulta più approfondita rispetto al secolo precedente, dall'altro è doveroso registrare l'impiego da parte loro di una lente deformante misogina. Mentre, infatti, le fonti storiche attestano che l'aborto coinvolgeva ampiamente il mondo maschile, che lo richiedeva – spesso, lo imponeva – e lo somministrava (*in primis*, medici e speziali), dalle novelle del Quattrocento appare come un peccato esclusivamente femminile. Secondo lo pseudo-Sermini e Masuccio, sono solo le donne a cercare l'aborto, per nascondere le conseguenze della propria dissolutezza; le complici di questo crimine sono le madri e le anziane, un sottobosco muliebre che agisce all'insaputa degli uomini innocenti, colpevoli al più di peccare in ingenuità quando prendono moglie. Se certamente anche il polo femminile era

coinvolto in prima persona in questa pratica, la parzialità della visione proposta dalla novella non può che risultare infamante per le donne, additate come le uniche responsabili di quella che era percepita come una grave immoralità.

VI.6. *Agency* femminile: casi liminali

I casi sinora presi in esame testimoniano che ci sono spesso discrepanze fra la dichiarata filoginia di un autore, come ad esempio Sabadino degli Arienti, e la rappresentazione dei suoi personaggi femminili. Molte donne messe in scena nelle *Porretane* sono relegate al ruolo di vittime inermi, spesso osservate anche con un certo sadismo dall'occhio maschile (tanto nella *fictio* quanto nella cornice extradiegetica). Questa sorte investe non solo le appartenenti alle classi sociali inferiori, ma talvolta anche le donne più vicine all'estrazione sociale della brigata dei bagni della Porretta, a riprova del fatto che anche il discorso *pro-woman* a questa altezza cronologica aveva dei limiti oggettivi, situando sempre la donna in un contesto di subordinazione.

Lo stesso discorso, però, può applicarsi specularmente anche ad un autore dichiaratamente misogino come Masuccio Salernitano. Se per il *Decameron* si è potuto parlare di una misoginia residuale[194], per il *Novellino* si potrebbe senz'altro parlare di una filoginia residuale. Infatti, il mondo femminile in scena nella raccolta non è perfettamente riducibile alla gabbia polarizzante fra «anatemizzazione medusea» e «sublimazione madonnizzante» individuata da Nigro[195], come già suggeriva Leonardo Terrusi:

> A fronte degli esempi negativi (tutti puntualmente colpite [*sic*] da atroce punizione alla fine della narrazione), occorrerà per esempio riconoscere come numerose siano anche figure femminili che rivestono un ruolo benefico o per lo meno più 'neutro'. E non si tratta soltanto di quelle incluse nel pantheon encomiastico dei Numi tutelari dell'opera (prima fra tutte Ippolita d'Aragona, cui l'intera opera è dedicata, o anche Beatrice ed Eleonora, rievocate nell'Introduzione alla terza Decade). Un profilo del tutto umanizzato, e anzi talora carico della densa partecipazione patetica del narratore, sembra infatti caratterizzare altri personaggi femminili […]. Del resto, anche personaggi femminili dall'apparenza più 'terrena' e carnale […] non sembrano affatto configurarsi come esempi 'in nero' di nefandezze dell'"imperfetto muliebre sexo", ma semmai come protagoniste/deuteragoniste di tradizionali vicende novellistiche, deprivate di ogni implicazione misogina o moralistica.[196]

Alcuni casi salienti meritano di essere presi in esame per restituire un quadro più completo per questo autore. Particolarmente degna di nota è la valorizzazione di alcune figure femminili come esperte nell'arte della parola, in grado di manipolare la realtà tanto quanto i beffatori di Boccaccio e,

[194] Cfr. Mazzacurati, *Alatiel ovvero gli alibi del desiderio* cit.; Cazalé Bérard, *Filoginia/misoginia* cit.
[195] Nigro, *Le brache di san Griffone* cit., p. 37.
[196] Leonardo Terrusi, *El rozo idyoma de mia materna lingua. Studio sul «Novellino» di Masuccio Salernitano*, Bari, Laterza, 2005, pp. 52-53.

in questo senso, individuabili come *alter ego* dell'autore di novelle[197]. Masuccio si diverte a rappresentare le finzioni attoriali delle sue protagoniste più scaltre, mettendo in luce la loro versatilità, la loro prontezza di pensiero e l'efficacia della loro *performance* verbale. Non esita, poi, a lodare le prove d'ingegno offerte dalle donne, attribuendo ad alcuni dei suoi personaggi femminili alcune delle trovate più brillanti, certamente non inferiori a quelle delle loro controparti maschili – a dispetto delle ingenerose premesse sull'imperfezione muliebre. Basti pensare alla dedica alla novella 26, in cui si legge che alcune donne si possono «meno che l'altre biasmare» quando, in virtù della loro saggezza (o meglio, dell'essere "meno non sagge delle altre"), sfogano la loro smodata libidine (da cui per natura, beninteso, non c'è scampo) «con arte nova [e] cautela» (Masuccio, *Nov*. III 26, 218). Eppure, in alcuni frangenti si percepisce molto chiaramente la malcelata connivenza del narratore di fronte a queste «rarissime femene» che sfruttano ai propri fini il potere della parola: manca, in questi casi, l'accanimento moralistico contro contro il «pravo e vilissimo femineo sesso» e prevale il *divertissement* dell'autore che si proietta nelle sue eroine narratrici, premiate dal trionfo finale.

Masuccio mette in scena nel *Novellino* figure di donna che recitano abilmente, sin dalla prima decade. La loro autonomia, però, si manifesta a diversi gradi. Un esempio significativo è dato dalla nona novella, penultima della decade anticlericale. Masuccio narra la vicenda di Lisetta, giovane moglie di un contadino soprannominato «il Veneziano» (Masuccio, *Nov*. I 9, 83), a causa della sua partecipazione nelle campagne militari del nord Italia. La donna è desiderata dall'arciprete locale, il quale, per ovviare alla gelosia del marito che intralcia i loro incontri, escogita uno stratagemma per allontanarlo: Lisetta si finge posseduta dallo spirito del padre, che minaccia di impadronirsi anche del corpo del marito, e l'unico rimedio è che quest'ultimo vada «quaranta dì in peregrinaggio a quaranta chiesie», permettendo nel frattempo all'arciprete di venire «ogni dì […] a dire tutte le ore canoniche a l'urecchia de *s*ua moglie» (Masuccio, *Nov*. I 9, 86)[198]. Liberatisi così dell'ingenuo marito, Lisetta e l'ecclesiastico si danno al buon tempo fino al suo ritorno, garantendosi il permesso di continuare la frequentazione. Il testo è dunque imperniato sul motivo narrativo del religioso che allontana il marito dell'amante per fini spirituali di espiazione dei peccati, che ha come diretti precedenti la novella di frate Puccio e quella di Ferondo (*Dec*. III 4 e III 8). All'analisi comparata, parrebbe che Masuccio

[197] Secondo la lettura di Michelangelo Picone, per cui il «truquage du réel […] dû […] à la parole» (Anna Fontes-Baratto, *Le thème de la beffa dans le «Décaméron»*, in *Formes et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance*, a cura di André Rochon, Parigi, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972, p. 14) avvicina l'azione dei beffatori a quella autoriale della *fictio* letteraria: «la beffa non è solo un tema, ma anche una *forma mentis*, un ideale di vita. In effetti, il beffatore dimostra attraverso la sua azione di saper dominare la realtà circostante, trasformando in evento la quotidianità: fa sentire al beffato di star vivendo un'avventura straordinaria, salvo poi a farlo risvegliare con i frammenti del sogno infranto. Quello che abbiamo appena descritto rappresenta una novità assoluta nel panorama della narrativa medievale: la beffa è qui diventata una creazione personale, quasi un duplicato dell'invenzione letteraria. E il regista della beffa si pone allo stesso livello dei narratori della cornice e dell'autore dell'opera» (Michelangelo Picone, *Lettura macrotestuale dell'ottava giornata del «Decameron»*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XXII (2003), p. 14).
[198] Cfr. Capitolo VII.4.

abbia contaminato i due racconti boccacciani, ma non si tratta di una riscrittura boccacciana completamente passiva. Tralasciando l'inserzione di nuove sequenze, ciò che più importa in questa sede è come Masuccio abbia assegnato un significativo margine d'azione alla donna. Infatti, a differenza delle protagoniste del modello, Lisetta si dimostra un personaggio che padroneggia in prima persona l'arte della parola e della manipolazione. Anzitutto, partecipa attivamente al gioco metaforico a sfondo sessuale inaugurato dall'arciprete, in cui si recupera il motivo già decameroniano del cibo come godimento[199], traslandola però in ambito animale e alludendo ai genitali femminili attraverso l'immagine della cavalla:

> «Bon dì», disse «commare. […] Io era adesso venuto che 'l compare è andato fuora, e tu pur si una volta rimasta, a pregarte che la sua cavalla insino a la vigna me prestassi, dopo che lui ne è tanto scarso, che non solamente non consenteria che alcuno la cavalcasse, ma che appena, si non appresso di lui, si vedesse». Lisetta, che discretissima era, avendo ottimamente compreso de qual cavalla ragionato gli avea, ancor lei sorridendo, in tal modo rispose: «Compare mio, il pensiero per oggi ve è vero fallito, imperò che site a tal tempo venuto, che, volendo imprestarvela, non porria, atteso che ha per manera guasto il dosso, che de la stalla uscire non potrebbe; e volendoci mio marito questa matina a l'alba cavalcare, per lo difetto ricontato per nissuna via possette». L'arcipreite, intesa molto bene la natura del male: «E anche questo» disse «è de nostra ventura; che non so quando sì bel destro come adesso aver si potesse, avendo io massimamente provisto de tanta biava donargli, che dinanzi avanzata gli sarebbe, e sì bene governarla, che un'altra volta son certo de meglior talento imprestata me l'avresti». «Aimè!» disse la giovane «tutti sète così avantatori e baldanzosi! Ma io non vidi mai cavalla, per ammorbata che fosse, che gli avanzasse un granello dinanzi». «Come non?» rispose lui. «Or priega pur Idio che vi monti su, che gli veri effetti maggior testimonio ne renderanno». A che la giovane disse: «Or va con Dio, compare, che fra quattro o sei giorni spero se gli porrà metter l'imbasto, e saremone sula prova» (Masuccio, *Nov*. I 9, 83-84).

Da questo scambio, è evidente la complicità della donna al gioco linguistico del religioso, a cui partecipa con la stessa *verve* libertina e divertita. Nell'interazione dialogica ed erotica, dunque, Lisetta si presenta come una compagna alla pari. Ma l'abilità della donna si manifesta soprattutto nella sua *performance* finale in cui impersona lo spirito del padre, decisiva per la riuscita dell'inganno – condotto invece, nel *Decameron*, dai soli uomini:

> […] dopo multi e varii trattamenti per una fida mezzana adoperati, alfine in uno più piacevole che pericoloso fatto se firmarono. E per mandarlo senza dimora ad effetto, una domenica matina, uscendo da la chiesia, in presenzia de tutto il populo fingendosi la nostra Lisetta spiritata, di mano, di bocca e d'occhi a torcerse incomincioe, e in manera urlando, che quante brigate v'erano, per verissima spiritata la fuggivano. Il marito, che più che la propria vita l'amava, vedendo tal novità, dolente fine a morte e piangendo amaramente, fattala in casa condurre, e avendo il dolore in parte cacciata la gelosia, mandato subito per il compare arcipreite, che scongiurasse lo spirito e vedesse con qualche santa orazione de farlo de quindi partire, lacrimando il supplicoe. Lo quale con gravità fattosi avanti, e col solito ordine cominciando sua scongiura, cui ello fosse lo adomandoe; a cui la giovane, come già ordinato aveano, rispondendo disse: «Io son lo spirito del patre de questa poveretta giovane, e de andare dieci anni tapinando in tal modo son dannato» (Masuccio, *Nov*. I 9, 85)

[199] Sviluppata in particolare nella novella di frate Puccio, con frequente associazione fra il cibo e il sesso e, di conseguenza, fra dieta e astinenza sessuale: cfr. *Dec*. III 4, 6; III 4, 23-29; III 4, 32.

Tuttavia, a fronte di questo guadagno di spazio narrativo, la protagonista deve sacrificare la propria femminilità[200]: spia più evidente di questa maschilizzazione è senz'altro il riferimento costante alla donna come «lo spirito» nel dialogo («e rispondendo lo spirito disse»; «rispose lo spirito»; «allora il spirito disse», Masuccio, *Nov*. I 9, 86), come se a livello testuale il padre abbia *davvero* posseduto la figlia, che viene in qualche modo da lui "agita". Si tratta, dunque, di un riscatto solo parziale per la donna, che conquista i riflettori sul palcoscenico solo a patto di indossare le vesti di una figura maschile.

Diverso il caso di Agata, la memorabile protagonista della terza novella della raccolta. In questo testo, la giovane moglie del medico Rogero Campisciano tradisce il marito con l'affascinante fra Nicolò da Nargni, conosciuto durante una predica. Elaborato uno stratagemma durante una confessione, il frate si presenta dalla donna con la scusa di guarirla dal malessere mestruale con una reliquia di San Griffone e in assenza del marito può andare a letto con lei. L'improvviso ritorno di maestro Rogero provoca però la precipitosa fuga del frate, che nella fretta dimentica le mutande nella camera. Proprio questo indumento viene spacciato allora come reliquia taumaturgica e riportato in convento con tanto di processione celebrativa, ovviando così ai sospetti del geloso marito. Il nucleo narrativo è di origine fabliolistica: la vicenda è infatti narrata nell'anonimo *Les braies au cordelier*, databile circa agli inizi del XIII secolo e già riproposto nella novella CCVII di Sacchetti e nella facezia CCXXXII di Poggio Bracciolini[201]. Nel *fabliau*, quando l'indumento viene scoperto dal marito, l'adultera convince un frate minore a proteggerla, chiedendogli di riferire all'uomo che tali mutande le erano state prestate come talismano per concepire un figlio. Nel modello narrativo di partenza, è dunque la donna a elaborare la menzogna che giustifica la presenza delle *braies* altrui nel proprio letto coniugale, ma ha ancora bisogno di un portavoce maschile per dare credibilità alla sua storia. Fra i testi italiani che recuperano questa narrazione, il *Novellino* è l'unico ad attribuire l'ideazione dell'espediente delle brache-reliquia alla donna, mentre negli altri casi essa è sempre delegata al religioso. Nella novella di Masuccio, la giovane Agata elabora il piano con largo anticipo, ancor prima che l'incontro abbia luogo, e non più spinta dall'urgenza dell'entrata del marito:

> «Nondimeno» suggiungendo «pur adesso un modo nel pensier me occorre, che con tutta la gelosia estrema de mio marito la nostra intenzione eseguiremo. Onde essendo io solita aver quasi ogni mese nel core una fiera passione, e tal che d'ogni sentimento quasi me priva, né trovandosi insino a qui per argomento de medico posser a quella in minima parte rimediare, ed essendomi declarato da donne

[200] Perfettamente in linea con quanto sostiene lo stesso Nigro a corollario della dicotomia citata: «La donna poteva però riscattarsi dalla condizione minoritaria, negandosi al mondo: avrebbe smesso allora di essere donna, e sarebbe stata chiamata "uomo". [...] Solo se requisite alla loro sessualità le donne cessano di essere malefemmine. Debestializzate, si sfemminizzano e mudano – con un ossimoro nella legge di natura – in "virilità" » (Nigro, *Le brache di San Griffone* cit., p. 38).

[201] Cfr. *NRCF*, vol. iii, pp. 211-236. Per questi ipotesti, cfr. Nigro, *Le brache di San Griffone* cit., pp. 57-61; Alfonso D'Agostino, *Di monaci e abati («Decameron» I 4)*, in «Carte Romanze», VII (2019), pp. 421-430; Vitale, *Secondo i precetti della perfetta amicizia* cit., p. 49 n. 44.

> antiche ciò procedere da la matrice, e che com'io giovane sia e atta a produrre figlioli né per la vecchiezza de mio marito ciò far si potrebbe, ho pensato che un di questi giorni, che lui andarli in prattica in contado, me fingerò esser da la solita passione oppressa; e mandando subito per voi che me prestate alcuna reliquia de san Griffone, a conferirvi con esse a me secretamente stati apparecchiato, e, con l'opera de una mia fidatissima fante, a nostro bel piacere seremo insieme». Il frate allegro disse: «Figliola mia, benedetta sia da Dio, de quanto bene hai pensato! Parmi che tal ordine eseguir si debbia […]». (Masuccio, *Nov*. I 3, 34)

Da questo punto di vista, ciò che distingue davvero la versione di Masuccio dalle precedenti è senz'altro il largo spazio lasciato alla complicità di Agata e fra Nicolò. Entrambi i personaggi, infatti, vengono rappresentati come due maestri della parola, in grado di plasmare la realtà orchestrando un'abile finzione narrativa. Ciò si manifesta in primo luogo nella scena della confessione d'amore cifrata del frate, in cui la donna si inserisce con disinvoltura nel gioco verbale intavolato dall'uomo. Fra Nicolò nega l'assoluzione alla donna poiché «niuna persona ligata può altri assolvere; onde, avendome tu in sì piccolo spacio ligato, né me né te senza il tuo ausilio assolver porrei»; al che, Agata, «la chiara cifra subito inte*ndendo*» risponde senza esitazione: «Patre mio, lasciate il dolore a me, che, venendo qui libera, tornarò serva di voi e d'Amore» (Masuccio, *Nov*. I 3, 33)[202]. Un altro momento in cui la capacità di simulazione verbale dei due è messa alla prova è quello in cui Agata invoca San Griffone, fingendosi malata, e il frate le propone prontamente di ricorrere alla confessione, dettaglio non esplicitamente pianificato ma utile a liberare la stanza dagli intrusi. Il vero apice della *performance*, tuttavia, è tutto femminile e consiste proprio nel coordinamento dell'azione a partire dal ritrovamento delle brache. Agata improvvisa l'invenzione dell'improbabile reliquia che trasfigura l'imbarazzante prova del suo adulterio in un oggetto sacro, convincendo con la propria disinvoltura il marito:

> «Che diavolo vuoi dire questo, o Agata? che vogliono queste brache de frati significare?» La giovane donna, che prudentissima era, e nuovamente amor gli avia piu svegliato l'ingegno, non indugiando punto a la risposta, disse: «E che è quello ch'io te ho detto, marito mio? si non che queste miraculose mutande essendo state del glorioso misser san Griffone, come ad una de sue famose reliquie avendole il patre predicatore qui portate, l'onnipotente Dio per virtù de quelle mi ha gia fatta grazia, e cognoscome esser del tutto liberata; e per maggior mia cautela e divozione, volendonele lui portare, de grazia gli chiesi che insino a vespero me le lasciasse, e dopo lui medesmo o altro avesse per quelle mandato». (Masuccio, *Nov*. I 3, 37)

La donna si rivolge dunque alla fante, complice e aiutante nella farsa, con il messaggio cifrato: «Va via in convento, e, trovato il predicatore, gli dirai che mandi per la reliquia me lascioe, che la Dio mercé insino a qui non ne ho piu di bisogno» (Masuccio, *Nov*. I 3, 38). È proprio a questo punto che Agata prende in mano le redini della finzione, mentre fra Nicolò non sa che fare ed è costretto a chiedere aiuto al guardiano, il quale si limita a dare compimento alla trovata della donna. È la

[202] Per questo gioco verbale, rimando anzitutto a Vitale, *Secondo i precetti della perfetta amicizia* cit., pp. 61-62, che analizza gli usi del verbo *legare* nella lirica di ambito erotico.

«sagacissima» (Masuccio, *Nov*. I 3, 37) Agata, dunque, la vera regista della novella, che ordisce ogni snodo della trama sfruttando a proprio favore l'immaginario e soprattutto il linguaggio ecclesiastico, tanto da essere assecondata non solo dal predicatore di lei invaghito, ma da un intero convento. Nel denunciare l'insidia delle donne e della loro lingua[203], Masuccio restituisce però l'*agency* al polo femminile della narrazione, restato nell'ombra in tutti i rifacimenti a lui precedenti. Siamo di fronte a un personaggio in molti sensi analogo al Ciappelletto decameroniano: un personaggio immorale che resta però, per citare Picone, «modello non di vita ma di *ars narrandi*», in grado di capovolgere una situazione di crisi a proprio vantaggio per mezzo di «un'azione che si esplica attraverso la manipolazione verbale della realtà evenemenziale e esistenziale»[204].

Come Agata, diverse altre figure brillano per la loro abilità attoriale: si pensi alle due giovani monache Chiara e Agnese della sesta novella che escogitano uno stratagemma per salvarsi dalle accuse di fornicazione e il successo ottenuto soprattutto grazie alla finzione di Chiara; alla prostituta Marchesa, che nella novella seguente truffa fra Partenopeo ottenendo un ricco bottino; all'anziana serva che riesce a scambiarsi con una fanciulla veneziana in carcere e a inventare una storia credibile per scagionarla di fronte al doge e agli altri nobiluomini presenti nella novella 32. Ma nonostante il circoscritto favore del narratore, queste donne vengono pur sempre screditate su un piano morale. Pienamente riscattata come amante leale e virtuosa e, dunque, promossa anche nella sua dimensione sessuale non più stigmatizzata, è invece la protagonista della novella 41, che inaugura la quinta e ultima decade della raccolta, dedicata a «materie notivole e de gran magnificencie de gran prìncipi usate, e d'altre a lieto fine». In questo racconto, i due cavalieri francesi Filippo de Lincurto e Ciarlo d'Amboia, stanziati a Firenze, si innamorano di due sorelle. Richiamati in Francia, Filippo promette alla sua donna di restarle leale e di tornare il prima possibile, ma ben presto la dimentica. La fanciulla non si perde d'animo, ed elabora uno stratagemma per farlo tornare:

> De che la donna, cognoscendo dal fervente amante essere quasi del tutto abandonata, in tanto fiero dolore ne cadde, che era per impaccirne; puro, pensando a la intiera virtù del cavaliero, non se possea persuadere che tanta inumanita in core nobile albergasse. Ma tuttavia de l'ultime parole e scritte e mandatele a dire per loro fido messo recordandose, pensò con una nuova e sentenziosa intramessa mordere la virtù de l'amante, e con quello vedere l'ultima esperienzia del suo amore. E subito da un singulare maestro fatto fare con gran dilicatura uno anello d'oro, in quello fe' incastrare un contrafatto diamante, che ben parea la sua falsità, e intorno a ditto anello fe' scolpire certe littere, che sulo diciano: *"Lama zabatani"*. E quello acconciamente fasciato in più viluppi de sottilissima cambraia, per un fiorentino giovenetto consapevole del fatto, che per altre soe bisogne in Francia passava, al suo Filippo il mandò, e gli impuose che tra sé e lui glil desse, e non altro gli dicesse si non: «Colei che unicamente te ama, te manda questo, e te supplica che de conveniente resposta la fa' digna». (Masuccio, *Nov*. V 41, 324-325)

[203] Cfr. la concezione sulla parola femminile esposta in Casagrande, *La donna custodita* cit., pp. 119-121.
[204] Michelangelo Picone, *Una scheda per Ciappelletto*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XVII (2001), pp. 34-35.

Filippo non riesce a sciogliere l'enigma fino all'intervento del duca Ioanni, che correttamente interpreta il significato dell'anello: «Di' – amante falso, perché me hai abandonata?» (Masuccio, *Nov*. V 41, 325)[205]. Insieme al compagno, il cavaliere francese fa dunque ritorno a Firenze, dove si riunisce all'amata. La protagonista di questa novella masucciana ricorda per molti versi una delle più brillanti fanciulle decameroniane, Giletta di Nerbona (*Dec*. III 9). Anzitutto, entrambe le donne sono caratterizzate dalla nobiltà d'animo e, soprattutto, dall'intelligenza. Il primo tema si esplica nel *Decameron* soprattutto nella condanna del disprezzo di Beltramo per la promessa sposa di rango inferiore da parte del re[206]. L'essere «savia» di Giletta è il motivo ricorrente di tutta la novella e la fanciulla si dimostra in grado di superare diverse prove complesse: la guarigione del re, la gestione del contado di Beltramo «sì come savia donna con gran diligentia e sollecitudine» (*Dec*. III 9, 29) e, soprattutto, la riconquista dell'uomo, proprio tramite un anello. Nel testo di Masuccio, quest'ultima è l'unica vicenda narrata, ma anche nel *Novellino* l'anonima fiorentina viene presentata come «discreta e intendente» (Masuccio, *Nov*. V 41, 323) e se ne esalta la «nuova e sentenziosa intramessa» dell'anello (Masuccio, *Nov*. V 41, 324), che «con gran prudenzia» (Masuccio, *Nov*. V 41, 325) colpisce

[205] Senz'altro, l'enigma gioca su un simbolismo diffuso nella lirica d'amore italiana. Pur tenendo conto dell'ambiguità semantica di «adamàs» e «minera» (cfr. Guido Guinizelli, *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Torino, Einaudi, 2002, pp. 35-36), non si può che prendere le mosse dai vv. 28-30 di *Al cor gentil rempaira sempre amore* di Guinizelli per la genesi dell'accostamento di diamante ed amore: «Amore in gentil cor prende rivera / per suo consimel loco / com' adamàs del ferro in la minera». Nella canzone *La mia gran benenanza e lo disire* di Chiaro Davanzati, ai vv. 34-36 sembra già presente o quantomeno alluso il gioco di parole amante-diamante (in questo caso nel senso di 'calamita') sfruttato da Masuccio, con entrambe le forme legate in una rima inclusiva: «Quant'io più prendo di voi, più ne bramo, / membrando, bella, ch'io di voi sia amante / e 'l vostro viso sia per me diamante». L'ambiguità fra la lettura "diamante" e "di amante" ha fatto sì che anche interpreti quali Casini siano stati in dubbio su come trascrivere il verso; ma se per il testo di Chiaro Davanzati, come sostiene Menichetti, la rima identica *amante:amante* sarebbe «ingiustificata nel contesto» (Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, p. 169), ben diverso però è il caso di un sonetto con rimalmezzo di Cino da Pistoia: «Meuccio, i' feci una vista d'amante / ad una fante — ch'è piacente in ciera, / e 'ncontenente lo suo cor, ched era / come di cera, — si fece diamante» (Gianfranco Contini, *I poeti del Duecento*, vol. ii, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 654). Qui, *d'amante:diamante* è vicinissimo a una rima equivoca contraffatta; che il gioco sia voluto è evidente anzitutto dalla contigua rima equivoca *ciera:cera* (distinta solo graficamente da Gianfranco Contini), ma ancor più a livello semantico. La lettura «lo suo cor […] si fece di amante» (facilitata dal parallelismo col precedente «di cera»), infatti, produrrebbe un'antifrasi perfetta del senso del testo, che narra invece l'inaspettata ed estrema freddezza dell'amata. L'equivoco rende ancora più efficace, dunque, la rappresentazione dello stato d'animo del poeta, che sperava nel favore della donna, di fronte all'atteggiamento invece durissimo dell'amata. Il testo di Cino si muove dunque su una linea vicinissima a quella di Masuccio nella novella V 41, di cui potrebbe essere il più vicino precursore. A questi riscontri, tuttavia, non può che essere aggiunto l'illustre modello petrarchesco, che consacra nel *Canzoniere* l'immagine del diamante come simbolo in relazione alla saldezza della memoria dell'amata (mi limito a ricordare *RVF* CVIII, CLV e CCCXXV). Dunque, non è un caso la visione guinizelliana dell'amore percorra tutta la prima parte della novella, e la giovane fiorentina di Masuccio non punta semplicemente alla formulazione-rebus "di' amante": a un livello ermeneutico ulteriore, è implicito il *j'accuse* contro una memoria che si era professata adamantina («promese [...] come liale amante, per niuno accidente abandonarla mai» *Nov*. V 41, 8) e che invece si è dimostrata, in termini petrarcheschi, «non di diamante, ma d'un vetro» (*RVF* CXXIV).

[206] «Disse Beltramo: "E chi è la damigella, monsignore?". A cui il re rispose: "Ella è colei la quale n'ha con le sue medicine sanità renduta". Beltramo, il quale la conoscea e veduta l'avea, quantunque molto bella gli paresse, conoscendo lei non esser di legnaggio che alla sua nobiltà bene stesse, tutto sdegnoso disse: "Monsignore, dunque mi volete voi dar medica per mogliere? Già a Dio non piaccia che io sì fatta femina prenda giammai […] mai io non sarò di tal maritaggio contento". "Sì sarete" disse il re "per ciò che la damigella è bella e savia e amavi molto: per che speriamo che molto più lieta vita con lei avrete che con una dama di più alto legnaggio non avreste" (*Dec*. III 9, 20-25).

nel segno tanto da provocare il ritorno dell'amante. Come Giletta, trionfa nel suo intento per non essersi persa d'animo e per aver sfruttato la propria intraprendenza. Inoltre, le due protagoniste vengono ingiustamente abbandonate dall'amato, con un movimento esattamente speculare. Se Filippo de Lincurto si allontana da Firenze per andare in Francia, dove si dimentica della donna, Beltramo di Rossiglione in fuga dalla moglie sgradita «se ne venne in Toscana», per poi stanziarsi proprio a Firenze (*Dec*. III 9, 27-28). Sono ovviamente molte le differenze che separano il racconto boccacciano da quello di Masuccio, primo fra tutti il mancato amore iniziale di Beltramo per la donna, ma gli elementi principali della trama e, soprattutto, la svolta d'astuzia legata all'anello, legano le due narrazioni e fanno ipotizzare che l'autore salernitano abbia voluto creare una Giletta fiorentina, che non abbia più bisogno di raggiungere fisicamente l'uomo e che riesca, con la sua sola intelligenza e senza inganni, a riportarlo a sé dando prova del proprio valore. Anche nella morale finale, Masuccio loda l'intelligenza della sua protagonista, tanto nella trovata dell'anello quanto in una beffa giocata successivamente al suo amante:

> Se la notevole intramessa del falso diamante da una donna composta deve essere, e meritamente, commendata, non meno con piacere considerare se può la singulare beffa da lei medesma fatta a Ciarlo, col travaglio di mente, con gli diversi pinsieri e col timore insiemi, che in sì longa notte recevette. (Masuccio, *Nov*. V 41, 328)

Su questo fronte, anche la raccolta dello pseudo-Sermini (che, come si è detto, non si posiziona esplicitamente né in senso misogino né in senso filogino) annovera alcuni esempi notevoli. La novella di apertura è forse il caso più memorabile. Montanina, in camera con l'amante Vannino, sta per essere colta in flagrante dal marito: con prontezza e lucidità di fronte al pericolo imminente, elabora un piano complesso e al contempo brillante per risolvere la situazione e mettere in salvo sia sé stessa sia il suo innamorato:

> or la valente Montanina, savia et proveduta, cognosciuto el partito, prese riparo di sé e di Vannino in questa forma: et prima se medicinò con certa bevanda che havea in casa nascosta per altri che per sé adoperare, poi disse a Vannino: «Fa' così, entra in quisto cassone, del quale presto sano et salvo te ne cavarò et non far mai motto; et, come leale, promettoti presto ristorarti in forma che tu serai bien contento: che tale la fa hora a noi, che noi la faremo bien presto ta lui, in forma che gli cocerà. Et non haver pensiero: entra qui e fidati di me». (Ps. Sermini, *Nov*. I, 29)

In un lampo, Montanina decide di simulare la propria morte attraverso un preparato medico, espediente narrativo che conoscerà grande fortuna fino al capolavoro shakespeareano di *Romeo and Juliet*[207]. Come ultima volontà prima di morire, chiederà al marito di farsi seppellire proprio con il cassone in cui è nascosto Vannino, in modo da poter fuggire con lui al proprio risveglio. La donna

[207] Per una panoramica sul tema cfr. Olin H. Moore, *Was Masuccio influenced by Sermini?*, in «Italica», XV/4 (1938), pp. 220-222, da aggiornare con il recentissimo Monica Marchi, *"Masuccio è stato influenzato dallo Pseudo Sermini?". Qualche nuova considerazione sul tema*, in *Il «Novellino» di Tommaso Guardati* cit.

riesce a simulare efficacemente anche mentre è sotto l'effetto del narcotico, intavolando un lungo e arzigogolato monologo con il marito e stendendo addirittura il proprio testamento. Grazie a questa trovata, Montanina potrà vivere una seconda vita con l'uomo che ama, in gran parte proprio grazie alle straordinarie capacità attoriali che le permetteranno di fingersi una nuova donna, soprattutto attraverso un sapiente uso del dialogo. Così pure, nella novella seguente, è Savina a fingersi addirittura indemoniata[208], in maniera simile alla Lisetta di Masuccio, per poter fuggire dal monastero in cui era stata rinchiusa contro la sua volontà. Ma non sono le uniche: la già citata monna Meia (novella XIX), nella difficile situazione con i religiosi che la insidiano, riesce a fingere all'improvviso di fronte al proprio marito e salvare la propria reputazione; nella novella XXIII la giovane Pellegrina dichiara il proprio amore al vescovo tramite il linguaggio cifrato della confessione senza compromettersi[209], sfruttando come l'Agata di Masuccio proprio il confessionale; astuzia e manipolazione sono sfruttate anche dalla mezzana che beffa il marito della novella XXVI, sventando i suoi piani di adulterio alleandosi proprio con la moglie dell'uomo.

Tuttavia, nell'opera dello pseudo-Sermini l'*agency* femminile si manifesta eminentemente come iniziativa erotica delle donne, un tema che è sfruttato soprattutto da Masuccio ma sempre in senso denigratorio. Per meglio dire, nel *Novellino* la libido femminile non è mai espressione di agentività, ma di soggiogamento: le donne sono schiave di pulsioni che non possono controllare, data la loro imbecillità strutturale e, dunque, la loro condotta sessuale in qualche modo è sempre al di fuori di qualsiasi affermazione del sé. Diversamente, le donne dello pseudo-Sermini manifestano un approccio alla sfera erotica spesso simile a quello delle loro controparti maschili. Fanno profferte sessuali esplicite, proprio come Savina nella novella II; dimostrano intraprendenza nella seduzione, come Fiorita che nella novella XXXIII riesce a conquistare l'amato Luciano e a farsi promettere il matrimonio; soprattutto, però, simulano e dissimulano per realizzare i propri desideri di adulterio, prendendo l'iniziativa nelle novelle VII, VIII, XIII, XX e XXXVI. Le loro capacità vengono spesso riconosciute con espliciti commenti del narratore, che le definisce "discrete", "savie" e "prudenti", alludendo anche alla loro scaltrezza nelle faccende d'amore ma, al contempo, mantenendo un atteggiamento sorridente che in Masuccio non trova quasi mai riscontro.

A mio avviso, proprio questi casi mostrano un paradosso significativo: le protagoniste dello pseudo-Sermini e di Masuccio manifestano un livello di agentività ben superiore, nel complesso, rispetto a quelle del filogino Sabadino. Difficili da ingabbiare in un'interpretazione univoca, sempre portatrici di ambiguità ermeneutica e ingranaggi imprescindibili del motore narrativo, le donne della

[208] Cfr. Capitolo VII.4.
[209] Cfr. Christopher Nissen, *Games of Sex and Power in Gentile Sermini's Novelle*, in «Romance Languages», VII (1996), pp. 298-304.

novella quattrocentesca non riescono mai essere appiattite da un'interpretazione uniformemente svilente, neanche da parte di un irriducibile misogino come Masuccio. Sono, però, casi liminali, e resta un dato ineludibile: a fronte di diverse posizioni professate, a favore o contro le donne, si riscontra una preferenza marcata per i personaggi femminili subordinati, specchio anche della società dell'epoca. Anche il filogino Sabadino, che occasionalmente lascia trapelare una sensibilità maggiore nei confronti delle ingiustizie subite dalle donne, non porta avanti coerentemente questa linea: al di là delle sue dichiarazioni, la sua è una filoginia episodica, circostanziale, che non produce eroine femminili minimamente paragonabili a quelle decameroniane. Dunque, pur essendo importante riconoscere le sfumature e i limiti di questo fenomeno, a mio avviso è possibile riconoscere nella misoginia una marca caratterizzante, nel complesso, della narrativa di questo secolo.

VII. Soprannaturale e fantastico

VII.1. Soprannaturale e fantastico nella novella: metodi e categorie

È ancora proficuo per il XV secolo richiamare la tripartizione del soprannaturale proposta da Jacques Le Goff nelle tre sfere del *mirabilis*, del *magicus* e del *miraculosus*[1]. Come ha chiosato sinteticamente Francis Dubost, «disons rapidement que *miraculosus* s'applique à ce qui vient de Dieu (le miracle), *magicus* à ce qui vient du diable et *mirabilis* ou *mirabilia* à ce qui vient d'ailleurs et d'autrefois»[2]. Come precisa lo stesso Le Goff, il vero e proprio miracolo non è che una (e nemmeno la più rappresentativa) delle casistiche incluse nel dominio del *miraculosus*, o meraviglioso cristiano: ad accrescere questo filone è ogni evento soprannaturale la cui causa sia riconducibile al Dio cristiano, dall'azione degli angeli a quella dei santi, dal potere delle reliquie e delle preghiere alle *visiones* divine. Il *magicus*, d'altra parte, non è esclusivamente negativo: il Medioevo ha conosciuto anche una "magia bianca" considerata lecita[3] e, soprattutto avvicinandosi al Rinascimento, alcune forme di magia alta come l'astrologia erano non soltanto socialmente accettate, ma praticate dalla cultura dominante, soprattutto nelle corti. D'altra parte, l'immaginario della magia nera, della negromanzia e delle forze diaboliche risulta certamente più pervasivo[4] e ciò, come si dirà più oltre, vale a maggior ragione nel contesto storico e culturale del XV secolo. Infine, il *mirabilis*, di origine precristiana o proveniente dalle culture orientali, include entità soprannaturali non riconducibili alla dicotomia cristiana tra Dio e Satana: fate, mostri e altre creature non umane, mondi alla rovescia, oggetti magici, luoghi fuori dal tempo e dallo spazio terrestre.

La presenza del soprannaturale nel genere novellistico non è affatto scontata: il presupposto ineludibile dell'indagine è il riconoscimento del canone realistico della novella, fondato sul modello di Boccaccio[5]. Del resto, alcune forme di soprannaturale erano a tutti gli effetti considerate reali nel Medioevo, specie quelle appartenenti alla sfera del *miraculosus*, che costituivano verità teologica, e dunque, non stupirebbe trovarle in una narrazione di impianto realistico. D'altro canto, gran parte del soprannaturale era giudicato frutto di vacua superstizione e ignoranza, come è spesso tematizzato nelle novelle. Interrogandosi sulla presenza del soprannaturale all'interno del *Decameron*, Menetti ha affermato:

[1] Jacques Le Goff, *Le merveilleux dans l'Occident médiéval*, in Id., *L'imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 22.
[2] Francis Dubost, *Fantastique médiéval: esquisse d'une problématique*, in «Études médiévales», III (2011), pp. 101-115, in seguito raccolto in Id., *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, pp. 121-143, da cui si cita: p. 123 n. 2.
[3] Cfr. Le Goff, *Le merveilleux dans l'Occident médiéval* cit., p. 22.
[4] Cfr. Le Goff, *Le merveilleux dans l'Occident médiéval* cit., p. 22.
[5] Cfr. Auerbach, *La tecnica di composizione della novella* cit., p. 18 e Segre, *La novella e i generi letterari* cit., p. 48.

> in tutte le cento novelle non ci sono storie di fate, i diavoli non tentano nessuno e i miracoli dei santi sono il bersaglio preferito della polemica anticlericale dell'autore. Ad essere presenti, invece, sono la magia, le avventure e i viaggi in terre lontane ed esotiche, gli insoliti e stravaganti intrecci erotici, la descrizione macabra del dolore e della morte, le paurose immagini oniriche.[6]

In questo capitolo, non terremo conto di molti elementi umani presi in considerazione da Menetti nella sua monografia, come le peripezie e i casi improbabili o il macabro, ma solo di creature ed eventi propriamente soprannaturali, riconducibili ai tre ambiti delineati da Le Goff. Il focus non sarà tanto sullo «stato d'animo» di fronte al "meraviglioso"[7], quanto ai contenuti che introducono sulla scena del reale novellistico il non-umano, il non-naturale e il magico, a prescindere dal tipo di tono con cui essi sono presentati.

Naturalmente, resta fondamentale rilevare lo statuto di realtà attribuito a questi fenomeni e analizzare le modalità della loro rappresentazione, sia perché si tratta di un fattore estremamente incisivo per il genere novella, sia perché questi elementi sono spia della cultura del novelliere e del suo pubblico. Nondimeno, questo capitolo si propone di raccogliere ogni referente soprannaturale menzionato, proprio per poter vagliare in maniera esaustiva e analitica l'uso che i novellieri fanno di questi materiali. Questa impostazione, per questo aspetto in linea con la metodologia sviluppata da Francesco Orlando[8], è stata seguita in uno studio della storica Marina Montesano, che ha parlato generalmente di "cultura magica" nella novellistica toscana trecentesca prendendo in considerazione il *Decameron* e le opere di Sacchetti, Sercambi e Ser Giovanni, e distinguendo di volta in volta il grado di credibilità attribuita ai fenomeni soprannaturali, in relazione al contesto storico, sociale e culturale dell'autore[9]. La disamina operata da Montesano rappresenta senz'altro un importante punto di partenza per l'indagine sul XV secolo, perché permette di evidenziare tendenze di continuità e discontinuità e di metterle in relazione con la temperie culturale dell'epoca in esame.

Nel *Decameron*, i casi di eventi soprannaturali presentati come autentici sono estremamente limitati: si contano due casi di vera magia, limitati alla decima giornata (la fioritura del giardino d'inverno in *Dec*. X 5 e il volo di ser Torello in *Dec*. X 9), tre rivelazioni attraverso il sogno (il sogno di Lisabetta da Messina in *Dec*. IV 5, i sogni di Andreuola e Gabriotto in *Dec*. IV 6 e il sogno di Talano d'Imolese in *Dec*. IX 7) e due apparizioni dall'aldilà (di tenore molto diverso: la caccia infernale di Guido degli Anastagi in *Dec*. V 8 e il ritorno dell'anima di Tingoccio in *Dec*. VII 10).

---

[6] Menetti, *Il «Decameron» fantastico* cit., p. 22.
[7] Cfr. ivi, pp. 20-21.
[8] «Ebbene, quel che tenteremo è una ricognizione e un'interpretazione che, per abbracciare il maggior numero di forme di soprannaturale senza perdersi nel mare delle variabili, parte da un'altra domanda, molto più basilare: se e in che misura il testo e solo il testo pretenda o meno un'adesione al soprannaturale. […] Cercheremo quindi di distinguere i vari statuti del soprannaturale interrogandoci sulla ponderazione del *credito* accordatogli e della *critica* opposta rispetto alla sua esistenza» (Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017, pp. 19-20; cfr. anche pp. 22-23).
[9] Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit.

Parrebbe di trovarsi di fronte ad eccezioni che, proverbialmente, confermano la regola di un realismo giocato tutto sulla quotidianità umana e materiale, lontana dalle aperture al divino e al demoniaco del *récit* agiografico, così come da ogni forma di *mirabilia*, espressione della *Weltanschauung* di una classe borghese, laica e cittadina. Ma questi passaggi testuali non esauriscono il tema del soprannaturale nelle novelle di Boccaccio: per averne un assaggio completo, va tenuto conto anche di ciò che Francesco Orlando definisce «soprannaturale di derisione»[10], una categoria che, pur coniata dal critico in relazione all'Illuminismo settecentesco[11], si presta particolarmente bene ai casi di studio offerti dalla novella di beffa, serbatoio privilegiato di questi contenuti. Si tratta di un soprannaturale presente attraverso una formazione di compromesso, intesa non in senso strettamente freudiano, quanto piuttosto orlandiano, come «struttura di ordine logico […] tra le istanze del reale e dell'irreale»[12]. Nel caso della novellistica, l'istanza del reale è il codice dato dalle già ricordate convenzioni del genere letterario novellistico, a loro volta espressione della mentalità scettica di Boccaccio di fronte a forme di credulità percepite come stupide e ingenue, che trovava corrispondenza anche nelle istituzioni della cultura dominante della sua epoca. I miracoli andavano vagliati accuratamente ai fini della canonizzazione dei santi, l'eccessivo culto per reliquie di dubbia provenienza veniva stigmatizzato[13], non si dava particolarmente credito alle pratiche magiche[14]. Le istanze dell'irreale, d'altra parte, sono molteplici. Già Le Goff parlava di una «évident fonction de compensation du merveilleux», che fa da «contrepoids à la banalité et a la régularité quotidiennes»[15]; questa funzione può essere compatibile con il «piacere dell'immaginario» menzionato da Francesco Orlando, sulla scorta di Sigmund Freud[16]. Ma nell'ambito della novella medievale, è stata riconosciuta anche «une forme de résistance à l'idéologie officielle du christianisme»[17], che può

[10] Cfr. Orlando, *Il soprannaturale letterario* cit., pp. 121-128.
[11] «Il soprannaturale di derisione costituisce il punto di gran lunga più basso di credito e più alto di critica; e forse uno degli scrittori di tutti i tempi che più lo hanno praticato è Voltaire, colui che ha cambiato irreversibilmente il rapporto della civiltà umana col fenomeno religioso, e più in generale con i fenomeni soprannaturali. Egli ha talmente messo in ridicolo il meraviglioso contenuto nei libri sacri da renderne impossibile, anche ai credenti, una fruizione non metaforica. Ma proprio per operare questa devastante critica Voltaire ha dovuto riferirsi continuamente a situazioni soprannaturali, e anzi si è spesso compiaciuto a narrarle» (ivi, p. 121).
[12] Cfr. ivi, pp. 21-22.
[13] Cfr. André Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Roma, École Française de Rome, 1988 [1981].
[14] Cfr. Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit., pp. 15-40.
[15] Le Goff, *Le merveilleux dans l'Occident médiéval* cit., p. 24. In particolare, in contrasto con la realtà quotidiana, si sottolinea il ricorso a temi quali «l'abondance alimentaire, la nudité, la liberté sexuelle, l'oisiveté», che trovano la loro massima espressione nell'immaginario della Cuccagna (*ibidem*).
[16] Orlando, *Il soprannaturale letterario* cit., pp. 21-22; cfr. Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in Id., *Opere*, vol. V: *1905-1908*, a cura di Cesare Musatti, trad. italiana a cura di Silvano Daniele e Ermanno Sagittario, Torino, Bollati Boringhieri, 1972 [1905], p. 113 e *passim*.
[17] Le Goff, *Le merveilleux dans l'Occident médiéval* cit., p. 24.

anche configurarsi, con le parole di Dubost, come «retour des croyances mal éteintes»[18] che sopravvivono alla censura della cultura alta, ecclesiastica e laica, specie se rispondono a istanze umane fondamentali quali la realizzazione dei propri desideri, l'appagamento dei propri bisogni, la conoscenza dell'ignoto e il terrore per la morte. Il Boccaccio autore di novelle, dunque, si fa autore di soprannaturale di derisione nel momento in cui scredita la credulità nei confronti di reliquie portentose come la piuma dell'arcangelo Gabriele, del facile conseguimento di amore e altri godimenti grazie a riti magici o della pervasiva presenza di spiriti e demoni. Pur tacciando questi e altri elementi soprannaturali come ridicole superstizioni, Boccaccio, di fatto, dedica ad essi uno spazio considerevole all'interno del *Decameron*, spesso indugiando a lungo sui contenuti magici e oltremondani (si pensi, appunto, al lunghissimo monologo di frate Cipolla in *Dec*. VI 10 o a quello di Bruno in *Dec*. VIII 9) con evidente compiacimento. La formazione di compromesso si struttura quindi come negazione ("questo soprannaturale *non* esiste") o come spostamento ("*gli sciocchi* credono in questo soprannaturale"). Che ciò sia spia di una malcelata simpatia di Boccaccio nei confronti di tali credenze irrazionali sarebbe improprio, nonché impossibile da affermare su queste basi; piuttosto, pare ragionevole dedurre che l'autore, oltre a registrarne la permanenza in determinati strati sociali nel suo affresco dell'Italia trecentesca, le abbia inserite nella sua opera prevedendo il fascino e il piacere che queste tematiche dovevano suscitare nel suo pubblico. La sua presa di distanza, motivata dal suo retroterra socioculturale e dal modo realistico perseguito nel *Decameron*, è la condizione che gli permette di trattare del soprannaturale nelle novelle.

Se però ci si volge, ad esempio, all'ambito dei sogni premonitori, a più riprese tematizzato da Boccaccio, ci si trova davanti a un meccanismo diverso. In questo caso, l'istanza dell'irreale si configura come un desiderio di conoscenza e previsione, ovvero di potere su ciò che sfugge al controllo umano, specie in un tempo di precarietà e incertezza sotto la costante minaccia della morte (tanto più pregnante alla luce del contesto che incornicia il *Decameron*)[19]. Parlare con i propri cari morti, come nel caso di Lisabetta da Messina, nonché prevedere il futuro è non solo impossibile, ma teologicamente inammissibile: ciò non toglie che si tratti di due fra i più radicati e inestinguibili *desiderata* umani in ogni epoca. Come rileva Menetti, che dedica largo spazio alla questione,

> Riscontriamo, allora, una sorta di incoerenza tra le dichiarazioni di scetticismo e gli effetti reali dei sogni. […] I sogni boccacciani contraddicono le aspettative del lettore: non bisogna credere ai sogni perché non dicono sempre la verità, ci avverte lo scrittore, salvo poi raccontarcene solo di premonitori. […] Se a livello alto, colto, d'élite la risposta al quesito se i sogni siano veri oppure falsi conosce una

[18] Francis Dubost, *"Quelque chose que l'on serait tenté d'appeler le fantastique…". Remarques sur la naissance du concept*, in «Revue des langues romanes», CI/2 (1997), pp. 3-21, in seguito raccolto in Id., *La Merveille médiévale* cit., pp. 103-120, da cui si cita: p. 119.
[19] Cfr. Menetti, *Il «Decameron» fantastico* cit., pp. 108-110, pp. 113-115 e p. 125.

> molteplicità di opinioni, a livello basso e popolare è forte invece il desiderio di attribuire ai propri sogni un carattere divinatorio.[20]

A differenza delle beffe in cui fin dal principio il lettore è partecipe dell'inconsistenza del soprannaturale professato, sancita inequivocabilmente dagli esiti delle trame, nel *Decameron* il caso dei sogni preclude questa piena serenità conoscitiva[21]. L'indecidibilità dello statuto ontologico del fenomeno soprannaturale, espressamente verbalizzata nelle conversazioni della brigata, ci porterebbe verso la categoria che Francesco Orlando definisce 'soprannaturale di ignoranza con incertezza sul "se"'[22], che corrisponde sostanzialmente al *fantastique* (terzo polo fra *étrange* e *merveilleux*) di Tzvetan Todorov: «Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel»[23].

L'applicazione di questa categoria critica a testi premoderni richiede alcune precisazioni. Critici autorevoli quali Le Goff e Zumthor si sono espressi contro l'utilizzo del concetto per il Medioevo, considerandolo sostanzialmente anacronistico[24]. Per quanto sia fondamentale mantenere la consapevolezza della distanza storica che intercorre tra quest'epoca e la formulazione della categoria del fantastico, nonché il corpus testuale per cui esso è stato coniato, ne ritengo invece proficuo l'uso per inquadrare un fenomeno che emerge, seppur sporadicamente, anche nei testi letterari in analisi, adattandolo opportunamente al contesto di arrivo. È senz'altro vero che contenuti che per un lettore di oggi possono essere percepiti come fantastici per il Medioevo potevano essere invece contemplati come plausibili, ma questo non inficia affatto l'applicabilità della categoria critica: non si tratta tanto di contenuti, quanto anzitutto di una logica narrativa, di una poetica. Trovo particolarmente convincente l'inquadramento teorico di Dubost, che fa perno proprio sull'idea di una «poétique de l'incertain» (adottando una felice formula di Irène Bessière[25]) come *conditio sine qua*

[20] Ivi, pp. 108-109.
[21] Si tratta di uno degli aspetti che nella critica ottocentesca ha alimentato la *querelle* sulla presunta superstizione di Boccaccio, sostenuta notoriamente da Gustav Körting, *Boccaccios Leben und Werke* , Lipsia, Fues's Verlag (R. Reisland), 1880, contro cui si scaglia Arturo Graf, *Il Boccaccio e la superstizione*, in «Nuova Antologia», XLIX/3 (1885), pp. 417-438, con un'impostazione di psicologismo del tutto superata.
[22] Cfr. Orlando, *Il soprannaturale letterario* cit., pp. 137-146.
[23] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29 (per l'intera teorizzazione, cfr. ivi, pp. 28-45).
[24] Cfr. Le Goff, *Le merveilleux dans l'Occident médiéval* cit., p. 37; Zumthor, *Essai de poétique médiévale* cit., pp. 137-140.
[25] Derivante dal titolo di una sua importante opera, da cui tuttavia è utile citare una definizione più estesa, in una prospettiva di chiarimento metodologico: «Le récit fantastique provoque l'incertitude, à l'examen intellectuel, parce qu'il met en œuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres. Il ne définit pas une qualité actuelle d'objets ou d'êtres existants, pas plus qu'il ne constitue une catégorie ou un genre littéraire, mais il suppose une *logique narrative* à la fois formelle et thématique qui, surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sous l'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire» (Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Parigi, Librairie Larousse, 1974, p. 10, mio il corsivo).

non del modo fantastico[26]. Il critico parte dal presupposto che un approccio meramente contenutistico non sia sufficiente a definire il fantastico, ma che sia necessaria una «conjonction d'une thématique et d'une poétique»[27]:

> L'effet fantastique s'appuie sur «une poétique de l'incertain», selon la formule proposée par Irène Bessière. Plusieurs conséquences stylistiques dérivent de ce principe: le brouillage de la vision, l'ambiguïté sur la nature du phénomène (réalité ou illusion), le double régime de l'image (extérieure, *foraine*, objective, ou bien intérieure, fantasmatique, subjective), l'incertitude maintenue sur l'origine de la manifestation, la quête d'une élucidation tournée vers l'espace transcendantal (pensée verticale) lorsque la pensée horizontale s'avère impuissante.[28]

Il fantastico è, dunque, uno dei modi di presentare temi soprannaturali e si genera attraverso una poetica della paura, dell'incertezza e dell'esitazione[29]. Ma lo sgomento non deriva dall'incrinarsi di una visione del mondo che considera impossibile l'eventualità del soprannaturale: Dubost emenda la definizione di Todorov per adattarla al contesto medievale affermando che «le fantastique médiéval représente l'hésitation éprouvée devant l'inexplicable par un être qui connaît *d'autres causalités que naturelles*»[30]. L'incertezza di fronte a un evento non sarà solo quella tra una spiegazione naturale e una soprannaturale, ma anche tra diverse possibili cause soprannaturali: in un immaginario strettamente cristiano, ci si potrà interrogare se un fenomeno sia causato da Dio o dal Diavolo, ma non mancano nella tradizione letteraria casi di incertezza fra entità cristiane ed entità altre (come ad esempio le fate)[31].

Zumthor, in particolare, sosteneva l'impossibilità di applicare la categoria del fantastico ad opere medievali perché «il n'y a plus, dans le texte médiéval tel que nous le connaissons, de lecteur implicite: il y a nous, par-delà une distance de tant de siècles. Le fantastique que nous attribuons au roman médiéval est le nôtre»[32]. Pur riconoscendo un irriducibile margine di inaccessibilità alla mentalità propria di un'epoca lontana, non siamo completamente alla deriva di fronte al testo. Già Todorov, nel postulare come condizione per il fantastico l'esitazione non solo dei personaggi, ma *in primis* del lettore implicito, precisava che «la perception de ce lecteur implicit est inscrite dans le texte, avec la même précision que le sont les mouvements des personnages»[33]. Il testo ci offre delle spie sull'interpretazione, nonché sull'incertezza interpretativa, degli eventi rappresentati: dalla

[26] Già Todorov ha insistito sull'aspetto dell'esitazione: cfr. in particolare Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* cit., pp. 35-38 per l'esitazione come condizione fondamentale e pp. 42-45 per i procedimenti retorico-stilistici che contribuiscono a generarla.
[27] Dubost, *Fantastique médiéval* cit., p. 134; significativamente, il suo paragrafo dedicato alla definizione del fantastico si intitola «thèmes d'effroi et poétique de l'incertain» (ivi, pp. 134-142).
[28] Ivi, p. 134.
[29] Cfr. Id., *"Quelque chose que l'on serait tenté d'appeler le fantastique…"* cit., p. 113 e p. 118.
[30] Ivi, p. 119.
[31] Cfr. Dubost, *Fantastique médiéval* cit., pp. 137-140.
[32] Zumthor, *Essai de poétique médiévale* cit., p. 138.
[33] Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* cit., p. 36.

sequenza degli avvenimenti, all'uso di verbi copulativi come *sembrare* e *parere*, alla vera e propria tematizzazione dell'esitazione[34]. Questo insieme di fattori rende la narrativa realistica la sede ideale per la creazione del fantastico, il che è un altro elemento a favore dell'applicabilità di questa categoria alla novella boccacciana:

> La forme narrative paraît effectivement la plus appropriée à la mise en place de l'effet fantastique; encore faut-il que la narration s'inscrive dans un projet de caractère réaliste, ce qui est généralement le protocole de lecture engagé par les auteurs médiévaux à travers le discours dominant dans les prologues où chacun prétend dire le voir. Le dogme du voir dit place l'ensemble du récit en perspective de vérité. On reprendrait ici avec profit la distinction proposée par Irène Bessière entre le merveilleux, indifférent à la modalité du vrai (mode non thétique) et le fantastique qui se déploie lui à partir d'un présupposé narratif réaliste (mode thétique), qu'il s'agisse d'un réel historique, social, ou naturel. La manifestation de la merveille, surtout lorsqu'elle relève d'un surnaturel terrifiant, vient jouer alors un rôle de déstabilisation par rapport à la créance accordée au texte.[35]

Per quanto, com'è noto, Boccaccio stesso non si spenda nella certificazione della veridicità dei suoi racconti[36], il *Decameron* senz'altro s'inscrive nel *mode thétique* della narrazione, presentando di regola le novelle come "casi avvenuti". Dunque, in contesti di trattazione del soprannaturale, pur con tutte le cautele indispensabili per l'analisi di testi prodotti in un'altra epoca e cultura, andrà contemplata anche la possibilità del fantastico.

Il caso dei sogni nel *Decameron*, in verità, non corrisponde pienamente al fantastico di Todorov e consente di esemplificare l'attenzione necessaria all'applicazione di questa categoria critica. Prendiamo la novella di Andreuola e Gabriotto: anche se si leggesse esclusivamente la narrazione dei fatti (*Dec*. IV 6, 8-43), ci si troverebbe di fronte al sottogenere "transitorio" che Todorov definisce *fantastique-merveilleux*, indicando quelle narrazioni che comprendono dei segmenti fantastici ma il cui finale svela definitivamente la natura soprannaturale degli eventi[37]. In questi casi, l'etichetta di fantastico è proficua a caratterizzare adeguatamente alcuni passaggi narrativi, che si servono dei procedimenti tipici di questo regime[38]. Nei sogni di Andreuola e di Gabriotto, il senso di incertezza è dato dal ripetuto uso del tempo imperfetto e dalle locuzioni verbali con *parere*; particolarmente emblematico per il senso di indefinibilità della visione è l'inquietante finale del sogno della fanciulla:

---

[34] Cfr. ivi, pp. 42-45; cfr. anche l'applicazione di Dubost ai testi medievali: «Le texte fantastique est un texte d'atmosphère, fortement indiciel, alors que le tissu du texte merveilleux, fortement finalisé par la progression et l'aboutissement de l'action, repose essentiellement sur l'enchaînement d'un ensemble de fonctions. […] La caractéristique de l'écriture fantastique réside dans cette possibilité, ouverte ou non, d'une double lecture de l'événement grâce aux indices disposés dans le texte» (Dubost, *Fantastique médiéval* cit., p. 137).

[35] Ivi, p. 134.

[36] Cfr. *Dec*. IV introduzione, 39.

[37] Cfr. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* cit., p. 49 e 57-59.

[38] Un uso della categoria già autorizzato dallo stesso Todorov: «Dès l'instant où l'on examine isolément des parties de l'œuvre, on peut mettre provisoirement entre parenthèses la fin du récit: ce qui nous permettrait de rattacher au fantastique un beaucoup plus grand nombre de textes» (ivi, p. 48).

> e mentre che così dimoravan, le pareva vedere del corpo di lui uscire una cosa oscura e terribile, la forma della quale essa non poteva conoscere, e parevale che questa cosa prendesse Gabriotto e malgrado di lei con maravigliosa forza gliele strappasse di braccio e con esso ricoverasse sotterra, né mai più riveder potesse né l'un né l'altro. (*Dec*. IV 6, 10)

Ad Andreuola si manifesta l'orrore indicibile di una morte incombente: in uno scenario diurno e quotidiano irrompe una «cosa oscura e terribile», di natura sconosciuta e imprecisabile, che trascina Gabriotto nel sottosuolo. Il primo dubbio riguarda l'entità di questa disturbante creatura (che però si rivelerà, alla fine, una visione allegorica della morte), ma è la seconda questione ad informare l'intero racconto: Andreuola ha avuto un sogno premonitore, e dunque ha vissuto un fenomeno soprannaturale, o un semplice incubo privo di significato? Per un lungo tratto, la novella si protrae in questa incertezza propriamente fantastica: Andreuola non sa per quale spiegazione propendere e il suo comportamento rimane ambivalente. Al risveglio, «come che lieta fosse veggendo che non così era come sognato avea, nondimeno l'entrò del sogno veduto paura» (*Dec*. IV 6, 11) e agisce inizialmente come se propendesse per l'interpretazione soprannaturale, impedendo all'amato di raggiungerla e di ritrovarsi proprio nelle circostanze che aveva sognato come infauste. Viene sottolineata la «suspizion» (*Dec*. IV 6, 12), che rimane nonostante le rassicurazioni dell'amato che vogliono convincerla dell'infondatezza del sogno: «E come che con lui […] si sollazzasse, suspicando e non sappiendo che, più che l'usato spesse volte il riguardava nel volto e tal volta per lo giardin riguardava se alcuna cosa nera vedesse venir d'alcuna parte» (*Dec*. IV 6, 18). L'atmosfera sospesa, il timore di aver avuto un accesso privilegiato agli eventi futuri alimentano una tensione che circonda il dibattito sulla natura dei sogni fra lei e l'amato, calando pienamente la narrazione in un regime fantastico. Ma da un momento all'altro, gli eventi precipitano: Gabriotto muore all'improvviso, e apparentemente senza ragione, proprio in quel giardino fra le braccia di Andreuola, come entrambi avevano sognato (*Dec*. IV 6, 19-21). Sulle cause di morte, la novella prende la piega dell'*étrange* di Todorov: un esame medico rivelerà che Gabriotto è morto per la rottura di un ascesso vicino al cuore, dunque per cause naturali (*Dec*. IV 6, 33). Il carattere soprannaturale del sogno, invece, pare trovare conferma nello svolgimento della trama: si è davvero trattato di un presagio dal futuro, i fatti sono avvenuti come sia il sogno di Andreuola sia il sogno di Gabriotto avevano adombrato e ciò porta la novella nell'alveo del *merveilleux*.

Resta, però, il fatto che la novella *non* ha inizio al paragrafo 8: il racconto si apre con l'introduzione di Panfilo, che anticipa immediatamente al lettore la natura premonitrice dei sogni che verranno narrati: «Il sogno nella precedente novella raccontato mi dà materia di dovervene raccontare una nella quale di due si fa menzione, li quali di cosa che a venire era, come quello di cosa intervenuta, furono; e appena furon finiti di dire da coloro che veduti gli aveano, che l'effetto seguì d'amenduni»

(*Dec*. IV 6, 3). Questa prolessi cambia completamente le carte in tavola, per quanto riguarda l'applicazione della categoria del fantastico. Todorov stesso pone il problema:

> Qui hésite dans cette histoire? On le voit tout de suite: c'est […] le héros, le personnage. C'est lui qui, tout au long de l'intrigue, aura à choisir entre deux interprétations. Mais si le lecteur était prévenu de la «vérité», s'il savait dans quel sens il faut trancher, la situation serait toute différent. Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages; il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés.[39]

Il lettore implicito è già avvisato della natura "meravigliosa" (nel senso impiegato da Todorov) della narrazione decameroniana che seguirà e non partecipa della stessa incertezza sospesa di Andreuola: mentre la focalizzazione del racconto è su di lei, chi legge percepisce piuttosto una sorta di ironia drammatica (che si acuisce fino al culmine durante il monologo di Gabriotto, *Dec*. IV 6, 13-17) derivante dal conoscere già l'esito che si prospetta, ma non prova mai lo stesso angoscioso stato di dubbio della fanciulla. Salvo rarissime eccezioni all'interno di questo genere[40], è questa la condizione in cui si trova il lettore di novelle, tanto nel Tre quanto nel Quattrocento: il narratore svela sempre la reale natura degli eventi, soprannaturale o meno che sia, dando a chi legge un vantaggio cognitivo sui personaggi in scena. Dunque, per lo più si parlerà di fantastico, più propriamente, per descrivere l'esperienza dei personaggi e il tono stilistico di alcuni passaggi transitori, sospendendo la questione del coinvolgimento del lettore.

Menetti, però, adduceva la categoria di fantastico in relazione al rapporto fra la cornice e la narrazione. Lo stesso monologo introduttivo di Panfilo è ambiguo e, in certa misura, può apparire contraddittorio nei termini prospettati dalla studiosa. Subito dopo aver affermato che intende raccontare una storia in cui i sogni si sono avverati, Panfilo mette in guardia dal credere ciecamente che i sogni si avverino. Se Panfilo fosse portatore di una visione del mondo in cui i sogni non danno accesso ad alcuna rivelazione soprannaturale, gli eventi da lui presentati potrebbero al più vedersi come una bizzarra coincidenza fra sogno e realtà e non si comprenderebbe il senso della narrazione in relazione alla sua argomentazione; ma non è questo il caso. Panfilo, piuttosto, spiega molto chiaramente che alcuni sogni sono forieri di verità e altri invece non lo sono; stando così le cose, non è saggio né il credere *sempre* a ciò che si vede in sogno, né il non credervi *mai*. Nel suo discorso, il racconto dei sogni premonitori di Andreuola e Gabriotto ha la precisa funzione di dimostrare ed esemplificare il secondo termine di questa tesi: «Che essi non sien tutti veri assai volte può ciascun di noi aver cognosciuto: e che essi tutti non sien falsi, già di sopra la novella di Filomena s'è dimostrato e nella mia, come davanti dissi, intendo di dimostrarlo» (*Dec*. IV 6, 6). La risposta alla

[39] Ivi, pp. 35-36.
[40] Per quanto mi è noto, l'unica novella a tema soprannaturale che impieghi dall'inizio alla fine una focalizzazione interna, ponendo il lettore nello stesso stato di conoscenza del protagonista, è la ventunesima del *Novellino* del '200.

domanda posta da Menetti (se si sognano sia cose vere sia cose false, come mai nel *Decameron* vengono raccontati solo casi di sogni soprannaturali?[41]) può, a mio avviso, trovare risposta nello stesso discorso di Panfilo: mentre i sogni infondati sono esperienza quotidiana condivisa, i sogni che si avverano sono un evento più raro, degno di essere raccontato: incarnano, insomma, la *novitas* che ogni autore di novelle persegue. In altre parole, è l'esperienza del sognare a configurarsi come fantastica, secondo Boccaccio: ma nessuna delle sue narrazioni può essere definita attraverso questa precisa categoria critico-letteraria. I sogni nel *Decameron* sono tutti ascrivibili alla sfera del *merveilleux* todoroviano e fanno parte dei rari temi soprannaturali presenti nella raccolta.

Dopo Boccaccio, la presenza del soprannaturale in ambito novellistico prende strade diverse. Alcuni temi ricorrono, altri vengono dimenticati, altri vengono rielaborati con diversi trattamenti. In linea generale, i narratori del tardo Trecento dimostrano maggiore disinteresse nei confronti di questo ambito, come emerge dalla trattazione di Montesano. Nei paragrafi che seguiranno, si isoleranno diversi filoni ritenuti significativi e se ne valuterà la presenza nelle raccolte quattrocentesche, dando conto, di volta in volta, della tradizione che le precede. In questo secolo, la novella si trova ad un crocevia radicale: da un lato, conosce un programmatico recupero del modello boccacciano e, dall'altro, si nutre di una diversa temperie culturale, in una quotidianità sempre più pervasa dalle arti magiche e dalla minaccia delle forze diaboliche. È la sfera del *magicus*, su tutte, a generare una crescente tensione, con ripercussioni palpabili anche sul codice del genere letterario.

Un'ultima precisazione merita di essere anteposta alla trattazione. La presenza di temi soprannaturali all'interno delle novelle non va considerata come un documento del folklore popolare. Nella grandissima maggioranza dei casi, le trame soprannaturali riproducono antecedenti letterari, teorie filosofiche e teologiche circolanti in ambienti elitari e pratiche della cultura dominante. È, per così dire, un soprannaturale "dall'alto", filtrato e codificato, che poco può illuminarci su questioni più autenticamente antropologiche. Resta sempre, però, il presupposto che chi scrive novelle vuole proporre argomenti interessanti e coinvolgenti per il suo pubblico ideale, nonché rappresentare una realtà verosimile. La maggiore o minore ingerenza del soprannaturale andrà interpretata alla luce della cultura che la genera, pur mantenendo la cautela di interpretare il fatto letterario come tale, piuttosto che con categorie improprie a questo ambito.

VII.2. Meraviglioso cristiano

Anche se il soprannaturale novellistico si incanala per lo più in un quadro interpretativo cristiano, è utile isolare alcuni fenomeni specifici all'interno di questa sfera (come, ad esempio, le

[41] Cfr. Menetti, *Il «Decameron» fantastico* cit., p. 108.

apparizioni di anime purganti o i sogni profetici), per il loro peculiare trattamento letterario. In questo primo paragrafo, verranno raccolti alcuni elementi del meraviglioso cristiano relativi alle vere e proprie manifestazioni divine, più propriamente i miracoli, che avevano come sede testuale privilegiata quella della letteratura esemplare e agiografica. In quest'ambito, la novella quattrocentesca si mantiene sostanzialmente nel solco dell'operazione boccacciana[42]: gli interventi divini si rivelano in genere fasulli, frutto delle astute finzioni di scaltri beffatori e truffatori (fra cui spicca l'altissimo numero di religiosi) che desiderano approfittare della credulità dei più ingenui. Nelle raccolte d'autore, si rileva esclusivamente la categoria orlandiana del soprannaturale di derisione. Il tema è particolarmente sfruttato dallo pseudo-Sermini e anima anche alcune delle più celebri novelle di Masuccio Salernitano, collocate per lo più nella prima decade della raccolta; Sabadino degli Arienti, invece, ne fa un uso estremamente limitato.

L'intervento di Dio può manifestarsi direttamente o essere mediato da angeli, santi e reliquie. Anzitutto, si considereranno i casi in cui il novelliere mette in scena, pur smascherandola come falsa, un'apparizione divina diretta. Si veda la novella IX dello pseudo-Sermini: Puccio di Barletta, nei panni di un santo eremita stanziatosi in un piccolo ospedale in disuso nel rione Colonna a Roma, sfrutta la sua fama di uomo di Dio per conquistare i favori della giovane Bianciarosa, moglie infelice che si reca da lui a confessarsi. La donna si lamenta dei tradimenti del marito e Puccio le assicura che chiederà consiglio a Dio per lei nelle sue preghiere: pochi giorni dopo, le spiega che la soluzione a tutti i suoi problemi matrimoniali è quella di trascorrere la notte nel suo romitorio con il marito, in modo da fare definitivamente pace con lui. L'incontro dovrà avvenire senza vedersi e senza parlarsi; l'espediente narrativo sfruttato dallo pseudo-Sermini è quello della camera buia, in cui l'amante si sostituisce al legittimo coniuge analogamente a quanto accadeva, ad esempio, in *Dec*. VI 3. La donna accetta e, immancabilmente, al posto del marito va a letto con Puccio, che però il giorno dopo le rivela lo scambio in maniera piuttosto peculiare. L'uomo afferma che Bianciarosa non si è recata all'appuntamento con la giusta disposizione d'animo, non avendo del tutto perdonato il marito: sarebbe stato Dio stesso a prevenire l'unione con l'uomo, impedendogli l'accesso in quel "santo luogo":

[42] Particolarmente efficace è la sintesi di Carlo Delcorno riguardo all'«ampiezza e la coerenza della manipolazione letteraria e della demistificazione ideologica esercitata dal Boccaccio sul *corpus* della letteratura esemplare»: «egli infatti non si limita a utilizzare in chiave parodistica alcune fonti particolari, ma punta le armi dell'ironia contro intere classi di *exempla*, subordinate ai grandi temi della religione popolare, modellata e guidata dalla predicazione dei Mendicanti»; «modelli non trascurabili, e non trascurati, di realismo e di organizzazione della tradizione narrativa, le summae exemplorum vengono radicalmente contestate e irrise nelle loro motivazioni ideologiche, nella loro pretesa di imporre rigidi paradigmi di comportamento etico e religioso. Esse consegnano al Boccaccio un tesoro di motivi popolari, di tipi narrativi che soggiaciono alla mentalità dell'Occidente e la modellano: da vero demiurgo della narrativa medievale, egli lavora questi materiali […] mutandone con lievi tocchi il senso, sicuro che il lettore riconoscerà nella novella uno schema già noto, ma anche, con un moto di sorpresa liberante, un diverso messaggio» (Delcorno, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento* cit., p. 269 e p. 284).

> «El tuo marito veniva e già all'uscio della chiesa era gionto et in quel punto aparbe a capo lui uno splendore del quale uscì una voce con dire: "Questo sancto luogo non ricetta rixe o inimicitie et però non c'entrare! Et quando harai buona pace, allora c'entra et non prima!". Lui, spaventato del nuovo caso, impaurito ubidì et non entrò entro et andossone adietro. Allora, perch'io ero di ciò stato cagione, a me quella voce si rivoltò comandandomi ch'io in cambio del tuo marito venisse a iacere teco; et a ciò che 'l tutto sappi, che l'ordine nostro, sotto pena d'ubidientia, ci comanda giusta nostra possa che ogni hora che defferentia apparisce tra moglie e marito, per modo che 'l sancto matrimonio ne venisse a mancare, che noi in luogo del marito doviamo soccorrire la donna, accioché la non si disperasse a far peggio et per sopplire al sancto matrimonio che non manchi. Et però io fui constrecto a venire et di quanto è seguìto tu et io non habbiamo peccato ma meritato: tu per lo sancto matrimonio observare e io per ubidientia». (Ps. Sermini, *Nov*. IX, 10)

Bianciarosa, senza farsi troppe domande, accetta questa spiegazione di buon grado, anche perché l'incontro sessuale non le è affatto spiaciuto. Si noti la rappresentazione di Dio come luce e pura voce, di chiara ispirazione biblica (si pensi, in particolare, all'incipit del *Vangelo di Giovanni*). L'effetto comico scaturisce dal contrasto fra questa ieratica apparizione incorporea e la motivazione dell'intervento, nonché, soprattutto, l'ordine impartito al pio eremita di congiungersi con la donna sposata «per sopplire al sancto matrimonio». In questa novella, Dio interviene nelle faccende umane facendo tuonare la sua voce perentoria senza alcuna mediazione. L'esplicita sostituzione del religioso per volere divino nella performance sessuale ricorda alla lontana l'analogo stratagemma decameroniano di frate Alberto (*Dec*. IV 2).

Proprio la novella decameroniana di frate Alberto è centrale nella riproposizione della manifestazione divina nella seconda novella della raccolta di Masuccio[43]. Protagonista è la giovane e devotissima Barbara, plagiata dal frate domenicano che le fa da padre spirituale: quest'ultimo, desideroso di impossessarsi sessualmente della novizia[44], le fa credere attraverso un elaborato stratagemma che Dio voglia far nascere dal suo ventre «il quinto evangelista» (Masuccio, *Nov*. I 2, 23). Questa concezione non avverrà, però, "senza conoscere uomo": Barbara concepirà questo fantomatico evangelista da un «giusto» (Masuccio, *Nov*. I 2, 23), che naturalmente si individuerà nel frate domenicano, il quale fingerà di sacrificarsi per la causa e in breve tempo metterà incinta Barbara per poi dileguarsi. Il lampante ipotesto biblico dell'Annunciazione, in particolare *Lc*. 1:26-38, viene filtrato secondo la trama parodica già intessuta nel *Decameron*, ma l'elaborazione di Masuccio presenta tuttavia notevole autonomia rispetto al modello. L'aspetto più interessante è che nella novella

[43] Sui modelli letterari di questa novella dalla grande fortuna letteraria (si pensi alla riscrittura nel *Charon* di Pontano) e critica, che oltre a *Dec*. IV 2 includono anche *Dec*. III 10, il *Vangelo di Luca* e vari passaggi biblici, diversi testi agiografici e possibilmente il *Champion des dames* di Martin Le Franc, cfr. Gaston Paris, *Un poème inédit de Martin Le Franc*, in «Romania», LXII-LXIV (1887), pp. 404-406; Letterio Di Francia, *Novellistica*, vol. i: *Dalle Origini al Bandello*, Milano, Vallardi, 1924, p. 454; Nigro, *Le brache di San Griffone* cit., pp. 15-21; Donato Pirovano, *Modi narrativi e stile del «Novellino» di Masuccio Salernitano*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 31-36; Leonardo Terrusi, *La 'Vita della beata Barbara di Lanzhuet' nel «Novellino» di Masuccio Salernitano*, in «La Nuova Ricerca», IX-X (2000-2001), pp. 77-98; D'Agostino, *Da cappa a cappa* cit.; Vitale, *Secondo i precetti della perfetta amicizia* cit., pp. 151-279. Per il background agiografico, cfr. Capitolo IV.2.

[44] Per la non piena consensualità del rapporto in questa novella, cfr. Capitolo VI.2.

di Barbara si assiste a un'apparente eclissi del messo celeste (l'arcangelo Gabriele) o, per meglio dire, a una mediazione incorporea del messaggio divino. Il Verbo si manifesta tramite scrittura, anzitutto con una vignetta nel breviario della devota fanciulla: il frate,

> avendo per cauta via un libretto de la Barbara, ove certe divotissime orazioni erano scritte, con alcune figure di santi, tra' quali era lo Spirito Santo, dritto a la cui bocca fece in lettere d'oro le seguenti parole: "Barbara, tu conciperai del giusto e farai il quinto evangelista, che supplirà a quello che gli altri mancarno; restarai incorrutta, e beata sarai nel cospetto de Dio". (Masuccio, *Nov*. I 2, 23)

In seguito, Dio si esprime con una pioggia di cartigli dorati, sempre orchestrata dal frate domenicano:

> e de la simile continenzia ordinò molte altre carticelle de fino azzurro in lettere d'oro scritte, e quelle conservate, aspettava operarle al suo bisogno. […] chiamato a sé un suo cherichetto, fe' quello occultare dentro la intemplatura de la camera de la donna, e gli donò alquante de ditte carticelle, ordinandogli come e quando buttar le dovea. La gentil giovene, in camera intratesene e in orazione postasi, a Dio supplicando con umil core gli donasse noticia d'un tale accidente, subito si sentì cascare in grembo una di ditte cartoline; quale presa e letta, vedutala sì bene ornata e con simili parole confirmare la incarnazione del nuovo evangelista, tutta a tremare subito incomincioe; e preso per partito levarsi, e veduta cascare la secunda e la terzia, e, prima che da quindi si partisse, cascarne infine a dieci, con grandissimo timore uscitasene fuori e chiamato il frate, gli mostrò tutta ismorta le preditte cartucce. (Masuccio, *Nov*. I 2, 23-24)

Infine, la volontà di Dio si manifesta attraverso la stessa Bibbia, secondo l'espediente agostiniano del *tolle lege*[45]: il frate finge di cercare l'«ultima confirmazione» (Masuccio, *Nov*. I 2, 26) del destino di Barbara nelle sacre scritture, aprendo il testo in un punto precedentemente segnato:

> E tolta subito la Biblia, rivoltate le carte ove lui medesmo avia posto il signo, trovò ne l'Evangelio de Ioanni ove dice: "Multi altri assai signi fece Iesù nel cospetto de' suoi discipuli, che non sono scritti in questo libro". E ciò letto, a la donna rivolto, così disse: «Altro testimonio a noi non bisogna: ecco che ogne nostro dubitare c'è spianato». (Masuccio, *Nov*. I 2, 26)

Rispetto all'ipotesto biblico, così come a quello decameroniano, va rilevata una distinzione fondamentale. Non c'è alcun mediatore del volere divino: è lo Spirito Santo a parlare a Barbara[46], che si manifesta secondo modalità riprese non solo da modelli testuali, ma anche artistici. Anche se Nigro per questa scena ha fatto riferimento alle cosiddette "lettere angeliche"[47], la scena di Barbara in preghiera sotto una larga messe di cartigli dorati rimanda immediatamente all'iconografia mariana. In molti dipinti dal Medioevo in avanti, infatti, l'annuncio dell'arcangelo Gabriele è rappresentato in forma scritta all'interno della rappresentazione. Vitale è stato il primo a individuare un riferimento

[45] Cfr. Agostino, *Confessionum libri tredecim*, VIII 12.
[46] Ma per l'effettivo valore di questa apparente autonomia di Barbara, cfr. Capitolo VI.2.
[47] Cfr. Nigro, *Le brache di San Griffone* cit., p. 16. Come illustra Franco Cardini, si tratta di un espediente usato in molte gruppi eretici: «molti movimenti di massa presero l'avvìo dal racconto di un sogno o di una visione, ma anche dalla esibizione di una lettera inviata dal "cielo" deposta su un altare oppure da messaggeri divini consegnata a pii destinatari. Le "lettere angeliche" erano poi formule magiche vere e proprie, che si dicevano però deposte dagli angeli sull'altare di san Pietro di Roma al fine di guarire i malati» (Franco Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 97-98).

iconografico preciso nell'espediente delle «carticelle», rimandando però ai «cartigli su cui nei dipinti è iscritto il messaggio annunciato alla Vergine dall'arcangelo Gabriele», di cui un esempio potrebbe individuarsi nel libro delle ore della regina Isabella di Chiaramonte[48]. Si pensi però, più precisamente, all'espediente artistico della viva voce dell'arcangelo rappresentata tramite delle lettere dorate sospese nell'aria e dirette alla Vergine, senza il supporto materiale del cartiglio, come avviene nell'*Annunciazione tra i santi Ansano e Margherita* di Simone Martini e, in epoca più vicina a Masuccio, nell'*Annunciazione di Cortona* di Beato Angelico e nell'*Annunciazione* di Jan van Eyck. Il critico Giovanni Pozzi, a tal proposito, scrive:

> le parole dell'annunciazione sono scritte in oro, sostanziate cioè di pura luce. [...] Il pittore, illuminando quelle parole e ostentandole senza alcun supporto, esprime nella sua quintessenza la ragione per cui l'inconografia cristiana ha perseguito con tanta tenacia questo sconcertante modulo di parole iscritte in un contesto figurativo. È la scena in cui il Verbo prendendo carne si fa immagine visibile del Padre. E l'evento in cui la parola e l'immagine si sono consustanziate.[49]

Questo elemento cromatico viene a più riprese sottolineato da Masuccio per connotare l'irruzione in scena del divino: l'oro è la *facies* terrestre del Verbo di Dio, secondo un linguaggio iconografico preciso e ben codificato nel contesto dell'Annunciazione.

Nella raccolta di Masuccio, si finge che Dio si manifesti anche nella quarta novella, imperniata sul tema delle false reliquie, un racconto che sarà poi anche incluso nello *Speculum cerretanorum* di Teseo Pini, vicario generale del vescovo di Spoleto, fra 1484 e 1486[50]. Il frate minore Ieronimo, precisamente spoletino, con l'aiuto di fra Mariano da Saona imbastisce una truffa ai danni di alcuni devoti sorrentini dando loro ad intendere di avere con sé il braccio di «san Luca evangelista» (Masuccio, *Nov*. I 4, 45). Fra Mariano, travestito da frate domenicano, si fa largo tra la folla di fedeli venuti a contemplare il prodigio, dimostrandosi scettico sull'autenticità della reliquia. È allora che fra Ieronimo invoca l'intervento diretto di Dio, chiedendogli di dare un segno e certificare così la reale santità del braccio in questione:

> Mentre che in tali termini stava la cosa, parendo al ditto fra Ieronimo tempo far lo pensato e ficto miracolo, […] rivòltosi verso l'altare maggiore, ove una imagine del crocefisso stava […] così prese a dire: «O signor mio Iesù Cristo, redentore de la umana gente, Dio e omo, […] te piaccia mostrare evidente miracolo, in presenzia de questo divotissimo populo, de questo valente frate, quale, come ad inimico ed emulo de nostra religione, è venuto a remproverare la mia verità; per modo tale che s'io dico la bugia, mandame subito la tua ira adosso, e fammi qui de presente morire; e s'io dico la verità, che questo sia il vero braccio di misser san Luca, tuo dignissimo cancellere, signor mio, non per vendetta ma per chiarezza de verità, manda la tua sentenzia sopra di lui, per modo tale che, volendo, né con lingua né con mani possa dire la colpa sua». Non ebbe appena fra Ieronimo la sua scongiura

[48] Cfr. Vitale, *Secondo i precetti della perfetta amicizia* cit., p. 186.
[49] Giovanni Pozzi, *Dall'orlo del "visibile parlare"*, in Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, p. 464.
[50] Cfr. *Il libro dei vagabondi. Lo «Speculum cerretanorum» di Teseo Pini, «Il vagabondo» di Rafaele Frianoro e altri testi di "furfanteria"*, a cura di Piero Camporesi, Torino, Einaudi, 1973, pp. 49-52. Il riscontro con il *Novellino* di Masuccio è già segnalato ivi, p. 147 n. 1.

> fornita, quando fra Mariano subito, come già preposto aveano, cominciò a torcerse tutto de mano e de piedi, e urlare forte, e balbuziare con la lingua senza mandar fuora una sola parola, e con gli occhi travolti e bocca torta e ogni membro attratto mostrandosi, abandonatamente a l'anderietro cascar si lascioe. (Masuccio, *Nov*. I 4, 47)

In questo caso, Dio non si manifesta in forma verbale, ma attraverso l'effetto che provoca nel corpo di fra Mariano, che si finge improvvisamente paralizzato e muto. Tanto basta per suscitare la credulità dei sorrentini, che si affrettano a donare quanto più possono, tra denaro e gioielli, in elemosina alla presunta reliquia di san Luca.

La novella di fra Ieronimo permette anche di soffermarsi, per l'appunto, sul tema delle reliquie, di fortuna novellistica a partire dalla celebre novella decameroniana di frate Cipolla (*Dec*. VI 10). Se Boccaccio mostrava un atteggiamento divertito nei confronti del frate, concedendo larghissimo spazio alla sua performance linguistica, in seguito questo tipo di personaggio non troverà presso i novellieri lo stesso trattamento. Come rileva Montesano, «diverso l'atteggiamento del Sacchetti, che pure si sofferma più volte su temi simili, ma con una vena polemica ben più aspra rispetto a quella esibita dal Boccaccio»[51]. Lo stesso si può dire anche di Masuccio, che si scaglia violentemente contro simili pratiche dei frati itineranti, nel contesto della sua decade anticlericale; al contempo, anch'egli si dilunga con dovizia di particolari a illustrare le fantomatiche reliquie, oggetto di indubitabile interesse narrativo. Colpisce, nella già citata quarta novella, che anche la natura reale dell'oggetto si presenti già in partenza come prodigiosa, a differenza della penna di pappagallo di frate Cipolla. Infatti, frate Ieronimo spaccia per reliquia di san Luca il braccio di un cadavere che davvero si è conservato oltre i limiti naturali:

> trovandosi ad Aversa, per una mirabile cosa gli fu mostrato un corpo de un notevole cavaliero, da longhissimi anni passato, ad un monasterio de frati predicatori; il quale, o per essere stato ben conservato, o forse per bon temperamento che quel corpo avesse ne la sua vita, o che pur altro ne fosse stato cagione, era sì intero e saldo, che non solamente ogn'osso stava al suo debito seggio collocato, ma la pelle in maniera immaculata, che, toccando la testa, la postrema parte del corpo si sarebbe mossa. (Masuccio, *Nov*. I 4, 42)

Siamo di fronte a uno dei rarissimi casi di autentico fantastico in ambito novellistico. Il personaggio, e con lui il narratore, valuta diverse opzioni che potrebbero spiegare il prodigioso mantenimento del corpo morto del cavaliere. Attribuire lo stato del cadavere a particolari metodi di conservazione farebbe scivolare il caso, per dirla con Todorov, nella sfera dell'*étrange*. Non è facile stabilire se, nella seconda ipotesi, per «bon temperamento» si intenda una qualità fisica o, come pare più probabile, morale del cavaliere: nel secondo caso, il corpo potrebbe conservarsi per volontà di Dio analogamente a quanto avviene con alcuni santi[52] e, dunque, si attribuirebbe al fenomeno una causa

[51] Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit., p. 144.
[52] Cfr. Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge* cit., pp. 499-507.

autenticamente soprannaturale. D'altra parte, se anche Masuccio facesse riferimento a particolari caratteristiche biologiche del corpo, la terza ipotesi («o che pur altro ne fosse stato cagione») implicitamente potrebbe alludere, con reticenza, anche a fattori propriamente inquadrabili come *merveilleux*. Ciò che più preme sottolineare è la retorica dell'indecidibilità di fronte al fenomeno prodigioso, che non viene sciolto all'interno della novella e che, d'altronde, rende più persuasiva la truffa di fra Ieronimo. Niente di tutto questo si trova nella versione stesa nel decennio successivo da Pini, che si limita a parlare di un «exsiccati cadaveris brachium», senza alcuna allusione al meraviglioso[53]. Nella novella di Masuccio, nessuno dubiterebbe della santità di quel braccio, in cui «non solamente la pelle e alcuni pelucci si vedeano, ma ancora le unghie sì polite e salde, che quasi de uomo vivo si mostravano» (Masuccio, *Nov*. I 4, 43). A ciò si aggiunge una finta bolla papale «per la quale si concede grandissime indulgenzie e remissione di peccati a qualunque a ditta reliquia farà qualche elimosina secundo la sua possibilitade», teoricamente finalizzate alla costruzione di un «tabernaculo d'argento con alcune gioie ligate» per conservarla degnamente (Masuccio, *Nov*. I 4, 45-46). Oltre a questa possibilità di perdono dei peccati, ratificata dall'autorità terrena del papa, fra Ieronimo inscena anche un vero e proprio miracolo, cioè la guarigione di fra Mariano dalla sua presunta paralisi e dalla perdita della parola, operato da Dio per tramite della reliquia stessa:

> «[…] per li meriti del quale [san Luca] Idio ritorni non solo questo poveretto in vita, ma gli perduti membri e la amissa favella gli restituisca, a tal che la sua anima non vada in eterna perdizione». Né più tosto il comandamento fatto, postosi ciascuno ad adorare, lui da l'altra banda dal pergolo sciso, e preso un coltellino e raso un poco de l'onghia de la miracolosa mano, e postola in un bicchiere d'acqua benedetta e aperta la bocca de fra Mariano, quel preziosissimo liquore in gola gli gittoe, dicendo: «Io te comando in virtù del Spirito Santo che de continente te levi su e ritorni a la pristina sanità». Fra Mariano […] subito in piè levatosi, aperti gli occhi, tutto stordito cominciò a gridare: «Iesù! Iesù!» Onde veduto le brigate quest'altro manifesto miracolo, ciascuno territo e stupefatto «Iesù! Iesù!» similmente chiamava […]. (Masuccio, *Nov*. I 4, 48)

Si noti l'ambiguità del narratore nel definire «miracolosa mano» la finta reliquia: l'aggettivo potrebbe indicare una focalizzazione sugli astanti, che credono nella messinscena di fra Ieronimo, ma anche denotare autenticamente quel corpo che davvero è incorrotto. Di fronte all'evento soprannaturale, cioè al miracoloso potere dell'unghia del santo, il popolo ha una reazione viscerale di sbigottimento e, naturalmente, si convince a donare quanto più denaro può a favore della reliquia. La truffa si impernia su una radicata credenza popolare in questo tipo di fenomeno religioso, rappresentata da Masuccio con toni vividi e ricchezza di dettagli.

Del resto, già la novella precedente del *Novellino* giocava sul medesimo tema. Nota come la novella delle brache di san Griffone, si tratta con ogni probabilità del testo della raccolta che ha ricevuto maggiore attenzione da parte della critica, specie per i suoi ipotesti. In esso, Masuccio

[53] Cfr. *Il libro dei vagabondi* cit., p. 49.

sviluppa il motivo narrativo del *fabliau* noto come *Les braies au cordelier*, già riproposto nella novella CCVII di Sacchetti e nella facezia CCXXXII di Poggio Bracciolini. Nel capitolo precedente, si è già ricordato l'astuto stratagemma di Agata per giustificare la presenza delle mutande di fra Nicolò nella sua camera[54]: proprio questo indumento viene spacciato come la «reliquia de san Griffone» (Masuccio, *Nov*. I 3, 34) contro i malesseri mestruali promessa dal religioso e riportato in convento con tanto di processione celebrativa, ovviando così ai sospetti del geloso marito. Nel *fabliau*, le brache restavano semplicemente brache di un frate minore, ma venivano all'occorrenza connotate come talismano per favorire il concepimento[55]; sono Sacchetti e Bracciolini a trasformarle in reliquia, precisamente nelle brache di san Francesco, il primo attribuendovi la medesima funzione generatrice, il secondo invece una funzione guaritrice contro una generica «aegritudo corporis» (Bracciolini, *Facetiae* CCXXXII). Nella novella di Masuccio, il santo in questione è, come si è detto, il fantomatico Griffone; la reliquia eserciterebbe il suo potere taumaturgico per contatto, venendo avvicinata al corpo della donna, permettendo come tramite corporeo l'intervento di Dio: «Marito mio, veramente io era morta, se 'l nostro patre predicatore con le reliquie del beatissimo Griffone non mi succorrea; quale avendomele al core approssimate, non altramente da molta acqua è un piccolo foco spento, che ogni mio dolore sostenuto mi fu per quelle immediate tolto» (Masuccio, *Nov*. I 3, 36); «queste miracolose mutande essendo state del glorioso misser san Griffone, come ad una de sue famose reliquie avendole il patre predicatore qui portate, l'onnipotente Dio per virtù de quelle mi ha già fatta grazia, e cognoscome esser del tutto liberata» (Masuccio, *Nov*. I 3, 37). Significativa è la scena che chiude la novella, cioè la processione in pompa magna che trasfigura il vergognoso indumento in sacra reliquia anche agli occhi dell'intera comunità catanese. Di ovvia memoria decameroniana, se pensiamo alla processione di ser Ciappelletto che da uomo viziosissimo appare in fama di santità (*Dec*. I 1), la scena era già presente nella facezia di Poggio Bracciolini, in cui però si trattava della trovata del priore per allontanare i sospetti del marito e della comunità tutta e nascondere il peccato del frate. Le cose cambiano in parte nella novella di Masuccio: dal momento che la reliquia avrebbe compiuto un miracolo, argomenta fra Nicolò all'ignaro marito, esso deve essere reso pubblico:

> «Maestro nostro carissimo, le nostre ordinazioni vogliono che occultamente debbiamo portare le reliquie de' nostri santi in casa de coloro che le domandano, a tal che se l'infermo per alcun suo mancamento non ricevesse la grazia, per non diminuire in parte alcuna la fama de' miracoli, de nascoso ne le possiamo a casa ritornare; ma ove Idio mediante ditte reliquie un evidente miracolo mostrar

[54] Cfr. Capitolo VI.6.

[55] Come si è anticipato, è la donna a elaborare lo stratagemma ai vv. 247-256: «"Dites, fait ele, seulement / A mon seignor, quant il vendra, / Qui por mauvese me tendra, / Que vos braies ai enpruntees / Et desoz ma coite boutees / Por filz ou fille concevoir, / Quar j'avoie songié por voir / Que cele nuit concevroie / Enfant, quant en mon lit avroie / Les braies d'un Frere Menor"» (*Nouveau recueil complet des fabliaux*, vol. iii cit., p. 233).

> volesse, noi dovemo in tal caso, con ogni cerimonia e solennità che possiamo, condurnele in chiesa, manifestando el ditto miracolo, e quello ascrivere in publica forma». (Masuccio, *Nov*. I 3, 39)

È evidente come questa motivazione screditi il valore delle reliquie, la cui fama si baserebbe solo sui rari casi in cui producono un effetto soprannaturale, mentre tutti i loro fallimenti vengono coperti dalla comunità religiosa per non alimentare lo scetticismo tra i fedeli. In un finale dal forte sapore blasfemo, le brache dimenticate dal frate durante l'amplesso vengono prima fatte baciare a tutti i presenti nella stanza di Agata, poi collocate nel tabernacolo, portate in processione e infine lasciate «sopra l'altare maggiore, parecchi dì, per divozione de tutto il populo» (Masuccio, *Nov*. I 3, 40). Esse verranno addirittura sfruttate dallo stesso marito beffato, che si fa paradossale agiografo di san Griffone durante i suoi viaggi per aumentare fra le genti la fama verso l'ordine minoritico.

Il tema delle reliquie è l'unico nell'ambito del miracoloso ad essere sfruttato anche da Sabadino degli Arienti, nella novella XLVII delle *Porretane*. Il prete Augustino da le Caselle vuole beffarsi di alcune donne di buona famiglia con cui talvolta si intrattiene, portando alle estreme conseguenze una sua scherzosa minaccia per dissuaderle a prendersi gioco degli uomini di chiesa: «io ve farei mangiare una oca e poi le osse per sacre reliquie adorare» (*Porr*. XLVII, 5). Le donne lo prendono in giro, ma l'uomo fa sul serio: pochi giorni dopo, porta loro in dono un'oca da gustare insieme e poi, con l'aiuto di Macario, un forestiero chiacchierone nei panni di un santo pellegrino proveniente da Gerusalemme, la spaccia per niente meno che il cranio di san Pancrazio. Questa reliquia avrebbe come potere quello di rendere fertili i campi, secondo una credenza riguardo al santo già attestata nella novella XXXIX[56]:

> «Oh quanto siamo obligati a Dio de tanto dono, populo mio! Quale villa, quale comunanza è più de la vostra beata, poi che v'è dato tanta cosa potere vedere e adorare, mediante la quale tutte le vostre terre e vite infiniti fructi produrano, e in tal modo che mai più non provareti penuria alcuna? Adunque, amantissimi mei in Cristo, cum devozione aparechiative a prendere la perdonanza de tanta reliquia, la quale porterà ora el sancto uomo, acciò che li vostri campi siano sempre fertili e fecundi, come desiderati». (*Porr*. XLVII, 30-31)

La reliquia viene portata da Macario in un cofanetto avvolta da un drappo di seta, suscitando il clamore di tutto il popolo presente, escluse le donne, che hanno subodorato la beffa. Ma don Augustino le mette alle strette, dicendo ad alta voce: «E voi, donne mie dilecte, guardative, se tema aveti de la morte, de non venire a basiare questa reliquia se alli vostri mariti avesti commesso fallanza» (*Porr*. XLVII, 37). Temendo di passare per peccatrici agli occhi della comunità, le donne si chinano a baciare l'oca con riluttanza; nel frattempo, il prete ha raccolto «più de diece libre de bolognini» (*Porr*. XLVII, 41) dati in elemosina dai fedeli. La peculiarità del racconto di Sabadino è

[56] «[…] diceti che voi avevi dodeci ducati d'oro, li quali alcune donne della villa ve hanno assignati come a sua depositaria per darli al prete, ché faza depignere in la chiesia una figura bella de san Pancracio, acciò conceda buon recolto» (*Porr*. XXXIX, 33).

che le donne non solo, a differenza degli altri beffati, dubitano dell'entità soprannaturale dell'oggetto, ma addirittura querelano il prete ciarlatano al vescovo di Bologna, il quale rimprovera molto duramente don Augustino per la leggerezza con cui ha scherzato con qualcosa di sacro come il culto delle reliquie. In questo caso, non vi è traccia della feroce polemica anticlericale che animava le novelle dello pseudo-Sermini e di Masuccio, dal momento che parte del clero viene presentato in buona luce, integro e saldo nei propri valori in difesa della fede. Non stupisce che la medesima storia, in una versione più stringata, fosse anch'essa raccolta nel già citato *Speculum cerretanorum*[57]. Le difficoltà di datazione delle singole *Porretane*, nonché l'assenza di qualsiasi riferimento all'opera di Pini, non permettono di stabilire se Sabadino abbia rielaborato ampliandolo l'aneddoto dello *Speculum cerretanorum*, opzione per cui Basile pare propendere[58], o se, viceversa, sia stato Pini, che come si è detto già aveva prelevato un precedente episodio dalle novelle masucciane, a sintetizzare la novella nel suo testo. A mio avviso, l'ambientazione della vicenda dello *Speculum* «in ferrariensi agro»[59] potrebbe far propendere per quest'ultima opzione, rivelando parzialmente la provenienza della fonte; in caso contrario, la scelta di Bernardo Sassoni come narratore implicherebbe la volontà di Sabadino di primeggiare sullo *Speculum*, dal momento che il giurista morì nel 1483, prima della compilazione di Pini[60].

I santi però non compaiono nella novellistica solo attraverso le reliquie delle loro spoglie terrene. Si veda la novella XXIX dello pseudo-Sermini, in cui l'ingordo piovano ser Meoccio d'Acquapendente inscena la miracolosa apparizione di san Vincenzo per convincere i fedeli a organizzare sempre più lauti banchetti (destinati, naturalmente, al clero) in memoria dei santi nel loro giorno festivo. Mentre il povero popolano Vincenti, incaricato di provvedere alla festa per il suo onomastico, si nutre di cibi ben più miseri in un altro abitacolo insieme alla sua famiglia, ser Meoccio e altri preti, dopo aver riccamente pranzato con un'enorme anguilla, si mettono a gridare al miracolo. Raggiunti dai loro perplessi ospiti, ser Meoccio spiega:

> «Figliuoli miei, senza peccato, accioché voi siate di tutto informati, el gliorioso sancto Vincenti c'è testè apparito et sanctamente ci ha tutti del divino offitio detto ringratiati et dettoci che noi, te, Vincenti, et tua fameglia, sommamente te ringratiamo per sua parte della memoria che ogn'anno fate di lui et massime di questa mattina che sì divitiosamente di sì honorate vivande havete noi servi di Dio proveduti, le quali tutte per ordine ha scritte per presentarli dinanzi a Dio. Et più ci ha detto che niuno altro di questo paese ha meritato che 'l sancto suo l'apparisca et ringrati altro che voi solamente per lo grande honore che voi più che gli altri ci havete facto questa mattina […]» (Ps. Sermini, *Nov*. XXIX, 17)

[57] Cfr. *Il libro dei vagabondi* cit., pp. 55-57. Il riscontro con le *Porretane* è già segnalato ivi, p. 149 n. 1.
[58] Cfr. n. 1 a *Porr*. XLVII, 1.
[59] Cfr. *Il libro dei vagabondi* cit., p. 55.
[60] Cfr. Giuseppe Guidicini, *I riformatori dello stato di libertà della città di Bologna, dal 1394 al 1797*, vol. i, Bologna, Regia Tipografia, 1876, p. 60.

Il tutto viene trasformato in un pretesto per far sì che i fedeli della pieve facciano a gara a chi organizza le feste migliori, tanto da meritare la manifestazione in terra del proprio santo. Il discorso messo in bocca a san Vincenzo è paradossale: il santo avrebbe affermato di apprezzare soltanto le mense più ricche e abbondanti quando, sempre secondo ser Meoccio, egli in vita era stato «ordinato et modesto nel mangiare et nel bere: "Et non faceva come questi ghiottoni dal dì d'hoggi […]"» (Ps. Sermini, *Nov*. XXIX, 13). Ma il miracolo non è finito qui: ser Meoccio prosegue:

> «Et ben lo sa Dio che questo non v'arei io decto se non ch'egli cel comandò; et più anco ci disse che a voi et a noi decto el *Te Deo* et fattovi la benedictione generale per lavamento de' vostri peccati, di sua mano, della sancta aqua di vita eterna ci darebbe et che, chi pure una gocciola n'havesse, gli bastarebbe a sconto de tutti e suoi peccati. Et dicovi che per infino che lui non hebbe finito di dire ciò che volse, mai noi non potemo parlare di niente, che v'aremo chiamati a vederlo visibilmente come noi; et come egli hebbe decto, subito da noi sparì e allora ‹per› misericordia cominciamo a gridare et cantare "*Te deum laudamus*"». (Ps. Sermini, *Nov*. XXIX, 18)

Dell'apparizione del santo, si sottolinea la durata brevissima, solo lo stretto necessario per poter riferire la sua volontà; viene rimarcata, poi, la dimensione visuale («vederlo visibilmente») dell'esperienza soprannaturale, che prodigiosamente si dissolve all'improvviso davanti agli occhi degli astanti. Vincenti e la sua famiglia credono a tutto anche se non hanno visto alcunché, senza mettere in dubbio la parola dell'autorità ecclesiastica. San Vincenzo, oltre ad essersi miracolosamente manifestato in terra, avrebbe promesso di aspergere i presenti con una paradisiaca «sancta aqua di vita eterna», a completa remissione dei peccati. Ser Meoccio si affretta dunque a far confessare Vincenti e la sua famiglia e, alla fine del rito, un suo complice nascosto fuori dall'abitazione porta a compimento il presunto miracolo con dell'acqua di rose:

> sì come el piovano haveva ordinato, venne in quello punto da una finestra che dietro lo veniva molta aqua rosada cor una granatella sprizata. A questo, di nuovo misericordia ad alte voci gridando, riceverono quell'aqua divotissimamente. Allora disse 'l piovano che ognuno con gran divotione su per lo capo et per lo viso se ne lavasse più che potesse, che quella era aqua di paradiso a ·lloro gittata per le mani di San Vincenti. Et sentendo Vincenti e ' suoi el buono odore d'essa aqua, con sollecitudine su per lo capo et per lo viso più che potevano se la strifinavano, credendo certo che di paradiso venisse. (Ps. Sermini, *Nov*. XXIX, 19)

L'associazione fra profumo e provenienza dal Paradiso cui si fa riferimento non è affatto casuale. Nel Medioevo, era diffusa opinione che i corpi dei santi emanassero "odore di santità", effluvi delicati che contrastavano con quelli della decomposizione terrena; più in generale, i miracoli erano spesso accompagnati dall'emanazione di profumi gradevoli che venivano ricondotti a un'essenza divina e a un'origine paradisiaca[61]. L'acqua, del resto, era spesso al centro del culto dei santi: si ricercava quella

[61] Cfr. Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge* cit., pp. 500-502; Waldemar Deonna, *Εὐωδία: Croyances antiques et modernes: l'odeur suave des dieux et des élus*, in «Genava», XVII (1939), pp. 167-263; Jean-Louis Benoît, *Autour de l'odeur de sainteté, les parfums dans le monde chrétien*, in «Iris», XXXIII (2012), pp. 55-89.

utilizzata per lavare le ossa dei loro corpi o si recuperava quella versata sulle loro tombe, nella convinzione che si impregnasse della *virtus* salvifica del santo, come una vera e propria reliquia[62]. Ma già da secoli la Chiesa credeva nella sacralità del balsamo profumato che si aggiunge all'olio per formare sacro crisma utilizzato nei sacramenti, associandone la provenienza agli alberi del giardino dell'Eden o ai fiumi del Paradiso[63]. Viene senz'altro ricondotta a questo immaginario anche l'acqua di rose che ser Meoccio fa spruzzare «cor una granatella» nella casa di Vincenti, che immediatamente suscita atti di fervente devozione fra i fedeli, convinti di ricevere un premio ultraterreno per la loro dispendiosa festa.

Un santo interviene anche nella diciottesima novella del *Novellino* di Masuccio, nel cui finale un monaco antoniano inscena un minaccioso miracolo di sant'Antonio[64]. L'episodio, tradizionale, era già presente nell'*exemplo* XCIII di Sercambi, dal titolo *De malvagitate ypocriti*[65]. Nella novella, il religioso era riuscito a impossessarsi con l'inganno di un'ampia e pregiata stoffa da un'ingenua fedele e, dopo questa truffa, si era rimesso per via; il marito di quest'ultima, tornato a casa e avendo appreso lo svolgersi degli eventi, raggiunge infuriato il monaco in compagnia di altri giovani compagni per reclamare la sua tela. Il «fratoccio», accorgendosi di essere inseguito, elabora uno stratagemma: «con le spalle rivolto agli inimici, preso il fucile e destramente cavato il fuoco, lo appicciò ad un pochettino de esca; e come presso gli sentì, così puose l'esca accesa dentro le molte pieghe de la tela» (Masuccio, *Nov*. II 18, 161). Alle furiose richieste del marito truffato, risponde:

> «Bon omo, Dio te perdone! io non ho robato la tela a toa moglie, ma lei la ha de sua voglia donata a' poveri del nostro ospitale. Ma toitela col nome de Dio: spero al nostro barone misser santo Antonio, che fra brevissimo spacio ne mostrerà evidentissimo miracolo, ché se abbatterà il suo foco non solo dentro la tela ma al resto de' toi beni». (Masuccio, *Nov*. II 18, 161)

Il fuoco diventerà elemento cardine nell'iconografia di sant'Antonio a partire dal Cinquecento[66] e in tale contesto è stato interpretato da alcuni storici dell'arte come simbolo della malattia curata dall'ordine degli antoniani, l'*herpes zoster* (comunemente nota proprio come "fuoco di sant'Antonio"), dalla sintomatologia urente[67]. Ma il fuoco rimanda anche alle tentazioni diaboliche

---

[62] Cfr. Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge* cit., p. 502 e n. 12.
[63] Cfr. Benoît, *Autour de l'odeur de sainteté* cit., pp. 58-62.
[64] Per un'analisi della prima parte di questa novella, cfr. *infra*.
[65] Cfr. n. 5 a Sercambi, *Nov*. XCIII, titolo.
[66] Si pensi al *Polittico con s. Antonio abate* di Jacopo Negretti detto Palma il Vecchio nella Chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia (circa 1510) e al *Sant'Antonio Abate* di Alessandro Bonvicino detto il Moretto (degli anni '30 del Cinquecento). L'iconografia era già completa nel Seicento, come attesta Raynaud: «Effingitur enim S. Antonius specie venerabilis senis, promissa barba, monastico opertus amictu, cui ad pallioli latus sinistrum impressa figura T., manu una librum tenens, & implicitum baculum, altera campanulam: ad pedes habens hinc suem, inde ignem luculentum» (Théophile Raynaud, *In symbolicam S. Antonii magni imaginem commentatio, editio post Romanam altera & auctior*, Gand, Typographia Bernardi Kerchovii, 1659, p. 3).
[67] Cfr. Gaston Duchet-Suchaux - Michel Pastoreau, *La «Bible» et les saints. Guide iconographique*, Parigi, Flammarion, 1990, pp. 33-34; sul legame fra culto antoniano e malattia, cfr. Carlo Gelmetti, *Il fuoco di Sant'Antonio. Storia, tradizioni e medicina*, Milano, Springer-Verlag, 2007.

fieramente sconfitte dal fondatore del monachesimo in vita e, *in primis*, all'episodio in cui il santo fugge dall'oro come se fosse un incendio, reso celebre dalla *Legenda aurea*[68]. Ecco che l'antoniano della novella non esita a sfruttare la fama del santo a suo vantaggio, innescando una fiamma nella tela e fingendo che si tratti di una punizione soprannaturale da parte dello stesso santo, che interverrebbe a vendicare la supposta ingiustizia subita dal frate etichettato come ladro. Il contadino inizialmente non bada alle minacce del monaco e si riprende senza troppe remore il tessuto, ma dopo pochi passi inizia a sentire odore di bruciato e si accorge del fumo che si alza dalla tela.

> De che lui, con la maiore paura che avesse mai, bottata la tela in terra, e scupertala, vide che tutta se brusciava; e tutto territo, e impaurito del peggio, chiamò el fratocchio, che per amore de Dio si retornasse a pregare il suo miracoloso santo Antonio che revocasse la cruda sentenzia, quale così presto lo avea sopraiunto. (Masuccio, *Nov*. II 18, 161-162)

La visione del fuoco viene immediatamente interpretata dall'uomo e dai suoi compagni come segno inequivocabile dell'ira di sant'Antonio, che pur non manifestandosi personalmente pare agire prodigiosamente in terra. L'unico rimedio è invocare la clemenza dell'antoniano, affinché interceda con le preghiere per placare il santo: naturalmente, per il monaco il tutto diventa nuovo pretesto per raccogliere ancora maggiori elemosine e doni.

Un ultimo elemento afferente a questa sfera del meraviglioso cristiano è quello degli angeli. Nel *Decameron*, si faceva riferimento parodico all'arcangelo Gabriele nella nota novella di frate Alberto (*Dec*. IV 2). Dopo Boccaccio, il tema angelico ricompare per tre volte nel *Novelliere* di Sercambi e una nel *Pecorone* di ser Giovanni, entro moduli, come nota Montesano, strettamente esemplaristici: in queste novelle, gli angeli sono tutti realmente esistenti e caratterizzati secondo gli standard della narrativa sacra cristiana[69]. Nel Quattrocento, è solo lo pseudo-Sermini a recuperare in tre novelle queste creature, ma adottando lo spirito parodico boccacciano. La prima menzione degli angeli appare nella novella XI, che chiude il breve ciclo del già citato Puccio di Barletta, finto frate eremita. In quest'ultimo episodio, l'uomo si è invaghito di monna Alisandra, la bella moglie di un avvocato della Curia romana. Anzitutto, Puccio avvelena il marito della giovane donna e cerca di convincerla a restare vedova, sperando di poter avere più facile accesso ai suoi favori. Quando però apprende che il fratello di lei sta venendo a Roma per trovarle un nuovo sposo, avvelena anche lui, non prima di aver riferito ad Alisandra che teme il sopraggiungere di altri eventi infausti a testimonianza del fatto che Dio la vorrebbe senza marito. La donna, trovando anche il fratello morto,

[68] «Postmodum ingentem massam ueri auri reperit, sed ut incendium aurum fugit, sicque ad montem fugiens uiginti annis ibi permansit innumeris coruscans miraculis» (Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, vol. i, a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, SISMEL, 1998, p. 156); cfr. Richard Stracke, *Saint Anthony Abbot: The Iconography*, https://www.christianiconography.info/anthonyAbbot.html (consultato l'ultima volta il 23 maggio 2024).
[69] Cfr. Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit., pp. 78-79: si tratta degli *exempli* XXXVIII, XXXIX, LX di Sercambi e della novella VI del *Pecorone*.

inizia a spaventarsi e a prestare ascolto al frate che sembra aver predetto quella disgrazia («Certamente el mio compare è sancto ché m'ha prophetato ciò che m'è intervenuto», Ps. Sermini, *Nov*. XI, 6). Puccio, a questo punto, afferma di sapere per certo che Dio è contrario a un secondo matrimonio di Alisandra, e che un angelo gli avrebbe scoperto pienamente i piani divini:

> «Commare, io vi debbo dire la verità: voi sete cagione della sua morte, ché lo 'nduceste et lui acconsentì di maritarvi non piacendo a Dio. Io vi dico che 'l Signore non vuole che habbiate più marito, ma vuole che voi siate lo spechio d'onestà di tutte l'altre vedove et che voi siate el principio di nuova religione della "Sancta Veduità" et che le vostre richezze et vanità mondane tutte si stribuischino come m'ha comandato ch'io vi dica; e già uno angelo m'ha da parte di Dio rivelato che ha conminciato a torvi certi gioielli et perle et arienti che in uno cassone vanamente come perduti tenavate, e halle date a' povari, perché erano di male acquisto». (Ps. Sermini, *Nov*. XI, 7)

Anche il furto di gioielli in questione, un'azione davvero impropria per un angelo, è stato naturalmente operato da fra Puccio; peraltro, proprio l'angelo avrebbe minacciato di far sparire tutti gli averi di Alisandra, se ella avesse continuato ad opporsi al volere di Dio. Ma la donna, ancora una volta, corre a controllare e, appurando la sparizione dei suoi beni, si convince ulteriormente: «Certo costui è grande amico di Dio!» (Ps. Sermini, *Nov*. XI, 9). L'angelo che annuncia una volontà divina di vedovanza è, evidentemente, una radicale e antifrastica parodia dell'Annunciazione biblica. Ma il destino di Alisandra non finirebbe qui: vale la pena leggere l'intero monologo riportato da Puccio come pronunciato dall'angelo, che si configura come un'intera regola monacale del tutto *sui generis*:

> L'angelo di Dio m'impose che io vi dicesse, quando vi vedesse disposta alla sua voluntà, che Dio vuole che voi siate principio et capo de hedificare et mantenere un luogo di sancta viduità, come si fa nell'altre religioni, e che io vi comandi sotto pena di sua indignatione, con vostro ultimo fragello, che tutte le richezze vostre si vendino intendendovene con meco, e che si facci a Roma, ove pare a voi et a me, un convento di vedove decto «Sancta Veduità»; et voi ne siate origine et madonna, con questo che 'l luogo sia ben proveduto di non mancarvi niente, né per habitare né per vivere, et che siate tenuta ricevere et ricettare quante giovane vedove da trent'anni in giù vi si vogliano commettere, commettendovi esse le richeze loro, accioché niente manchi a nissuna, negandovi l'andare accattando, ché per vostra honestà non vuole.
>
> Né da trent'anni in su non vuole ne riceviate nissuna per levar via ris‹s›e et questioni che sempre appaiono fra la vechiezza et la gioventù, né nissuna che sia segnata da lui: né zoppe, né monche, né cieche, né che habbino alcuno segnale che non piaccia a voi et a me et perché l'altre a schernirle et dileggiarle non acquistino peccato. Et per potervi ben mantenere, che nissuna non li paia ascaro stare troppo strecte, essendo use vivare ben in agio et sollazzo et contento, et che voi tutte potiate andar fuore come a voi pare. Et perché voi siate certa che tutte le regole et religioni che sancta Chiesa (cioè Idio) di nuovo trova et dispone, lo dà materia et modo da potersi ciascuno in quella mantenere, usando competentemente discretione a ciascuna, secondo el grado suo, et perché ha rispecto alla gioventudine vostra, a ciascuna sicondo la natura sua provederà.
>
> E a me ha comandato perch'io vi promissi che alla gioventudine vostra, conoscendo ogni vostra compassione, darebbe riparo, accioché voi honestamente, con celato modo, questo vostro libidinoso pensiero raffrenate, che come vostro congionto compare et vostro secretario, in confessione, accioché l'honor vostro si mantenga et perché più divotamente stare potiate in oratione senza quello stimulo, che ogni septimana almeno due volte io sia tenuto, sotto pena d'ubbidientia, venire cautamente a giacere con voi quelle nocte, accioché mantenere vi possiate in quell'ordine et che voi siate specchio a tutte l'altre d'honestà et ch'io il sancto et comparevolo matrimonio necessario alla salute vostra secretamente usi, concordevolmente con voi, per temperare ogni vostra concupiscentia carnale; et per

> sua parte vi dico che questo non è peccato, anco mercé, ché così ha disposto perché voi et io ci potiamo mantenere nelle regole nostre et salvare l'anime a lui.
> Et siate certa che nissuno né di voi né di me, essendo giovano, si potrebbe mantenere né salvare senza questo scorto temperamento et non senza quale ci ha la Chiesa sì ben proveduto. Ma chi si sentisse forte da potere sostenersi, questo molto piace a Dio, ma rarissimi se ne trova. Et più m'impose l'angelo che tutte quelle vedove che nella sancta religione si commettessero, et voi vedeste le compressioni loro non essere atte a stare in castità, che voi consentiate che ognuno dì possa uno suo devoto tenere, essendo suo confessatore, et non altrimenti insino che lei habbi cinquant'anni et non poi, sotto pena di peccato mortale. Questo l'angelo m'impose. Et così, da parte di Dio, vi comando, non volendo voi aspectare suo presto giudicio se interamente tutti e suoi comandamenti non ubidite. E io, perché dal canto mio non manchi niente, vi dico ch'io so presto et apparechiato di fare ciò che 'l mio Signore mi comanda» (Ps. Sermini, *Nov*. XI, 10-13)

Il *topos* dell'angelo che detta una regola monacale fin nei dettagli non è invenzione dello pseudo-Sermini. Un possibile modello si trova nelle *Vitae Patrum*, che a partire dal Trecento circolavano in Italia nel volgarizzamento di Domenico Cavalca: si tratta dell'episodio intitolato *Di santo Pacomio, lo qual ricevette la regola da l'angelo*[70]. Il protagonista «era homo di mirabile santitade, intanto che ll'angelo li parlava e spesse volte per divina revelattione cognoscea le cose future»[71], tale e quale Puccio finge di essere. L'angelo in questione un giorno lo esorta a uscire dalla spelonca in cui si era ritirato come eremita, dandogli ordine di radunare dei giovani monaci e vivere con loro secondo una regola scritta su delle tavole di metallo che gli consegna personalmente. Anche il capitolo successivo, dedicato al monastero femminile sotto la cura dello stesso ordine, potrebbe ricordare la novella dello pseudo-Sermini, soprattutto per i pericoli nella convivenza fra le consorelle (malumori e scherni che nelle *Vitae* si concretizzano e che nella novella l'angelo vorrebbe invece ovviare), nonché per i destini tragici e luttuosi che accomunano le monache protagoniste di queste narrazioni[72].

Il contenuto della regola angelica in questa novella, però, è del tutto surreale. Frate Puccio insiste su formule che attribuiscono tutte le parole all'angelo («l'angelo di Dio m'impose che io vi dicesse»; «non vuole»; «a me ha comandato»; «et per sua parte vi dico»; «et più m'impose l'angelo»; «questo l'angelo m'impose») e inventa motivazioni apparentemente innocenti, ma francamente bizzarre, per tutte le richieste che evidentemente derivano dal suo desiderio di avere a disposizione un *harem* di giovani e belle fanciulle. In particolare, colpisce la trovata che giustifica la possibilità di accedere a quest'ordine della «Sancta Veduità» solo per donne al di sotto dei trent'anni e prive di alcun difetto fisico: l'obiettivo dell'angelo sarebbe «levar via ris‹s›e et questioni che sempre appaiono fra la vechiezza et la gioventù» ed evitare che le altre monache «a schernirle et dileggiarle […] acquistino peccato», oltre a far perno sulla comune superstizione per cui un difetto fisico

[70] Cfr. *Vite dei Santi Padri* II 15.
[71] Ivi.
[72] Cfr. ivi, II 16 (*Del monasterio delle donne del predicto ordine; e come una di loro s'anegoe e un'altra s'impiccoe, e un'altra si fé pazza*). Nella novella dello pseudo-Sermini, le monache verranno bruciate vive nel monastero.

significherebbe essere "segnati" da Dio (o, in questo caso, dal suo angelo). I successivi ordini dell'angelo, che impone un copularsi paradossalmente virtuoso (ribadisce, infatti, «questo non è peccato») non solo al di fuori del matrimonio, ma fra due religiosi, il tutto per poter mantenere la castità imposta dall'ordine della Santa Vedovanza (una contraddizione tutt'altro che infrequente nelle novelle dello pseudo-Sermini), sono evidente parodia dell'Annunciazione alla Vergine Maria, a cui Dio impone di concepire senza conoscere uomo. L'ἀδύνατον della richiesta angelica è risolto dallo pseudo-Sermini nella chiave tutt'altro che sacra già delineata dal Boccaccio di *Dec*. IV 2. Anche in questo caso, la fanciulla risponde positivamente: «Padre et compare mio, io sono in tutto disposta a seguitare la voluntà del mio signore Idio et ciò che voi per parte sua mi comandate» (Ps. Sermini, *Nov*. XI, 14), riprendendo puntualmente le parole evangeliche («Ecce ancilla Domini; fiat mihi secundum verbum tuum» *Lc*. 1:38)[73]. Rispetto al precedente boccacciano, però, viene meno in questa novella qualsiasi caratterizzazione estetica dell'angelo: la creatura non viene descritta, ma presentata da Puccio semplicemente come un generico angelo, senza alcun nome o attributo.

Nella novella successiva, il prete ser Cecco da Perugia ha una trovata originale per punire i suoi parrocchiani, i rozzi abitanti della Montagnola, che non vengono mai a messa. Ser Cecco fa suonare le campane per la messa domenicale e immediatamente sbarra il portone della chiesa, lasciando i perplessi fedeli chiusi fuori. La sua spiegazione del fatto chiama in causa niente meno che un angelo, adirato per la scarsa fede di quegli abitanti:

> «Figliuoli miei, senza peccato el gran miracolo che questa mattina havete veduto coi proprii ochi vostri, se già voi non fuste patarini rinegati, fare vi dovrebbe rimovare dalli vostri innumerabili peccati et tornare a penitentia!», dando lo ad intendare come personalmente un angelo di Dio haveva di sua mano quella mattina l'uscio della chiesa serrato, non volendo che 'l suo Signore Idio vedessero in quella forma che usati erano di fare, dicendo che tutti erano scomunicati et che, se di subito non s'amendassero tornando a penitentia et non si ricomunicassero e non rendessero alla chiesa loro la debita decima, che gli erano tutti in anima et in corpo perduti et che presto aspetassero grande sententia da Dio. (Ps. Sermini, *Nov*. XII, 5)

Anche in questo caso, non viene data alcuna attenzione alla descrizione della creatura soprannaturale e ci si limita a parlare di un semplice «angelo di Dio». In queste novelle, gli angeli vengono presentati come il braccio esecutivo di un Dio vendicativo, coloro che infliggono in terra le punizioni contro chi delude la volontà divina. Sono creature nient'affatto positive e salvifiche, quanto temibili e minacciose. Come di consueto, ser Cecco si serve di questo immaginario soprannaturale disforico non solo per convincere i fedeli a tornare a messa, ma anche per far cassa con le loro decime.

Gli angeli riappaiono per l'ultima volta nella novella XXIII, che ripropone in parte la tematica della novella XI. La giovane vedova Pellegrina, bellissima e scaltra, si è innamorata di Abramo, il

[73] Rispetto al consenso deviato della Barbara del *Novellino* masucciano (Masuccio, *Nov*. I 2, 26: cfr. Capitolo VI.2), in questo caso la deformazione del versetto evangelico è solo parziale.

nuovo fascinoso vescovo della città di Lucca. Con il pretesto di dovergli confessare un gravissimo peccato, che sarebbe in realtà il semplice desiderio carnale, gli fa implicitamente comprendere di voler diventare la sua amante. Abramo, a differenza di fra Puccio e dei suoi molti analoghi fra i protagonisti dello pseudo-Sermini, ha qualche tentennamento morale, ma alla fine si convince a cedere alle tentazioni di Pellegrina. Per mantenere una parvenza di rigore teologico, il vescovo finge di aver trovato nelle scritture sui Padri della Chiesa un miracoloso caso che li autorizza a giacere insieme:

> «E anco ho lecto di questi sancti padri et ho in termini el proprio caso: cioè come uno di loro, essendo giovano et bello et molto tenctato di questo vitio carnale et sempre fermo et constante stava et, confessando una vedova giovana come sè tu (la quale era molto di quel vitio tentata), di cui presone compassione a quel sancto padre, che similmente a ·llui interveniva, spirato dall'angelo disse: "Io son giovano et tentato come sè tu, et se io in ciò sto fermo et constante, questo è sufficiente a salvarmi più ch'altra penitentia ch'i' faccia (comandandomi ch'io cerchi di praticare et venire a solo con le giovane, a ciò che tale passione in me cresca per disprezare più le carni mie); e, se tu vuoi con meco insieme in carità dormire, noi salvaremo l'anime nostre senza altre discipline fare". E come ella, buona serva di Dio, s'accordò e come un anno in tanta devotione dì et nocte stettero insieme che tutta quella carnal passione che havevano affacto si cessò, et come per questo sanctificaro et a ·llor vita fecero miracoli». (Ps. Sermini, *Nov*. XXIII, 10-11)

Il brano, che parodizza le narrazioni agiografiche sulla strenua resistenza dei santi uomini di chiesa alle diaboliche tentazioni della carne, ripropone senza particolari alterazioni la situazione di Pellegrina e Abramo. Non pare ci sia alcun riferimento ipotestuale preciso alle *Vitae Patrum*, che paiono alluse nel ripetuto riferimento ai «sancti patri» e nel respiro narrativo di questo aneddoto inventato. Ad ogni modo, nella raccolta delle *Vitae* è oltremodo frequente il tema della tentazione della carne, che affligge in particolare i giovani monaci ma anche diverse donne. È, però, impensabile che un angelo consigli a un religioso di condividere il letto con una donna, anzi: viene a più riprese reiterato il contrario, esortando gli uomini a evitare in ogni modo di esporsi alla presenza muliebre per limitare il più possibile le occasioni di peccare[74]. Chi ignora queste cautele e si arrischia a passare del tempo con le donne, viene immancabilmente punito per la superbia con cui si è ritenuto al di sopra delle tentazioni della carne[75]. Il vescovo Abramo, invece, afferma di volersi mettere alla prova con Pellegrina perché, stando a questa fantomatica agiografia, dormire insieme farebbe superare loro tutte le pulsioni peccaminose: «ho pensato che, come quello sancto padre dell'angelo fu annuntiato, così propiamente sia a noi intervenuto per salute dell'anime nostre» (Ps. Sermini, *Nov*. XXIII, 12). Si noti che l'annuncio dell'angelo viene presentato in maniera più ambigua anche nel racconto inventato: non c'è alcuna visibile apparizione angelica, ma sarebbe stato il santo padre stesso a parlare alla

[74] Cfr. ad esempio *Vite dei Santi Padri* II 2; III 124; III 138; III 144; III 112: in quest'ultimo brano, addirittura, è solo l'intervento divino che trasporta miracolosamente il monaco lontano dalla donna che lo tenta e direttamente al suo eremo a impedire il peccato.
[75] Cfr. ad esempio *Vite dei Santi Padri* I 36; II 12; III 30; III 138.

vedova, «spirato dall'angelo». L'ispirazione divina di un simile proponimento pare quantomeno traballante anche nell'agiografia immaginaria, addotta dal vescovo Abramo a fondamento del suo piano. La donna, già intuendo dove Abramo vada a parare, acconsente entusiasta, aderendo nella finzione verbale al registro agiografico ma sottintendendo una dissacrante ironia: «Missere lo vescovo, voi parlate come un sancto» (Ps. Sermini, *Nov*. XXIII, 14). Naturalmente, il vescovo e Pellegrina quella notte non stanno affatto in penitenza ma consumano pienamente il rapporto, proponendosi di continuare in quel modo il loro rapporto.

A fronte di questo quadro ferocemente parodico di tutto quanto è sacro e miracoloso, legato alla critica moralistica dei religiosi corrotti dall'avidità o dall'appetito sessuale, il panorama della novella quattrocentesca offre anche una singolare eccezione. Nell'anonima *Homo perspicui sanguinis*, antecedente agli anni '30 del secolo, il meraviglioso cristiano si manifesta autenticamente. La non nominata moglie di un nobile signore è sterile e non si dà pace, pregando incessantemente la Madonna di poter avere un figlio. Spossata e infervorata dalle preghiere, la donna si addormenta e riceve in sogno un messaggio dalla Vergine[76]. Le preghiere della donna saranno esaudite, ma le viene preannunciata anche una profezia infausta: potrà avere un figlio dotato di ogni virtù, che però morirà a diciassette anni a causa di un leone. Si tratta della cristianizzazione di un modello narrativo[77] preesistente, il cui archetipo potrebbe individuarsi nella trentunesima favola di Esopo, nota col titolo *Παῖς καὶ λέων ‹γεγραμμένος›*, in cui un vecchio padre sogna che il figlio gli sarà portato via proprio da un leone[78]. I referenti religiosi mutano, senza che però il senso della storia venga intaccato: gli uomini non possono sfuggire al fato, cioè, nella novella, al volere di Dio. Nonostante tutti i tentativi dei coniugi di salvare il proprio figlio, mandandolo a vivere in un regno lontano privo di leoni, il giovane puntualmente muore di terrore quando il figlio del suo ospite, invidioso delle virtù di quel fanciullo straniero, gli mostra per spaventarlo una «picti leonis imaginem»[79]. Il dolore paterno a quella disgrazia può solo essere consolato dal pensiero che il figlio, libero dalle catene della carne, vive davvero nella gloria del Paradiso e accettando l'ineluttabilità della volontà di Dio, in un finale

[76] Per una più precisa analisi di questo sogno, cfr. Capitolo VII.3.
[77] Inteso come «forma più generale in cui un racconto può essere esposto mantenendo l'ordine e la natura delle sue connessioni» (Cesare Segre, *Analisi del racconto, logica narrativa e tempo*, in Id., *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974, p. 15), «la struttura immanente, ridotta ad invariabili risalenti a un paradigma valido per un dato corpus di testi» (Id., *Semiotica e filologia*, in Id., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, p. 11).
[78] Si tratta della favola 296 nell'edizione Aesopus, *Fabulae*, vol. ii, a cura di Émile Chambry, Parigi, Les Belles Lettres, 1925-1926, p. 477. La novella in esame, tuttavia, contiene molti elementi trovano riscontro nelle versioni orientali di questo intreccio, attestate dai *motif indexes* indiani (per cui cfr. i Tale Types M341.2.10.1 e soprattutto M341.2.10.2: *Tiger picture comes to life and kills man*, in Stith Thompson - Jonas Balys, *The oral tales of India*, Bloomington, Indiana University Press, 1958, p. 355) e di cui si può confermare l'antichità con il testo della diciottesima dinastia egizia noto come *The doomed prince* (cfr. Miriam Lichteim, *Ancient Egyptian Literature*, vol. ii: *The New Kingdom*, Berkeley, University of California Press, 1976, pp. 200-203).
[79] Cito il testo dalla mia edizione in appendice: *Homo perspicui sanguinis*, 11.

dal forte sapore moraleggiante: «cepit rex ad vere consolationis remedia flecti et lacrimas, quas imbecilitas carnis refrenare non valuit, paulisper effudit et gratias altissimo refferens cepit in domino consolari qui pro infinita secula seculorum sit benedictus. Amen»[80]. Una simile apertura al meraviglioso cristiano fa di questa novella un *unicum* nel panorama quattrocentesco, avvicinandola maggiormente al genere esemplaristico.

VII.3. Sogni e visioni

A differenza di quanto avviene per Boccaccio, sogni e visioni non sono una tematica che appassiona particolarmente gli autori di novelle nel Quattrocento. Ne sono del tutto prive le opere di Masuccio Salernitano e di Sabadino degli Arienti: nell'ambito dei motivi soprannaturali, questo filone pare decadere completamente nella seconda metà del secolo nelle raccolte in volgare.

Lo pseudo-Sermini, invece, include due episodi onirici. Il primo riscontro è nella già citata novella VI[81], ambientata in un'Asia antica e remota, nelle città di fantasia di Belfiore e Soriana. Il giovane Galio di Belfiore è innamorato di Cardina, una bellissima fanciulla, ma è osteggiato dal padre di lei, che lo manda in esilio. Preso dal livore, Galio decide di passare alla fazione nemica e allearsi agli abitanti di Soriana, per impadronirsi della città di Belfiore e vendicarsi così dell'onta subita. Il suo articolato piano viene però sventato dalla provvidenziale apparizione in sogno di Cardina, la notte prima dell'attacco alla sua patria:

> El dì innanzi Galio essendosi molto affatigato et poco dormito le passate nocti, desinato che hebbe, si posò un poco a dormire. Col pensier grande delle cose da ·ffarsi a tale impresa, al quale non era però affatto uscita Cardina della mente, s'adormentò.
> Allora, avendo Marte et Saturno tanto in lui signoreggiato, la piatosa *Venus*, operando le forze sue, providde che in visione Cardina gl'apparse assai più bella che da prima et con piatoso et amorevole acto verso di lui parlando, croce delle braccia facendogli, lo pregò che al padre et a ·llei perdonasse per suo amore, promettendogli ristorarlo del perduto tempo passato se lui indietro ritrattasse la inpresa. A Galio tutte queste cose parbero vere et havendo caro tal richiesta, con animo di consentire con allegrezza le braccia pandendo per abbracciarla, in cambio di lei la sua spada presa li venne che sempre presso sé la teneva. Et in questo destatosi, quasi per lo travaglio come pazzo divenuto, portò pericolo che con essa per lo scorno non s'uccidesse. Et riconosciutosi, cominciò a ·llacrimare et rintenerire di Cardina et subito divenuto di lei più che mai inamorato per modo che ogni inimicitia del padre in quel punto fu tolta via; et raccolte tutte le parole di lei, maxime la promessa di ristorarlo, posto a ·cciò tutto 'l desiderio suo, affermandosi che ella di niente tal promessa mancasse, di colpo rivolto il pensiero in contrario, l'ordinato tractato rivoltò. (Ps. Sermini, *Nov*. VI, 6-7)

Le circostanze che portano alla *visio in somniis* di Galio sono accuratamente descritte: l'uomo è spossato, ha la mente piena di preoccupazioni riguardo all'attacco militare ma è anche preso dal pensiero dell'amata Cardina. Sotto l'allegoria mitologica, l'autore afferma che è l'amore provato per la fanciulla ad aver generato il sogno di Cardina, prevalendo sui contenuti bellici e malinconici. Nel

[80] Ivi, 18.
[81] Cfr. Capitolo V.2.

sogno, la giovane gli chiede di desistere dal suo attacco a Belfiore e che, se lo facesse, gli assicura di «ristorarlo del perduto tempo passato». Il sogno è talmente vivido che Galio davvero allarga le braccia come per stringerla a sé: nella realtà, però, l'unica cosa che abbraccia è la sua spada, gesto che provoca il suo risveglio improvviso. Superato lo spavento, prevale l'emozione per la visione di Cardina, che riaccende i suoi sentimenti e lo fa pentire del suo piano di vendetta. Sulla natura veritiera del sogno non c'è alcun dubbio per il giovane: «A Galio tutte queste cose parbero vere». Da subito, si comporta come se avesse parlato con la vera Cardina attraverso il suo sogno e non solo considera immediatamente valida la promessa che lei gli ha fatto (cosa di cui convincerà anche l'intera popolazione di Belfiore, portando all'effettiva celebrazione delle nozze[82]), ma attribuisce alla donna anche la responsabilità di aver sventato l'attacco di Soriana. Nell'orazione trionfale che rivolge ai suoi concittadini, infatti, dà il seguente resoconto degli avvenimenti:

> «Hor, essendo io principio et cagione di commettere questo gran male, domando che sopra me la giustitia si observi, et de la grande vendetta che li Dii v'hanno hora conceduta solo alla nobile et virtuosa et honestissima giovana Cardina, figliuola di Marmoreo, triumfo, fama et gloria ne rendete, però che lei n'è sola cagione, che venend'io per mettere ad exequtione il gran tractato contra di voi et condocte le brigate per sottomettarvi a' vostri nimici, ella honestissimamente et con gran prudentia seppe sì fare, et con sue savie et ornate parole tante ragioni assignandomi, che per suo ingegno et virtù d'ogni mio gattivo pensiero me ritrasse riducendomi a fare quanto s'è facto, sì che, come io merito la morte, Cardina di ciò merita grande triumpho et fama, che per me si può dire Belfiore esser stata disfacta et sottomessa et per lei difetsa et exaltata et messa in grande altura. Sì che hora a ·llei et a me fate ragione a ognuno sicondo e suoi meriti». (Ps. Sermini, *Nov*. VI, 17)

Si noti come Galio non faccia alcun riferimento al contesto onirico di questa intercessione di Cardina, ma parli come se la donna fosse andata personalmente da lui, convincendolo ad abbandonare i suoi intenti e difendendo la sua patria come un'eroina. Racconta solo della sua abilità retorica e della sua saggezza, ma in nessun punto fa menzione di come la donna sia riuscita a manifestarsi a lui in sogno. Alla reale Cardina viene attribuita la piena *agency* per ciò che ha operato «ne la visione» (Ps. Sermini, *Nov*. VI, 19), termine che classifica il sogno di Galio non tanto come un prodotto della mente addormentata, ma come una rivelazione del tutto veritiera. La donna, d'altra parte, non si pronuncia né confermando né smentendo la lettura che Galio ha dato degli eventi: si limita a commuoversi per l'insperata riunione con il suo amato e non esita a sposarlo. Nella trama, tutto procede come se Cardina fosse davvero apparsa a Galio promettendogli le nozze. La presenza di una visione contribuisce senz'altro all'atmosfera esotica e meravigliosa di questo Oriente immaginario, privo di referenti reali.

[82] «Allora, avendo tutto 'l popolo inteso come Cardina ne la visione haveva promesso a Galio di ristorarlo, accioché la promessa havesse luogo et pienamente l'uno et l'altra contentare, tutti d'accordo di volluntà delle parti tal parentado crearo, dando al signore Galio la nobile Cardina per donna» (Ps. Sermini, *Nov*. VI, 19).

Il secondo caso di sogno della raccolta è contenuto nella novella XXI, ma si tratta dichiaratamente di un'invenzione del furbo protagonista. Nella città di Tarquinia, allora chiamata Corneto, il giovane Beltramo è innamorato di Lionetta, la quale però è stata promessa in sposa a un altro uomo, Giovannetto. La giovane non è affatto infastidita dalle attenzioni del suo spasimante e inizia, anzi, a ricambiare il suo interesse. Un giorno Beltramo, grazie alla complicità di un vicino, riesce finalmente a parlare a Lionetta attraverso una finestra; in questo contesto, si inventa una fantasiosa apparizione della madre della fanciulla nei suoi sogni e la espone con dovizia di particolari alla sua amata, in un monologo che vale la pena riportare per esteso:

> Per tanto Beltramo di quel poco molto la ringratia dicendo: «Di gratia piacciati ascoltare un dolce sogno ch'io feci stanocte». Ella attende senza far motto, a cui Beltramo disse: «Questa nocte in visione m'apparbe la tua discreta et nobile madre dicendo a me: "Beltramo, i' veggio che tu ami la mia figliuola et tanto honestamente ti porti che io e tutto 'l parentado te ne siamo obligati; e per parte di Lionetta ti fo questa imbasciata, che veduto e tuoi buon portamenti ella non vuole men bene a te che tu a ·llei et fotti scusa se ella nel tuo passare s'è partita dalla finestra o da l'uscio: non è ella, ma io ne son stata cagione, ma hora non farei più così, massime sentendo che tu, assai più meritando che lei, per l'amore che le porti, achinato ti saresti a pigliarla per donna, che morte venga a chi prima ne fece parola ch'io a quel tristo di Giovanetto la maritasse, che altrimenti so che con teco saria bene stata, amandola come tu fai, che con quello tristo di Giovanetto, che mai non volse bene a nissuna. Ma tanto ti dico: ella ne die andare di qui a dieci dì a marito; pregoti che tu habbi patientia, che voglio che a marito vergine ne vada in quella casa; e da poi, considerato che tu a ·llei et ella a te vi vogliate tanto bene, che io non voglio che tanto bene si perda et che voi insieme vi godiate et sollaziate di dì et di nocte a vostro piacere, che so che 'l trarre ella con teco piacere li sarà refrigerio alle sue pene che con Giovanetto li converria comportare; però ch'i' so che 'l più bel tempo che una fanciulla possa havere è di trovarsi spesso con uno suo bello amante a godere, come sè tu; e ella so che bisognarà che stia suggetta a quel bizarro di Giovanetto. Ohimè, figliuola mia, a che t'ho io condocta!".
> E qui per sua cortesia, non perché el meriti, disse molte lode de me, assai più che io non dico, et di Giovanetto el contrario, a cui io risposi: "Madonna, io confesso ch'i' amo la vostra figliuola più che creatura del mondo et ella, che non dè essere ingrata, so che a me, perch'io l'ami, non die volere male; e se io da meritare tanto thesoro mi paresse esser degno d'averla per donna e ch'ella m'havesse acettato, io ve n'harei strectamente facto pregare, che al mondo non potevo magior gratia ricevere che d'haverla, nunché per donna, ma per mia signora. Di Giovanetto non dich'io altro che bene, posto che, 'l primo dì ch'i' 'l sentii, mai el pare dolore non hebbi di quello, et non già per invidia di lui, ma dolsemi di lei che altro huomo che lui per marito meritava; e alla parte che dite ch'io habbi patientia tanto ch'ella ne vada a marito, a questo io fui, sono et sarò sempre contento, a ciò che a voi et a ·llei piacerà et massime per l'onor vostro e di lei che ella vergine v'esca di casa. E a entrata n'ho messa ogni vostra et sua proferta, cioè di poi ristorarmi". A questo ella per tua parte mi dè la fede et, doppo questo, di tratta sparì». (Ps. Sermini, *Nov*. XXI, 4-6)

Il fantomatico sogno di Beltramo presenta diversi tratti in comune con quello di Galio. In entrambi i casi, al lessico onirico lascia subito posto quello della *visio* («in visione m'apparbe»; «di tratta sparì»), consistente nell'apparizione di una persona viva, attraverso modalità non ben precisate né messe in discussione. Inoltre, durante la visione chi appare fa delle promesse che valgono nella vita reale: come Cardina, anche Lionetta prometterebbe (tramite la madre) «di poi ristorar*e*» il suo amato. In questo caso, la promessa consiste in realtà nel concedersi all'uomo come amante «di dì et di nocte» dopo il matrimonio con Giovannetto. L'aura quasi sacrale della *visio in somniis* cozza comicamente con il

contenuto della comunicazione che veicola, attribuita in maniera del tutto irrealistica alla madre della fanciulla: oltre alle lodi sfacciate per Beltramo, che insidia la verginità della figlia nonostante sia promessa in matrimonio ad un altro, è l'entusiastico incoraggiamento all'adulterio che rivela palesemente la proiezione di tutti i desideri dell'uomo nella finta rivelazione. Il tutto è reso ancora più improbabile dal fatto che Beltramo attende proprio di rimanere solo con Lionetta, e al riparo dalle orecchie di sua madre, per raccontarle questo fantomatico sogno[83]. Non solo: con questo espediente, Beltramo mette la fanciulla nella posizione paradossale di doversi concedere proprio perché lei stessa glielo avrebbe promesso in sogno e le mette in bocca interi discorsi, senza averle mai parlato prima. L'intento di questa finta visione non può che essere parodico, dal momento che Lionetta è perfettamente consapevole di non aver mai chiesto a sua madre di fare una simile «imbasciata» a Beltramo. La ragazza è però divertita dalla trovata del suo innamorato e alla fine l'uomo riuscirà a giacere con lei.

Se nelle raccolte di novelle volgari il tema del sogno non viene particolarmente sfruttato, lo stesso non può dirsi per la produzione umanistica primo-quattrocentesca. Nella novella latina, troviamo diversi casi di episodi onirici e visionari, a partire dalle spicciolate di Giovanni Conversini da Ravenna. Il primo caso di questo autore, offerto dalla sua *Violate pudicicie narracio* (1396-1397), è in realtà un falso sogno, che la giovane protagonista Elisa finge di aver fatto: il suo stratagemma, però, ha effetto proprio per la serietà con cui vengono trattate le rivelazioni avute in sogno. Elisa è stata stuprata da Arnaldo, il migliore amico del marito Enrico, durante l'assenza di quest'ultimo: la donna è invasa da un dolore terribile, ma sente il bisogno di celarlo e di attendere pazientemente il ritorno del suo sposo per palesargli l'accaduto e attendere che la giusta condanna dello colpevole estingua la macchia sul suo onore[84]. Sarebbe, però, impossibile reprimere ogni manifestazione emotiva: di conseguenza, dopo aver sopportato questo trauma per un intero mese, Elisa inventa di aver sognato che suo marito Enrico avesse perso la vita e, con questo pretesto, dà libero sfogo alla sua disperazione anche in presenza di chi abita con lei nel palazzo.

Damon:	Imo vero, ut mulieris sapientiam noscas, mense illa ferme postacto, mane domesticis nocturno se exterritam somnio commentatur et virum ipsum, qui se mortuum affirmaret, apparuisse. Eiusmodique monitam indiciis fore ut visis prorsus fidem impenderet.
Pithias:	Quid sibi vult somnii figmen? Quo sapiens mulier intentavit?
Damon:	Illo videlicet, ne contra instrumenta doloris sui in rumores linguas exteras excitaret seseque vulgo miraculum fabulamque proponeret. Haud solum enim quid nostra intersit, sed quantum ceteros quoque moturi sumus respectare prudentis est. Ad causam igitur fruendi libere magis concepte mestitudinis insignibus calliditate

[83] «E una mattina, stando atteso a essa finestrella, sul tecto venne ella et la madre, et poco dimorò la madre con lei che per faccende di casa sola la lassò. Et quando Beltramo sola la vidde rimasta, fecesi innanzi dicendo: "Madonna mia, tu sia la ben trovata!"» (Ps. Sermini, *Nov*. XXI, 3).
[84] Cfr. Capitolo VI.2.

> huiuscemodi honestam excusabilemque vertit ingenium. Passim nempe somnio vulgato se thalamum contaminatumque cubille scemate, quo parietes auleis thoreumatibus pavimenta tum nupcias aliave festis diebus solemnia decoramus, pulla veste funebrem in morem omnia contexit. Clausis specularibus tenebras inducit, tantummodo astat lucerna candelabro prebitura lumen usibus oportunum. Erat itaque opacus tenebris locus et atro undique velatus. Ingenti huc meredinis pompa se claudit. Conspectum omnium lucemque perosa declinat, tum lacrimis exundat, in questus lamenta planctus erumpit, cuntis tum se viis note securus dolor explicat. Hic secum iniuriam queritur thalami violati, ulcionem orditur, adventum mariti desideriis mutis exquirit. Quem credat obisse, dolore[85] coniugis merere credunt cunti, miserantur; eque ipsa miseratione tristitia ac stupor oboritur. Cognatorum, amicorum, notorum omniumque suorum conpassio egritudoque pectus opplerat.[86]

Il finto sogno di Elisa è analogo a quello decameroniano di Lisabetta da Messina (*Dec*. IV 5): si tratterebbe dell'apparizione in sogno di un defunto, che rivelerebbe un evento già avvenuto, cioè la propria morte. Elisa usa inizialmente il termine *somnium*, ma subito afferma di credere che ciò che le è apparso nella notte sia vero, in virtù di indizi che glielo dimostrano. Proprio perciò, le sue successive manifestazioni di dolore parranno giustificate: la donna riveste a lutto la sua camera nuziale, si chiude nel pianto e sfoga la sua disperazione invocando il marito, e la servitù attribuisce questo comportamento al motivato timore della morte di Enrico. Così, Elisa riesce a non diventare «miraculum fabulamque» per chi la circonda; la sua disgrazia non diventa oggetto di pettegolezzi e, con la scusa del sogno funesto, tutti rispettano la sua afflizione.

Nella *Familie Carrariensis natio* (1404), invece, viene rappresentato un vero e proprio sogno profetico. Landolfo di Narbona, fuggito in Italia con la figlia dell'imperatore Elisabetta con cui ha avuto due figli, ha appena saputo che il suocero si trova nei pressi del suo rifugio: preso dal terrore di essere trovato e punito per il suo matrimonio segreto, fugge nel profondo del bosco che circonda la sua casa. In questo contesto, sprofonda in quello che non è un semplice sogno, ma quasi una profezia divina:

> Ast dum curarum metuque solicitus ornos inter et arbusta solus agit ex egritudine animi sompnus ut fit interdum obreptare cepit florea que in humo nemorea sub umbra stratus per quietem igneo se curru ad astra uehi quali codices sacri mondanis obtutibus sublatum testantur heliam cernit, et astare grandeuo ad modum regi cui plurima sanctitas in ore statuque magiestas inerat.[87]

Si tratta di una modalità di *visio in somniis* molto tradizionale, introdotta dalla topica dell'addormentamento del protagonista turbato in un luogo naturale e selvaggio, che ha il suo modello più illustre nell'incipit della *Commedia* dantesca. L'autore evoca però esplicitamente l'ipotesto

[85] In questo punto, in accordo con tutti i testimoni manoscritti, emendo la punteggiatura dell'edizione Wolfer, che non darebbe senso: naturalmente, Elisa non crede davvero che Enrico sia morto, avendo inventato personalmente il sogno. Sono gli altri («cunti») a credere che la donna piange attribuendole la convinzione che il marito sia morto, in virtù della visione; «quem credat obisse» sarà una subordinata relativa prolettica, da riferirsi al successivo «coniugis», e non al precedente «mariti».
[86] Wolfer, *Giovanni Conversini da Ravenna (1343-1408)* cit., p. 339.
[87] Conversini, *L'origine della famiglia di Carrara e il racconto del suo primo impiego a corte* cit., p. 47.

biblico dell'ascesa del profeta Elia su un carro infuocato (*2Re* 2:11): infatti, in sogno Landolfo si vede («cernit») trasportato nel regno dei cieli da un analogo carro e il riferimento avvolge subito in un alone di sacralità questo episodio. Gli appare un vecchio dall'aspetto maestoso, che si rivelerà il mitico principe degli Euganei Vitelimo[88], il quale gli preannuncia il futuro glorioso che attende non solo lui, ma anche la sua intera progenie. Il contenuto della visione ha come riferimenti imprescindibili il monologo di Anchise nel sesto libro dell'*Eneide* e, ancor più, il *Somnium Scipionis* per l'ambientazione celeste. Siamo nell'ambito di un investimento sacrale dei Carraresi, il vero obiettivo dell'intera narrazione novellistica, che si propone di ricostruire le origini della dinastia al comando di Padova. La visione in sogno, la predestinazione da parte di un antenato mitologico nonché l'immaginario biblico, a cui proprio in virtù di questo episodio andrebbe ricondotto anche lo stesso stemma del carro[89], contribuiscono a nobilitare simbolicamente la famiglia da Carrara ancor più del riconoscimento di un lignaggio imperiale, pure oggetto della narrazione. Alla fine, subito dopo che l'anziana figura rivela la sua identità, sia il sonno che la visione svaniscono: «Que simul hec fatus sompnus pariter uisumque uanuere Tum uenerarj deos precari et si qua sunt locorum numina quo presencia uisis sanciant orare»[90]. Landolfo è certo di aver avuto una visione divina, pur nel travestimento anticheggiante di un pantheon che ben si confà all'immaginario classico di cui è imbevuta la sua *visio*.

La classicità permea ancor più profondamente il sogno che Emilia riferisce all'amato Camillo in un'epistola, sul finire della novella di Francesco Florio. Il brano sfrutta l'incertezza fra sogno e visione tematizzata da Boccaccio reinterpretandola nel contesto dello scambio erotico fra i due amanti lontani, arricchendola con ancor più precisi riferimenti alla cultura latina:

> Salve mi suavissime Camille. Vitam michi iocundam propter te esse te credere non diffido, quae michi omnino odiosa esset et nimis si aut tui michi crebro memoria non succurreret, aut futurorum fantasmatum apparitio me letam non redderet persepe. Itaque sive sola dormiens sim, sive sola vigilo, consolari me non desinit diu sperata presentia tui, qua cum sola sum quamque alloquor, amplector osculorque saepe nil audiens quod displiceat, nil mente atque ymaginatione videns quod me summopere non delectet. Sepe igitur fit ut, propter diutinum meum in te cogitatum ac vehementem animi applicationem, videam in sompniis quod mente vigilans concepi, quare etiam fit ut me sompnia delectent et plurimum. Quae cuiusmodi sint unum nunc solum tibi iocandi gratia exarasse sufficiet. Videbar quippe pretiosis induta vestibus, aureorum crinium comam diffudisse ventis, quando sola, leta,

[88] Il personaggio non trova alcuna identificazione; i critici Cortese interpretano il nome come 'fango che dà vita', in riferimento ai fanghi terapeutici delle Terme Euganee: cfr. ivi, pp. 145-146 n. 21.

[89] «Quo uero arcanorum plenior cercior que animos erigas uidens hoc rubens plastrum quo uectatus in cellum omne terre molis conglobacionem oramque hanc olim tuam conspicaris inuictissime glorie presagium est. Cuius quidem auspicijs uelut cuncta ignis absumit, sic hostes indefecta uirtute comminues. Hoc triumphalium ducum summa ad capitolia uehiculum hoc racione perpetuum felicitatis indicium. Hoc reges ducesque cum populis romanis misit ad pompam. Hoc magnificentie splendore clarorum animos uirorum rem que ciuilem ausit et erexit. Huius itaque simulacrum moneo successuris insigne nepotibus sacrum stet. Hoc umbo hoc uezila uestra tegantur, quo felicitatem successus admirantibus at que metuentibus populis ubiuis gencium plaustiferam orbis familiam personabit et colet» (ivi, pp. 47-49). Si noti lo sguardo dall'alto verso il basso sulla terra, che rimanda a Cicerone, *De re publica* VI 16.

[90] Conversini, *L'origine della famiglia di Carrara* cit., p. 49.

> securaque pratum quoddam herbis, floribusque ornatum delectabilibus irrigatum rivulis ac pulcris decoratum arboribus perambulabam. Delectabar preterea suavissimo avium concentu, quae loci amenitate incitabantur, ut huic inde per diversas arbores ac ramo volitantes dulci armonia lucidum aera personabant. Ego vero, quam nullus timor vel sinistra cogitatio sollicitabat, varios postquam multosque flores collegi, sub quadam lauru sedens sertum michi diversa florum structura fabricavi, in quo Camilli Emiliaeque nomen insignitum apparebat. Vix illud meis manibus perfeceram mobilibusque ex aura crinibus superposueram, quando nescio quo fato, oculorum acies versus unam prati extremitate dirigens, mulierem quamdam pulcherrimam iuvenemque cum illa formosissimum prospexi. Attonita novitate rei, sed videndi aviditate illecta, propius accessi. Qui lento gravique passu gradientes (quali forte caelicolae utuntur) erga me procedebant, et quidem nec habitus nec incessus nec vox hominem illam sonabat, sed deam, quam profecto sic venerandam intuens prona in terram illam salutasse visa sum. Ad quam placido ore subridens, an iuvenem illum quem dextera prehensum tenebat agnoscerem me interrogavit. «Heu, quo nam pacto tam michi amatum tamque ferventi concupitum desiderio meum non cognosco» respondi «Camillum, o alma Venus, cuius ymaginem cordi meo sculptam nulla umquam poterit delere oblivio?» «Tibi igitur illum habe» Citherea subiunxit «cui perpetuo filius meus dedit habendum». Hisque dictis, sertum meum tuis crinibus imponens ac tuum meo inserens capiti, postquam tuam dexteram meae adiunxit, evanuit in auras. At me tantis tunc letitiae ardor et gaudii accepit, ut et sompnum rumperet et te a meis eriperet oculis. Nunc tuum est, Camille, ex hoc sompnio visionem facere vel insompnium. Namque si huiusmodi rei interpretationem michi calamo exarare volueris insompnium fuisse certum erit; si vero – quod utinam! – proprio tuo divino ore michi illud edissere curaveris, visionem aut oraculum extitisse patebit. Quorum quod michi gratius aut acceptius esse debeat, tu ipse facile potes coniectari, cum cuiuslibet nostrum gaudium, quantum vis singulare atque unicum, Veneris filius Cupido transferat in alterum, potentiaque sua communicat quod natura fecit incomunicatum.[91]

L'*immoderata cogitatio* dell'amato conduce Emilia a vedere Camillo anche nei suoi sogni («propter diutinum meum in te cogitatum ac vehementem animi applicationem, videam in sompniis quod mente vigilans concepi»), tanto che rifugiarsi nel mondo onirico le causa grandissimo diletto durante quell'ennesimo periodo di lontananza dall'oggetto dei suoi desideri. A titolo di esempio, sceglie di raccontare un sogno altamente simbolico: in un *locus amoenus*, la stessa dea Venere conduce Camillo ad Emilia, affidandoglielo secondo il volere di suo figlio Cupido. Dopo questo racconto, Emilia dice all'amato che sta a lui decidere se quel sogno debba restare tale, rispondendole solo per lettera, o se debba considerarsi una profezia, recandosi da lei di persona. Per farlo, la fanciulla si serve del lessico relativo ai diversi tipi di sogno codificato da Macrobio nei *Commentarii in Somnium Scipionis*, sfoderando la sua vasta cultura umanistica. Se il sogno non si avverasse, si tratterebbe di un *insomnium*, corrispettivo latino del greco ἐνύπνιον[92]:

> Est enim ἐνύπνιον quotiens cura oppressi animi corporisve sive fortunae, qualis vigilantem fatigaverat, talem se ingerit dormienti: animi, si amator deliciis suis aut fruentem se videat aut carentem, si metuens quis imminentem sibi vel insidiis vel potestate personam aut incurrisse hanc ex imagine cogitationum suarum aut effugisse videatur: corporis, si temeto ingurgitatus aut distentus cibo vel abundantia praefocari se aestimet vel gravantibus exonerari, aut contra si esuriens cibum aut potum sitiens desiderare, quaerere, vel etiam invenisse videatur: fortunae cum se quis aestimat vel potentia vel magistratu aut augeri pro desiderio aut exui pro timore. Haec et his similia, quoniam ex habitu mentis quietem sicut praevenerant ita et turbaverant dormientis, una cum somno avolant et pariter evanescunt. Hinc et insomnio nomen est non quia per somnium videtur – hoc enim est huic generi commune cum

[91] *De amore Camilli et Emiliae*, 98-100.
[92] Cfr. Macrobio, *Commentarii in Somnium Scipionis* I 3, 2.

> ceteris – sed quia in ipso somnio tantum modo esse creditur dum videtur, post somnium nullam sui utilitatem vel significationem relinquit. Falsa esse insomnia nec Maro tacuit:
>
> sed falsa ad caelum mittunt insomnia manes,
>
> caelum hic vivorum regionem vocans quia sicut di nobis, ita nos defunctis superi habemur. Amorem quoque describens, cuius curam semper sequuntur insomnia, ait:
>
> ... haerent infixi pectore vultus
>
> verba que, nec placidam membris dat cura quietem,
>
> et post haec:
>
> Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent? (Macrobio, *Commentarii in Somnium Scipionis* I 3, 4-6)

Il caso di Emilia rientra precisamente nella prima categoria soggetta a *insomnia*: «si amator deliciis suis […] se videat […] carentem». Dal pensiero fisso dell'amato, si genera nella mente di chi dorme un sogno in cui egli appare. Anche il modo con cui l'emozione del sogno provoca la dissoluzione del sogno stesso («At me tantis tunc letitiae ardor et gaudii accepit, ut et sompnum rumperet») corrisponde precisamente alla dinamica dell'*insomnium* descritta da Macrobio («Haec et his similia, quoniam ex habitu mentis quietem sicut praevenerant ita et turbaverant dormientis, una cum somno avolant et pariter evanescunt»). Se Camillo non si presenterà da Emilia, così come Venere lo aveva condotto a lei, allora la sua presenza rimarrà «in ipso somnio» e «post somnium nullam sui utilitatem vel significationem relinquit», connotando dunque quella visione come un mero *insomnium* che non lascia alcuna traccia nella realtà. Invece, se Camillo deciderà di raggiungere l'amata, quel sogno potrà classificarsi come «visionem aut oraculum», con riferimento ad altre due tipologie proposte da Macrobio nella sua disamina: «aut est ὅραμα quod visio recte appellatur, aut est χρηματισμός quod oraculum nuncupatur» (Macrobio, *Commentarii in Somnium Scipionis* I 3, 2);

> Et est oraculum quidem cum in somnis parens vel alia sancta gravisve persona seu sacerdos vel etiam deus aperte eventurum quid aut non eventurum, faciendum vitandumve denuntiat. Visio est autem cum id quis videt quod eodem modo quo apparuerat eveniet. Amicum peregre commorantem quem non cogitabat visus sibi est reversum videre, et procedenti obvius quem viderat venit in amplexus. Depositum in quiete suscepit et matutinus ei precator occurrit mandans pecuniae tutelam et fidae custodiae celanda committens. (Macrobio, *Commentarii in Somnium Scipionis* I 3, 8-9)

In questo caso, se Camillo raggiungesse davvero Emilia – come, di fatto, accadrà nella narrazione –, il sogno si potrebbe considerare un *oraculum* per la presenza della dea Venere e una *visio* poiché manifesta chiaramente la venuta dell'amato. L'esperienza onirica di Emilia, dunque, andrà davvero considerata come soprannaturale.

Pur trattando sempre di visioni, si distingue da queste ultime il caso dell'anonima *Homo perspicui sanguinis*, che come si è detto attinge esclusivamente alla sfera del meraviglioso cristiano. La sterile moglie di un signore, dopo aver a lungo pregato, cade in un sonno profondo in cui però le si manifesta la voce della Vergine:

> Tanta denique cordis affectione precantem, tanto mentis ardore calentem, tanto mentis desiderio contemplantem, tam membrorum ellapsa congeries quam nocturni hora conveniens compulit ad soporem cuius auribus per ethereos meatus iussa descendere perstrepuit illico vox clamantis: «Exaudivit Dominus vocem deprecationis tue. Concipere ergo poteris et filium parere. Hic erit formositate decorus, virilitate robustus, mansuetus in moribus, in gentibus gratiosus, verum tamen etatis eius anno decimo septimo non defflexo, leone quodam eiusdem mortis prebente materiam, caro de cinere sumpta redibit in cinerem, spiritus autem ad examen summi iudicis festinabit».[93]

Il motivo onirico che veicola la profezia viene recuperato da una versione preesistente di questa storia, che come si è detto è attestato dalla favola di Esopo *Παῖς καὶ λέων ‹γεγραμμένος›*. Qui, è il padre a sognare, ma non c'è alcun intermediario a comunicargli il futuro: egli semplicemente vede la prossima morte del figlio, causata da un leone: «Υἱόν τις μονογενή γέρων δειλὸς ἔχων γενναῖον καὶ κυνηγεῖν ἐφιέμενον, τοῦτον καθ᾽ ὕπνους εἶδεν ὑπὸ λέοντος θανατωθέντα»; il vecchio, immediatamente, ha il sospetto che si tratti di un sogno veridico e agisce di conseguenza («φοβηθεὶς δὲ μὴ ὕπαρ γένηται καὶ ἀληθεύσῃ ὁ ὄνειρος […]»)[94]: egli costruisce una stanza dove rinchiudere il figlio, in modo da poterlo tenere al sicuro dalla minaccia del leone. Purtroppo, gli eventi proveranno la natura veridica del sogno paterno: sulle pareti della stanza è presente l'immagine dipinta di un leone, che il giovane prende a pugni per la frustrazione di dover stare recluso: così facendo, una scheggia del dipinto si conficca nella sua pelle causandogli un'infezione mortale. L'autore chiosa laconicamente: «Ὁ δὲ λέων καίπερ γραπτὸς ὢν τοῦτον ἀνῃρήκει, μηδὲν τῷ τοῦ πατρὸς ὠφεληθέντα σοφίσματι»[95]. Nella novella settentrionale primo-quattrocentesca, il tema del sogno profetico viene trasfigurato da un sistema di referenti pienamente cristiano, da apparizione mariana, senza però subire alcuna transmotivazione o modifica nei contenuti. Come nel testo classico, anche in questa novella quattrocentesca la donna è immediatamente certa di aver davvero ricevuto quel sogno dalla Madonna e così comunica l'avvenimento al marito: «At benigna clementia clemensque benignitas Redemptoris, qui suis desideriis frustrari non tollerat, ad eius matris gremium suppliciter recurentes nostris demeritis non pensatis hanc michi gratiam indicavit in sompnis, ut filium generare possimus […]»[96]. Anche l'uomo non ha alcun dubbio, non sente alcun bisogno di interrogarsi sulla veridicità del sogno. La trama conferma che davvero si è trattato di una profezia divina, dal momento che il figlio muore come previsto.

Per concludere, non si può non trattare del sogno probabilmente più interessante di tutto il panorama narrativo quattrocentesco – un sogno che, di fatto, non è mai avvenuto e che si interseca con una tematica soprannaturale (presentata, si intende, come soprannaturale di derisione) del tutto insolita: il fantomatico scambio di persona fra sogno e veglia della *Novella del Grasso legnaiuolo*. Il

[93] *Homo perspicui sanguinis*, 5.
[94] Aesopus, *Fabulae* cit., vol. ii, p. 477.
[95] *Ibidem*.
[96] *Homo perspicui sanguinis*, 7.

tema onirico viene sfruttato, in particolare, nella versione del racconto di Antonio Manetti. Nella beffa più celebre del secolo, Filippo Brunelleschi, con la complicità di numerosi cittadini fiorentini, convince maestro Manetto detto il Grasso di essersi momentaneamente trasformato in Matteo Mannini. Dopo diverse peripezie del sempre più confuso protagonista, compreso un fermo in prigione in persona dell'insolvente Matteo, Brunelleschi e il resto della brigata lo drogano con dell'oppio e lo riportano nella sua abitazione, dove riprende i sensi solo il giorno dopo. Al suo risveglio, il Grasso è estremamente disorientato e viene preso da una «fantasia d'ambiguità»: i fatti del giorno prima sono stati solo un sogno da cui ora si è svegliato, oppure sono accaduti davvero, ed è il presente ad essere frutto di un sogno?

> [...] e ricordandosi delle cose successe, e dove s'era coricato la sera, e dove si trovava allora, entrò subito in una fantasia d'ambiguità, s'egli aveva sognato quello, o se sognava al presente; e parevagli di certo vero quando l'una cosa e quando l'altra [...]. Ed era in grandissima confusione di nuovo s'egli era stato sogno o se sognava allotta; e cominciò di nuovo avere dispiacere d'animo, ma non di condizione che non vi lampeggiassi drento sempre qualche cosa di letizia, [...] stimandosi di dovere più tosto essere ritornato el Grasso che altro; e bene che si ricordassi di tutto el successo da la presura insino a dove s'era coricato la sera dinanzi, non gli dava noia, essendo ritornato el Grasso, ma parevagli che la fusse andata pe' piè sua. Poi si gli mutava l'animo nelle cose da dietro, e ridiceva fra sé medesimo: "Chi sa s'io m'ho sognato quello o s'io mi sogno testé?"; e dopo alcuno sospiro corale disse: «Dio m'aiuti». E uscito de letto come per lo adietro e vestitosi, tolse la chiave della bottega e andossene là, ed apertola, vide in comune ed in particulare tutte le masserizie travolte. Ed essendo ancora nello inistrigabile pensiero di camera, veduto questo, in un punto da nuovi pensieri fu assalito, cancellando tutti que' vecchi, e mentre che si veniva ricordando di questi sua casi, none affermando bene nello animo se lo faceva o se sognava, ritornando alla letizia d'essere ritornato el Grasso ed in possessione de le sue cose, eccoti giungere e due fratelli di Matteo [...].[97]

E ancora, poco oltre: «E girandoglisi quella ambiguità di nuovo nella testa, s'egli era stato sogno o dadovero, e quello ch'egli era alotta, andava ora verso el mantello che voleva tôrre, ora lo dimenticava e volgevasi a un altro luogo ed ora ritornava a quello, pieno d'albagìa»[98]. Nella descrizione dello stato d'animo del protagonista, vengono sfruttate molte risorse dell'esperienza fantastica, *in primis* lo stato di incertezza radicale nei confronti della realtà che ci circonda. Il Grasso è sospeso tra due ipotesi contrastanti: o lo scambio di persona è stato semplicemente un sogno molto realistico (e tutta la faccenda si spiegherebbe come *étrange*), o è accaduto davvero e l'apparente ritorno all'ordine naturale è solo illusorio. Il soprannaturale, in questo caso, è afferente alla sfera del *mirabilis*, inspiegabile in termini cristiani come operato divino o diabolico[99]. Ma è in una scena successiva che questo ipotetico soprannaturale si salda proprio all'immaginario onirico: il Grasso, insieme ai suoi amici (che ora fingono di riconoscerlo nella propria identità autentica), si imbatte proprio nel vero

[97] Cito il testo da Antonio Manetti, *«Vita di Filippo Brunelleschi» preceduta da «La novella del Grasso»*, a cura di Domenico De Robertis, Giuliano Tanturli, Milano, Il Polifilo, 1976, pp. 26-27.
[98] Ivi, p. 29.
[99] Di fatto, il giudice che nella novella interviene per proporre una spiegazione del fenomeno – ma sempre scherzosamente, come complice della beffa – fa riferimento solo alle storie di metamorfosi della mitologia pagana: cfr. ivi, pp. 14-15.

Matteo Mannini, complice della beffa. Quest'ultimo afferma di aver sognato di essere proprio il Grasso e di aver compiuto, nella sua persona, diverse azioni che paiono corrispondere a ciò a cui lo stesso protagonista pare aver assistito, adombrando la possibilità che non si sia trattato semplicemente di un sogno:

> Poi [Matteo] si volta al Grasso, e dice: «Io sono stato la maggiore parte di questo tempo tra in casa tua ed in bottega tua; io t'ho da fare ridere. Io mi truovo avere pagato uno debito di parecchi fiorini, e parevami in questo tempo ch'i' ho dormito esser un altro, ve', così certo com'io mi veggo qui tra voi; ma chi sa s'io mi sogno testé o alotta?» Dice Donato: «Io non t'ho inteso bene, di' un'altra volta; io pensavo a altro. O voi mi fate impazzare, me, o tu dicevi testé che eri stato in villa». A che Matteo: «I' m'intendo bene io». Dice Filippo: «E' de' voler dire sognando». Allora Matteo disse: «Filippo m'ha inteso».[100]

L'ambiguità si mantiene per tutto lo scambio (si noti come anche Matteo si finga preso specularmente dalla stessa incertezza fra sonno e veglia), ma le implicazioni sono chiare: ci sono state delle conseguenze concrete di ciò che hanno sognato. Se così fosse, dunque, Matteo e il Grasso si sarebbero scambiati di persona non solo in sogno, ma anche nella vita reale: si tratta di una concezione molto diversa da quella della *visio*, cioè di una vera e propria metamorfosi a cui il paradigma del sogno fa solo da cornice. Anche se Matteo insiste a connotare l'esperienza come onirica (affermando, poco oltre: «Ma quello ch'i ho sognato infra tempo è cosa da ridere veramente, Filippo, sanza motteggiare; né mai mi parve sognare cosa che nel sogno mi paresse più vera»[101]), il sogno non sembra che un tentativo di spiegazione umana per un fenomeno che è stato autenticamente *merveilleux*. Naturalmente, il *merveilleux* è del tutto finzionale. Il Grasso stesso uscirà dall'esperienza fantastica (di cui il lettore non è mai partecipe, messo a parte della beffa fin dall'inizio) nel finale, scoprendo di essere stato preso in giro da tutta la compagnia fiorentina e optando per una spiegazione che non aveva minimamente considerato: né l'una né l'altra esperienza sono frutto di un sogno, ma entrambe sono state esperienze reali, prive però di alcunché di soprannaturale, dal momento che lo scambio di persona è stato meramente simulato.

VII.4. Spiriti e demoni

Trattamento a parte merita il tema delle apparizioni spiritiche. Sempre oscillanti fra la sfera del *miraculosus* e del *magicus*, gli spiriti avevano uno statuto ontologico ambiguo già per Boccaccio. Nel *Decameron*, sono presenti due apparizioni spiritiche presentate come autentiche: l'una di Guido degli Anastagi, condannato a una pena eterna che si sconta però sulla terra (*Dec*. V 8); l'altra del popolano senese Tingoccio Mini, di ritorno dal Purgatorio per raccontare all'amico Meuccio di Tura

[100] Ivi, p. 35.
[101] Ivi, p. 36.

come si stia nell'aldilà (*Dec*. VII 10). Al contempo, coesistono con questi episodi anche affermazioni di scetticismo riguardo a simili fenomeni: si veda, ad esempio, la prima novella della nona giornata, in cui si rivelano infondate le paure di un vendicativo ritorno in vita da parte del terribile Scannadio[102] e viene apertamente derisa l'idea che gli spiriti diabolici possano portarsi via i morti[103], entrambe concezioni fondate su credenze popolari. Questa dicotomia si rileva ancor più marcatamente nel *Corbaccio*, pressoché interamente occupato dal dialogo fra un vivo e un morto, il defunto marito della donna di cui il vivo è invaghito, che peraltro esplicita:

> «Egli è il vero che di qua spesso gente ne vien di là, la quale in parte quel che ci si fa ne racconta; ma nondimeno per alcuni accidenti n'è conceduto da Dio il venir di qua alcuna volta, e massimamente o per rammentare noi medesimi a coloro a' quali dee di noi calere, o per simile caso come è questo per lo quale io sono a te venuto». (*Corbaccio* 454)

Al contempo, sempre lo stesso fantasma utilizza come prova della stupidità e dell'infondatezza delle paure femminili il fatto che le donne «non andrebbero di notte, ché dicono che temono gli spiriti, l'anime e le fantasime» (*Corbaccio* 226). Che esistano o non esistano, che se ne parli per riferire una manifestazione straordinaria o per deridere le paure del popolo, gli spiriti restano nel modello boccacciano una significativa parte del narrabile. Se l'interesse per questo tema è praticamente nullo per i novellieri tardo-trecenteschi[104], tutte le raccolte di novelle d'autore del Quattrocento attingono all'immaginario spiritico, sia nella declinazione della *revenance*, cioè del ritorno di uno spirito defunto, sia in quella demoniaca. Come si vedrà, le due sfere non sono mutualmente esclusive, anzi, le reciproche interferenze sono diverse e complesse. Per questo motivo, si tratterà delle due tipologie in quest'unico paragrafo, prendendo le mosse dal tema dei fantasmi.

Se è vero che lungo il Medioevo la cultura ecclesiastica alta ha cercato di limitare il folklore sugli spiriti dei morti, spesso percepito come paganesimo residuale e in quanto tale demonizzato, è anche innegabile che i racconti sul ritorno delle anime siano stati parte integrante dello sviluppo della concezione del Purgatorio e della liturgia ad essa associata[105]. Tali narrazioni agiografiche ricevettero un impulso inedito a partire dal XIII secolo, grazie alla vasta diffusione della predicazione in volgare

[102] Ad avere questo timore è uno dei protagonisti, il fiorentino Rinuccino, che per ordine della donna di cui è invaghito ha rimosso dal sepolcro il cadavere di Scannadio, ponendosi nella tomba al suo posto: «[…] gl'incominciò a tornare a mente chi costui era stato e le cose che già aveva udite dire che di notte erano intervenute non che nelle sepolture de' morti ma ancora altrove. Tutti i peli gli s'incominciarono a arricciare addosso, e parevagli tratto tratto che Scannadio si dovesse levar ritto e quivi scannar lui» (*Dec*. IX 1, 25).

[103] «La mattina, trovata aperta la sepoltura di Scannadio né dentro vedendovisi, per ciò che nel fondo l'aveva Alessandro voltato, tutta Pistoia ne fu in varii ragionamenti, estimando gli sciocchi lui da' diavoli essere stato portato via» (*Dec*. IX 1, 35).

[104] Cfr. Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit., pp. 156-158; come di frequente si rileva, fa eccezione Sercambi, il cui uso del tema è tuttavia estremamente limitato.

[105] Cfr. Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Parigi, Gallimard, 1981 e Jean-Claude Schmitt, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Parigi, Gallimard, 1994.

degli ordini mendicanti, permeando l'immaginario collettivo. A questi fantasmi "addomesticati"[106] dalla cultura religiosa, che li voleva apparsi per speciale concessione divina, in dati momenti eccezionali legati al calendario della Chiesa e con l'unico scopo di chiedere suffragi, si affiancano spiriti erranti, malevoli e persecutori, refrattari ad ogni inquadramento teologico – e sono questi, in ultima analisi, i fenomeni che Boccaccio tendeva a screditare –, che conoscono momenti di rinnovata popolarità alle soglie dell'Età Moderna. Come rileva Le Goff, «le Renaissance verra […] le retour des revenants car si le Purgatoire continue alors à jouer son rôle de lien entre les vivants et les morts, enrichissant même cette fonction de nouvelles formes de dévotion, il ne semble plus bien fonctionner comme lieu de renfermement des âmes en peine»[107]. Non si trattava solo di residui popolari: soprattutto nel XV secolo, l'immaginario dei *revenants* terrificanti si attesta anche in testi prodotti dal clero[108]. Nel Quattrocento, si afferma anche pienamente l'iconografia pittorica dei morti viventi, di cui il risvolto più eclatante è il tema della danza macabra, nonché il pullulare di rappresentazioni di cadaveri animati e *revenants* nei manoscritti miniati[109]. A testimonianza della sua pervasività anche nel laicato, la riflessione sui fantasmi arriva a coinvolgere addirittura filosofi umanisti del calibro di Marsilio Ficino, diramandosi in Europa nei secoli successivi[110].

L'autore che offre i casi più emblematici per quanto riguarda questo filone spiritico macabro è indubbiamente Masuccio Salernitano. Pur screditando fortemente la credenza nel ritorno dei morti, è ineludibile il ruolo di primo piano che il tema della *revenance* assume sin dalla novella che apre la sua raccolta, dedicata al presunto ritorno fra i vivi di maestro Diego da Revalo[111]. In questa storia, Masuccio mette in scena l'antica credenza che vuole che gli spiriti di chi è morto per morte violenta non riescano a raggiungere l'aldilà e ritornino a infestare i vivi sulla terra[112]. Si tratta di una

[106] Mi servo del termine adoperato da Schmitt: cfr. ivi, pp. 147-174, il capitolo intitolato *L'imaginaire apprivoisé?*.
[107] Cfr. Le Goff, *La naissance du Purgatoire* cit., p. 393.
[108] È il caso delle dodici storie di fantasmi scritte da un monaco dell'Abbazia di Byland nel ms. Royal 15 A XX della British Library di Londra (cfr. Montague Rhodes James, *Twelve Medieval Ghost Stories*, in «The English Historical Review», XXXVII (1922), pp. 413-419) o dell'*exemplum* bretone che figura proprio in una collezione di sermoni nel ms. Fr. 15219 della Bibliothèque nationale de France di Parigi (cfr. Hervé Martin, *À la recherche de la culture populaire bretonne à travers les manuscrits du bas Moyen Âge*, in «Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest», LXXXVI/4 (1979), pp. 631-633).
[109] Cfr. Schmitt, *Les revenants* cit., pp. 243-247: si noti, in particolare, il caso delle illustrazioni quattrocentesche della già citata novella di Tingoccio e Meuccio (*Dec*. VII 10), di cui oggi si possono vedere molte più rese rispetto a quella riportata da Schmitt sul sito dell'Ente Nazionale Giovanni Boccaccio: https://www.enteboccaccio.it/s/ente-boccaccio/index/search?fulltext_search=tingoccio (consultato l'ultima volta il 26 aprile 2024).
[110] Cfr. Paolo Lombardi, *Spettri e possessioni*, in *I vincoli della natura. Magia e stregoneria nel Rinascimento*, a cura di Germana Ernst e Guido Giglioni, Roma, Carocci, 2012, p. 152.
[111] Per uno sguardo più completo sulla trama, cfr. Capitolo VI.1.
[112] Si tratta di un caso da ricondurre al basilare principio secondo cui i morti che non ricevono il giusto rituale di sepoltura non si sono potuti completamente separare dai vivi, ben sintetizzato da Jean-Claude Schmitt: «Dans la société médiévale comme dans bien d'autres sociétés traditionnelles, la forme particulière d'existence que l'on prête aux défunts dépend du déroulement du rite de passage de la mort: les morts reviennent de préférence quand les rites des funérailles et du deuil n'ont pas pu s'effectuer normalement, par exemple si le corps d'un noyé a disparu et n'a pu être enseveli selon la coutume, ou encore si un meurtre, un suicide, la mort d'une femme en couche, la naissance d'un enfant mort-né présentent pour la communauté des vivants le danger d'une souillure. Ces morts sont généralement jugés maléfiques» (Schmitt, *Les*

concezione che già si trova nei poemi di Virgilio e Lucano, nonché in alcune opere filosofiche dell'antichità, che troverà successivo sviluppo nella produzione cristiana medievale, che collega a questo tipo di morte (in cui tipicamente incorrono uomini poco virtuosi, quando non veri e propri malviventi) anche all'impossibilità di pentirsi e chiedere perdono per i propri peccati[113]. Come ricostruisce Paolo Lombardi, «*t*ale tradizione fu conosciuta anche in età rinascimentale da Marsilio Ficino (1433-1499) e Cornelio Agrippa di Nettesheim (1486-1531)»[114]. Questo principio viene pienamente espresso in un rapido passaggio anche della novella XXIV delle *Porretane* di Sabadino degli Arienti, in cui delle scintille dovute a un rogo di legna vengono scambiate da un ingenuo personaggio per dei fantasmi, complice la spiegazione del beffatore:

> «Non dubitate, *domine* Jannes, ché quilli sono spirti de gente disperate: perché, facendose quivi varie justizie de omini che sono vissi al mondo diavolosamente e poi non se hanno voluto confessare *in articulo mortis*, ed essendo poi stati sepulti in questo luoco e quivi dintorno, vanno ora maladicendo el mondo, el cielo, el paradiso e Dio che gli creò. Ma per questo non abiate paura, imperò che loro non ve possono nocere».
> Il scolaro, oldendo cussì, dixe:
> «L'è una gran facenda, maestro mio!» (*Porr*. XXIV, 50-51)

Masuccio, per la sua novella d'apertura, attinge proprio a questo retroterra culturale. Maestro Diego, frate minore che occupa una cattedra nell'Università di Salamanca, è un protagonista quantomeno anomalo, dato che per la maggior parte del racconto egli appare in forma di cadavere. La novella, infatti, può dirsi bipartita: nella prima parte, si trova il canonico sviluppo del motivo del frate che insidia una donna sposata, donna Caterina; dopo che maestro Diego è stato brutalmente ucciso dal marito della donna, il cavaliere Roderico d'Angiaia, la seconda parte è occupata dalle peripezie del corpo senza vita del frate, innescate da una successione di equivoci. Che questo secondo segmento "in morte" di maestro Diego sia da valorizzare maggiormente nell'analisi (come già notava Cottino-Jones[115]) è suggerito dallo stesso autore, che nell'*Argomento* non dedica nemmeno una riga alla vicenda iniziale, riassumendo gli eventi solo a partire dall'omicidio del frate[116]. Dopo aver ucciso

---

revenants cit., p. 15). Per approfondimenti e bibliografia sul tema, oltre alla monografia di Schmitt, cfr. Claude Lecouteux, *Fantômes et Revenants au Moyen Âge*, Parigi, Imago, 2009 [1986], in particolare pp. 139-142; Francis Dubost, *La vie paradoxale: la mort vivante et l'imaginaire fantastique au Moyen Âge*, in *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, a cura di Francis Gingras, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2006, pp. 11-38, in seguito raccolto in Id., *La Merveille médiévale* cit., pp. 145-174, da cui si cita, in particolare p. 156.

[113] Tra le più sintetiche ed esaustive teorizzazioni della "cattiva morte" nel Medioevo, il *capitulum* I, intitolato *Quid sit mors, et unde dicatur; et de quatuor generibus morientium*, della *Distinctio* XI (*De morientibus*) nel *Dialogus miraculorum* di Cesario di Heisterbach (Caesarius Heisterbacensis, *Dialogus Miraculorum* cit., vol. ii, pp. 266-267).

[114] Lombardi, *Spettri e possessioni* cit., pp. 151-152.

[115] Cfr. Cottino-Jones, *Il dir novellando* cit., pp. 63-64.

[116] «Maestro Diego è portato morto da misser Roderico al suo convento; un altro frate, credendolo vivo, li dà con un sasso, e crede averlo morto; lui fuggesi con una cavalla, e per uno strano caso se incontra col morto a cavallo in uno stallone con la lancia a la resta; seguelo per tutta la cità; el vivo è preso; confessa lui esser stato l'omicida; volsi iusticiare; il cavaliero manifesta il vero, e al frate è perdonata la non meritata morte» (Masuccio, *Nov*. I 1, 7).

maestro Diego nel cuore della notte, messer Roderico decide di liberarsi del cadavere portandolo al convento e, precisamente, piazzandolo su una latrina vicina all'orto dei frati. Qui, il morto viene però preso a sassate da un altro giovane frate con cui aveva avuto un'inimicizia, poiché quest'ultimo crede che maestro Diego lo stia beffando non lasciandogli posto al bagno. Il frate, «dubit*ando* col sasso averlo già morto» (Masuccio, *Nov*. I 1, 13), per allontanare da sé ogni sospetto riporta il cadavere di fronte alla casa di messer Roderico, il quale avrebbe potuto facilmente essere accusato dell'omicidio di maestro Diego, viste le *avances* fatte da quest'ultimo a donna Caterina. Solo all'indomani, il cavaliere e il suo famiglio scoprono che il frate morto è "ritornato", con iniziale sgomento:

> Misser Roderico, che la notte avia poco o niente dormito, dubitando pur del fatto, essendo omai vicino al dì, prese per partito de mandare il suo famiglio dintorno al convento, e ascoltare se i frati aveano el maestro morto trovato, e quello che di ciò ne dicessero. Il famiglio, uscendo fora per fornire quello che gli era stato imposto, trovovvi maestro Diego assettato dinanzi a l'uscio, che parea che tenesse una disputa; al quale donolli non piccolo spavento, sì come i corpi morti sogliono donare; e ritornatosi indietro, chiamò ratto il suo signore, e con fatica possendoli parlare, gli mostrò il morto corpo del maestro essere stato ivi reportato. Il cavaliero se maravigliò forte di tale accidente, e di maggiore dubitanza gli donò cagione […]. (Masuccio, *Nov*. I 1, 14)

Tale sentimento di paura è motivato, in messer Roderico, dalla convinzione che lo spirito di chi è stato ucciso violentemente sia ritornato sulla terra, animato da probabili istinti vendicativi nei confronti del suo assassino. Ma questo pensiero, che pure tiene il cavaliere sospeso in un attimo di incertezza "fantastica", non dura molto: Roderico e il suo famiglio recuperano presto la calma e si adoperano nuovamente a portare via il corpo del frate, issandolo in sella a uno stallone, mettendogli in mano le briglie e una lancia, «come lo volessero mandare a la battaglia» (Masuccio, *Nov*. I 1, 14), conducendolo così di fronte alla chiesa. Fin qui, il tema del morto a cavallo deriva molto da vicino da una narrazione fabliolistica nota col titolo *Du segretain moine* o più semplicemente *Le Sacristain*[117], salvo l'omissione di alcune sequenze intermedie. La versione di Masuccio, però, innova molto questo ipotesto, calando la vicenda dell'apparente *revenant* in un nuovo contesto in cui l'eros, sostanziato dagli elementi e dai valori tipici della *fin'amor* ripresi in chiave parodica, diviene il motore principale della storia, fin dal corteggiamento di donna Caterina. Questo elemento potrebbe avvicinare la novella ad un altro filone di *fabliaux*, di cui fanno parte *Estormi*[118] e *Les quatre prestres*[119], in cui una donna sposata accoglie, in accordo col marito, dei preti innamorati (stavolta tre) che vogliono giacere con lei, fingendo di dar loro un appuntamento; il marito, come nell'altro *fabliau*, li uccide nella propria casa ed escogita uno stratagemma per liberarsi dei cadaveri, facendo credere a vari aiutanti che si tratti di un solo morto che continua a far ritorno nella sua casa e di cui ci si deve liberare. Tuttavia, in questi racconti la critica riconosce piuttosto il modello di un'altra novella,

[117] Cfr. Capitolo VI.1.
[118] Cfr. *NRCF*, vol. i, pp. 1-28.
[119] Cfr. *NRCF*, vol. viii, pp. 133-140.

ovvero il decimo *exemplo* del *Novelliere* di Sercambi, intitolato *De visio lusurie in prelatis*[120]. Del resto, anche senza voler escludere questa interferenza, i due *fabliaux* paiono poco pertinenti al testo che apre il *Novellino*: da soli, non basterebbero a spiegare completamente l'operazione di Masuccio. Tenendo conto di tutte le componenti del testo, pare plausibile che l'autore si sia rifatto piuttosto alla novella decameroniana di Nastagio degli Onesti (*Dec*. V 8), che svolge un ruolo fondamentale nell'ingresso in letteratura di un tipo particolare di *revenance*, di grande fortuna nel folklore europeo, la cosiddetta "caccia selvaggia". È attraverso questo filtro che Masuccio connota il personaggio di maestro Diego, facendo comparire il morto armato a cavallo di fronte al giovane frate che lo aveva trovato sulla latrina, il quale sta tentando di fuggire dal convento a dorso di una cavalla per evitare ogni sospetto di coinvolgimento nell'omicidio di cui si crede l'autore:

> Il frate, parendogli ora di dovere intrare al suo prepostato camino, aperta prima la porta del luoco, e poi in su la cavalla montato, si cavò fuora, e trovandosi il maestro dinanzi nel modo già detto, che da dovero parea con la lancia gli menacciasse donargli morte, subito fu di tanta paura territo, che portò pericolo di lì cascare morto, sopra di ciò occurrendoli un fiero e dubioso pensiero, cioè che 'l spirito di colui gli fusse nel corpo rientrato, e fosseli dato per pena di seguitarlo per ogni loco, secundo la opinione d'alcuni sciocchi. (Masuccio, *Nov*. I 1, 14-15)

Il giovane frate non ha dubbi nell'identificare nell'apparente *revenant*, tornato prodigiosamente al mondo dopo il presunto omicidio, un membro della *familia Herlechini*, cioè della schiera di anime dannate che, in molteplici forme, appare ai vivi tipicamente in sella a un cavallo con intenti bellicosi, intento nella caccia selvaggia; del resto, non stupisce, data la prima diffusione scritta di questa credenza proprio in ambienti clericali[121]. Masuccio invece, fermo nel suo scetticismo, svaluta chi crede in un simile evento soprannaturale parlando di un'«opinione d'alcuni sciocchi»; eppure, il suo ritratto di questo spirito appare fondato su una solida conoscenza di questo mito. Oltre al sospetto che sia un'anima condannata a perseguitare il suo assassino, numerosi elementi caratterizzano ulteriormente la figura di maestro Diego come cacciatore selvaggio secondo la codificazione cristiana colta di tale leggenda, come è possibile ricostruire dal catalogo di fonti offerto da Karl Meisen[122]. Anzitutto, il cadavere a cavallo viene percepito come un'anima purgante, che sta scontando in questo modo la propria pena, elemento risalente già all'attestazione più antica e completa del mito offerta da Orderico Vitale nel XII secolo[123]. Passibili di tale pena sono in particolare le anime di chi, come maestro Diego, però per morte violenta, in accordo al principio generale associato alla *revenance*[124].

---

[120] Cfr. Luciano Rossi, *Introduzione*, in Giovanni Sercambi, *Il novelliere*, vol. i, a cura di Luciano Rossi, Roma, Salerno, p. xxv.
[121] Cfr. Schmitt, *Les revenants* cit., pp. 115-145.
[122] Karl Meisen, *Die Sagen vom Wütenden Heer und Wilden Jäger*, Münster, Aschendorff, 1935.
[123] Cfr. Sonia Maura Barillari, *Introduzione*, in Karl Meisen *La leggenda del cacciatore furioso e della caccia selvaggia*, trad. italiana a cura di Sonia Maura Barillari e al., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 9.

[124] Nel basso Medioevo, afferma Sonia Barillari, tale contrappasso assumeva la funzione morale di testimoniare la «decisa riprovazione divina nei confronti delle bellicose occupazioni dell'aristocrazia feudale» (ivi, p. 12).

Anche la presenza di un singolo cavaliere che minaccia vendetta per una morte violenta, invece di un intero esercito, è variante fortunata della leggenda. Tutte queste componenti del mito erano state recepite nel XIV secolo dalla letteratura italiana, con le celebri rese di Dante e, per l'appunto, di Boccaccio, che con la novella di Nastagio si inseriva nella «rifunzionalizzazione della mitica *mesnie* a vantaggio dell'affermazione e della divulgazione dei principî a cui si ispirava il galateo amoroso in auge nelle corti del XII e XIII secolo»[125], attingendo alla versione di Elinando di Froidmont per tramite di Vincenzo di Beauvais e di Iacopo Passavanti[126]. In questa declinazione della leggenda, l'anima di una donna è perseguitata da quella del marito, tramutato in cavaliere, che ha ucciso per poter godere liberamente di un altro amante. Tale carattere erotico viene assimilato da Boccaccio, che però ne stravolge le dinamiche, trasformando la caccia nella punizione per una crudele donna che non ha ceduto alle richieste dell'innamorato, in un contesto plasmato dai dettami dell'amor cortese[127]. Nastagio degli Onesti, nell'ora meridiana, assiste alla precipitosa fuga dello spirito della donna, completamente nuda, inseguita da quello di Guido degli Anastagi, che da innamorato non ricambiato si è trasformato nel suo eterno cacciatore selvaggio:

> E essendo già passata presso che la quinta ora del giorno e esso bene un mezzo miglio per la pigneta entrato, non ricordandosi di mangiare né d'altra cosa, subitamente gli parve udire un grandissimo pianto e guai altissimi messi da una donna; per che, rotto il suo dolce pensiero, alzò il capo per veder che fosse e maravigliossi nella pigneta veggendosi. E oltre a ciò, davanti guardandosi, vide venire per un boschetto assai folto d'albuscelli e di pruni, correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni, piagnendo e gridando forte mercè; e oltre a questo le vide a' fianchi due grandi e fieri mastini, li quali duramente appresso correndole spesse volte crudelmente dove la giugnevano la mordevano, e dietro a lei vide venire sopra un corsiere nero un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano, lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciando. (*Dec*. V 8, 14-16)

Gli elementi costitutivi di questa caccia vengono mutuati da Masuccio: un singolo uomo in armi defunto piuttosto che una schiera, la presenza del cavallo, la minaccia di morte, la dimensione dinamica dell'inseguimento. Le differenze più marcate rispetto al modello sono l'assenza dei mastini[128] e, soprattutto, il genere della vittima perseguitata, in linea con la generale parodia del tema erotico nella novella. L'omosessualità presupposta in questa rielaborazione va ad aggiungersi, infatti, ad altri elementi di rovesciamento parodico: da un lato maestro Diego costituisce una sorta di copia degenere di Guido degli Anastagi, essendo anch'egli un uomo che ha corteggiato una donna invano

[125] Ivi, p. 16.
[126] Cfr. Letterio Di Francia, *Alcune novelle del «Decameron» illustrate nelle fonti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XLIX (1907), pp. 257-280.
[127] «[…] e per lo peccato della sua crudeltà e della letizia avuta de' miei tormenti, non pentendosene, come colei che non credeva in ciò aver peccato ma meritato, similmente fu e è dannata alle pene del Ninferno» (*Dec*. V 8, 22).
[128] Che però verranno ripresi, nella forma di un nero veltro, in una seconda riscrittura di questo episodio nel *Novellino*: Masuccio, *Nov*. III 24 (a cui si è accennato in Capitolo V.2).

e che, in conclusione, per causa sua è andato incontro alla propria morte[129]; dall'altro, nella dinamica della caccia selvaggia, l'autore sposta la motivazione amorosa dai protagonisti umani a quelli animali: nell'assenza della donna, è proprio lo stallone («quale – informa Masuccio – il patrone tenea per lo bisogno de le cavalle e somere de la cità» Masuccio, *Nov*. I 1, 14) su cui è issato maestro Diego a dare inizio all'inseguimento del falso cacciatore furioso, cercando di raggiungere la cavalla del giovane frate:

> E mentre che così abbagliato e pauroso stava, né sapendo qual camino prender si dovesse, al stallone venne odore de la cavalla, e cavata fuori la sua mazza ferrata, nitrendo, a la cavalla accostar si volea; quali atti donavano al frate maggior timore. [...] Il stallone, veduta da sé partir la preda, con rabia rotto il debole ligame, cominciò fieramente a seguirla. Il poveretto frate, sentendosi il suo nimico dietro, voltato il capo, il vide sopra la lancia chiuso che parea un fiero giustratore, e con la seconda paura cacciò la prima, e tuttavia fuggendo cominciò a gridare: «Aiuto! Aiuto!» (Masuccio, *Nov*. I 1, 15)

La metafora fallica della «mazza ferrata» completa la grottesca trasformazione del cavallo in cacciatore furioso, che «fieramente» inizia a braccare la cavalcatura dell'altro frate, la quale pare sfuggirgli come un'amata riottosa. Il frate, per parte sua, assume connotati femminili non solo per riflesso dalla sua cavalcatura, ma anche per il posizionamento da vittima della caccia così come connotata dal modello decameroniano di riferimento, manifestando evidente terrore e lanciando grida nella fuga, proprio come la fanciulla tormentata da Guido degli Anastagi. Se la caccia infernale di *Dec.* V 8 costituisce una sorta di spostamento metaforico del rapporto sessuale mancato in vita, l'inseguimento dello stallone riporta tale motivo mitico alla concretezza bestiale più bassa[130], svilendo ulteriormente l'erotismo cui allude. Il tema soprannaturale folklorico all'interno di questa novella è centrale, ma l'uso che ne fa Masuccio è, in questo caso, squisitamente letterario.

Sempre nella prima decade, l'autore torna sul tema del ritorno dei morti nell'ottava novella. Il giovane protagonista, Ieronimo da Vitavolo, avviato controvoglia agli studi giuridici dal padre, si trova ad assistere ad una predica nella Basilica di San Lorenzo Maggiore a Napoli in cui il frate promette «i morti parenti di ciascuno far resuscitare» (Masuccio, *Nov*. I 8, 77)[131]. Si tratta di una

[129] Per cui cfr. Capitolo VI.1.

[130] Qualche considerazione in merito è riscontrabile anche nella lettura di Baldi, *Masuccio, «Nov». I* cit., p. 95), in cui tra l'altro si nota l'anticipazione metaforica dell'episodio nella sequenza in cui maestro Diego, in vita, pensa di stare per incontrare donna Caterina: «pensando che 'l palio avea per buona lena caminando a guadagnare, de ottime e delicate confezioni furono in quella volta le sue biade» (Masuccio, *Nov*. I 1, 11), passaggio che a sua volta riscrive una metafora equestre già decameroniana (*Dec*. IV 2, 30). Marga Cottino-Jones inquadra con categorie efficaci questo «"abbassamento" di condizione del frate che si effettua, *post mortem*, attraverso un vero e proprio processo di *detronizzazione*», tramite «l'uso di immagini e situazioni corrispondenti al "basso materiale e corporeo"» (Cottino-Jones, *Il dir novellando* cit., p. 64).

[131] L'espediente di creare l'aspettativa di un'esperienza soprannaturale per attirare il pubblico alle prediche, per poi puntualmente disattenderla (cfr. Masuccio, *Nov*. I 8, 79: «ma vedendo cotal fatto in favola converso, come le più de le volte le vostre parole sogliono riuscire […]»), è tipica dei predicatori dell'Osservanza. A tal proposito, si noti questo episodio con Bernardino da Siena, trasmessoci da Enea Silvio Piccolomini: «Cum inter eos predicaret, obtulit se diabolum eis ostensurum pluribusque diebus populum hac spe suspendit. itaque ueniebant omnes ad sermonem uisuri diabolum. post plures dies "Seruabo" inquit "quod promissum est; et cum unum promiserim diabolum ostendere, multos ostendam.

predica sul Giorno del Giudizio, tematica particolarmente diffusa negli ambienti dell'Osservanza, che raggiunge il suo culmine di *pathos* con l'evocazione dell'ordine «surgite, mortui, venite ad iudicium» che un anonimo autore (spesso identificato in Girolamo[132]) immagina riecheggiare alla fine dei tempi:

> Ed essendo a quell'orribile detto: «*Venite, mortui, ad iudicium*», avendo fatti occultare dentro 'l pergolo dui trombetti, subito a quella parola un suono spaventevole e crudo in manera incominciarono, che quanti ve erano, non solamente ammirati e stupefatti ma attoniti e perplessi restarono: taccio de alcuni venuti forse da Grosseto, i quali, or là or qua volgendosi per le sepulture, veramente aspettavano che in quel punto dovessero i morti resuscitare. (Masuccio, *Nov*. I 8, 77)

In questo contesto di credulità popolare e diffuso terrore non tanto del futuro giudizio divino, quanto di un letterale ritorno in vita dei cadaveri sepolti nella basilica, il giovane Ieronimo si rivolge ironicamente a un dottore in legge nella sua compagnia, affermando di volerlo ingaggiare come suo difensore in caso suo padre, deluso dal suo scarso interesse per gli studi, resuscitasse davvero:

> «Io son certo che tra' resussitati, e de' primi, sarà mio patre, como colui che per mio poco provedimento niuno gli sta adosso, e de tratta vorrà sapere da me perché non ho studiato, e talvolta me repeterà gli libri, e milli altri piati me ponerà adosso. Dunque, togli questo fiorino, e como mio avvocato per me questa matina responderai, ché de certo vinceremo il nostro piato». (Masuccio, *Nov*. I 8, 77)

L'immagine del *revenant* bellicoso è parodicamente depotenziata, calando l'ipotetica vendetta del padre morto, contro il torto ricevuto dal figlio, nell'ambito di una causa civile (si noti l'uso del

---

respice inuicem alter alterum, et sic uidebitis diabolos; nam uos ipsi diaboli estis, qui opera diaboli facitis. scriptum est enim Ex operibus eorum cognoscetis eos." et sic eorum eis uitia exprobauit grauemque exhinc sermonem habuit» (Enea Silvio Piccolomini, *De viris illustribus*, a cura di Adrianus Van Heck, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1991, p. 39).

[132] Così Bernardino da Siena, nell'undicesimo sermone (*Feria secunda post dominicam I in quadragesima*) del *Quadragesimale de christiana religione*: «Tanti namque terroris erit illa vox Christi, ut Hieronymus dicere audeat: "Sive comedam sive bibam sive aliquid aliud agam, semper mihi videtur in meis auribus insonare vox illa: Surgite mortui, venite ad iudicium"» (Sanctus Bernardinus Senensis, *Opera omnia* cit., vol. i, p. 124); Bernardino fa riferimento a questo enfatico passo anche nell'undicesimo sermone (*Feria secunda post I dominicam in quadragesima*) del *Quadragesimale de Evangelio aeterno* (ivi, vol. iii, pp. 210-211; qui, si cita come fonte Nicolas de Lyre, francescano vissuto in Francia fra XIII e XIV secolo, ma non è stato possibile reperire il riscontro) e nel quinto sermone (*Quarta beatitudo est esuries iustitiae seu famelica iustitia*) del *Tractatus de octo beatitudinibus evangelicis* (ivi, vol. vi, p. 397). Prima di lui, attribuiscono questa frase a Girolamo anche Hugues de Miramar, certosino del XIII secolo (che attesta la forma semplificata che troviamo nella novella: «Hanc diem uidebatur timere Ieronimus cum dicebat: "Siue comedo, siue bibo uel aliquid aliud facio, semper uidetur michi illa tuba meis auribus intonare, qua dicetur: 'Venite mortui ad iudicium!'" Quid me miserrimum dicam, aut quid faciam, cum nil boni proferam ante tantum iudicem, ubi parebo?», Hugo de Miromari, *Liber de hominis miseria, mundi et inferni contemptu (uersio breuis)*, a cura di Fabrice Wendling, Turnhout, Brepols, 2010, p. 44) e soprattutto Hughes de Saint-Cher, principale fautore di questa attribuzione in vari punti del suo commento alla *Bibbia* (*Ps*. 2:11; *Ps*. 67:34; *Ps*. 82:1; *Ps*. 105:1; *Ps*. 117:22; *Sirach* 38: mystice; *Ier*. 46: mystice; *Lc.* 23: mystice; *Io*. 5: moraliter; *1Th*. 4:16; *Hbr*. 10:27; *Iac*. 2:12; *Apc*. 4:1 (*Vidit Iacob*)): Hugo de Sancto Caro, *Postillae in bibliam (Hbr. 2, 2 moraliter/b)*, a cura di Martin Morard, in *Glossae Scripturae Sacrae electronicae*, IRHT-CNRS, 2021, consultabile su https://gloss-e.irht.cnrs.fr/ (consultato l'ultima volta il 9 aprile 2024); se ne trova traccia in opere anonime circolate sotto il nome di Tommaso d'Aquino (come i *Sermones pro dominicis diebus et pro sanctorum solemnitatibus* di un ignoto frate Predicatore italiano in Sanctus Thomas Aquinas, *Opera omnia*, vol. xv, Parma, Typis Petri Fiaccadori, 1864, p. 210 e il *De humanitate Iesu Christi de Nazareth* ivi, vol. xvii, p. 230). Un'opera pseudo-geronimiana, la *Regula Monacharum*, contiene questa frase al *caput* XXX (*De consideratione extremi diei iudicii*): «Semper tuba illa terribilis vestris perstrepat auribus: "Surgite, mortui, venite ad iudicium"» (*PL* XXX, col. 430); gli autori ecclesiastici potrebbero però fare riferimento ad una versione manipolata del commento di Girolamo ad alcuni passaggi lessicalmente e sintatticamente simili (ad esempio *Is*. 21:5; *1Cor*. 10:31).

tecnicismo «piato»); vendetta che, peraltro, nella sua battuta Ieronimo si afferma certo di poter facilmente sventare. Ma questa è solo la prima parodia sul tema, nonché la meno significativa. Quando il frate, accortosi delle risate della compagnia di legisti, chiede loro spiegazioni di un simile comportamento, il giovane risponde:

> «Patre mio, avendo noi donata indubia fede a la vostra promessa, stavamo lieti aspettando il resuscitare d'una legiadra giovenetta morta già ne la prossima passata peste; quale essendo ammorbata, e dal marito vòto d'ogne carità abandonata, mandato per me, che più che la propria vita l'amava, feci per quella e con medici e con ogn'altro oportuno rimedio quello che ad un tanto amore si espettava; del che, per mostrarmi lei gratitudine de' ricevuti beneficii, nel cospetto de più persone me si donò del tutto, promettendomi che, guarendo, non del marito ma mia esser volea. Onde la poveretta pur morendosi, ed essendo in questa vostra chiesa sepelita, pensando io che 'l marito abbia benché tardi pianto la sua avara crudelità, e per tanto, sentendo anco lui questa vostra resurrezione, col suo parentato se sia qui condutto, per menarsene la mugliere a casa; avea io da l'altro canto menato qui el mio avvocato, e pagatolo molto bene, per defendere la mia giustissima ragione e con ogni audacia presentarla inanzi di voi, como vero cognoscitore e ottimo decisore d'ogni amorosa passione; e tal che, se 'l caso succedea, avessivo donato giusta e publica sentenzia, di cui esser dovea. Ma vedendo ultimamente cotal fatto in favola converso, come le più de le volte le vostre parole sogliono riuscire, ne facciamo festa ridendo, come già visto avete». (Masuccio, *Nov*. I 8, 78-79)

In questo caso, la polemica antifratesca è veicolata dal *décalage*, sempre in un ambito di gretto materialismo giuridico, di un ipotesto ancora una volta letterario: Ieronimo inventa una storia basata sul motivo della morte apparente di una fanciulla, che ha il suo modello di riferimento nella tredicesima questione d'amore del *Filocolo* (IV, 67) e nella sua rielaborazione nella quarta novella della decima giornata del *Decameron*[133]. Il tema centrale di questi episodi boccacciani è quello che Dubost, nella sua classificazione dell'insieme di motivi relativi alla «vie paradoxale», definisce «la survie»: un caso fondamentalmente parallelo a quello dei *revenants*, in cui a tornare in vita non è un vero e proprio morto, ma un individuo (tipicamente di sesso femminile) che era stato creduto morto e di conseguenza sepolto[134]. Nella novella di Masuccio, tuttavia, il motivo subisce una radicale trasformazione, pur mantenendo e sviluppando la *quaestio* su chi meriti, fra il marito e l'amante, la donna rediviva: da un lato, si rappresenta la fanciulla già innamorata dell'amante e desiderosa di stare con lui[135], dall'altro ella viene sepolta dopo che è effettivamente morta. L'innamorato, cioè Ieronimo,

[133] Cfr. Michelangelo Picone, *La morta viva: il viaggio di un tema novellistico*, in *Autori e lettori di Boccaccio*. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001), a cura di Id., Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, pp. 11-25.

[134] Cfr. Dubost, *La vie paradoxale* cit., p. 155: in particolare, si tratta della terza tipologia della *survie*, cioè la «fausse mort, ou mort apparente».

[135] Il desiderio per un'unione illegittima, motivata dall'amore per l'amante (con la possibile aggravante dell'inadeguatezza del legittimo consorte o del matrimonio forzato contro la propria volontà, nelle narrazioni più favorevoli al personaggio femminile) è presente nelle versioni più antiche del motivo della morte apparente, come l'episodio della "moglie di Salomone" attestato dalla narrativa orientale o gli episodi romanzi dell'*Amadas et Ydoine* e del *Cligés* di Chrétien de Troyes (cfr. Picone, *La morta viva* cit., pp. 11-14 e Dubost, *La vie paradoxale* cit., p. 155); si tratta di un filone che ha goduto anche di un notevole successo novellistico, a cui si possono ascrivere l'*exemplo* CLV di Sercambi, la novella I dello pseudo-Sermini, la *Novella di Giulietta* e Romeo di Luigi Da Porto e le sue riscritture, per cui cfr. gli ancora classici

non l'avrebbe dunque recuperata dal sepolcro, ma l'avrebbe soccorsa mentre era ancora in vita, seppure malata: questa ipotetica donna non rischia di morire per la gravidanza, come nel modello boccacciano, bensì di peste e proprio per il timore del contagio viene abbandonata dal marito. Tale aspetto riattualizza certamente un altro *locum* boccacciano di grandissimo impatto, la tremenda descrizione dell'epidemia del 1348 e la conseguente disgregazione sociale portata dalla malattia[136]. È la fanciulla, ancora in vita, a esprimere il desiderio di restare con l'amante che si è preso cura di lei; la morte, tuttavia, vanificherebbe questa istanza. Ieronimo finge di aspettarsi, in virtù della predica del frate, la resurrezione della giovane dalla sua tomba: in questo modo, Masuccio sposta il tema dalla *survie* alla *revenance* vera e propria. Così, in caso di resurrezione della fanciulla, starebbe al frate stesso, nelle vesti di giudice, stabilire a chi spetti la donna: al marito legittimo, che però l'ha abbandonata durante la malattia, o all'amante fedele?

Questo inserto narrativo nel monologo di Ieronimo si presta ad un confronto con un testo fiorentino prodotto pochi anni dopo la morte di Masuccio, l'*Historiola amatoria* scritta dall'umanista pistoiese Benedetto Colucci nel 1482[137]. Anche questo racconto rielabora il modello narrativo della *quaestio* del *Filocolo* e della vicenda decameroniana di Gentile de' Carisendi, ma in chiave assolutamente non parodica, calandolo nel contesto della peste del 1348. A Pistoia, Francesca de' Rossi è amata dal cavaliere Diego Cancellieri e lo riama, ma le viene impedito di sposarlo a causa dell'appartenenza dell'uomo a una fazione politica avversa; viene invece promessa in sposa a un tale Lazzario, che è del tutto indegno di lei. Frattanto, il morbo imperversa e Francesca si ammala di peste nera: il suo fidanzato, definito dall'autore «saevus» e ascritto alle genti che si diedero alle gozzoviglie durante l'epidemia[138], non esita ad abbandonarla al suo destino. Di lì a poco, «gravis aegrotatio sic Franciscam invasit, ut a suis exstincta putaretur»[139], provocandone la sepoltura. La notizia raggiunge Diego, che si reca al suo sepolcro non per violarne il corpo, come nei precedenti decameroniani, bensì per compiangere castamente la sua dipartita. All'improvviso, durante la notte, il giovane sente la voce di Francesca, che si è nel frattempo ristabilita: Diego inizialmente pensa che si tratti di un fantasma («At Deghus primum spiritum illius circa sepulcra volitare putans, quae de inferis miserandi mortales

studi di Henri Hauvette, *La "morte vivante". Étude de littérature comparée*, Paris, Boivin, 1933 e di Olin H. Moore, *The Legend of Romeo and Juliet*, Columbus, The Ohio State University Press, 1950.

[136] Cfr. *Dec*. Introduzione alla prima giornata, 27 (si noti l'inversione di genere: nel *Decameron* si parla di donne che abbandonano i mariti, qui invece, per attrazione degli ipotesti narrativi, è il marito ad abbandonare la moglie). Il tema del marito che abbandona la moglie inferma ritenendola in procinto di morte è ripreso, senza giudizio morale, dalla novella XI di Sabadino degli Arienti, per cui cfr. *infra*.

[137] Cfr. Renzo Ristori, *Colucci, Benedetto (Benedetto di Coluccio)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVII (1982), https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-colucci_(Dizionario-Biografico)/ (consultato l'ultima volta l'8 aprile 2024); diversamente, Albanese data la novella al 1475, senza specificarne la motivazione: cfr. Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini* cit., p. 308.

[138] «Saevus coniunx ne limen quidem sponsae adire voluit, sed contra morem cum sceleratis iuvenibus alacrem vitam ducere conabatur» (Colucci, *Historiola amatoria* cit., p. 65); cfr. *Dec*. Introduzione alla prima giornata, 21-22.

[139] Colucci, *Historiola amatoria* cit., p. 65.

scire cupiunt, quaeritabat»[140]), poi realizza che Francesca è ancora viva e si affanna a trarla dal sepolcro. Così facendo, attira l'attenzione dei frati francescani, tra cui alcuni si dimostrano intimoriti, altri invece corrono nel cimitero e contribuiscono a recuperare la fanciulla e ristabilirla. Si decide di restituire Francesca ai suoi cari, ma lei afferma di preferire la morte piuttosto che un'altra opposizione al matrimonio con Diego. I genitori, d'altra parte, forse la prendono per una *revenante* vera e propria e si rifiutano di accoglierla («Parentes sive dolore confecti et ob id mente diminuti, sive fantasma esse rati, virginem minime susceperunt»[141]); il suo promesso Lazzario addirittura fugge da lei come fosse il suo più acerrimo nemico. Sembra aleggiare costantemente su Francesca il sospetto che la donna sia uno spettro malefico: la prima ipotesi di tutti i personaggi, di fronte alla sua apparizione, è che si tratti di una creatura oltremondana e possibilmente minacciosa. Nonostante in questo caso il tema della *survie* resti immutato, questa è la differenza più significativa rispetto agli ipotesti decameroniani, in cui la paura di un possibile fantasma non viene mai menzionata[142]. In questa novella, Francesca viene trattata immediatamente come una *revenante*. Anche questa narrazione si conclude in forma di *quaestio*, con i genitori della fanciulla che, dopo aver compreso l'accaduto, accusano Diego di aver rapito loro figlia contro la sua volontà: come si è detto, in questo caso è l'amante fedele a trionfare[143]. Fra questa vicenda e quella evocata corsivamente da Masuccio, ricorre il comune immaginario della peste e, soprattutto, l'attrazione di questo motivo letterario verso la dimensione soprannaturale della *revenance*: nel caso del *Novellino*, si tratta di una credenza pienamente screditata e attribuita al volgo ignorante a causa delle menzogne dei religiosi, mentre Benedetto Colucci, pur smentendola, rappresenta l'idea del ritorno dei morti in maniera neutrale, un'ipotesi plausibile condivisa da un gran numero di personaggi, sia negativi che positivi.

C'è, nel *Novellino* di Masuccio, un ultimo caso di studio interessante per quanto riguarda il ritorno in vita dei morti. Si tratta della diciannovesima novella, nota anche come la novella degli impiccati. Nella trama, tutta giocata sull'equivoco, un giovane di Cava de' Tirreni in viaggio verso Napoli si ferma a dormire presso il «Dritto de ponte Riziardo» (Masuccio, *Nov*. II 19, 164)[144] in attesa

[140] Ivi, p. 66. Si noti, in questo breve passaggio, il tema dei vivi che chiedono notizie dell'aldilà ai morti, per cui cfr. in ambito novellistico anche *Dec*. VII 10.
[141] *Ibidem*.
[142] Nel *Filocolo*, essa viene esplicitamente negata e viene dedicato largo spazio allo scetticismo del marito: «Era questa donna dal marito sovente riguardata, e i drappi e gli ornamenti, e fra sé gli parea questa conoscere essere sua donna, e quelli essere i vestimenti co' quali sepellita l'avea, ma però che morta gliele parea avere messa nella sepoltura, né credea che risuscitata fosse, non ardiva a far motto, dubitando ancora non forse fosse un'altra alla sua donna simigliante, estimando che più agevole fosse a trovare e persona e drappi e ornamenti simiglianti ad altri, che risuscitare un corpo morto» (*Filocolo* IV 67, 19). Nei termini di Todorov, di fronte al fatto apparentemente soprannaturale e inspiegabile, il marito respinge con sicurezza l'ipotesi del *merveilleux* e propende decisamente per l'ipotesi dell'*étrange*.
[143] Cfr. Capitolo VI.3.
[144] Il toponimo ha oscillato fra Ponte Ricciardo, Lezzardo e Guizzardo (con tutte le possibili varianti fonetiche tra fricativa e affricata), ma si tratta dell'attuale Via Ponte della Maddalena, tra il Porto di Napoli e San Giovanni a Teduccio (cfr. Ferdinando Russo, *Napoli d'altri tempi. Il Ponte Ricciardo, le sue streghe e le sue forche*, in «Illustrazione popolare», L (18 dicembre 1913), pp. 868-869); Sergius Kodera, *From Piazza Mercato to Ponte Ricciardo, and on to Via Toledo: Giovan*

di un suo compagno rimasto indietro nel cammino; frattanto, nel cuore della notte, passa di lì anche un sarto, che teme particolarmente quel luogo per la presenza delle forche: «come colui che amalfitano era, che de natura sono timidi e de poco core, cominciò a temere forte, e, con lento passo caminando, non ardeva de passare, e de volgersi indietro avea gran paura; e così abbagliato e pauroso, che ad ogne passo gli parea che uno degli appiccati gli se facesse intorno […]» (Masuccio, *Nov*. II 19, 165). Il tema degli impiccati ha particolarmente fortuna nell'immaginario del Quattrocento – basti pensare alla fama del componimento *Frères humains* di François Villon, detto *La ballade des pendus*[145], in forma di monologo pronunciato proprio da un gruppo di uomini alla forca (1462). Al gusto del macabro si unisce anche esplicitamente l'immaginario soprannaturale della *revenance*: l'amalfitano viene ritratto da Masuccio pieno di terrore per un possibile ritorno in vita degli impiccati. Siamo sempre nell'ambito di uomini morti di morte violenta, il cui spirito potrebbe non essersi ancora placato e le cui intenzioni sono ostili e possibilmente violente. Per quanto non si possa parlare di fantastico, dal momento che fin dall'inizio il lettore rispetto al personaggio che vive l'esperienza inquietante ha un vantaggio cognitivo (sapendo che non c'è alcunché di soprannaturale), l'atmosfera tratteggiata da Masuccio quando la focalizzazione è sul sarto è sospesa e carica di tensione: l'autore sfrutta a fondo il tema della visione incerta (complice il buio della notte), descrive dettagliatamente i pensieri del personaggio e ne enfatizza il terrore di fronte all'eventualità del fenomeno soprannaturale. Il sarto, infatti, arriva finalmente davanti ai corpi esposti, li scruta per cogliere un loro possibile movimento e addirittura si rivolge a loro per esorcizzare la paura: «gionto appresso al sospetto luoco, ed essendo de rimpetto a le forche, e anco non veduto niuno appiccato moverse, gli parve aver già una gran parte del pericolo passata; e per dare pur a se medesmo animo, disse: "O appiccato, vòi venire a Napoli?"» (Masuccio, *Nov*. II 19, 165). È allora che i suoi incubi sembrano

Battista Della Porta's translations of hands and feet of executed criminals across early modern Naples, in «Open Arts Journal», VI (2017/2018), pp. 21-37. Nella stessa epoca di Masuccio, compare come luogo frequentato da fattucchiere che fanno a brandelli i corpi degli impiccati (per trarne materiali destinati ai loro riti) nella farsa del *Magico* di Pietro Antonio Caracciolo (nato intorno al 1460), conservata nel ms. It. 265 della Staatsbibliothek di Monaco di Baviera: «Altre a Ponterezardo se ne uanno / Et loco insieme fanno intorno un ballo / Per fin che canta il gallo arditamente / Una la piu ualente in su la forca / N' de saglie et la se corca a la buchune / Et taglia poi la fune: et fa cascare / L'inpisi a le yanare et prestamente / Chilloro stirpa un dente et chi le lingue / Et chi allor toglie il pingue et chi i denochij / Et chillor caua locchij et chi i capilli / Et altre piu di milli orrende cose / A la natura esose, et poi anderando / Con lor frode gabando i babiuni» (Francesco Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, Vigo, 1884, p. 432); su questo testo e il suo autore, rimando all'esaustivo articolo Cristiana Anna Addesso, *La farsa del «Magico» di Pier Antonio Caracciolo, in «Rivista di Letteratura Teatrale»*, IV (2011), pp. 9-28.

[145] Cfr. Dubost, *La vie paradoxale* cit., p. 147. Il critico richiama anche l'affresco di Pisanello *San Giorgio e la principessa* nella basilica di Santa Anastasia a Verona (databile agli anni '30 del Quattrocento), in cui compare il dettaglio macabro di due impiccati crudamente rappresentati sul fondale; a livello iconografico, tuttavia, pare che la fortuna del tema e la sua declinazione realistica sia di almeno un secolo precedente (basti pensare al *Giuda impiccato* di Pietro Lorenzetti nella Basilica Inferiore di Assisi, degli anni '10 del Trecento). Una narrazione novellistica sul tema dell'impiccato che riprende vita è inclusa nella *Nuova opera* di Giovanni Cavalcanti, in cui il tema della *revenance* aleggia come un sospetto (ritenuto d'altronde poco plausibile) all'interno del racconto realistico di un ladro impiccato salvato mentre ancora era in vita (Giovanni Cavalcanti, *Nuova opera*, a cura di Arianna Capirossi, Firenze, Firenze University Press, 2022, pp. 332-333); ben diversa la novella XXV di Morlini, per cui cfr. Capitolo VII.6.

divenire realtà, quando dal buio si sente improvvisamente rispondere: «Eccome che vengo!» (Masuccio, *Nov*. II 19, 165). Si tratta in realtà del giovane di Cava, che ancora non completamente riscosso dal sonno crede che a chiamarlo sia stato il suo compagno che l'aveva raggiunto. Il sarto, tuttavia, non ha dubbi ad attribuire quelle parole a un impiccato *revenant*: «Quando l'amalfitano si sentì respondere, tenne per fermo che fusse l'appiccato; per la cui cagione fu de tanta paura territo, che portò pericolo de lì cascar morto» (Masuccio, *Nov*. II 19, 165). Anche in questo caso, come nella prima novella, ha inizio un inseguimento fra una presunta entità soprannaturale, un morto animato e minaccioso e un uomo spaventato che non contempla minimamente la possibilità dell'*étrange* naturale. Vedendo confusamente una figura muoversi verso di lui, il sarto non esita a darsi alla fuga, abbandonando il carico di giubbe che avrebbe dovuto vendere a Napoli, «sempre con alte voci gridando Iesù» (Masuccio, *Nov*. II 19, 166). D'altra parte, anche il giovane di Cava ci mette un po' a comprendere che quello non sia il suo compagno e involontariamente alimenta il panico del sarto, rincorrendolo e gridandogli di aspettarlo («quali parole davano al fuggente de maior timore cagione», Masuccio, *Nov*. II 19, 166). Quando finalmente il cavese capisce l'equivoco, si impadronisce della merce gettata dal sarto e torna tranquillamente ad aspettare il proprio compagno. L'amalfitano, invece, cerca riparo dai gabellieri del ponte e inizia a narrare a tutti la sua spaventosa avventura, andando a infoltire gli aneddoti che motivano la terribile fama di quel luogo:

> Lo malfitano, con spaventivoli gridii e solluzzi assai, gionse a le taberne del Ponte, al quale fattisi incontro gli gabelloti, il domandarno de la cagione del suo gridare; a' quali lui affermava del certo avere visto un appiccato moverse da le forche e dargli la caccia infino a l'urlo del fiume. Il che da tutti fu facilmente creduto, e, non meno de lui impauriti, il racolsero dentro, e serrate le porte, e signatisi de croce, infino a dì chiaro non uscerono di casa. […] La novella in pochi dì fu per tutto 'l paese divulgata, e de vero se racontava che gli appiccati de notte davano la caccia agli omini che suli passavano per Ponte Riziardo, ognuno sopra di ciò componendo varie e diverse favole; per accagione de le quali, non v'era paesano alcuno, che per quello loco avanti dì passasse, che non signasse la bestia e lui, e con croci e altri assai percanti passava il piriglioso passo. (Masuccio, *Nov*. II 19, 166)

Si noti come tutti i personaggi, e non solo il timoroso amalfitano, credono facilmente (e ciecamente) al ritorno in vita di un impiccato, che per giunta inseguirebbe chi transita sul ponte. Per tutelarsi dai *revenants* i viaggiatori, come da tradizione, si fanno il segno della croce e recitano litanie, definite «percanti», cioè 'incantesimi': fede cristiana e rituale magico, come spesso accade nella devozione popolare, arrivano a confondersi. Masuccio non esita a sottolineare l'insulsaggine di queste credenze, descrivendo simili aneddoti come «favole» prive di alcuna sostanza. Nel commento finale alla novella ritorna nuovamente sulla questione dell'infondatezza delle paure per i morti, riconducendo simili esperienze soprannaturali alle difficoltà di vedere nell'oscurità notturna e a un'indole eccessivamente paurosa, nonché alla tendenza a ingigantire e travisare la realtà nei racconti:

> Diverse e strane sono le paure che gli morti sogliono agli vivi donare, sì come ogne dì infinite esperienzie se ne veggono; ove tal volte accade che alcuni, andando de notte ed essendono da tale soverchio timore assaliti, trasvedono in manera che più volte iudicano una cosa per un'altra, e dopo sopra a quello componeno le più nove e maravigliose favole, che mai se udessero. (Masuccio, *Nov*. II 19, 167)

Nel *Novellino* di Masuccio, gli spiriti dei defunti non si limitano a riprendere il proprio corpo, ma vengono rappresentati anche come entità in grado di impadronirsi del corpo di un altro vivo. Questa credenza è al centro della nona novella, in cui la giovane e bella Lisetta, moglie del Veneziano (un uomo così soprannominato per aver combattuto nelle cosiddette Guerre di Lombardia), insieme all'arciprete che la desidera, mette in atto uno stratagemma per allontanare il marito geloso. La storia di Masuccio si sviluppa nel solco di *Dec*. III 4 e III 8, in cui un prete contribuisce ad allontanare un marito per godere della moglie, imponendo all'uomo rituali e penitenze legati all'immaginario oltremondano[146]. Nel *Novellino*, dal tema soprannaturale cristiano (rispettivamente della conquista del Paradiso o della permanenza in Purgatorio) si passa a un tema che, pur essendo calato in un quadro interpretativo cristiano, era tutt'altro che ortodosso e si prestava maggiormente ad associazioni con la sfera del *magicus*. L'arciprete e Lisetta, infatti, fingono che quest'ultima venga posseduta dallo spirito del suo defunto padre, condannato a vagare per dieci anni prima di poter riposare in pace[147]. L'unico modo per liberare la moglie dallo spirito è che il Veneziano vada «quaranta dì in peregrinaggio a quaranta chiesie, e a far dire in ciascuna una messa per remissione de' miei peccati», oltre a far pregare l'arciprete con la moglie per tutto il tempo stabilito (Masuccio, *Nov*. I 9, 86). In questo modo, Lisetta e il suo amante possono trascorrere tutte le giornate insieme, con il beneplacito del marito beffato e lontano. Dunque, la possessione spiritica viene inquadrata nella casistica del Purgatorio, a questa altezza cronologica ormai perfettamente elaborata anche dalla teologia, e della relativa credenza nel possibile ritorno delle anime per impetrare le preghiere dei vivi al fine di ridurre la propria pena e raggiungere più rapidamente il Paradiso[148]. Il problema, però, sta proprio nella possessione di un vivo. È un caso diffuso nell'esemplaristica del Quattrocento, di cui però gli ecclesiastici davano una lettura ben diversa. Come Nancy Caciola ha rilevato,

> Official Church doctrine held that possessing spirits were demons or fallen angels, ancient forces of evil seeking the downfall of the human race. The dead, by contrast, had passed beyond the realm of the living, and were placed in a new afterlife of torment, purgation or blessedness; they did not seek new bodies. However, within local communities [...] possession was thought to be the work of disembodied human ghosts seeking to regain a human body.[149]

[146] Cfr. Capitolo VI.6.
[147] «Io son lo spirito del patre de questa poveretta giovane, e de andare dieci anni tapinando in tal modo son dannato» (Masuccio, *Nov*. I 9, 85).
[148] Cfr. Le Goff, *La naissance du Purgatoire* cit., in particolare pp. 481-486.
[149] Nancy Caciola, *Spirits seeking bodies: death, possession and communal memory in the Middle Ages*, in *The Place of the Dead: Death and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe*, a cura di Bruce Gordon e Peter Marshall, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 67.

In particolare, a livello popolare, si credeva che fossero sempre gli spiriti di coloro che avevano avuto una "cattiva morte" (violenta o, comunque, priva di confessione e pentimento) a vagare in cerca di un corpo di cui impadronirsi[150]. Tuttavia, siamo in un'epoca in cui l'immaginario diabolico si fa sempre più vivo e pressante[151]. Secondo la Chiesa, le anime dei morti e i demoni erano essenzialmente diversi: solo questi ultimi potevano introdursi nei corpi dei vivi, spesso fingendosi proprio lo spirito di un defunto[152]. La convinzione del contrario era diffusa e radicata[153], ma veniva tacciata di superstizione e blasfemia. Lombardi colloca nel Cinquecento l'istanza normalizzatrice di questi fenomeni spiritici eterodossi[154], ma il dibattito è già pienamente avviato nel secolo precedente e

[150] Cfr. ivi, pp. 66-67 e 75-79.

[151] Cfr. anche per ulteriore bibliografia Norman Cohn, *Europe's inner demons: an equiry inspired by the great witch-hunt*, New York, New American Library, 1975, in particolare pp. 60-74; Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale* cit.; Sergio Abbiati - Attilio Agnoletto - Maria Rosario Lazzati, *La stregoneria. Diavoli, streghe, inquisitori dal Trecento al Settecento*, Milano, Mondadori, 1984; Charles Zika, *Exorcising our Demons: Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe*, Leiden, Brill, 2003; *Demonology and Witch-Hunting in Early Modern Europe*, a cura di Julian Goodare, Rita Voltmer e Liv Helene Willumsen, Londra, Routledge, 2020. Nel Quattrocento italiano, la minacciosa presenza (o, per meglio dire, onnipresenza) del diavolo è un tema cruciale negli *Assempri* di Filippo degli Agazzari (Filippo degli Agazzari, *Assempri*, a cura di Carla Maria Sanfilippo, in *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, vol. iii, a cura di Giorgio Varanini e Guido Baldassarri, Roma, Salerno, 1993, pp. 249-515: cfr. in particolare Carla Maria Sanfilippo, *Nota introduttiva* ivi, pp. 264-266) e soprattutto nelle prediche di Bernardino da Siena, (per cui cfr. Franco Mormando, *The Preacher's Demons: Bernardino of Siena and the Social Underworld of Early Renaissance Italy*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1999, pp. 89-95). Specificamente legato all'immaginario della possessione demoniaca e dell'esorcismo è a quest'altezza l'ordine Vallombrosiano, che richiamerò più volte nella trattazione di questo tema: cfr. Pierre Sigal, *La possession démoniaque dans la région de Florence au XVe siècle d'après les miracles de Saint Jean Gualbert*, in *Histoire et société: mélanges offerts a Georges Duby*, vol. iii: *Le moine, le clerc et le prince*, a cura di Charles-Marie de La Roncière, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, pp. 101-112; Angela M. Iacopino, *Diavoli, esorcismi e possessioni: una storia inedita del secondo Quattrocento (ms. Antinori 130)*, in «Arnovit», 1 (2016), pp. 165-221. Contemporaneamente si moltiplicano, inoltre, i trattati sulla magia nera in relazione al demonio: cfr. Colette Arnould, *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana*, Bari, Dedalo, 2011, p. 185 e *passim*.

[152] Cfr. Caciola, *Spirits seeking bodies* cit., p. 72.

[153] Nei resoconti delle possessioni, il pubblico è immancabilmente convinto che l'entità soprannaturale sia un defunto della comunità e non un demone; in particolare, si veda il seguente passaggio tratto da una raccolta di miracoli di San Giovanni Gualberto (per cui cfr. *infra*): «Instabat tamen sacerdos, multas in medium sententias virorum, virtute & doctrina præstantium, afferens, quibus ostendebat, quamprimum animæ hominum exirent corporibus, ire, quo meritæ sunt; amœna scilicet loca, vel tetra & inculta, ad purgationem, seu ad æternos cruciatus, petere, nec aliena corpora ingredi. Ceterum illos esse spiritus malignos, qui a cunabulis hominibus, te corpore & ignavia viri esse desinant, ad varias inferendas tentationes dantur. Nec mirum, si eorum nomina proferunt, si virtutes vel vitia prædicant, quibuscum commercium & familiaritatem ab ipsis habuere primordiis. Vix ipsis, ita esse, persuadere poterat: rustici enim more suo, quo minus, quæ dicuntur, intelligunt, eo magis admirantur: & cum alicui sententiæ aures jam præbuerint, non nisi cum maxima difficultate ab ea divelli possunt. Fit hoc præsertim, quia duræ cervicis sunt, & fere expertes rationis» (*Miracula Sancti Joannis Gualberti Abbatis auctore Hieronymo Radiolensi monacho Vallumbrosiano*, in *AASS*, XXIX (1723), p. 417A-B). Si noti l'insistenza sulla difficoltà del sacerdote a convincere la popolazione che si tratti di un demone e non di un fantasma. Su questo testo e il suo autore, cfr. Sigal, *La possession démoniaque* cit.; Antonella Degl'Innocenti, *L'opera agiografica di Girolamo da Raggiolo*, in *Vallombrosa: memorie agiografiche e culto delle reliquie*, a cura di Ead., Roma, Viella, 2012, pp. 219-243; Donatella Frioli, *Girolamo da Raggiolo e Giacomo da Pratovecchio: praeceptor e discipulus a Vallombrosa nella seconda metà del secolo XV*, in *La memoria del chiostro: studi di storia e cultura monastica in ricordo di padre Pierdamiano Spotorno O.S.B.: archivista, bibliotecario e storico di Vallombrosa (1936-2015)*, a cura di Francesco Salvestrini e Pierdamiano Spotorno, Firenze, Olschki, 2019, pp. 537-584.

[154] «Nel corso del XVI secolo si registrò una forte tendenza a ricondurre le idee sui fantasmi all'interno di un quadro teologicamente accettabile, ricorrendo alla categoria del demoniaco per ciò che era deviante rispetto alla dottrina teologica ortodossa. In particolare, si faceva riferimento alla possibilità della possessione da parte dello spirito di un defunto» (Lombardi, *Spettri e possessioni* cit., p. 155).

ferveva particolarmente in Italia[155]. Fra tutti i testi quattrocenteschi analizzati da Caciola[156], vale la pena soffermarsi soprattutto su uno dei passaggi tratti dai *Miracula* di San Giovanni Gualberto, fondatore della Congregazione Vallombrosiana, scritti nel tardo Quattrocento a Firenze da Girolamo da Raggiolo e conservati dal ms. Plut. 18.21 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. In esso, si descrive la possessione di una donna aretina da parte di un demone, che però si finge un defunto ligure di nome Beltramo:

> Aliam de Pontenano oppido, nobis relatum est, venisse mulierem; & dæmon, qui eam invaserat, ut plurimum solent, se cujusdam Liguris, cui nomen Beltramo, animam fuisse fatebatur. Quod quid impudens mendacium fuit, refellendum est, & sanctæ matris Ecclesiæ auctoritate retundendum, ut ignobile vulgus, hæc haud posse fieri, sentiat; & ita ad veram religionem instruatur, & docti in vera sententia roborentur; & eo probato, ad propositum revertemus. Imprimis Prophetæ auctoritate probatur, qui inquit: Spiritus vadens & non rediens. Nihil refert, quo eat, seu per aërem volitet se purgando, seu loco terrena inculta desertave seu non deserta incolet; seu nobis incognita, quod purgatorium dicimus, petat; in corpora amplius eum redire humana nefas & dicimus, & ducimus. Præterea nusquam gentium lectum est, ejusdem conditionis & naturæ duas animas varias secum sentientes in uno corpore sedem habere. Potuissem & alias tum sacri Euangelii, tum divinarum Scripturarum in rei probationem sententias afferre: sed præterea ne sermones, quam historiam prosequi videar, satis est [pro] nostrorum scientia, diabolos in hoc mentitos esse probasse. Verum si quid in animarum utilitatem, ut Officia, ut Gregorianas Missas, ut eleemosynas requirant, hoc inviti, Deo volente, agunt.[157]

In questo testo, di nuovo si insiste sulla falsità del concetto di possessione spiritica, adducendo come prova *auctoritates* bibliche (in particolare *Ps*. 78:39, nonché gli episodi di possessione demoniaca nei *Vangeli*[158]), e ci si sofferma sulla necessità di educare il volgo ignorante su questi temi. Infine, si ribadisce l'abitudine dei demoni a mentire riguardo alla propria identità, fingendosi anime di defunti, ma si precisa anche che le loro richieste di messe ed elemosine per queste anime non sono semplicemente parte dell'inganno demoniaco: infatti, sarebbe Dio stesso a costringerli ad avanzarle

---

[155] Cfr. Caciola, *Spirits seeking bodies* cit., p. 75.

[156] Il primo testo citato è il *Formicarius* di Johann Nider, per cui si veda la recentissima edizione *Le Formicarius de Jean Nider O.P. († 1438): la société chrétienne au miroir de l'Observance*, a cura di Catherine Chêne, Firenze, SISMEL, 2024, 2 voll.; l'episodio citato è ivi, vol. ii, pp. 494-496. Si cita poi la *Vita Sanctae Viridianae Virginis* (*AASS*, III (1658), p. 263A), ma il testo pubblicato dai Bollandisti è la versione latina del testo di Girolamo Valletta da Sezze del 1575; il brano ha comunque riscontro nella cosiddetta *Vita I* della santa attribuita a Lorenzo Giacomini, conservata dal ms. Plut. 89 inf. 24 della Biblioteca Laurenziana Medicea di Firenze e databile a cavallo fra gli anni '10 e '20 del Quattrocento: «Item quam potens hec sancta sit in expellendis spiritibus immundis de corporibus obsexis utriusque sexus, quos vulgus errans putat spiritus semotos a corpore illius vel istius, cum re vera immundi spiritus sint, nec quisque doctus ignorat» (Silvia Nocentini, *La Vita I di Lorenzo Giacomini*, in *Verdiana da Castelfiorentino. Contesto storico, tradizione agiografica e iconografia*, a cura di Ead., Firenze, SISMEL, 2011, p. III – rimando, inoltre, agli altri saggi contenuti nel volume per la questione delle diverse *vitae* di Verdiana). Infine, si cita un brano dalla *Vita Franciscae Romane* (*AASS*, VII (1668), p. 172D), curata dal suo confessore Giovanni Mattiotti intorno al 1443 e conservata da diversi codici quattrocenteschi, per cui rimando alla moderna edizione critica: Alessandra Bartolomei Romagnoli, *Santa Francesca Romana. Edizione critica dei trattati latini di Giovanni Mattiotti*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1994 (il passaggio citato è in parte del *Tractatus de inferno*, il resoconto di una visione della santa, e si trova ivi, p. 868).

[157] *AASS*, XXIX (1723), p. 416C-E; il passo è citato e discusso da Caciola, *Spirits seeking bodies* cit., pp. 77-79.

[158] Per una sintesi di tutti questi passaggi evangelici nonché per ulteriore bibliografia sul tema, cfr. Ead., *Discerning Spirits: Divine and Demonic Possession in the Middle Ages*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2003, pp. 36-37 e Brian P. Levack, *The Devil Within. Possession and Exorcism in the Christian West*, New Haven-London, Yale University Press, 2013, pp. 33-36.

per il bene delle anime in Purgatorio e i demoni si piegherebbero a quest'obbligo contro la loro volontà. Dunque, da un lato il fenomeno della possessione viene relegato alla sfera del *magicus* demoniaco, dall'altro viene ribadito il potere assoluto di Dio anche su queste entità infere. L'idea che si tratti dell'anima di un morto a possedere un corpo vivo, invece, è del tutto contraria ai dettami della Chiesa e non può trovare posto nella teologia quattrocentesca.

In quest'ottica, il testo di Masuccio mette in scena una credenza eterodossa nella possessione spiritica pienamente radicata nel Quattrocento. Questo fenomeno soprannaturale viene screditato non, però, in virtù della sua incompatibilità con le Sacre Scritture e con le posizioni ufficiali della Chiesa, bensì come beffa a cui solo la «rozza gente» (Masuccio, *Nov*. I 9, 82) di Pietrelcina può credere, nonché come una prova delle mendaci capacità attoriali femminili. Nessuno degli abitanti esita a inquadrare il comportamento inusuale di Lisetta come un fatto soprannaturale:

> una domenica matina, uscendo da la chiesia, in presenzia de tutto il populo fingendosi la nostra Lisetta spiritata, di mano, di bocca e d'occhi a torcerse incomincioe, e in manera urlando, che quante brigate v'erano, per verissima spiritata la fuggivano. Il marito […] mandato subito per il compare arcipreite, che scongiurasse lo spirito e vedesse con qualche santa orazione de farlo quindi partire, lacrimando il supplicoe. (Masuccio, *Nov*. I 9, 85)

Il comportamento della «spiritata» (lemma che potrebbe anche rinviare al *côté* demoniaco, che tuttavia non viene mai chiamato esplicitamente in causa) è fisico, con contrazioni delle mani e del volto e urla terrificanti. Si tratta di manifestazioni coerenti con le possessioni demoniache descritte in maniera cursoria nella *Bibbia*, molto più limitate rispetto alla variegata sintomatologia della possessione che verrà ad elaborarsi dal Cinquecento in avanti[159]. Il marito si rivolge subito all'autorità ecclesiastica per scongiurare l'entità soprannaturale attraverso un rituale sacro («con qualche santa orazione»): ciò che potrebbe sembrare un esorcismo in realtà si trasforma senza soluzione di continuità in un dialogo con un fantasma dello stesso tipo di quelli che la Chiesa condanna nei testi agiografici coevi. Allo spirito viene chiesto come si chiama e viene riconosciuto come un ex membro della comunità; gli si chiede che cosa voglia e ci si dispone a dare seguito alle sue richieste, anche in questo caso messe per una riduzione della pena purgatoriale:

> Lo quale [arcipreite] con gravità fattosi avanti, e col solito ordine cominciando sua scongiura, cui ello fosse lo adomandoe; a cui la giovane, come già ordinato aveano, rispondendo disse: «Io son lo spirito del patre de questa poveretta giovane, e de andare dieci anni tapinando in tal modo son dannato.» Il Veneziano, sentendo quello essere il suo socero, accostatogliesi, piangendo così gli disse: «Deh! io te priego da parte de Dio che tu esci de qui, e non voler più affligger tua figliola.» E rispondendo lo spirito disse: «Fra pochi giorni io uscirò de qui, ma te annuncio che intrarò poi nel corpo tuo, dove starò, tutto el tempo che te ho detto, a purgare il mio peccato, atteso che tu fusti allegro de mia morte.» Il povero Veneziano, udita la fiera novella, lassato de la moglie il presente dolore, per la paura de' soi prossimi futuri guai tutto territo, disse: «Ahi dolente me! e non si troverà alcun rimedio, o per via de

[159] Cfr. ivi, pp. 36-38; cfr. Iacopino, *Diavoli, esorcismi e possessioni* cit., p. 166.

> elimosine o de altri beni, che tal sentenzia rivocare si potesse?» «Maisì,» rispose lo spirito «se tu volissi.» Disse egli: «Come, s'io voglio? Io ne venderò insino a l'asino mio.» Allora il spirito disse: «A te conviene andare quaranta dì in peregrinaggio a quaranta chiesie, e a far dire in ciascuna una messa per remissione de' mei peccati; e lassa ordine a l'arcipreite tuo compare, del quale iniquamente hai pigliata gelosia, che fra questo mezzo ne debbia dire qui altretante, e che ogni dì venga a dire tutte le ore canoniche a l'urecchia de tua moglie, imperò che le sue orazioni son molto accette nel cospetto de Dio, atteso quanto è da bene e spirituale persona […]» Il Veneziano, udendo che pur alcun riparo se trovava a tanto male, quanto lui per indubitato tenea essergli apparecchiato, rispose che senza altra dimora ogni cosa ad effetto mandarebbe […]. (Masuccio, *Nov*. I 9, 86)

Vale la pena soffermarsi su alcuni aspetti legati all'immaginario della possessione in questa novella. Anzitutto, il rito del sacerdote per allontanare il non meglio identificato spirito viene presentato come ordinario: «col solito ordine cominciando sua scongiura». Con queste parole, Masuccio potrebbe inquadrare una consuetudine molto recente, dal momento che i riti esorcistici raggiungono un'elaborazione sistematica solo a partire dal Quattrocento[160]. Al contempo, in realtà, questa «scongiura» si riduce alla sola domanda del nome dello spirito, che è l'unico elemento del rituale offerto, ancora una volta, già dalla stessa *Bibbia*[161]. Questa domanda fondamentale accomuna sia gli esorcismi sia le domande del volgo curioso intorno ai presunti invasati dagli spiriti dei morti[162], il che favorisce lo slittamento verso questa seconda casistica, senza che il rappresentante del clero faccia alcuna opposizione in questo caso: è lui stesso, infatti, ad aver elaborato lo stratagemma del fantasma del padre ritenendolo efficace, dunque facendo perno sul credo diffuso nella sua comunità. Ricevuta la risposta che identifica lo spirito del defunto, le redini del dialogo soprannaturale vengono prese dal marito di Lisetta, l'unico a impetrare effettivamente l'allontanamento dell'entità dal corpo della moglie. Non c'è alcun dubbio di fronte allo spirito che si dichiara il suocero: del resto, era convinzione diffusa che i fantasmi prediligessero manifestarsi ai propri parenti[163]. Infine, lo spirito si presenta come minaccioso e vendicativo (in questo caso, non per una cattiva morte, ma per la mancanza di lutto da parte del genero), in grado non solo di impossessarsi di un corpo, ma anche di trasferirsi con disinvoltura da un corpo ad un altro per tormentare chi gli pare. L'esperienza della possessione spiritica viene concretamente temuta dal Veneziano, pronto a qualsiasi cosa pur di scamparne. Si noti, infine, un fatto stilistico: Lisetta progressivamente scompare come soggetto, a parlare è (con focalizzazione sul credulo marito) «egli», «lo spirito», come in una vera e propria possessione linguistica[164]. La creazione fantasmatica masucciana ha preso pienamente il controllo del dialogo.

[160] Cfr. Caciola, *Discerning Spirits* cit., pp. 235-243.
[161] Cfr. Levack, *The Devil Within* cit., pp. 38-39.
[162] Cfr. Caciola, *Spirits seeking bodies* cit., p. 75 e 81.
[163] Cfr. ivi, pp. 79-80.
[164] Cfr. Giulia Depoli, *Le donne di Masuccio: agency oltre l'«anatemizzazione» e la «sublimazione»*, in *Letteratura e Potere/Poteri* cit., https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/depoli.pdf (consultato l'ultima volta il 12 aprile 2024), p. 4.

Questo stratagemma non solo valorizza le capacità attoriali della donna[165], ma fa comprendere che le sue parole venivano percepite da chi le ascolta come autenticamente pronunciate dallo spirito del padre, in linea con una focalizzazione sugli astanti.

Un ultimo dettaglio notevole di questa novella è il motto finale del narratore: «per fermo si può tenere che, per cavare un spirito dannato da quello afflitto corpo de la giovane, con grandissimo piacere de tutti dui assai più d'un centinaro ve ne puosero di beati» (Masuccio, *Nov*. I 9, 86-87). L'immaginario della possessione spiritica diviene campo metaforico sessuale, rappresentando l'esorcismo nei termini puramente meccanici della penetrazione (*cavare*/*porre*). L'aspetto paradossale di questa metafora è uno scenario in cui non solo, nel medesimo corpo, ad una presenza spiritica se ne sostituisce un'altra, ma in cui anche le anime dei beati potrebbero infestare, per assurdo, un vivo. La semantica della beatitudine paradisiaca in riferimento al piacere sessuale e all'orgasmo è di derivazione boccacciana[166], ma il traslato della possessione spiritica in terra (piuttosto che dell'ascesi in Paradiso) è del tutto peculiare a questo contesto culturale.

Masuccio è l'unico narratore a rappresentare, seppure nei modi del soprannaturale di derisione, una possessione spiritica. Tuttavia, questa promiscuità fra demoni e fantasmi nel Quattrocento emerge nelle novelle anche nel caso di possessione di un corpo non altrui, ma dello stesso defunto. In altre parole, di fronte alla manifestazione di qualcuno che è morto, un apparente *revenant*, i personaggi si domandano se si tratti del suo spettro o di un'entità demoniaca. È in particolare Sabadino a tematizzare questa incertezza[167]. Il primo passaggio in cui ricorre è l'undicesima novella delle *Porretane*, in cui l'uomo d'armi Rosello, sul punto di sposarsi per la seconda volta, si trova improvvisamente all'uscio la prima moglie Maria, che credeva morta per una gravissima malattia a Roma da svariati mesi:

> «Non me cognosci tu? Io sono Maria. Che cosa è questa? tu hai preso cum tanta festa un'altra moglie? Come può essere questo, ch'el sarebbe contra le divine e umane lege?»
> A queste parole rafigurando la moglie, e credendo che fusse qualche malegno spirto che la sua forma avesse sumpta, subito se fece il victorioso segno de la croce.
> Alora ella disse:
> «Rosello, non te signare, ché io non sono ombra né maligno spirto, ma persona viva. L'è piaciuto a Dio e a la sua gloriosa madre ch'io sia guarita, come me vidi». (*Porr*. XI, 51-53)

Rosello, vedendo l'immagine di una persona che ritiene defunta, propende immediatamente per una spiegazione soprannaturale e in particolare teme che un demone («malegno spirto») si sia impossessato del corpo della moglie. Proprio in virtù di ciò si fa il segno della croce, il cui potere

[165] Cfr. Capitolo VI.6.
[166] Cfr. in particolare *Dec*. III 4, 31 e 33; *Dec*. IV 2, 26, 32 e 35; *Dec*. X 7, 34.
[167] Il tema demoniaco figura fin dalla novella di apertura delle *Porretane*, che però attinge all'immaginario della Cuccagna piuttosto che a quello demonologico (*Porr*. I, 10-16).

rinomatamente sarebbe in grado di scacciare i demoni. È Maria, nella sua risposta, a sentire di dover chiarire che non solo non è un «maligno spirto», ma neanche un'«ombra», cioè il fantasma di sé stessa. La donna rivelerà così al marito di essere sopravvissuta contro ogni previsione alla malattia e di essere tornata a casa, motivo per cui le nuove nozze di Rosello vengono prontamente annullate.

Si tratta dell'unico frangente in cui il personaggio è autenticamente convinto di trovarsi di fronte a un essere soprannaturale; nei casi successivi, i personaggi fanno solo finta di crederci, ma in questa finzione l'alternativa fantasma/demone è un *topos* ricorrente. L'ambiguità fra i due esseri è implicita nella novella XXIV delle *Porretane*, che ripropone il motivo della finta evocazione di *Dec*. VIII 9: nella trama di Sabadino, è lo studente ligure Piero Goso, insieme al pittore Giovanni Zoppo nel ruolo di Buffalmacco, a truffare un ricco e stolto studente francese di nome Jannes[168]. L'artista così istruisce un terzo complice, Bellocchio, incaricato di impersonare la creatura evocata: «quando farò vista de scongiurarti chiamandote per nome Buffaraco[169], virai nudo senza camisoto e senza veruna cosa in capo cum acti spaventevoli, cum orrida maniera e cum voce arguta, come so che sai fare: e, secundo te comandarò, operarai» (*Porr*. XXIV, 32). Se nel modello era evidente che Buffalmacco fosse travestito da demone[170], pronto ad apparire all'evocazione, lo stesso tipo di rito in questo caso fa apparire una creatura che però alla fine viene identificata in un fantasma. Anticipando il rituale a Jannes, Piero afferma che farà apparire «uno spirto piacevole, nominato Buffaraco, in forma umana più presto che in altra forma, adciò non ve spaventate (advegna che tutti siano piacevoli)» (*Porr*. XXIV, 45). L'idea che l'aspetto di uno spirito possa essere anche non umano rimanda piuttosto al *coté* delle sostanze separate di angeli e demoni[171], come si legge nelle *Porretane*

[168] Piero Goso è un personaggio storico, di cui dà notizia Guido Zaccagnini, *Storia dello Studio di Bologna durante il Rinascimento*, Ginevra, Olschki, 1930, p. 73, mentre resta non identificato il pittore. Su questa novella e i suoi personaggi realmente esistiti, cfr. *infra*.

[169] È evidente il richiamo onomastico al personaggio dell'ipotesto boccacciano Buffalmacco.

[170] «Buffalmacco, il quale era grande e atante della persona, ordinò d'avere una di queste maschere che usare si soleano a certi giuochi li quali oggi non si fanno; e messosi indosso un pillicion nero a rivescio, in quello s'acconciò in guisa ch pareva pure un orso, se non che la maschera aveva viso di diavolo e era cornuta» (*Dec*. VIII 9, 92).

[171] Cfr. il caso del fantomatico agnolo Gabriello in *Dec*. IV 2, 23: l'idea è però che l'angelo "prenda in prestito" la forma umana da un vero e proprio essere umano, non che la muti a suo piacimento. Nelle riscritture di questo motivo, però, questo passaggio non pare necessario e l'essere divino sembra poter cambiare la sua forma, sempre per venire incontro ad esigenze umane come in questo caso: «esso dio Anubi, innamorato de la sua pudicizia e di tante altre sue virtù, voleva esser il padre e giacersi seco dentro il tempio de la dea Iside, ove verrebbe a trovarla in forma d'un giovine, perché se fosse comparso in forma divina ella non averebbe potuto sofferire lo splendore de la divinità» (Matteo Bandello, *La terza parte de le novelle*, a cura di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, p. 104). Notoriamente anche il diavolo cambia forma sin dalla più antica tradizione patristica, tentando gli eremiti in forma di bella fanciulla ad esempio (cfr. *Vite dei Santi Padri* I 6; II 11; III 133 fra gli esempi più celebri, ma i casi potrebbero moltiplicarsi). Ma si veda anche, proprio negli anni '70 del Quattrocento, l'emblematico il caso del demone che il frate carmelitano Antonio Cacciaguerra affermava di vedere in molteplici forme (cfr. Tamar Herzig, *The Demons and the Friars: Illicit Magic and Mendicant Rivalry in Renaissance Bologna*, in «Renaissance Quarterly», LXIV/4 (2011), p. 1030).

anche nella novella XLI[172]; eppure, lo spirito evocato è senza dubbio individuato in un umano defunto:

> E perché era uomo de capillo negro e calvo e grande de persona (secondo ho inteso) ed essendo nudo e peloso, e soffiando e urlando come un tauro, ed essendo de nocte, vedendolo miser Jannes verso sé venire, ebbe tanto spavento che, uscendo fuori del cerchio, se gettò a lato il Zoppo per secureza e dixe, vedendo il capo di Bellocchio quasi tutto calvo:
> «Maestro, costui per certo dovea essere uno qualche gran prete».
> A cui rispose il Zoppo:
> «Miser, el fu uno abbate, il quale è poco tempo che quivi per eretico fu brusato. Ma non abiate timore per niente: venite meco securamente e descendiamo gioso de questo monte e andiamoli presso». (*Porr*. XXIV, 64-65)

Quando, come da copione, Bellocchio/Buffaraco getta Jannes, che gli stava a cavalcioni, dentro ad un fossato, Piero commenta: «Io me maraviglio ben che questo spirto ve abia facto despiacere, essendo de li più piacevoli che siano a l'inferno e al purgatorio» (*Porr*. XXIV, 74). Eppure, il gesto è stato dovuto alla medesima infrazione del rituale che avrebbe, secondo la tradizione, causato l'ira dei demoni: l'invocazione dei *nomina sacra* da parte dell'impaurito Jannes[173]. Non solo: già prima Buffaraco sarebbe stato restio a manifestarsi per la croce presente sulle monete che Jannes portava con sé[174], fatto riconducibile al divieto di farsi il segno della croce durante i riti di evocazione demoniaca[175].

L'ambiguità fra fantasmi e demoni di questa novella risulta ancora più chiara risalendo a un importante modello di Sabadino, la *Novella dei negromanti* di Cesare Nappi, stesa fra il 1474 e il 1492[176] e conservata nel ms. 52/II. 1 della Biblioteca Universitaria di Bologna. Anche in questa trama campeggia come falso negromante lo stesso «messer piero da sauona»[177] con l'assistenza di «Giouani

---

[172] Parlando del protagonista, Piero Velutaio, come di un demone che si è impossessato di un corpo, il finto frate Onorio afferma: «Ma prenditelo, ché voglio el tigniamo scongiurato in qualche vaso, dove potremo sapere multi secreti de la natura e del cielo: ché s'el non fusse venuto in forma umana, el potressemo scongiurare in una ampoletta» (*Porr*. XLI, 45), implicando che il demone sarebbe potuto apparire sia in forma umana sia in un'altra forma, tanto piccola da stare in un'ampolla; su questo rituale demoniaco, cfr. *infra*.

[173] È motivo agiografico cristiano che ha larga fortuna novellistica, per cui cfr. *infra*.

[174] «Potta de vostra madre! e' sono li denari che spaventano li spirti, perché gli è la croce. Io averei ben potuto chiamarli, ché mai venuti fusseno. Levàtili via presto, in nome del diavolo, ché cum gran periculo ancora gli teneti adosso» (*Porr*. XXIV, 59).

[175] Cfr. *infra*.

[176] Olindo Guerrini, senza addurre particolari motivazioni, data la novella al 1477 (Olindo Guerrini, *Avvertimento*, in *I negromanti. Novella di Messer Cesare Nappi edita per le nozze di Guglielmo Guerrini colla Marchesina Ottavia Antinori*, a cura di Id., Bologna, Zanichelli, 1885, p. 11), ipotesi su cui già Achille Tartaro ha manifestato delle perplessità (Achille Tartaro, *Una storia per Sabadino degli Arienti: «Porrettane», XXV*, in «Cultura Neolatina», XXVI (1966), pp. 256-257). Come si vedrà oltre (Capitolo VII.5), è improbabile che il 1477 sia la data di composizione, dato il tono leggero e scanzonato con cui l'autore parla della sua amicizia e complicità con Piero Goso, condannato e presumibilmente giustiziato solo l'anno prima. Gli unici punti di riferimento certi restano la menzione della presenza di Roberto di Sanseverino a Bologna nella trama, che colloca la vicenda narrata nel 1474 (cfr. Guerrini, *Avvertimento* cit., p. 11) e di conseguenza la stesura della novella dopo questa data, e la composizione delle *Porretane*, ultimate secondo Basile nel 1492 (cfr. Bruno Basile, *Nota al testo*, in Sabadino degli Arienti, *Le porretane*, a cura di Id., Roma, Salerno, 1981, pp. 602-603 e *passim*), poiché la versione della novella ivi contenuta dipende dalla redazione originaria di Nappi (cfr. Tartaro, *Una storia per Sabadino degli Arienti* cit.).

[177] Cito il testo dall'edizione diplomatica curata da Guerrini *I negromanti* cit., pp. 23-24.

Zoppo pictore facetissimo assai et como messer piero buon nigromante»[178], che nella seconda parte del testo mettono in scena un analogo rituale di evocazione di fronte ad un uomo bolognese, già precedentemente beffato, in compagnia di altre persone. Il complice stavolta è uno «stipendiario» che, nel corso del finto rituale, dovrà apparire «la nocte a 5 hore tuto armato, sopra vno cauallo coperto da vna soprauesta de dalmasco bianco, hauuta da messer piero uespuzo fiorentino, alhora pretore de bologna, cum la spata nuda in mano»[179]. Valgono anche in questo caso i divieti di pronunciare il nome di Dio e dei santi, nonché tutte le precauzioni tipiche di un rituale di invocazione demoniaca[180], di cui si tratterà più diffusamente nel prossimo paragrafo. Alla sua comparsa, stavolta, è esplicita la domanda da parte dei finti negromanti: «messer piero, imponendo silentio ad ogni homo, li domandò se era spirito de homo o demonio. A cui rispose essere de homo, de natione gallica, de vno milite de Julio Cesari, morto nel conflicto pharsalico»[181]. Una risposta tanto eccezionale implicherà un ampliamento dell'episodio, in cui messer Piero chiederà allo spirito di produrre prove concrete della sua identità, complicando ulteriormente la beffa. Sia questa richiesta, sia la *mise* del soldato armato a cavallo richiamano, ancora una volta, la tradizione della caccia selvaggia[182] e connotano indubitabilmente la figura come un *revenant*. Ma c'è un ultimo colpo di scena: a rituale concluso, i finti negromanti fabbricano «in uno legno la forma del pede [de] vno vcello molto estranio, de la grandeza del pede del cauallo»[183] e imprimono quest'orma intorno al luogo dell'evocazione: il giorno dopo, tornando sul posto con gli astanti, Giovanni Zoppo, indicando loro le prodigiose impronte, «affirmaua el caualo doue era sopra l'homo d'arme certamente essere stato vno grande dimonio»[184]. È possibile concludere che, nell'immaginario della cerchia di Sabadino degli Arienti, un'evocazione negromantica potesse far apparire sia un defunto sia un demone e che la loro apparenza antropomorfica non fosse sufficiente a distinguere l'uno dall'altro, nonché escludere la presenza di un demone come loro cavalcatura.

La stessa indecisione si ripresenta nella quarantunesima novella delle *Porretane*, in cui diversi abitanti di Genova si fingono terrorizzati da Piero Velutaio, convincendolo di essere morto. Si tratta di una rielaborazione della fortunata novella di Ferondo (*Dec*. III 8), già ripresa molto da vicino nell'*exemplo* CXXV di Sercambi e, come si è visto, altrimenti rielaborata da Masuccio Salernitano (Masuccio, *Nov.* I 9). Come quella di Masuccio, anche la riscrittura di Sabadino si rivela innovativa

[178] Ivi, p. 49.
[179] Ivi, pp. 48-49.
[180] «[…] nè alcuno nominasse dio nè sancti, ma se alcuno pure uolea inuocare o pregare, inuocasse et pregasse el gran diauolo et non altrimenti» (ivi, p. 52).
[181] Ivi, p. 55. Ovvio il richiamo al sesto libro della *Pharsalia* lucanea.
[182] La produzione di *signa* che identifichino il defunto è presente sin dalle prime attestazioni del mito: cfr. Schmitt, *Les revenants* cit., p. 118 e *passim*.
[183] *I negromanti* cit., p. 58.
[184] Ivi, p. 59.

rispetto all'ipotesto e, a mio avviso, potrebbe risentire dell'influenza della *Novella del Grasso Legnaiuolo* proprio nella costruzione dell'episodio intermedio fra la "morte" e l'esperienza purgatoriale, tutto giocato su ripetuti incontri con un gran numero di cittadini implicati nella beffa che si accordano per prendersi gioco del protagonista[185]. Nella novella di Sabadino, all'ignaro maestro Piero viene somministrata una droga che lo confonde e distorce la sua visione durante un pranzo con degli amici (complici della beffa ordita ai suoi danni da uno scolaro). Tornato a casa barcollante, l'uomo viene accolto dalla moglie vestita a lutto, che insieme ad altre donne si mostra terrorizzata dal ritorno del marito. Le donne si fanno il segno della croce e invocano Dio, sempre come formula di scongiuro per proteggersi da minacciosi esseri oltremondani (*Porr*. XLI, 13). Piero, la cui vista è offuscata, si trova in uno stato di incertezza e di profondo smarrimento fantastico di fronte a una situazione che incrina violentemente la sua percezione della realtà:

> Il che vedendo lui e parendoli la moglie e l'altre donne de magiore statura che esser non solevano, dixe:
> «Che cosa è questa?»
> A cui le donne e la moglie più spaventate mostrandose, gridarono cum alta voce:
> «Che volete, maestro Piero? Non ce facte male, per l'amore de Dio! Se avete bisogno de orazione o de elemosine o d'altra cosa, dimandate: ché nui el faremo voluntieri».
> Lui respondendo: «Oimè! misero me! Sarebbe io mai morto, che me offerite cussì le vostre orazioni?»
> «Ben sai che tu sei morto» resposeno le donne, «fanno già quindeci giorni. Non vedi tu tua moglie come l'hai lassata piena de angossia e de dolore?»
> E tuttavia dicendo queste parole e signandose spesso, li comandarono da parte de Dio se dovesse partire. Il che audendo lui e vedendo questi gesti, dicea fra sé:
> «Averebbe io forsi smarito la casa, overo averebbe mutato forma? Dove sono io? Questa me pare pur la mia casa»
> E cussì guardando in su, in giù, da canto e d'acosto, e volendo apresarse a la moglie per conoscerla bene, la quale de funebri veli era coperta, le donne el spignevano indireto e cum divini scongiuri e minace li comandavano se partisse incontinenti. (*Porr*. XLI, 12-18)

A Piero, che crede di star semplicemente rincasando da un pranzo, viene riferita la straordinaria notizia non solo di essere morto, ma di esserlo già da due settimane. La sua esperienza contraddice ciò che le donne gli dicono, eppure il loro comportamento sembra potersi spiegare solo con la sua effettiva dipartita e con l'apparizione di uno spirito. Maestro Piero è colto dal dubbio, si interroga addirittura sul fondamento della propria percezione e sul proprio aspetto fisico, cercando di dare un senso agli eventi, proprio come il Grasso nella celebre beffa fiorentina. In questo caso, però, la questione non riguarda uno scambio di persona quanto la vera e propria morte: l'immaginario a cui attingono le donne, a differenza dei beffatori del Grasso, è quello dell'aldilà. La beffa di Sabadino fa perno sulla concezione purgatoriale delle anime in pena: a maestro Piero vengono offerte preghiere,

[185] Basile riconduce la novella allo stesso genere di quella del *Grasso*, senza però ipotizzare un collegamento diretto fra i due testi: cfr. n. 1 a *Porr*. XLI, 1. Sulla celebre spicciolata e l'esperienza fantastica del protagonista, cfr. Capitolo VII.3.

elemosine, ma anche, più oltre, messe, incenso sull'altare e altre celebrazioni[186]. Non pare una credenza del tutto pacificata e l'apparizione dello spirito genera comunque (finta) sorpresa: un compagno di maestro Piero, incorrendo nel beffato, esclama: «Io vedo pur essere vero quello che altre volte ho audito dire: che li morti apareno alle volte» (*Porr*. XLI, 24), a testimonianza sia della diffusione di questo immaginario sia del suo statuto di verità non completamente stabilito, che lo connota come una diceria dubbia che può essere comprovata solo dall'esperienza diretta. Ma a questa visione dell'uomo come anima purgatoriale si alterna, lungo tutta la novella, l'ipotesi che non si tratti dello spirito del defunto Piero, bensì di un demone impadronitosi della sua forma mortale. Quando il confuso maestro si rivolge a un medico, cercando di trovare una spiegazione naturale per quella che gli appare una protratta allucinazione da avvelenamento[187], quest'ultimo (partecipe della finzione) immediatamente cerca di scacciarlo additandolo come creatura infernale: «O spirito maligno, per parte de l'omnipotente Dio, partete de qui! Tu hai preso la forma de maestro Piero Vilutaio, che moritte la septimana passata nella sua malatia» (*Porr*. XLI, 30). Ancor più significativamente, tornato alla propria casa e colto da uno scoppio d'ira e frustrazione di fronte al perdurare di quell'inspiegabile situazione, maestro Piero viene accusato di essere un demone dallo scolaro Onorio, l'artefice della beffa, travestito da frate:

> «Costui certo non debbe esser l'anima de maestro Piero Vilutaio, ma de uno spirito malegno e fantastico e nato ne l'abisso che è tanto superbo e fiero, che non teme scongiurazione de Dio. E perciò me pare, compagni mei, che lo pugnigiate da parte de Dio, dandoli cum buono sentimento in croce, acciò el signate da dovero e diteli la conveniente orazione: perché se a questo non se partirà, dirò che miser Domenidio per nostri peccati cusì dispone a tormento de nui e de questa povera donna». (*Porr*. XLI, 40-41)

Maestro Piero, dunque, sarebbe o un demone che ha preso il corpo del defunto e deve essere perciò esorcizzato (in questo caso anche con la violenza, ingrediente fondamentale della beffa in questo secolo), o – nel caso l'esorcismo risultasse impossibile – un demone mandato sulla terra da Dio per punire dei vivi peccatori. In entrambi i casi, ad ogni modo, resta valida la concezione che un essere diabolico possa impadronirsi del corpo di un morto. Dopo le percosse dei finti frati e un'ulteriore dose di sonniferi, maestro Piero viene vestito «a modo morto» (*Porr*. XLI, 49) e al suo risveglio gli viene stavolta riferito dalla moglie e dagli uomini che era sì morto, ma soltanto la sera precedente, e grazie alle loro preghiere Dio lo aveva fatto resuscitare (*Porr*. XLI, 53-56). Piero, invitato a

[186] «Li domandava cum tremante voce se avea bisogno de messe e de officii» (*Porr*. XLI, 22); « la tua vera è a l'altra vita, a la quale retorna subitamente; e se in questo megio hai bisogno de messe doppo cena e de incenso sparso sopra l'altaro e de orazione calde presso il fuoco overo sotto li lenzoli, domanda: ché per buona peperata voluntieri faremo pietanza» (*Porr*. XLI, 35) – in questo caso, con doppio senso fra orazioni "calde" in quanto pronunciate sentitamente, con ardore e "calde" in quanto pronunciate attorno al focolare e sotto le lenzuola, con possibile allusione all'intrattenimento dei frati con la moglie dopo cena.

[187] «El potrebbe essere che a mi parerebbe essere morto per qualche cosa venenosa mangiata, che me va al cervello: però l'è meglio ch'io vada al medico e li mostri el segno mio e trovi qualche buon rimedio al mio male» (*Porr*. XLI, 28).

confessarsi con un frate, ammette il suo peccato di gelosia nei confronti della moglie. Il frate lo redarguisce affermando che nell'aldilà sarebbe stato destinato a subire pene fisiche per questo peccato; maestro Piero, allora, non esita a interpretare tutte le vicende finora accadute come una sua effettiva permanenza nell'altro mondo, alla mercé di aguzzini diabolici[188]:

> «Privative de questa fantasia, proprio nel megio ventricolo del vostro cervello collocata, la quale ve farebbe consumare la vita, e poi l'anima vostra ne l'altro mondo ne averebbe demolte percosse».
> A cui dixe maestro Piero: «Oimè, patre mio bono, vui diceti bene il vero! Ché pur ora me recordo che dal canto di là ebbi da multi diavoli, vestiti de pelle de asino, demulti pugni, e fui caciato crudelmente in certa obscurità a modo de una botte, e revolto mille migliara de volte sottosopra cum mio gran tormento e passione». (*Porr*. XLI, 64-65)

Diverso il caso delle manifestazioni di vita apparente in un oggetto inanimato, che fanno pensare inequivocabilmente alla possessione demoniaca. Ne abbiamo un esempio nella prima novella di Sermini, nell'episodio del cassone. Montanina, la protagonista della novella, per evitare di essere scoperta con l'amante Vannino lo fa nascondere in un cassone e mette in scena la sua morte apparente con un veleno: mentre sta male, riferisce ai frati Domenicani e a suo marito di voler essere sepolta con il cassone, senza che esso venga mai aperto (Ps. Sermini, *Nov*. I, 29-35)[189]. I frati, nel trasportare l'oggetto, si rendono conto di quanto sia sorprendente il suo peso, paragonato iperbolicamente da uno dei frati a quello del diavolo:

> «Mira, mira», diceva l'altro a que' frati che 'l portavano, «oh miserello frate, vuo' tu di più adosso? Ditemi el vero, pésav'egli assai?». «Porta un poco anco tu e sapera'lo che, per lo bien di Dio, a me par egli ordito di marmo et tessuto d'acciaio» disse frate Ramondo, «che par che 'l diavolo sia intro a esso!». (Ps. Sermini, *Nov*. I, 38)

Quella che nasce come semplice figura retorica, però, si concretizza rapidamente in un sospetto vero e proprio. Durante il tragitto verso il sepolcro, i frati vengono derisi da un gruppo di bambini che gettano loro addosso fango e pietre; quando uno di loro viene colpito in pieno viso da una zolla di terra, si dilegua lasciando cadere il cassone. Vannino, nascosto al suo interno, non può trattenere un'esclamazione di protesta:

> Lo 'ncassonato Vannino, con tutto el dolore che havea, ratenere non si poté che non dicesse con voce contrafacta: «Che diavol mi fate voi?». A questo, e tre altri frati, volendo mantenere il cassone, chiamando che aiuto lo fusse dato, sentendo questa voce nel cassone, tutti di colpo spaventati a un tratto el lassano andare, temendo che dentro non vi sia mali spiriti. (Ps. Sermini, *Nov*. I, 40)

Per la somiglianza fra cassone e feretro, il motivo della voce di un vivo dal suo interno può rievocare il filone dello stolto che si finge morto ma che non riesce a trattenersi dal parlare, venendo scambiato

[188] Rispetto al modello di *Dec*. III 8, mentre il peccato della gelosia e l'idea di una relativa punizione corporale restano invariati, gli eventi non si collocano più specificamente in Purgatorio (*Dec*. III 8, 40) e chi somministra le pene non è più un'altra anima dannata (*Dec*. III 8, 57-63), bensì dei demoni incaricati da Dio.
[189] Cfr. Capitolo V.3 e Capitolo VI.6.

per un *revenant*[190]. È particolarmente vicino alla situazione rappresentata dallo pseudo-Sermini il finale dell'*exemplo* II di Sercambi, in cui lo sciocco pellicciaio Ganfo prende troppo sul serio un insulto ricevuto da un fiorentino che gli ha dato del morto (Sercambi, *Nov.* II, 8-9) e si comporta come tale. Creduto davvero morto dalla moglie, vengono allesstite le sue esequie, ma durante il trasporto del suo feretro Ganfo sente la fantesca Vettessa maledirlo e non esita a reagire, in maniera paradossale:

> Ganfo, che più volte avea avuto parole con Vettessa, sentendola gridare, parendoli che Vettessa dicesse male, parlò alto e disse: «Vettessa, Vettessa, s'io fusse vivo come son morto, io ti risponderei bene!» Alle quali parole quelli che portavano la bara lassaron cader in terra dubitando fusse spirito fantastico, e tutto Ganfo si macolò. (Sercambi, *Nov.* II, 15-16)

Qui, «spirito fantastico» ha il significato di fantasma[191]. Una scena analoga, nella seconda novella di Girolamo Morlini, prospetta la possibilità che si tratti di un'autentica resurrezione operata da Dio (che, nondimeno, suscita la stessa reazione di terrore in chi trasporta la bara e lo stesso doloroso esito per il trasportato). Lo sciocco M., finito nei panni di un morto a causa dell'ira di sua madre, sente un suo concittadino lamentarsi di un debito che non gli aveva saldato, e prontamente si sporge a rispondergli:

> Tunc ille ex feretro caput extollens, ait:
> «Nec diffiteor, sed me vivente, nec mortuo, illum poscere debuisti!»
> Baiulantes vero, ubi primum mortuum alloquentem audivere, rei novitate et divino quodam miraculo perterriti, illo humi prostrato, aufugere. M. vero, cum ita acriter esset offensus et humi deiectus, fractis humeris, semivivus, ut erat adhuc feralibus amiculis instrictus ad domum remigravit. (Morlini, *Nov.* II, 5-7)

Il motivo si rileva anche in due facezie di Poggio, la CXVI e la CCLXVIII, in cui però non c'è alcun sospetto di un evento soprannaturale e la voce del presunto morto suscita soltanto il riso dei presenti[192]. A mio avviso, tuttavia, nel testo dello pseudo-Sermini sia l'ipotesi demoniaca sia l'attribuzione di questo sospetto ai frati rimanda, proletticamente, al modello boccacciano della novella di Andreuccio da Perugia, ipotesto più apertamente rievocato in un passaggio successivo della

[190] Su questo tema e le sue origini fabliolistiche, senza però gran parte delle novelle quattrocentesche qui in esame, cfr. Armando Bisanti, *Tradizioni retoriche e letterarie nelle «Facezie» di Poggio Bracciolini*, Cosenza, Falco Editore, 2011, pp. 186-204.
[191] Cfr. n. 2 a Sercambi, *Nov*. II, 16.
[192] Nella prima delle due facezie, non si tratta di uno stolto che si crede morto ma di un marito che si finge volontariamente morto per spiare la reazione della moglie alla sua dipartita: «Tandem cum visum ei esset satis ludorum dedisse, vociferante muliere, ac saepius dicente: "Mi vir, quomodo nunc faciam?". Ille, apertis oculis: "Male" inquit "uxor mea, nisi e vestigio potum vadas." Ex lacrymis ad risum omnes conversi sunt […]» (Bracciolini, *Facetiae* CXVI); nella seconda, invece, la battuta del morto è analoga a quella del Ganfo di Sercambi: «Tum stultus cum haec audisset, erecto capite: "Si vivus essem, sicut sum mortuus" inquit "dicerem, furcifer, te per gulam mentiri." Qui eum portabant, oborto risu maximo, hominem in feretro reliquere» (Bracciolini, *Facetiae* CCLXVIII). I testi sono segnalati in nota come possibili riscontri di questo motivo da Rossi (cfr. n. 7 a Sercambi, *Nov*. II, titolo) e da Bisanti, *Tradizioni retoriche e letterarie nelle «Facezie» di Poggio Bracciolini* cit., pp. 186-204.

novella[193]. Si tratta del momento in cui due frati domenicani si recano nel sepolcro di Montanina per impadronirsi dei beni contenuti nel misterioso cassone:

> I solleciti et avari frati s'argomentano et, sconficta la serratura, upersero il cuperchio del cassone per votarlo del thesoro che vi fusse: in questo Vannino, essendo in ponto colla spada sua in mano, di colpo rizatosi, con grande strida contrafacte, sonando la spada, fuore del cassone presto se scaglia. E frati, credendo che qualche malspirito fusse, sbalorditi et spaventati si fuggirono. Vannino prese e loro ferri et dietro lo li scaglia, seguitandogli un poco et stridendo. Epsi, smemorati, entraro nelle celle loro ove frate Giovanni di paura la nocte propria si morì et frate Ramondo impazò che non più tornò in sé: et questo e due frati ne guadagnaro. (Ps. Sermini, *Nov*. II, 45)

Confrontando il passo con quello corrispondente in Boccaccio[194], si nota come lo pseudo-Sermini mantenga l'immaginario demoniaco («malspirito») associato a una presenza attiva (e minacciosa) in un sepolcro, sovrapponendolo già precedentemente al motivo del cassone parlante. Ma è evidente il processo di *amplificatio* dell'autore quattrocentesco, che enfatizza il terrore dei frati. Mentre nella novella di Andreuccio sono i laici ad essere rappresentati come timorosi di entrare in un sepolcro e il prete ad incarnare, almeno inizialmente, uno sbrigativo scetticismo («Che paura avete voi? credete voi che egli vi manuchi? Li morti non mangian gli uomini: io v'entrerò dentro io», *Dec*. II 5, 82), in tutta la novella dello pseudo-Sermini i religiosi sono i primi a temere la concreta presenza del diavolo, spaventandosi a più riprese. Non solo: i due frati scesi nel sepolcro, Giovanni e Raimondo, finiscono per essere completamente annientati dal trauma di questa esperienza, perdendo il senno e addirittura morendo per la paura. Oltre a rappresentare in maniera derisoria i frati, viene messa tangenzialmente in luce la forza di queste credenze, in particolare nel clero, in questo periodo storico.

Invece, nella trentasettesima novella delle *Porretane*, il signore Niccolò Ariosto finge soltanto di credere che da un contenitore provenga la voce di un demone e, anche in questo caso, in forma puramente ipotetica. L'uomo ha convinto un suo famiglio, Francescotto, a tendere un tranello al prete Giovanni che insidia sua moglie, facendolo rinchiudere in una botte a lui destinata. Francescotto ha seguito il suo consiglio e il prete viene intrappolato: con la scusa di voler lavare la botte, Niccolò ordina che venga rovesciata al suo interno copiosa acqua bollente, scorticando don Giovanni. L'uomo inizia a strepitare e il signore, dopo aver finto di non sentirlo per un po', infine si rivolge alla voce: «E cum queste parole, guardando nel buco di sopra de la botte, dixe: "Che sei tu? chi è là entro? sei tu anima viva o spirto maligno?"» (*Porr*. XXXVII, 42). L'alternativa prospettata, seppur ironicamente, è fra un vivo o un demone: anche stavolta, non si dà l'opzione di un fantasma.

[193] Cfr. Hauvette, *La "morte vivante"* cit., p. 125; Moore, *Was Masuccio influenced by Sermini?* cit., p. 221; lo segnala anche la nota *ad locum* di Marchi (n. 333 a Ps. Sermini, *Nov*. II, 45).

[194] «E così detto, posto il petto sopra l'orlo dell'arca, volse il capo in fuori e dentro mandò le gambe per doversi giuso calare. Andreuccio, questo vedendo, in piè levatosi prese il prete per l'una delle gambe e fé sembiante di volerlo giù tirare. La qual cosa sentendo il prete mise uno strido grandissimo e presto dall'arca si gittò fuori; della qual cosa tutti gli altri spaventati, lasciata l'arca aperta, non altramente a fuggir cominciarono che se da centomilia diavoli fosser perseguitati» (*Dec*. II 5, 82-83).

Il diavolo, però, non infesta solo gli oggetti e i corpi morti: anche nella novellistica, è in grado di prendere pieno possesso dei corpi vivi, in linea con la posizione della Chiesa sulla possessione. Al tema allude corsivamente lo pseudo-Sermini nella sua seconda novella. Savina, giovane donna costretta alla monacazione contro la sua volontà[195], inizia a comportarsi male all'interno del monastero per convincere la badessa a farla trasferire altrove e darle così il pretesto per fuggire con il suo amante, frate Girolamo. La monaca inizia a litigare con le sue consorelle, insultandole e anche picchiandole: le altre monache non si capacitano di come «di buona figliuola ch'era stata per lo passato, in pochi dì era un demonio infernale diventata, credendo ch'ella havesse qualche male spirito addosso» (Ps. Sermini, *Nov*. II, 18). In questo caso, il timore della possessione demoniaca insorge per un cambiamento repentino e violento nel carattere della fanciulla, che pare inspiegabile razionalmente. Frate Girolamo, ascoltando le lamentele riguardo a Savina, non avalla però questa tesi, limitandosi a commentare: «Dapoi ch'io la cominciai a confessare, sempre per una mala conditione la tenni» (Ps. Sermini, *Nov*. II, 19). La credenza, seppur erronea, è presentata dall'autore in toni neutrali.

Mentre Masuccio non fa riferimento a possessioni demoniache[196], è Sabadino, ancora una volta, a offrire casi più significativi in merito. Un primo accenno al tema è più farsesco e coinvolge non solo un essere umano, ma anche un animale: nella diciottesima novella, l'ex soldato Guglielmone da Parma, divenuto da poco frate Guglielmo, durante il pranzo si accapiglia con un gatto che gira per la mensa e che cerca di rubargli il cibo. Anche se redarguito dal priore per le sue reazioni di stizza, Guglielmo non riesce a trattenersi quando il gatto, strappandogli di mano un pezzo di formaggio, arriva a graffiarlo:

> Dapoi postose giuso a mangiare e tollendo il pecio del casio avea nella scudella e volendolo pore sopra il tagliero per tagliarlo, non sì presto l'ebbe preso cum le dita ch'el parve che il gatto, spinto da l'occulto inimico, traesse le acute artiglie e prendesse il casio insieme cum la mano: la quale ferritte in tal modo che, sentendo l'ambastia fin al core, frate Guglielmo perse in tutto la pacienzia e la umiltade, dicendo forte:
> «Gatti, gatti, via, al nome del gran diavolo!» menando tuttavia la mano per doglia, che insanguinava. (*Porr*. XVIII, 12)

[195] Il tema demoniaco è anticipato già all'inizio della novella, allorché il padre di Savina si ammala gravemente e la giovane «preg*a* il diavolo l'anima li cavasse di corpo et lui strascinasse subito nell'inferno» (Ps. Sermini, *Nov*. II, 3). Sulla questione della monacazione forzata sollevata in questa novella, cfr. Capitolo IV.3 e Capitolo VI.3.

[196] Nell'opera di Masuccio, il diavolo in quanto tale viene corsivamente alluso nella sedicesima novella, e in termini da *exemplum* medievale: un salernitano, fingendosi un pellegrino sulla via di Santiago de Compostela, confessa a Bernardino da Siena di essersi imbattuto in una borsa contenente cinquecento ducati e di sospettare che sia stata una tentazione del diavolo («il diavolo, forsi croccioso per essermegli cavato da le mani, me bottò un cavestro dinanzi a' piedi, con lo quale me avessi per la gola appiccato!», Masuccio, *Nov*. II 16, 149), ipotesi che il predicatore avalla («'l maladetto inimico de Dio te avea parato dinanzi [questo], per farte precipitare a perdizione» Masuccio, *Nov*. II 16, 150); il tema ricorda quello delle tentazioni di sant'Antonio, per cui cfr. Iacopo da Varazze, *Legenda aurea* cit., vol. i, p. 156. Ci si dilunga invece su un fantomatico demone Barabas in Masuccio, *Nov*. II 20, in un contesto di ritualità negromantica, per cui cfr. Capitolo VII.5.

Anche in questo buffo passaggio, il diavolo è chiamato in causa (con ironia dall'autore, ma sentitamente dal personaggio) per un'aggressione espressamente violenta. Il frate spazientito evoca Satana anche nell'esclamazione di insofferenza, che però si presenta come una sorta di esorcismo paradossale e ridicolo, in cui la creatura demoniaca, cioè il gatto, viene scacciata non in nome di Dio, ma del «gran diavolo». Nel finale, perse completamente le staffe, frate Guglielmo è deciso ad abbandonare il monastero e dà in escandescenze quando i suoi confratelli tentano di trattenerlo: «Frate Guglielmo […] presto se cavò li zocoli e, traendone uno cum furia verso li frati, tutti li spaventò, fugendoli denanti come se fosse stato el diavolo» (*Porr*. XVIII, 21). In questo caso, l'allusione al diavolo è iperbolica, ma sempre collegata a un violento scoppio d'ira.

Ben più perturbante è il caso della novella XXV, riscrittura piuttosto fedele della già menzionata novella dal titolo *I negromanti* dell'umanista Nappi[197]. In questa spicciolata, il giovane bolognese Nestore è innamorato della bella Magdalena, a cui però non è riuscito a dichiararsi e che è ormai sposata con un altro uomo. Nondimeno, Nestore continua a passare davanti alla casa di lei, dove viene notato dalla madre, che afferma di sentirsi "affatturata" e che da anni non riesce a guarire dal suo male: sapendo che il ragazzo è amico di un sedicente negromante, Piero Goso da Savona, la donna lo prega di ingaggiarlo per aiutarla a liberarsi del problema che la affligge. Si avrà modo di tornare su questioni prettamente magico-rituali, come la fattura e la negromanzia, nel prossimo paragrafo; qui, però, è utile soffermarsi sull'immaginario demoniaco a cui Piero Goso attinge per farsi beffe della donna e dare all'amico l'occasione di intrattenersi con la figlia. Il finto negromante esamina la madre di Magdalena chiedendole conto dei suoi mali, per poi affermare con gravità: «la vostra infirmità [...] non solamente de facture ma, per quello ho inteso e cognosco per li vostri gesti, è piena de multi maligni spirti» (*Porr*. XXV, 45)[198]. I segni che motivano questa "diagnosi" non sono chiari: non si parla, stavolta, di accessi d'ira e comportamenti scomposti; l'anamnesi della donna riguarda piuttosto il suo dolore in varie parti del corpo, il suo appetito in relazione alle fasi lunari, la sua sessualità ed eventuali patologie uterine[199]. È chiaro, però, che l'afflitta non attribuiva alcuno dei suoi sintomi alla possessione demoniaca e che i suoi precedenti tentativi di "liberarsi" individuavano la causa del suo malessere nella fattura, non nel diavolo. Piero Goso, invece, sottolinea a più riprese la presenza di demoni nella donna e attinge costantemente a un immaginario demoniaco per spaventarla: durante il rituale, la invita a non distogliere lo sguardo «se ben vedesse la casa da

[197] Per un'analisi dei caratteri questa riscrittura, cfr. Tartaro, *Una storia per Sabadino degli Arienti* cit.
[198] Cfr. *I negromanti* cit., p. 34 («iniqui e maligni spiriti»).
[199] «Miser Piero adunque, parendoli tempo de cominciare la cura, presa alora alora la mano a la donna, li domandò particularmente tutti li accidenti della infirmità: cioè se 'l capo li dolea e da qual parte, e similmente il stomaco o le rene, e come el beneficio del ventre avea, e come avea al mangiare bono appetito a luna vota, e quando urinava se se la sentiva brusare overo scatere, e se li veniva spesso voglia de l'uomo e più de uno che de un altro, e se al gusto li andarebbe più gioveni che vechii, e se la matrice li dava spesso impedimento in la gola overo sopra il capo, e che provisione li faceva. E in queste e simile altre molte parole tocandoli spesso il polso […]» (*Porr*. XXV, 43-44).

centomilia diavoli ardere e ruinare: perché, altrimenti facendo, Lucifero viva viva la portarebbe ne l'obscuro abisso» (*Porr*. XXV, 59). Per dare maggiore credibilità al raggiro, Piero Goso si serve di alcune candele truccate con della polvere da sparo, che avrebbero dato origine a un'esplosione appena la fiamma le avesse consumate nel punto previsto:

> Non passò megia ora che 'l fuoco de la candela, che avea la polvere più presso la summità, facendo cum strepito una gran fiamma come fa la polvere de bombarda e subito extinguendose, miser Piero dicea alla donna non avesse paura, ché quello era uno demonio che se era da lei partito, e che dicesse el paternostro cum devozione. [...] La donna, questo vedendo, tutta attonita per timore e admirazione divenuta, credea veramente fusseno maligni spirti che da lei fusseno partiti: dove per questo e per stare in piedi era in tal modo indebilita, che parea venisse meno. (*Porr*. XXV, 64-66)

Quando, nonostante le ripetute esplosioni, la donna afferma di sentire ancora i dolori alle gambe e ai fianchi, il finto negromante incalza:

> miser Piero dicea che [...] ancora gli erano remasti dui demonii ne li fianchi e dui nelle ginochie, un altro nel core e uno nel capo, che usciva e andavali per li capilli e per tutti li peli avea nella persona: e se lei volea totalmente guarire, se convenia far radere il capo e quanti pili avea ne la persona, perché quello spirto, che li stava ne li pili, era tanto maligno che altrimenti non uscirebbe giamai. (*Porr*. XXV, 68)

Del resto, la donna ha una fede assoluta in ciò che dice Piero Goso: non manifesta mai alcuno scetticismo, si convince immediatamente di essere posseduta non da uno, ma da moltissimi demoni. Quando il negromante le dice che senza questo rito sarebbe stata addirittura trascinata agli inferi dal demonio («era certo, se ancora fusse stata quatro misi a provederli, el diavolo una nocte l'averebbe suffocata e portatosela ne l'inferno», *Porr*. XXV, 74), è autenticamente terrorizzata e lo implora di continuare ad aiutarla, temendo di morire. Nel frattempo, Nestore e Magdalena hanno tutto l'agio di darsi al buon tempo.

È degna di nota la reazione del pubblico a questa narrazione: «questa novella, pientissimo signore mio, non troppo materia dette de ridere a la brigata per la pietate ebbeno a la affaturata donna per l'inganno recevette, e specialmente a le generose donne» (*Porr*. XXV, 88). Nonostante si tratti di una beffa, questa storia non suscita l'ilarità degli avventori dei bagni della Porretta, che provano compassione per la donna qui definita, senza alcuna venatura ironica, «affatturata». Non pare sia possibile imputare questa empatia semplicemente all'inganno adulterino in cui è stata coinvolta la figlia, quanto a un senso di disagio di fronte a un giovane scolaro che si improvvisa negromante per prendersi gioco di una donna autenticamente sofferente. Ancor più precisamente, la reazione è suscitata dal tipo di sofferenza della donna: in generale, i temi soprannaturali legati alla magia oscura alla brigata non paiono divertenti, né materia di un piacevole novellare, come rimarca il successivo narratore Jacomo de Beccaria: «Dapoi che a ogni omo conviene bene o male, per piacere, parlare de alcuno solazzo, lassando la cura a chi inspirtare e affaturare se vuole, che a mi non piace, io voglio

dire a le vostre Magnificenzie uno piacevole e morale caso in la nostra città de Pavia sequito [...]» (*Porr*. XXV, 90). Insomma, se spiriti e demoni possono dare in qualche forma intrattenimento (preparando il terreno per la favola di *Belfagor arcidiavolo* di Niccolò Machiavelli nel secolo successivo), il discorso cambia quando se ne parla in relazione a pratiche di ritualità occulta.

VII.5. La magia

Durante il XV secolo, all'incremento di attenzione per l'ambito demoniaco corrisponde una crescente inquietudine riguardo alle pratiche magiche, specie per la magia nera. Se in precedenza negli ambienti della Chiesa aveva prevalso il «principio dell'inconsistenza reale dei poteri magici»[200], negli ultimi decenni del Quattrocento ci si trova di fronte a un quadro assai mutato. Il punto di partenza di questo processo può individuarsi nella bolla *Super illius specula* di Giovanni XXII, databile intorno al 1326, che condanna coloro che stringono patti col diavolo «pro implendis pravis suis desideriis», descrivendone anche diverse pratiche[201]. È però nel secolo successivo che se ne vedono i pieni frutti. Ne sono spia, anzitutto, i processi per pratiche occulte, spesso associate a posizioni ereticali[202]. Si moltiplicano i trattati dedicati al tema, come individua precisamente Colette Arnould:

> Tra il 1435 e il 1437 Johannes Nider redige il *Formicarius*, dando avvio a un autentico stillicidio: in poco più di un secolo si accumula un'enorme letteratura, che contrassegnerà la storia della stregoneria. Nel 1450 esce il *Tractatus contra daemonum invocatores*, di Jean Vinet, inquisitore di Carcassonne; nel 1458 il *Flagellum haereticorum fascinariorum*, di Nicolas Jacquier […]; nel 1459 il *Fortalicium fidei contra fidei christianae hostes*, di Alfonso Spina; nel 1462 il *Flagellum maleficorum*, di Petrus Mamor. Nel 1484, conferendo pieni poteri agli inquisitori, la bolla *Summis desiderantes affectibus* ispira la stesura del *Malleus maleficarum*, pubblicato nel 1486.[203]

---

[200] Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit., p. 27.

[201] Giovanni XXII, *Super illius specula*, in *Bullarium Romanum novissimum* cit., vol. i, p. 191.

[202] «È comunque un fatto indubbio che una crescente inquietudine si nota, a partire dalla seconda metà del secolo [XIV], riguardo alla sollecitudine nel rilevare, perseguire e punire casi nei quali magia e superstizione paiono entrare a diverso titolo in quadri penali di provenienza varia, ma soprattutto fiorentina, lucchese e senese, tanto di città quanto di contado […] l'inquisizione andava sempre più preoccupandosi degli episodi di magia, fino a pochi decenni prima oggetto di scarsa considerazione. È evidente come a preoccupare gli inquisitori fosse il fatto che, dietro a testi e atti magici, potessero celarsi istanze ereticali: ma è non meno evidente che tale mutato atteggiamento produceva automaticamente un'obiettiva crescita della magia nella generale considerazione del tempo» (Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit., p. 38). Le fonti ufficiali sono piuttosto scarse; nel panorama italiano, spiccano per la documentazione Siena e Bologna. Per il caso di Siena si vedano, già a partire dal tardo Trecento, le accuse nei documenti giudiziari toscani raccolti da Paolo Piccolomini, *Documenti senesi sull'Inquisizione*, in «Bullettino senese di storia patria», XV (1908), pp. 233-245 e i riferimenti negli epistolari degli inquisitori (Giuseppe Sanesi, *Un episodio d'eresia* nel 1383, in «Bullettino senese di storia patria», III (1896), pp. 384-388), di cui si trova un riflesso negli *Assempri* di Filippo degli Agazzari (Carla Maria Sanfilippo, *Nota introduttiva* cit., pp. 264-265). Per un'accurata ricostruzione del panorama bolognese, cfr. Riccardo Parmeggiani, *"Ad extirpandas sortilegiorum, divinatorum ac malleficorum iniquas operationes". Riflessi teorico-pratici della repressione nello specchio di un registro quattrocentesco dell'inquisizione bolognese*, in «Rivista storica italiana», CXXIX/3 (2017), pp. 842-862 e Id., *Lo* Studium *di Bologna di fronte alla stregoneria (sec. XV)*, in *L'università davanti alla stregoneria in Europa tra medioevo ed età moderna*, a cura di Marco Cavina, Bologna, il Mulino, 2022, pp. 259-273.

[203] Cfr. Arnould, *La stregoneria* cit., p. 185.

Contemporaneamente, i predicatori intensificano gli accenni al tema, addentrandosi nei particolari di rituali blasfemi e demoniaci che attribuiscono sempre più frequentemente alle donne[204]. Siamo ai prodromi della caccia alle streghe che imperverserà nei secoli successivi. Se a questa altezza cronologica in Italia il pubblico reagisce ancora con scetticismo di fronte all'idea della strega[205] (non a caso, non se ne trova traccia nella novellistica[206]), è pur vero che la predicazione popolare è stata un importante canale di diffusione dell'immaginario magico e demoniaco[207]. Al contempo, anche in ambienti colti, come le corti ma anche in alcune cerchie clericali, circolano manuali di incantesimi e rituali magici di vario genere, anche esplicitamente connotati come negromantici[208]. A questa altezza cronologica, questo termine ha subito un significativo slittamento semantico: se nell'immaginario dell'antichità l'*ars necromantica* era la pratica con cui si riportavano in vita i morti per conoscere dei

[204] Per un quadro sintetico degli emblematici casi di Bernardino da Siena e Roberto Caracciolo da Lecce, nonché per ulteriori riferimenti bibliografici, rimando a Mormando, *The Preacher's Demons* cit., pp. 52-108 e Mariani, *Roberto Caracciolo da Lecce (1425-1495)* cit., pp. 191-200.

[205] Cfr. Mormando, *The Preacher's Demons* cit., p. 58 e 71.

[206] Già Montesano rilevava la totale assenza di streghe nella novellistica tardo-trecentesca: in questo corpus letterario, il lemma non viene mai citato (cfr. Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit., p. 65); «diverse figure femminili compaiono come operatrici del magico nelle novelle toscane, ma non con caratteri stregonici: si tratta dunque di personaggi non dissimili da quelli maschili» (ivi, p. 71); «nel complesso, le donne come protagoniste attive della magia non hanno un ruolo molto pronunciato nelle nostre novelle, e la loro caratterizzazione si limita a definirne l'età o la condizione umile e dunque l'ignoranza: l'universo magico – almeno quello dei novellieri – non le vedeva ancora come protagoniste, al contrario di quanto sarebbe avvenuto nei secoli successivi» (ivi, p. 72). Di fatto, ancora per tutto il Quattrocento non c'è traccia di streghe nei testi novellistici. Alcune menzoni precoci di "fattucchiere" a Napoli si trovano nei *Ricordi* del napoletano Loise De Rosa, allorché il papa suggerisce che Alfonso V d'Aragona sia stato vittima di fattura da parte della napoletana Lucrezia d'Alagno: «Veramente mada(m)ma Lucrecia ve ave affatturato: no(n) sencza che eo ve llo dico, ché mio nepote me llo ave scritto, cha isso lo sa cirtissimo, p(er)ché prattica (con) essa et ave vedute tutte le vecchie fattuchiare pratticare (con) essa» (Loise De Rosa, *Ricordi*, a cura di Vittorio Formentin, Roma, Salerno, 1998, vol. ii, p. 638) e, soprattutto, nel già citato *Magico* di Pietro Antonio Caracciolo: «Ne faccio come alcuna affactochiara / Fingendo essa yanara: et li diauoli / Passarnola per tauoli et per mura / Et fa poi soa affactura con lo sale / De nocte de natale baptizato / O che tinga ligato ne le canne / De di de San Zoanne un fior de cardo / Altre a Ponterezardo se ne uanno / Et loco insieme fanno intorno un ballo / Per fin che canta il gallo arditamente / Una la piu ualente in su la forca / N' de saglie et la se corca a la buchune / Et taglia poi la fune: et fa cascare / L'inpisi a le yanare et prestamente / Chilloro stirpa un dente et chi le lingue / Et chi allor toglie il pingue et chi i denochij / Et chillor caua locchij et chi i capilli / Et altre piu di milli orrende cose / A la natura esose, et poi anderando / Con lor frode gabando i babiuni» (Francesco Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana* cit., p. 432).

[207] Cfr. Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit., p. 36.

[208] È il caso del ms. It. 1524 della Bibliothèque nationale de France, una vera e propria miscellanea di manuali di astrologia, magia e negromanzia (incluso il più antico volgarizzamento noto della *Clavicula Salomonis*) steso nel 1446 e probabilmente riconducibile alla corte dei Visconti (cfr. Florence Gal, Jean-Patrice Boudet e Laurence Moulinier-Brogi, *Vedrai mirabilia. Un libro di magia del Quattrocento*, Roma, Viella, 2017), o dei testi con come l'*Almadel*, l'*Experimentum del Barbato* e il *Libro dei cento re*, attestati nella Bologna quattrocentesca anche in ambienti ecclesiastici (cfr. Parmeggiani, *"Ad extirpandas sortilegiorum, divinatorum ac malleficorum iniquas operationes"* cit., pp. 854-855 e Id., *Lo* Studium *di Bologna di fronte alla stregoneria* cit., p. 263). Di fattura clericale anche il manuale di negromanzia contenuto nel ms. Clm 849 della Bayerische Staatsbibliothek, realizzato in Germania ma attingendo a fonti di varia provenienza, fra cui l'Italia (cfr. Richard Kieckhefer, *Forbidden Rites: a Necromancer's Manual of the Fifteenth Century*, Phoenix Mill, Sutton, 1997). Manoscritti che conservano testi analoghi a quelli del manuale di Monaco, e riconducibili ad ambienti colti, sono conservati a Firenze: il ms. II. III. 214 della Biblioteca Nazionale di Firenze e il ms. Plut. 89 sup. 38 della Biblioteca Laurenziana Medicea (cfr. Lynn Thorndike, *Traditional medieval tracts concerning engraved astrological images*, in *Mélanges Auguste Pelzer: études d'histoire littéraire et doctrinale de la Scolastique médiévale offertes à Monseigneur Auguste Pelzer à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, Louvain, Bibliothèque de l'Université, 1947, pp. 217-274). Per altri casi in Europa, cfr. Jean-Patrice Boudet, *Entre science et nigromance: astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XIIe-XVe siècle)*, Parigi, Éditions de la Sorbonne, 2006, p. 276.

segreti, soprattutto sul futuro (si pensi all'episodio lucaneo della maga Eritto[209]), nel Quattrocento il negromante è eminentemente colui che invoca i demoni, spesso per compiere malefici. Questa transizione è ben presente nel *Formicarius* del domenicano Johannes Nider, risalente agli anni '30 del secolo:

> Nigromantici proprie hii dicuntur, qui de terra supersticiosis ritibus mortuos se posse suscitare ad loquendum occulta ostentant. […] Ex accomodacione tamen usus nigromantici dicuntur, qui per pacta demonum, per fidem ceremoniis futura predicunt, aut occulta revelacione demonum aliqua manifestant, aut qui maleficiis proximos ledunt, et a demonibus sepe leduntur.[210]

Nel genere novellistico, la magia è sempre stata un tema marginalmente presente, ma ha ricevuto trattamenti diversi nel corso del tempo. Di vera e propria magia si parla nella novella XXI del *Novellino* duecentesco, in cui «tre maestri di negromanzia» lasciano a bocca aperta la corte dell'imperatore Federico II con le loro arti[211], con una trama che sarà poi recuperata in una narrazione del *Paradiso degli Alberti*[212]. Montesano rileva che

> fra tutte le raccolte di novelle del Trecento, il *Decameron* è certamente quella in cui vi è la più alta considerazione per la magia. Per il Boccaccio, le arti magiche sono dotate di poteri effettivi, di una propria autonomia rispetto alle altre scienze, e di una forte rispettabilità che investe anche coloro che le esercitano seriamente.[213]

Vero è che gli episodi di autentica magia sono, come si anticipava, solo due: la fioritura del giardino d'inverno nella novella di madonna Dianora (*Dec*. X 5) e il volo di ser Torello (*Dec*. X 9). Anche negli episodi di falsa magia[214], però, «Boccaccio non assume un atteggiamento risentito o preoccupato, al contrario del Sercambi o del Sacchetti, che mettono in guardia il loro pubblico contro tali arti nefande»[215]. Gli autori tardo-trecenteschi, infatti, si mostrano molto meno interessati al tema, minormente presente e dipinto negativamente, sostanzialmente come una forma di truffa[216]. Inoltre, nei loro testi non troviamo descrizioni precise di rituali o la presenza di altri dettagli che lascino presumere una loro padronanza della materia[217]: di fatto, l'unica eccezione nel Trecento è costituita

[209] Lucano, *Pharsalia* VI, vv. 654-718.
[210] *Le Formicarius de Jean Nider O.P. († 1438)* cit., vol. ii, p. 922. Cfr. Jean-Patrice Boudet, *Entre science et nigromance* cit., p. 344; Id., *'Nigromantia': brève histoire d'un mot*, in *Geomancy and Other Forms of Divination*, a cura di Alessandro Palazzo e Irene Zavattero, Firenze, SISMEL, 2017, pp. 445-462; Oscar Di Simplicio, *Negromanzia* in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, vol. ii, a cura di Adriano Prosperi, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, pp. IIII-III2.
[211] *Il Novellino*, a cura di Valeria Mouchet, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 71-73.
[212] Cfr. Menetti, *La realtà come invenzione* cit., pp. 114-124; Ilaria Tufano, *Il viaggio all'oltremondo: dal «Novellino» a Giovanni Gherardi da Prato*, in *La novella in viaggio*, a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 149-167.
[213] Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit., p. 43.
[214] Cioè *Dec*. III 8; VII 3; IX 10; VIII 6; VIII 9; IX 5; VIII 7.
[215] Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit., p. 44.
[216] Cfr. ivi, pp. 52-54 e 64.
[217] Cfr. ivi, p. 126 e p. 132. Montesano, tenendo conto anche di altre opere boccacciane oltre al *Decameron*, afferma che al contrario, «il contenuto magico delle novelle del Boccaccio mostra una certa padronanza della materia, sia per quanto concerne l'esposizione dei dettagli, sia per ciò che riguarda invece la varietà degli ambiti magici toccati» (ivi, p. 45).

dalla novella della vedova e dello scolare di Boccaccio (*Dec*. VIII 7), in cui il falso rituale di «nigromantia» prospettato dal giovane Rinieri nella beffa è coerente con quanto conosciamo della magia basso-medievale[218]. Ma si tratta, per l'appunto, di un caso isolato.

Le novelle a tema negromantico del secondo Quattrocento mostrano un quadro piuttosto diverso rispetto ai testi dell'epoca precedente. Il primo caso significativo è offerto da Masuccio, che nella ventesima novella descrive dettagliatamente un rituale negromantico di evocazione demoniaca. L'autore da un lato riprende e contamina due modelli decameroniani: la novella di Bruno, Buffalmacco e maestro Simone (*Dec*. VIII 9), da cui deriva le dinamiche della beffa con travestimento demoniaco ai danni di un uomo ingenuo[219], e la storia dello scolare e della vedova (*Dec*. VIII 7), da cui recupera invece il tema della magia d'amore e la dettagliata rappresentazione di un rito negromantico. Nella trama del *Novellino*, l'ingenuo Iacomo Pinto, innamorato non ricambiato di una vedova, viene beffato dall'amico Loisi Pagano e da messer Angelo (nome evidentemente antifrastico), un vero professionista della truffa. Quest'ultimo si finge un potente negromante, che evocherà un demone in grado di far innamorare la donna di Iacomo Pinto:

> E non dopo multo Iacomo mandò per misser Angelo, e, quasi lacrimando, li discoperse de secreto la sua già divulgata per tutto passione; e poi gli disse: «Parente mio, al bisogno se pareno gli amici. Io ho novamente sentito che tu se' un gran nigromante, per la cui scienza non dubitarò che, volendo, me traerai d'affanno: pregote dunque per Dio, te piaccia adoperarte intorno al mio bisogno, in manera che io possa dire non solo da te aver la donna racquistata, ma con quella la vita mia medesma in dono recevuta.» Misser Angelo con piacevole viso gli respose, sé dal canto suo essere apparecchiato a compitamente servirlo, e da uno ragionamento in un altro trascorrendo, gli disse: «Iacomo mio, io non so como voi siti securo, perché l'animosità vostra convene esser grandissima.» Disse Iacomo: «Or che potrebbe egli essere? Io voì che tu sappi che io anderei insino a l'inferno, tanto me ha dato Amore grande ardire.» Respose lui: «Anco ve è peggio, ché vi serà necessario parlare da viso a viso con un fiero diavolo chiamato Barabas, quale solo de costringere a le mei voglie ho potestate.» Disse lui: «Io parlerò con Satanasso, ch'è maiore, se tu vòli, e se la necessità il recerca». (Masuccio, *Nov*. II 20, 169-170)

Lo scambio di battute è di tenore molto simile a quello fra l'incauta vedova e lo scolare nel *Decameron* (*Dec*. VIII 7, 51-55): in entrambi i casi, chi è beffato dà per assodato che l'arte negromantica sia in grado di provocare un innamoramento e si dice pronto ad affrontare qualsiasi rischio comportato dal rito. A differenza del modello, spariscono le remore riguardo al fatto che questa pratica «è di grandissimo dispiacer di Dio» e, soprattutto, è esplicito lo slittamento alla sfera demoniaca[220], sia nella retorica di Iacomo («anderei insino a l'inferno») sia, soprattutto, nella descrizione del rituale

[218] *Dec*. VIII 7, 56-59 (cfr. Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit., p. 133).
[219] Per cui cfr. la recente lettura di Elisa Brilli, *The Three Faults of Master Simone («Decameron» VIII.9)*, in *The «Decameron». The Eighth Day in Perspective*, a cura di William Randolph Robin, Toronto, University of Toronto Press, 2020, pp. 205-224, che valorizza proprio l'elemento della negromanzia in relazione al significato della beffa.
[220] Non vengono esplicitamente connotate come demoniache le «due damigelle delle più belle che voi vedeste mai» che sarebbero apparse nel rituale della vedova (*Dec*. VIII 7, 57), rimandando piuttosto a una sfera magica altra rispetto all'immaginario cristiano: cfr. Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit., p. 84.

negromantico. Messer Angelo parla fin da subito di evocazione demoniaca, nella declinazione del "patto col diavolo" che ha avuto larga diffusione soprattutto nei testi agiografici[221]. Rispetto ai modelli decameroniani, l'abbondanza di dettagli inclusa da Masuccio nel suo resoconto del rituale magico pare significativa. Da un lato, egli riprende alcuni elementi propri del discorso agiografico e già assimilati dalla novella boccacciana: lo svolgimento del rituale in una notte di luna nuova («aspettamo che la luna sia al scemo» Masuccio, *Nov*. II 20, 170)[222], in un luogo isolato («tra certi casalini ruinati» Masuccio, *Nov*. II 20, 171)[223], l'esortazione a non pronunciare i *nomina sacra* che tradizionalmente infastidirebbero i demoni («tuttavolta o resto de dirve che, per cosa vedati o sentati, per spaventevole che sia, non vi venesse nominato Idio o la Matre, né meno vi signassivo de croce, ché tutti seriamo bottati in gola de Lucifero» Masuccio, *Nov*. II 20, 171)[224], l'enunciazione di formule magiche («fingendo de dire soi incantesimi con strani atti de testa e de bocca, de mano e de piedi» Masuccio, *Nov*. II 20, 172)[225]. In merito a quest'ultimo aspetto, anche Masuccio conferma lo scarso interesse per le parole di questi incantesimi, che come nelle opere novellistiche precedenti non vengono mai esplicitate. Un altro elemento di probabile derivazione agiografica[226], che però non era ancora stato accolto dal genere novellistico, è quello del circolo protettivo, all'interno del quale si potrebbe svolgere il rito senza esporre la propria persona ai demoni: messer Angelo «cavò fuori la spada, e con quella fe' un gran circulo in terra», in cui traccia «alcuni carattuli […]» (Masuccio, *Nov*. II 20, 171). Presupponendo che l'autore e il suo pubblico avessero familiarità, almeno dall'esterno, con questa pratica rituale, non può che suscitare ilarità la disinvolta trasgressione di questo perimetro

[221] Rimando alla ricca trattazione sul tema di Alfonso D'Agostino, *Gli antenati di Faust. Il patto col demonio nella letteratura medievale*, Milano, Mimesis, 2016.

[222] Cfr. *Dec*. VIII 7, 56. Si noti che l'attenzione delle fasi lunari è un tema centrale anche nelle descrizioni dei rituali negromantici contenute nella manualistica coeva; è interessante rilevare che nella *Necromantia* contenuta nel ms. BNF It. 1524 si prescrive: «attende che gli experimenti si den fare crescente la Luna. […] In la Luna pari cioè seconda, IIII^{a}, VI^{a}, VIII^{a}, X^{a}, etc., gli experimenti non hanno buon effetto. Meglio è dunque in dispari come prima, III^{a}, V^{a}, etc.» (Gal, Boudet e Moulinier-Brogi, *Vedrai mirabilia* cit., p. 227). Il modo più certo per seguire questa indicazione è, dunque, aspettare la luna nuova: «acciò non t'inganni, perché se tu non sai quando la Luna sia prima et nuova, et il suo corso […] niun perfetto experimento potrai fare» (ivi, p. 225). Masuccio pare, però, aver attinto alla più superficiale e meno circostanziata menzione del modello boccacciano.

[223] Cfr. *Dec*. VIII 7, 57.

[224] Diversamente da quanto rileviamo nei manuali di magia quattrocenteschi, in cui Dio, la Madonna e i santi vengono invocati come parte del formulario magico (cfr. Gal - Boudet - Moulinier-Brogi, *Vedrai mirabilia* cit., pp. 85-94): l'idea dei *nomina sacra* come protezione dal Maligno è propria dell'esemplaristica cristiana e diventa anche *topos* novellistico: cfr. *Dec*. VIII 9, 82 e 109-111. Si noti come messer Angelo prospetta che invocare Dio possa farli finire paradossalmente nelle grinfie del diavolo: si tratta di un'iperbole per esprimere il malessere delle creature demoniache a queste invocazioni, che però svuota completamente il tradizionale potere protettivo del nome di Dio.

[225] Cfr. *Dec*. VIII 7, 57; 7, 64 e 7, 69-70.

[226] Si veda l'*exemplum* di Cesario di Heisterbach intitolato *De Henrico milite, qui daemones esse non credens per nigromanticum illos vidit*: «Philippus militem in quoddam bivium duxit, gladio illum circumcircinavit, circuli legem infra circulum posito praedixit, et ait: "Si aliquod membrorum tuorum extra hunc circulum ante meum reditum extenderis, morieris, quia mox a daemonibus extractus, peribis"» (Caesarius Heisterbacensis, *Dialogus Miraculorum* cit., vol. i, p. 277). Largo spazio è dedicato a questi circoli anche nella manualistica magica coeva: si veda ad esempio la *Clavicula Salomonis* nel volgarizzamento contenuto sempre nel ms. BNF It. 1524 (Gal - Boudet - Moulinier-Brogi, *Vedrai mirabilia* cit., pp. 363-364 e soprattutto pp. 366-370).

magico da parte di Iacomo Pinto, che ci entra solo con «il piede sinestro» (Masuccio, *Nov*. II 20, 172) e infine, naturalmente senza alcuna conseguenza, «diede in gambe» (Masuccio, *Nov*. II 20, 173) prima della chiusura ufficiale del rito.

D'altro canto, tuttavia, altri aspetti magico-cerimoniali risultano approfonditi in maniera inedita e, a mio avviso, compatibile con una conoscenza degli *experimenti* di negromanzia che ci vengono attestati dai manuali quattrocenteschi, con cui il modello boccacciano viene arricchito. Anzitutto, merita attenzione il particolare di messer Angelo che «col fuoco che seco avea portato, con certi buscioli de cose fetide fece uno orribile profumo» (Masuccio, *Nov*. II 20, 171-172). Si tratta delle cosiddette "suffumigazioni", che in diverse tradizioni magiche hanno lo scopo di attirare gli spiriti all'inizio del rituale[227]. Da quanto ci attesta il manuale di *Necromantia* conservato nel ms. It. 1524 della Bibliothèque National de France, tuttavia, per attirare gli spiriti in un'opera "positiva" (quale, appunto, conquistare l'amore di una donna) vengono utilizzati ingredienti quali incenso, legno d'aloe e mirra, mentre i cattivi odori impiegati nella novella di Masuccio servono agli *experimenti* per odio, che hanno come scopo danneggiare qualcuno[228]. Se questa forma rituale corrispondesse alle pratiche del *milieu* di Masuccio, ci sarebbero due possibilità: o messer Angelo non ha alcuna competenza negromantica e mette in atto la pratica in modo approssimativo o casuale, oppure egli ha qualche competenza in questa *ars* e volontariamente inscena un rito d'amore antifrastico, come parte integrante della beffa ai danni dello sciocco Iacomo Pinto. Questa seconda ipotesi potrebbe sembrare più probabile, tenendo in considerazione sia quanto era in auge il tema negromantico in quest'epoca, sia la complessa e ordinata concatenazione delle componenti del rituale delineato nella novella, che trova significative corrispondenze nella *Necromantia* che ci è stata tramandata, nonché nei pochi processi inquisitoriali di quest'epoca sopravvissuti[229]. In questo caso, si potrebbe parlare precisamente di soprannaturale di derisione: l'autore, esposto in qualche misura a reali pratiche magiche, troverebbe il pretesto per renderle materia novellistica attraverso il compromesso della beffa con un falso negromante, un genere già codificato nella tradizione letteraria, introducendo però alcuni elementi di autentica negromanzia. Tale interpretazione imporrebbe di soffermarsi anche su un altro elemento notevole del testo: per la prima volta, un finto negromante fa il nome dello specifico demone che intende evocare, il diavolo Barabas. Questo demone, interpretato dall'amico Loisi Pagano travestito secondo il modello di *Dec*. VIII 9, potrebbe benissimo avere un nome inventato, magari

[227] Cfr. ivi, pp. 93-94.
[228] Come attesta la *Necromantia* del ms. BNF It. 1524: gli *experimenti* d'amore richiedono «mirra e zaffrano» (ivi, p. 246), «incenso e zaffrano et altri buon odori» (ivi, p. 265) ecc.; invece, «se seranno per odio è da suffumigare con solfaro, e pegola, et cassia fistula, et atramento» (ivi, p. 227).
[229] Si veda ad esempio quello bolognese del 4 maggio 1444, in cui figura tra i negromanti citati in una confessione anche un «Georgium de Neapoli»: nei rituali citati, si parla di circolo magico e di invocazione di demoni attraverso formule e suffumigazioni (Celestino Piana, *Nuovi documenti sull'Università di Bologna e sul Collegio di Spagna*, Bologna, Publicaciones del Real Colegio de España, 1976, pp. 822-825).

emblematicamente ispirato al personaggio evangelico di Barabba[230]. Ma la proliferazione di demoni "subalterni" inventati è un fenomeno comune anche ai manuali di magia, così come pure è ivi attestata la pratica di creare nomi di demoni da personaggi biblici[231]. Eppure, senza escludere per ovvie ragioni la poligenesi, è curioso rilevare che nella *Necromantia* del codice parigino si faccia menzione di un demone omonimo non una, ma ben due volte, e che in entrambi i casi sia chiamato in causa proprio per una magia d'amore[232]. Una coincidenza più perturbante, però, è registrare la presenza di un «Barbas» in un elenco che sarà alla base dei più celebri grimori del XVI e del XVII secolo, ovvero nella *Pseudomonarchia daemonum* (1577), appendice al *De praestigiis daemonum* di Johan Wier, allievo di Cornelio Agrippa[233]. Data la scarsità di elementi biografici che possediamo sull'autore, è impossibile stabilire se Masuccio abbia inventato autonomamente il nome Barabas o se anche questo elemento sia frutto di una sua competenza in ambito negromantico ulteriore rispetto a quella del suo modello letterario; ciò che possiamo riscontrare, però, è che anche inventando, Masuccio avrebbe inventato *nello stesso modo* in cui inventano i veri negromanti del suo secolo. Seguendo il paradigma indiziario, questo accumularsi di corrispondenze nelle innovazioni di Masuccio rispetto alle beffe negromantiche decameroniane pare spia di un mutato panorama nei confronti della negromanzia, nonché dell'interesse dell'autore e del suo pubblico per questa materia. Giunti nella novella al momento della vera e propria evocazione, Iacomo Pinto ha troppa paura e, ricevendo dal finto negromante la possibilità di non assistere alla completa apparizione del demone, sceglie di «sentirlo parlare da quisto casalino che ce sta de rimpetto», senza «vederlo qui dinanzi con la sua orribilità» (Masuccio, *Nov*. I 20, 172). Loisi/Barabas non si manifesta, dunque, nel suo travestimento, ma si limita ad alcune azioni rumorose e scenografiche: «bottò un fùlgore con un rumore de scoppetto» per tre volte, «mésse un grido sì orribile, che poco vi mancò a farlo quivi cascar morto» e «gridando disse: "Dammi gli coduti e 'l cornuto"» (Masuccio, *Nov*. I 20, 172-173)[234]. Così, il demone non risulta

[230] Cfr. Gian Luigi Beccaria, *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano dei dialetti*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 187-189; si noti, in particolare, l'attestazione del nome di Barabba variamente alterato con significato di 'spauracchio', 'diavolo'.

[231] Sempre nella *Necromantia* del ms. BNF It. 1524 «non sono rare combinazioni più complesse, quando nomi di supposti demoni subalterni sono in parte di invenzione, in parte ispirati a quelli dei magi, delle virtù teologali, di personaggi biblici, e così via» (Gal - Boudet - Moulinier-Brogi, *Vedrai mirabilia* cit., p. 81).

[232] Ivi, pp. 261-262.

[233] «Marbas, aliàs Barbas, Praeses magnus, se manifestans in fortissimi leonis specie, sed ab exorcista accitus humana induitur forma, & de occultis plene respo(n)det, morbos invehit & tollit, promovet sapientam artiumque mechanicarum cognitionem, homines ad haec in aliam mutat forma(m). Preest triginta sex legionibus» (cito dall'edizione Ioannes Vvier, *De praestigiis daemonum, & incantationibus ac ueneficiis Libri sex*, Basilea, Officina Oporiniana, 1583, col. 913).

[234] Una truffa negromantica implicante l'uso di complici nascosti che si fingono demoni usando armi da fuoco è, peraltro, realmente attestata nella confessione di un convenuto, Marco di Matteo da Gesso, di fronte all'inquisitore Gaspare Sighicelli a Bologna il 4 maggio 1444: «Item quod successive die dominica, quae fuit 26 aprilis, dictus Torpinus, Nanes de Vizano et ipse testis iverunt ad quoddam nemus situm in contrata Paderni, et Torpinus, facta expraelenatione terreni et facto circulo per dictum Torpinum modo praemisso, intraverunt ipsi tres dictum circulum et dictus Marcus, assistente dicto Torpinio, praesente etiam Nane, incepit facere invocationes et incantationes daemonum cum libro praedicto, et supervenerunt aliqui homines qui erant absconditi studiose cum larvis, cum barba ac schiopetis et igneis flammis ad

affatto meno spaventoso, anzi: la mancata visione dell'essere soprannaturale aumenta nel personaggio l'incertezza tipica dell'esperienza fantastica. Si noti il dettaglio del sacrificio animale, che è tipicamente attestato anche nel tardo Medioevo in questo tipo di rituali[235]: anche questa componente del cerimoniale è inclusa da Masuccio, ma in forma evidentemente parodica. È lampante il paradosso di offrire «uno castrone nero e ben grosso e quattro caponi grassi» a Barabas (Masuccio, *Nov*. II 20, 170), cioè cinque animali castrati, in un rituale volto a ottenere «la preda tra le unghie per muglie o per donna» (Masuccio, *Nov*. II 20, 170). Ciò avvalora ulteriormente l'ipotesi della beffa di messer Angelo come un capovolgimento antifrastico di un *experimento* d'amore, presupponendo nei beffatori e nei lettori la conoscenza del principio della magia simpatica, per cui le operazioni e gli oggetti rituali hanno una correlazione analogica con l'effetto che si vuole ottenere. Iacomo Pinto, naturalmente, non batte ciglio: getta le offerte sacrificali e corre via a gambe levate, mettendo fine al finto rituale fra le risa degli astanti.

Ancora una volta, però, è Sabadino degli Arienti a offrirci gli spunti più interessanti nell'ambito della magia nera; del resto, è l'autore di novelle che dimostra la maggiore predilezione per i temi magici, sia in termini quantitativi che qualitativi, includendo un'ampia varietà di pratiche. Il contesto bolognese in cui scrive, inoltre, è fra i più significativi per quanto riguarda la negromanzia nel Quattrocento. All'inizio del secolo, la diocesi di Bologna divenne un distretto inquisitoriale indipendente, dotato di un proprio inquisitore[236]. Purtroppo, gran parte dei documenti archivistici relativi all'attività inquisitoriale bolognese, conservati a San Domenico, furono distrutti alla fine del Settecento; sopravvivono pochissimi manoscritti riguardo ai processi antecedenti l'istituzione dell'Inquisizione Romana (1542)[237], che comunque sono sufficienti a fare di questa città un caso di studio notevolissimo e ci permettono appurare la tangibile vicinanza delle *Porretane* a tema negromantico al loro contesto storico-culturale di produzione. I testi in questione sono il dittico della ventiquattresima e della venticinquesima novella, da leggere in relazione alla già citata spicciolata di Cesare Nappi[238].

faciendum terrorem ipsi Marco, [di]cendo se fore spiritus immundos, et impedimentum dederunt eidem Marco super his» (Piana, *Nuovi documenti sull'Università di Bologna e sul Collegio di Spagna* cit., pp. 824-825).

[235] Cfr. Sophie Page, *Les sacrifices d'animaux dans le «Picatrix» latin et d'autres textes de magie médiévale*, in *Images et magie: «Picatrix» entre Orient et Occident*, a cura di Jean-Patrice Boudet, Anna Caiozzo e Nicolas Weill-Parot, Parigi, Champion, 2011, pp. 187-211. Per alcuni sacrifici citati nel manoscritto BNF It. 1524 (che però non conserva proprio il capitolo della *Clavicula Salomonis* intitolato *Come si conviene sacrificar a li spiriti*, causa la perdita materiale di un fascicolo), cfr. Gal - Boudet - Moulinier-Brogi, *Vedrai mirabilia* cit., p. 93 n. 74.

[236] Cfr. Herzig, *The Demons and the Friars* cit., p. 1027.

[237] Cfr. *ibidem*.

[238] Cfr. Capitolo VII.4.

Prendiamo le mosse dalla novella XXIV: come ricordato, si tratta di una beffa negromantica ispirata molto da vicino a *Dec*. VIII 9[239]. Cambia, però, il movente che dà il pretesto per il rituale: lo studente francese Jannes, che conduce uno stile di vita fastoso, è in pensiero perché i suoi soldi si stanno esaurendo e il famiglio che aveva inviato in patria per portargli nuove somme di denaro tarda ad arrivare. Entra qui in gioco Piero Goso. Come si è anticipato, si tratta di un personaggio storico realmente esistito: si tratta di un cittadino savonese, che alloggiava nei pressi della Chiesa di San Giorgio in Poggiale e che frequentava lo Studium di Bologna[240]. Costui, noto per l'astuzia delle sue beffe, assicura a Jannes di essere in grado di procurargli il suo denaro in men che non si dica grazie a un rito magico:

> li disse il dicto miser Piero che non se pigliasse affanno: cum ciò fusse che per uno buono dixenare avea uno suo amico che li farebbe portare uno de' suoi famigli, chiunque volesse, da li spirti per arte magica in una nocte a casa sua, e l'altra retornare sano e salvo cum denari e ciò che volesse. E predicolli tanti e tali miraculi che Simon mago non ne fece mai la milesima parte. Unde il scolaro, occupato da la bramosa voglia de avere denari, odendo questo, credette dicesse il vero e respose: «Questa è una mirabile virtù e gran facenda, e piaceme assai, miser Piero mio. Ma non me fidarei de mandarli persona alcuna: anci più presto li voglio andare io proprio in persona.» (*Porr*. XXIV, 8-11)

L'amico di Piero, Giovanni Zoppo il pittore (professione che lo avvicina ai suoi modelli letterari decameroniani), sarebbe in grado di trasportare uomini e oggetti da Bologna alla Francia grazie all'evocazione magica di alcuni spiriti[241]. Come si è anticipato, c'è una peculiare commistione fra demoni e spiriti in questo contesto, ma il rito si configura senz'altro come un'evocazione negromantica analoga a quelle sinora descritte. Lo scolaro non ha alcun dubbio sul fatto che il rituale possa effettivamente funzionare, dando immediatamente credito a Piero. Incontrando il falso negromante, lo scolaro riceve le seguenti istruzioni:

> Dixe il Zoppo:
> «Dicetime pur in che modo volete andare, o in bracio o a cavallo, quando sareti portato da li spirti».
> Il scolaro pensando un poco sopra ciò, dixe:
> «Io fazo pensiero volere andare più presto a cavallo».
> «L'è meglio» disse il Zoppo, «ché a vostro modo il regireti. Ma el bisogna che scongiuramo li spirti in uno de quisti tri luochi inabitabili: o dove se sepelisseno li ebrei; overo apresso a Sancto Antonio, dove è quella valle cannosa cum una vigna; overo nel campo boario, dove se fa la publica justizia. E quale de quisti tri luochi voleti ellegere, dicetimelo, e lassate poi fare a me, ché più contento non fusti giamai per il bisogno vostro […]». (*Porr*. XXIV, 21-26)

[239] Ma si noti l'inversione parodica anche rispetto a *Dec*. VIII 7: in questo caso, è uno scolare francese in Italia che si fa beffare da un falso negromante.
[240] Cfr. Zaccagnini, *Storia dello Studio di Bologna durante il Rinascimento* cit., p. 73; cfr. Archivio di Stato di Bologna, Curia del Podestà, *Giudici ad Maleficia*, *Libri inquisitionum et testium*, unità 376 (Podestà Petrus de Vesputiis de Florentia), c. 245*r*. Per ulteriori approfondimenti biografici, cfr. *infra*.
[241] Il tema del viaggio magico può rimandare anche a quello che il negromante del Saladino fa davvero compiere a ser Torello (*Dec*. X 9), episodio in cui però è assente alcun riferimento a pratiche magico-cerimoniali.

Anzitutto, è interessante notare la precisa definizione topografica del luogo isolato dove il rito si può svolgere: il cimitero ebraico, nei pressi del convento soppresso di San Pietro Martire, o in una zona incolta fuori dalla seconda cerchia delle mura, o Piazza del Mercato, luogo delle pubbliche esecuzioni[242]. Specialmente il primo e l'ultimo sono luoghi già intrisi di un'atmosfera macabra, legata alle "cattive" morti di eretici e criminali. Proprio sul «campo boario» ricadrà la scelta di Jannes: qui, mentre i complici trovano nascondiglio nei punti più remoti della piazza, Giovanni Zoppo dà inizio al rituale iniziando «a fare uno cerchio in terra, dicendo: "Miser, non abiate paura alcuna: entrate nel mezo de questo cerchio e io farò venire uno spirto piacevole [...]"» (*Porr*. XXIV, 44-45). Tracciato il circolo magico che protegge dall'attacco degli spiriti, allo scolaro viene ordinato di rimanere immobile «cum gli occhii e cum la persona verso levante» (*Porr*. XXIV, 47). L'invito all'immobilità (che naturalmente facilita la beffa, permettendo ai complici di muoversi nell'ombra, ma che davvero fa parte dei riti negromantici) viene reiterato nel momento in cui si passa alla parte successiva del rituale, cioè la vera e propria evocazione: «state pur fermo e non dubitate: che io voglio incominciare a congiurare quello spirto il quale a la terza volta virà» (*Porr*. XXIV, 52). Il simbolismo magico del tre, facilmente riconoscibile anche per un profano di magia, informa l'intero rito: girando attorno al circolo, per tre volte il falso negromante ripete una formula di richiamo: «Viene presto, fratello mio, ché volere è di me e de Dio; e solo a te dico Buffaraco acciò faciamo poi un buon maco» (*Porr*. XXIV, 54). In questo caso, l'autore valorizza anche le formule del rituale, che normalmente vengono preterite nelle novelle: egli segue la struttura di questi incantesimi (l'imperativo comando a manifestarsi, la nominazione precisa dello spirito, la richiesta formulata in modo criptico) ma sfrutta le caratteristiche foniche del linguaggio magico a scopo parodico, facendo rimare il nome dello spirito all'elemento comico-realistico del «maco» ('zuppa di fave'). Si noti, peraltro, il paradosso di nominare espressamente il volere di Dio per dar forza all'invocazione, quando verrà ribadito a più riprese di non servirsi dei *nomina sacra* né del simbolo della croce per non far allontanare gli spiriti: prima Jannes verrà rimproverato di star ostacolando il rito per via dei bolognini che ha addosso, che recano la croce su un lato, poi quando sarà disarcionato dal presunto spirito si implicherà che la causa sia stata la sua impaurita invocazione a Dio e il segno della croce[243]. Questa contraddizione potrebbe venire anche dalla compresenza di una conoscenza del tipo di formule utilizzate di negromanzia, che come si è detto si servivano del nome di Dio, della Vergine e dei santi, e del modello letterario

[242] Cfr. nn. 11-12 e n. 1 a *Porr*. XXIV, 24. In Piazza del Mercato (l'attuale Piazza 8 Agosto) si ambienta anche il secondo rituale descritto nella narrazione di Nappi (cfr. *I negromanti* cit., p. 49).

[243] «"[…] e' sono li denari che spaventano li spirti, perché gli è la croce. Io averei ben potuto chiamarli, ché mai venuti fusseno"» (*Porr*. XXIV, 59); «"Io me maraviglio ben che questo spirto ve abia facto dispiacere [...]. Ma certo voi doveti avere recordato, quando ve portava, Dio e sancti". "Miser sì" rispose miser Jannes. [...] "avendo io paura, me recomandai a Dio e a la Madre facendomi lo invictissimo segno de la croce. E alora me gettò curuciato in questi spini, che male è stato per me"» (*Porr*. XXIV, 74-77).

boccacciano, in cui vige il *topos* agiografico della protezione garantita dai *nomina sacra*. Sabadino inventa anche una seconda formula all'interno del rituale: «Buffaraco, or viene senza spavento, che in mano abiamo buono ungento; e gagliardo vieni a saltoletti, che la sfogliosa è gorda de burnetti» (*Porr*. XXIV, 62). Come ha già rilevato Pasquale Stoppelli, nell'ultima parte Giovanni Zoppo si serve della lingua zerga[244], che alle orecchie dell'ingenuo Jannes sarà suonata sempre come la lingua sibillina delle formule magiche, e che invece classifica il pittore inequivocabilmente come il truffatore qual è, dato che durante la cerimonia ruba anche tutti gli averi nella borsa (la «sfogliosa») dello studente. A questa seconda invocazione, Bellocchio/Buffaraco, presunto spirito di un abate bruciato come eretico, fa la sua temibile apparizione: anche in questo caso, come nella novella di Masuccio, avviene una patente violazione del perimetro di protezione magica che tecnicamente manderebbe all'aria il rituale («vedendolo miser Jannes verso sé venire, ebbe tanto spavento che, uscendo fuori del cerchio, se gettò a lato il Zoppo per secureza», *Porr*. XXIV, 63). Queste reazioni dimostrano il terrore autenticamente provato nella Bologna del Quattrocento anche da un personaggio di cultura universitaria come lo studente Jannes. A questo punto, il finto negromante ingiunge a Buffaraco di smettere di spaventare Jannes e di lasciarsi invece cavalcare da lui fino alla sua casa in Francia, per poi tornare immantinente con il denaro. La vicenda si conclude in linea con il modello decameroniano, con lo studente spaventato che dimentica il divieto di invocare Dio e la sua conseguente caduta fra i rovi.

A questa novella, Sabadino fa seguire un secondo racconto a tema negromantico, che viene introdotto per analogia dal nuovo narratore della brigata:

> Excellentissimo duca mio, la narrata novella poi che fu cum assai rise e reverenzia ascoltata per dignità del narratore, Cesare Nappi, notaro nostro erudito e umano citadino, uomo de animo e di corpo strenuo e delle Muse vero alumno, dixe ridendo cum piacevole e reverente gesto di capo e di beretta:
> «Le vostre Magnificenzie me perdonarano, illustre compagnia, se senza altro invito e senza el seguire l'ordine nostro io dica; però che, audita la sciochezza del scolaro che credea che li diavoli el portasseno in Franza, non me posso contenere ch'io non narri come uno amante, a mi de strecto amore coniuncto, se dava amoroso piacere dimente una donna se faceva li spirti incantare, credendo essere afaturata: che la la più alta novella non se auditte mai». (*Porr*. XXIV, 84-85)

La novella XXV delle *Porretane* è, di fatto, la riscrittura della prima parte della già citata novella spicciolata *I negromanti* scritta dal notaio Cesare Nappi, che qui viene trasformato in narratore presente ai bagni della Porretta. Si noti come Nappi indossi, in questo attacco, i panni di un convinto scettico: lo studente che ha creduto al prodigioso viaggio negromantico in Francia ha dimostrato «sciochezza» tanto quanto la dimostrerà la protagonista della sua novella, credendosi affatturata e chiedendo l'intervento di un sedicente negromante (lo stesso Piero Goso della storia precedente) per

[244] Cfr. Pasquale Stoppelli, *Parole dell'Arienti*, in «Studi e problemi di critica testuale», XII (1976), p. 121.

farsi «li spiriti incantare». Tuttavia, per comprendere pienamente la portata del soprannaturale in questa novella, più che fidarsi delle parole imboccate da Sabadino a Cesare Nappi, sarà utile scavare nella persona storica del notaio e addentrarsi nel contesto culturale della Bologna degli anni '70 del secolo, in cui il tema negromantico in città era, come si vedrà, particolarmente caldo. Peraltro, Nappi mette in scena due protagonisti che, si è detto, sono realmente esistiti, e che proprio in questo decennio furono al centro di significative controversie. Le notizie che abbiamo su Piero Goso attestano che fu accusato come falsario nella primavera del 1475[245]. Egli riuscì a scappare[246], però, proprio con l'aiuto di Nestore Morandi, co-protagonista della novella: figlio del giurista e umanista Benedetto Morandi, dottore in filosofia e in medicina dall'anno 1466[247], il 9 maggio fu incriminato come complice ma, data la sua illustre parentela, ricevette un trattamento di favore, con la sola condanna ad un confino di due anni nella città di Siena (interrotto, in verità, ben prima del termine)[248]. L'11 maggio, Goso fu catturato in territorio fiorentino[249] e riportato a Bologna per essere processato e, di seguito, condannato all'ergastolo[250]: morì in carcere solo il 27 gennaio 1476, probabilmente avvelenato[251]. È attestata dal *Memoriale* dello stesso Nappi la sua familiarità con Nestore, che fece da padrino a suo figlio Silvio proprio nel 1474, anno in cui è ambientata la novella[252]; di Piero, invece, nessuna esplicita menzione. È plausibile che, anche se Nappi apre il suo testo affermando che i fatti narrati sono avvenuti pochi anni prima[253], la novella sia stata scritta o prima della condanna di Piero Goso, o a una distanza di tempo tale da permettergli di presentarsi come complice di Nestore e Piero senza troppe preoccupazioni. Le cronache coeve non riportano nulla riguardo a un coinvolgimento di Nappi

[245] L'Archivio di Stato di Bologna conserva l'*inquisitio* contro Petrus Gossum, databile fra il 30 aprile e il 9 maggio 1475 (Archivio di Stato di Bologna, Curia del Podestà, *Giudici ad Maleficia*, *Libri inquisitionum et testium*, unità 376 (Podestà Petrus de Vesputiis de Florentia), c. 245*r*). Ringrazio Armando Antonelli per il suo generoso e decisivo aiuto nel rinvenire queste carte e durante tutto il corso di questa ricerca archivistica.

[246] Nel medesimo archivio, si conserva la lettera inviata dal governo fiorentino al governo bolognese che testimonia l'inizio delle ricerche del fuggitivo per conto di Bologna il 6 maggio 1475 (Archivio di Stato di Bologna, Comune-Governo, *Lettere al comune*, Unità 415, busta 3 (1468-1477), c. 89*r*).

[247] Cfr. Giovanni Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, vol. vi, Bologna, Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1788, p. 116; di conseguenza, difficilmente si potrà credere che nel 1474, anno in cui la novella è ambientata, Nestore avesse ventiquattro anni, come si legge nel primo incipit di Nappi, poi cassato dall'autore (cfr. *I negromanti* cit., p. 17 n. 1), recuperato però da Sabadino («giovene de anni vintiquatro», *Porr*. XXV, 2).

[248] Cfr. Archivio di Stato di Bologna, Comune-Governo, *Libri Partitorum*, unità 387 (terzo faldone), c. 24*r* e c. 25*r* (parzialmente citate anche da Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi* cit., vol. vi, p. 116 n. 2); per il ritorno di Nestore Morandi a Bologna già nell'agosto del 1475, sempre registrato dai *Libri Partitorum*, cfr. ivi, p. 117 n. 3.

[249] Cfr. Archivio di Stato di Bologna, Comune-Governo, *Lettere al comune*, Unità 415, busta 3 (1468-1477), c. 90*r*.

[250] Si conserva l'intera sentenza del processo: Archivio di Stato di Bologna, Curia del Podestà, *Giudici ad Maleficia*, *Sententiae*, busta 40 (1475 genn. 3 – ott. 23 Petrus de Vespuccis de Florentia, pod. e cap.), cc. 137*r*-141*r*.

[251] «[…] el dito m. Piero fu preso da Fiorentini e mandato a Bologna, dove fu molto tormentato e confesò multi conpagni çitadini, ma per essere studente fu condanato a perpetua charçere, dove in pocho tempo murì de veneno inseme con parichi altri presoni» (Fileno dalla Tuata, *Istoria di Bologna: origini-1521*, vol. i: *Origini-1499*, a cura di Bruno Fortunato, Bologna, Costa, 2005, p. 343; cfr. anche ivi, vol. iii: *Strumenti*, p. 791 n. 927).

[252] Cfr. Cesare Nappi, *Memoriale mei. Ricordi de mi. Con l'appendice del Memoriale secondo*, a cura di Leonardo Quacquarelli, Bologna, Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese, 1997, p. 6. Per l'ambientazione della vicenda nel 1474 cfr. Guerrini, *Avvertimento* cit., p. 11.

[253] «Sono non è ancor molti anni […]» (*I negromanti* cit., p. 17).

in fatti negromantici, ma un dato biografico interessante è che egli ebbe legami di amicizia con il carmelitano Battista Spagnoli, detto il Mantovano, collaboratore dell'Inquisizione ma di tendenze teologiche anti-domenicane, del quale vengono raccolte alcune poesie nello stesso manoscritto (intitolato *Palladium eruditum*) in cui si legge anche la presente novella[254]. Non si rinviene neanche alcuna menzione dell'operato negromantico di Piero Goso, ma data la sua conclamata attività di truffatore e il contesto storico dell'epoca non possiamo neanche escludere *e silentio* che i fatti narrati avessero qualche attinenza con eventi realmente accaduti.

Il primo punto d'interesse della novella per quanto riguarda la sfera della magia oscura è il lungo monologo iniziale della madre di Magdalena, in cui la donna riferisce a Nestore di essere stata vittima di fattura. Non è il primo punto in cui si parla di questa pratica nelle *Porretane*: già nella novella XX, lo scaltro Lorenzo, dissimulando di avere un debito da saldare con il notaio che lo accusa davanti al podestà, per sminuire la credibilità del suo accusatore dice che potrebbe aver perso il senno per malattia o a causa di una fattura[255]. La fattura di cui parla la donna della novella XXV è precisamente connotata come malocchio, originatosi a suo avviso dall'invidia di un'altra donna nei confronti del suo matrimonio:

> Nestore mio, essendo io giovene de circa anni 18 e assai formosa, da li mei parenti fui maritata: di che o per invidia de alcuna altra donna del mio marito forsi inamorata, overo per altra casone io fui, non so da cui, per disgrazia mia crudelmente affaturata. E conducta a la casa del mio dilecto marito e nel coniugale lecto cum epso colocata, suspinta e stimulata dal grandissimo tormento delle fature, incominciai a gridare e dolerme come anima cruciata, in modo che tra pochi giorni, perdendo le forze naturale e ogni mio colore, parea una cosa morta. (*Porr*. XXV, 8-9)

Gli effetti della fattura si manifestano come «gravissima infirmità» (*Porr*. XXV, 6), che prima fa soffrire dolori estremi alla donna non appena raggiunge il letto coniugale e che infine la lascia completamente prostrata e priva di forze vitali. Il marito, oltremodo preoccupato, cerca in tutti i modi di trovare un rimedio per la moglie, che viene sottoposta «da varie persone laice e religiose» a «molte medicine e incantacioni», senza alcun successo (*Porr*. XXV, 10). Infine, un frate domenicano[256] si offre di visitare la donna e provare a liberarla, attraverso un rituale che viene così descritto:

> Venuto dunque epso cum un altro suo fraticello e col mio marito a casa nostra, e qui inteso la infirmità e accidenti mei e il modo avea tenuto altri a volerme liberare, me fece alora alora pigliare nelle brazza al mio marito e, aprendo uno libro che seco portato avea, me se fece alquanto sopra e, col police de la

[254] Cfr. Carlo Malagola, *Della vita e delle opere di Antonio Urceo detto Codro*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1878, pp. 241-242; cfr. Parmeggiani, *Lo* Studium *di Bologna di fronte alla stregoneria* cit., pp. 265-266.

[255] «Ma certo costui me per un altro debbe avere tolto, come è sua usanza, e al presente in bono sentimento essere non debbe, come spesso se vede e maximamente ne li movimenti de la luna, ne li quali molto vacilla: e questo è stato da bon tempo in qua o per difecto de debilitate del cerebro overo per essere stato afaturato; che certo è grandissimo peccato, imperò che costui è stato cusì buono e legale notaro quanto altro de questa cità» (*Porr*. XX, 37).

[256] La cui competenza in campo negromantico è esplicitamente legata alla persecuzione delle eresie: «uomo in simile cose experto […] forsi, oltra la sua doctrina, per essere più volte stato inquisitore delli ribelli ed eretici de la nostra fede» (*Porr*. XXV, 10).

> sua dextra mano facendome nel fronte el segno della croce e alcuni suffumigii de corame vechio e di penne e de cose rendente odore teterrimo, me condusse in tanta furia, dolore e agitazione e il stomaco in tanto bullore, che mai credo persona al mondo patisse tanto tormento e passione come feci io; per modo che, credendo miseramente morire, fui constretta a vomitare cose sì orribile che difficile sarebbe a credere a chi non l'avesse vedute. Il che vedendo, il frate e il mio marito me fecerono portare a lecto e, pensando per tal effecti al tutto avermi liverata, me lasciarono riposare. (*Porr*. XXV, 11-12)

Nella novellistica fino a Nappi e Sabadino, un simile episodio è un *unicum*, specie se narrato in prima persona dalla voce femminile della vittima. Rispetto al testo di Nappi, peraltro, Sabadino opera dei tagli sistematici: se in alcuni casi egli va ad alleggerire la pesante prosa dell'umanista bolognese, come giustamente ha rilevato Tartaro[257], in altri invece si intuisce una volontà di censurare gli aspetti più espliciti e perturbanti del male descritto dalla madre di Magdalena. In questo passaggio, in particolare, Arienti omette un dettaglio significativo nel resoconto della donna, cioè il contenuto del vomito prodigioso prodotto dal rituale del domenicano. Si confronti la versione di Nappi:

> cominciai a vomitare cose stupende ch'è gran cosa a crederlo, como sono chiodi de ferro exstesi e ritorti, riuolti cum la punta in modo de graffij et vncini, aghi de ogni maniera, vncinelli de ramo e magliete. Non dico la quantità grande de capelli conci in pille grande come noce, et doe imagine, vna d'homo cum vno ago nel core e vno per transuerso de le maxille e vno ne la fronte et vno alquanto sopra la verga, cum le mane e piedi legati cum capelli; l'altra de femina cum vno ago sopra el capo, che penetraua sotto el mento, vn altro n'hauea nel ochio sinistro, vno in ciascuna mama e le mano e piedi, como l'altra, legati.[258]

In questa enumerazione, l'elemento più disturbante è indubbiamente costituito dalle due figure di cera con aghi conficcati in varie parti del corpo. Sebbene la cultura di oggi associ questi oggetti al *voodoo*, questo tipo di magia figurativa ha avuto origine nell'antichità greco-romana, con l'obiettivo primario di "fissare" gli spiriti divini nell'immagine con dei chiodi[259]. La storica dell'arte Natalie Armitage ha ripercorso questa tradizione, individuando nel Medioevo il punto di svolta in cui questo rituale si è trasformato in maleficio: attraverso un rituale di negromanzia, dei demoni venivano evocati per causare su una vittima umana un effetto analogo a quello rappresentato sul suo feticcio (ad esempio, causare dolore nello stesso punto in cui la figurina era trafitta), secondo il principio della magia simpatica[260]. In virtù di ciò, già negli anni '20 del Trecento papa Giovanni XXII condannava nella bolla *Super illius specula* coloro che «fabricant ac fabricari procurant imagines»[261]. Ma nella novellistica, questo tipo di oggetto non aveva mai ricevuto uno spazio del genere: solo Boccaccio contiene una cursoria allusione a tale pratica nel rituale che lo scolare prescrive alla vedova, in cui la

[257] Cfr. Tartaro, *Una storia per Sabadino degli Arienti* cit.
[258] *I negromanti* cit., p. 22.
[259] Cfr. Natalie Armitage, *European and African figural ritual magic: The beginnings of the voodoo doll myth*, in *The Materiality of Magic: An Artifactual Investigation into Ritual Practices and Popular Beliefs*, a cura di Ead. e Ceri Houlbrook, Oxford, Oxbow Book, 2015, p. 87.
[260] Cfr. ivi, pp. 87-88.
[261] Giovanni XXII, *Super illius specula* cit.

donna dovrà servirsi di un'«imagine di stagno in nome di colui il quale […] disider*a* di racquistare» (*Dec*. VIII 7, 56). Le testimonianze sul tema si rinvengono in altre tipologie testuali: oltre a rari accenni nelle cronache a questa altezza cronologica[262], il tema è discusso con comparabile dovizia di dettagli esclusivamente nei manuali di negromanzia[263] e, di pari passo, nei manuali ecclesiastici contro le pratiche negromantiche. Ad esempio, il *Malleus Maleficarum* di Heinrich Kramer and Jacob Sprenger, risalente al 1486, non solo descrive questi oggetti ma si dilunga anche sul principio magico alla base di questo rito[264]. Non a caso, proprio nel *Malleus* si trova una storia molto simile a quella raccontata da Nappi, derivata da una deposizione legale del 1485: una donna scopre che gli atroci dolori da cui è afflitta sono stati provocati dalla fattura di una sua vicina, che ha nascosto sotto la soglia della sua porta una «imaginem quandam ceream in longitudine vnius palme vndique perforatam habentis duos acus ex aduerso per latera ad modum quo ipsa punctiones a sinistro latere vsque ad dextrum et econuerso persenserat», oltre a «pecias panniculorum diuersas, plurimas res tam in granis quam in seminibus et ossibus continentes»[265]. Da un lato, dunque, la cultura ecclesiastica tardo-quattrocentesca ritiene la magia figurativa autenticamente nociva: riconosce i principi soprannaturali alla base del suo funzionamento e, percependola come una reale minaccia, condanna chiunque la metta in atto. Dall'altro lato, la tradizione novellistica italiana disconosce questo tipo di magia: i negromanti sono degli impostori, i rituali sono finti, chi afferma di essere vittima di fattura è solo uno sciocco, come afferma il Nappi narratore rappresentato da Sabadino degli Arienti. All'interno dei confini del genere letterario, si scontrano l'istanza dell'irreale, o meglio del soprannaturale, e quella del reale prettamente umano che anima la novella: ne deriva una formazione di compromesso che pare slittare, in termini orlandiani, dal soprannaturale di derisione al soprannaturale di incertezza sul "se", comprensibile data l'istanza del soprannaturale sempre più pressante nell'immaginario collettivo a questa altezza cronologica. Se quello demonologico della Chiesa è uno dei discorsi dominanti, il codice novellistico si comporta in questo caso come un discorso dominante al secondo grado, che riscrive l'altro cercando di addomesticarlo e reprimerlo in

[262] Il *Chronicon Siculum* riporta il ritrovamento in una chiesa di «duo imagines cere cum multis acubus et cum multis factachiariis» il giorno 15 agosto 1391 (*Cronicon Siculum incerti authoris ab anno 340 ad annum 1396*, a cura di Josephus de Blasiis, Napoli, Ex Regio Typographeo Francisci Giannini & Fil., 1887, p. 102).
[263] Numerosissimi *experimenti* con simili *imagines* vengono attestati nel ms. BNF It. 1524; la traduzione della *Clavicula Salomonis* ivi contenuta si dilunga anche sulle differenze fra i feticci da impiegare nei riti «per amore» e «per odio», che differiscono per materia di composizione, per le formule da pronunciare mentre le si plasmano e per gli usi: cfr. Gal - Boudet - Moulinier-Brogi, *Vedrai mirabilia* cit., pp. 226-227 (e *passim* per i veri e propri rituali).
[264] «[…] quando imaginem ceream vel simile ad maleficiandum aliquem maleficus facit vel quando maleficio alicuius in aqua vel plumbo imago apparet, quicquid molestie infertur tali imagini cum tale experitur fieri in imaginato, id est, homini maleficiato, puta punctura vel alia lesura quecunque, licet lesio realiter inferatur imagini per maleficam vel alium hominem et inuisibiliter demon maleficiatum hominem eodem modo ledit, merito tamen malefice imputatur, quia sine ea deus nunquam lesionem inferre diabolo permitteret, nec diabolus per se ledere ipsum attentasset» (Henricus Institoris, O. P. - Jacobus Sprenger, O. P., *Malleus maleficarum*, a cura di Christopher S. Mackay, vol. i: *The Latin Text and Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011 [2006], p. 458).
[265] Ivi, p. 463.

linea con il proprio sistema di sapere. Si avvertono, nel testo, tracce di quel che il discorso novellistico cerca di estirpare, cioè il sospetto dell'esistenza e dell'efficacia della magia oscura: e la reticenza «cose sì orribile che difficile sarebbe a credere a chi non l'avesse vedute» è fra le più lampanti di queste *blessures* testuali, per adottare l'efficace espressione di Michel de Certeau[266]. Possiamo tracciare una linea ideale fra l'aneddoto del *Malleus*, che riporta la descrizione sia dei feticci sia del principio magico secondo cui operano, la novella di Nappi, che tace il principio magico ma indugia nella descrizione dei feticci e, infine, la riscrittura di Sabadino all'interno di una raccolta di impianto decameroniano, che non solo evita di enunciare il principio magico ma che sente anche il bisogno di scotomizzare i feticci.

Nonostante il rituale di esorcismo del frate domenicano, la madre di Magdalena non si è mai ripresa del tutto: sente ancora «qualche particella della *sua* grave infirmità», che ha tenuto segreta «per non retornare a la lectione e suffumigii del frate e a uno altro vomito» (*Porr*. XXV, 14-15). Tuttavia, ormai sente che questo male si sta intensificando e teme addirittura che la porti alla morte, motivo per cui si è convinta a chiedere aiuto a Piero Goso per liberarla. Nestore vede nella richiesta della donna un'opportunità di avvicinarsi alla figlia con l'inganno, ma cerca di dissimulare la sua prontezza ad aiutarla, avanzando qualche dubbio sulla disponibilità dell'amico Piero a prestarsi a questo rito, «adciò la donna nel suo desiderio più ardente divenisse e più facilmente se disponesse a farli cosa grata» (*Porr*. XXV, 20). Egli, infatti, afferma

> che era vero che miser Piero Goso era suo buono amico e fratello; e persuadevasi che li farebbe fare per sé quello dovesse fare per persona alcuna, ma che dubitava poterlo indure a questo, cum ciò fusse che pochi dì prima (come era manifesto a ognuno), egli era stato da l'inquisitore e frati de san Dominico preso e incarcerato: e questo solamente perché avea posto, per far una piacevolezza, in una inghistara piena de aqua, che cum certa polvere fece torbidare, uno gambaro, dicendo che era uno foletto che avea preso in una casa a Bologna e posto in dicta inghistara, perché era inamorato de una vechia, a la quale per piacere li cavava spesso el pan de bocca quando mangiava; e perché questa cosa era fresca, li parea che serìa al presente gran dificultà a farli questa cura pigliare […]. (*Porr*. XXV, 17)

Anche se i documenti storici non recano traccia dell'operato negromantico di Piero, questo paragrafo senz'altro ci restituisce un autentico spaccato della Bologna degli anni '70 del Quattrocento, in cui l'Inquisizione e i domenicani sono in piena attività contro qualunque parvenza di pratica occulta. In questi anni, l'inquisitore di Bologna è Simone di Nicola da Novara, lo stesso che perseguì in un celebre processo il frate carmelitano Antonio Cacciaguerra, accusato di praticare negromanzia: ci restano i documenti del suo secondo processo, a partire dal 1472, che per il complesso insieme di forze in gioco vedrà non solo il proscioglimento del frate negromante, ma anche le dimissioni dal

[266] «Lorsque la possédée parle ce langage qui s'impose à elle et qui se met à sa place, le discours aliénant mais nécessaire qu'elle tient porte la trace – la "blessure" – de l'altérité que prétend recouvrir le savoir» (Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Parigi, Gallimard, 1975, p. 255).

ruolo di inquisitore di fra Simone[267]. È indubbio che Nappi, nella costruzione della sua trama, attinga a questa atmosfera, in cui da un lato i processi inquisitori erano all'ordine del giorno, dall'altro l'opinione pubblica nonché, ancor più significativamente, la cultura alta, era divisa. Basti pensare che Cacciaguerra fu sostenuto non solo dal suo priore Guglielmo Lepri, membro del *collegium doctorum* della facoltà di Teologia dell'Università di Bologna e impegnato a sostenere che l'evocazione e l'interrogazione dei demoni (praticate da diversi carmelitani) di per sé non costituisse eresia, ma anche il cardinal Francesco Gonzaga, legato papale in città, nonché figlio di Ludovico Gonzaga e fratello di Federico I, che notoriamente nutrivano interessi per la magia colta[268]. Cacciaguerra venne assolto secondo gli ordini di Gonzaga nel giugno del 1473[269]; successivamente, su istanza dell'Inquisitore, anche Lepri fu indagato da due commissari apostolici e, pur essendo giudicato colpevole di eresia per le sue posizioni negromantiche, fu presto reintegrato in tutte le sue attività senza pene particolari[270]. Va letto in questo contesto il buffo episodio di Piero Goso, che sarebbe stato addirittura «incarcerato» dall'inquisitore e dai domenicani per aver fatto passare un gambero di fiume in un recipiente d'acqua per un «foletto», cioè un demone[271]. Il rituale non è frutto della fantasia di Nappi, anzi, si tratta di una pratica ben nota con il nome di "diavolo nell'ampolla", definibile in termini di idromanzia[272]. All'interno di un recipiente, spesso indicato come *phiala*, sarebbe stato imprigionato un demone che avrebbe rivelato con parole o con immagini un sapere occulto. Già nella bolla *Super illius specula* papa Giovanni XXII fa riferimento a questo rituale[273], perseguibile come un patto con il demonio; sempre a partire dal Trecento, del resto, alla pratica si fa riferimento in testi

[267] Per tutti i dettagli riguardo al processo, cfr. Herzig, *The Demons and the Friars* cit.
[268] Cfr. ivi, pp. 1038-1040.
[269] Cfr. ivi, p. 1040.
[270] Cfr. ivi, p. 1043.
[271] Questo significato del termine è reso celebre dal titolo del dialogo di Doni *Gli Spiriti folletti*, del 1546 (per cui cfr. Luca Pastori, *"O Belzebù domicilio di tranquillità!". Indagine sugli «Spiriti folletti» di Anton Francesco Doni*, in «Aevum», XCVI/3 (2022), pp. 533-554), ma il senso di 'creatura demoniaca (dotata di poteri soprannaturali)' è attestato sin da Bonvesin da la Riva, e proprio in senso negromantico è utilizzata nel *Trattato della scienza* di Jacopo Passavanti nel 1355, come riporta il TLIO (s.v. *Folletto (1) s.m.*, a cura di Elisa Guadagnini). Nel Quattrocento, si veda la connotazione demoniaca del sintagma "spirito folletto" nel *Morgante* di Luigi Pulci (Pulci, *Morg*. XXIV, 109, 2, per cui cfr. Dante, *Inf*. III, 37-39; XXV, 92, 1; XXV, 119, 4; XXV, 160, 2; XXV, 300, 5).
[272] Il termine *hydromantia* compare già in Plinio il Vecchio (*Naturalis historia*, XXXVII, 192), e ancor più significativamente ne parla Agostino nel *De civitate Dei* (VII, 35) come forma di negromanzia: «Nam et ipse Numa, ad quem nullus Dei propheta, nullus sanctus angelus mittebatur, hydromantiam facere compulsus est, ut in aqua videret imagines deorum, vel potius ludificationes daemonum, a quibus audiret quid in sacris constituere atque observare deberet. Quod genus divinationis idem Varro a Persis dicit allatum, quo et ipsum Numam, et postea Pythagoram philosophum usum fuisse commemorat: ubi adhibito sanguine etiam inferos perhibet sciscitari; et νεκρομαντείαν graece dicit vocari: quae sive hydromantia, sive necromantia dicatur, idipsum est, ubi videntur mortui divinare».
[273] «[…] daemonibus namque immolant, hos adorant, fabricant ac fabricari procurant imagines, annulum vel speculum vel *phialam* vel rem quamcumque aliam magice ad daemones inibi alligandos, ab his petunt responsa, ab his recipiunt, et pro implendis pravis suis desideriis auxilia postulant, pro re foetidissima foetidam exhibent servitutem» (Giovanni XXII, *Super illius specula* cit., mio il corsivo).

letterari (sebbene non novellistici) e di cronaca[274]. Sabadino parla di imprigionamento di demoni in un recipiente a scopo divinatorio anche nella già citata novella di Piero Velutaio: miser Onorio, travestito da frate, facendo credere alla vittima della beffa di ritenerlo un demone, così incita i suoi complici: «Ma prenditelo, ché voglio el tigniamo scongiurato in qualche vaso, dove potremo sapere multi secreti de la natura e del cielo: ché s'el non fusse venuto in forma umana, el potressemo scongiurare in una ampoletta» (*Porr*. XLI, 45) – a ulteriore testimonianza dell'associazione tra frati e pratiche negromantiche nella cultura di Sabadino.

Piero Goso, infine, finge di cedere e di prestarsi alle insistenti richieste della donna. *In primis* la sottopone a una sorta di visita medica[275], in cui le domanda i suoi sintomi e, come si è già anticipato[276], le svela alla fine di essere non solo affatturata ma posseduta da diversi demoni. Si predispone il rito: la sera seguente, il marito della donna e il suo genero verranno fatti allontanare dalla casa fino alle tre di notte, e dovranno essere messi a disposizione del negromante «una inghistara nova, una pietra cotta nova, tre candele di cera nova de megia uncia l'una» (*Porr*. XXV, 46). C'è una grandissima attenzione al cerimoniale nel testo di Sabadino, in parte evidentemente mirato a distrarre la donna per permettere a sua figlia di intrattenersi indisturbata con il suo amante, in parte descritto con un'abbondanza di dettagli che lascia ipotizzare una buona familiarità con il tema. Anzitutto, la donna viene mandata a riempire e vuotare l'«inghistara» per venti volte, colmandola infine un'ultima volta con l'acqua che verrà usata nel rito; quest'operazione, del tutto gratuita, concede a Nestore e Magdalena il tempo di ben due amplessi. La brocca viene poi posizionata su una credenza presente in un salottino della casa. L'autore sottolinea come Piero Goso, per questa messa in scena, abbia portato con sé un gran numero di strumenti da mago professionista: «miser Piero alora, facendo ogni omo ingenochiare, aperse el libro della *Teorica de li pianeti*, nel quale erano figurate varie figure de cieli e pianeti; e scoperto una spera enea materiale che seco portato avea, e rivolti tutti verso l'oriente, li fece dire alcune orazione» (*Porr*. XXV, 54). Gli oggetti appartengono tutti all'ambito astronomico: il trattato sui pianeti, forse identificabile in quello arabo di Alpetragio (tradotto in latino proprio da Michele Scoto, che aveva fama di negromante), nonché la sfera di bronzo in uso negli *studia*[277], che

[274] Per un approfondimento sul tema, rimando al ricco studio di Allegra Iafrate, *"Il demone nell'ampolla": Solomon, Virgil, Aeolus, and the Long Metamorphosis of Rain Rituals and Wind-Taming Practices*, in «Revue de l'histoire des religions», III (2017), pp. 387-425, in particolare alle pp. 396-397 per le attestazioni in area italiana.

[275] Ma durante questa fase «miser Pietro e Nestor, voltandose l'uno verso l'altro mirabundi, in luoco de' testi di Galieno e de Avicenna sopra li narrati accidente della donna dicevano versi de *Doctrinale* strani e sonori, e parlavano ebraico» (*Porr*. XXV, 44): pronunciare quelle che potrebbero apparire formule magiche in latino e in ebraico già connota Piero Goso come potenzialmente dotto in ambito negromantico ancor prima del rituale. Va ricordato che Nestore Morandi era a tutti gli effetti, secondo le parole dello stesso Nappi, «doctore de le arte e medicina eximio» (Nappi, *Memoriale mei* cit., p. 6).

[276] Cfr. Capitolo VII.4.

[277] Cfr. nn. 1-2 a *Porr*. XXV, 54.

denotano un'ambiguità di fondo tra l'ambito astronomico e quello astrologico[278] – e, di conseguenza, fra quest'ultimo e la magia nera. Così prosegue il rito:

> E data la spera in mano a Nestor e facendo livarli tutti in piedi, lui col capo scoperto, legendo el capitulo de la figura de Mercurio e facendo grande reverencie e molte ceremonie, alfine cum la punta de una spada nuda presso la credenza in terra fece uno circulo assai grande, nel quale, verso la parte meridionale lassando uno introito de circa mezo brazzo, entrò; e facto porli la donna in genochio col viso verso la credenza, pose sopra epsa el libro e la spera. E presa la nova pietra, cum grande reverenzia la mise nel mezo de la credenza, e accese tre candele, le atacò a tre anguli nel mezo de la pietra. […] E poi fra le accese candele ponendo l'inghistara de l'aqua, se revoltò alla donna e dixe:
> «Madonna non abiate paura»; e prendendola per mano e levandola de genochio, la condusse dentro al circulo per l'adito li avea lassato e quello cum la punta de la spada finitte de serrare. (*Porr*. XXV, 55-58)

A scapito della *brevitas* che dovrebbe caratterizzare le novelle (e che, secondo Montesano, potrebbe aver giustificato l'omissione di dettagli cerimoniali in *Dec*. X 5 rispetto all'analogo episodio in *Filocolo* IV 31[279]), la sequenza del rito negromantico-esorcistico in Sabadino è molto estesa e ricca, dilungandosi sulla gestualità che accompagna i vari momenti del cerimoniale e sul posizionamento meticoloso di tutti gli oggetti secondo precise geometrie; anche il dettaglio del circolo magico viene rappresentato minuziosamente, evidenziando come il falso negromante sia molto attento al perimetro magico, non permettendo alla donna di violarlo neanche per entrare. Questo ricco apparato rende certamente più credibile la beffa negromantica per la madre di Magdalena, che del resto già aveva subito un rituale da parte di un (a quanto ne sappiamo) autentico frate domenicano, e dunque non era completamente profana a questo ambito. Dopo aver predisposto tutto il necessario (comprese le candele, che sono state truccate da Piero Goso con della polvere da sparo), l'uomo esorta Nestore e Magdalena ad allontanarsi per tutta la durata del rituale, perché non potendo stare nel circolo protettivo «se ne potrebbono pentire» (*Porr*. XXV, 60). I due amanti, fingendo riluttanza, si appartano nuovamente nella camera da letto. Solo a questo punto ha inizio la parte centrale del rito, che si presenta anche in questo caso come una pratica idromantica: «Miser Piero, in questo tempo or l'una or l'altra mano de la donna pigliando e fricandoli li polsi e facendoli dire el paternostro e l'avemaria, alcuna volta li dimandava se ne la inghistara alcuna cosa vedea» (*Porr*. XXV, 63). Si noti l'uso delle preghiere come formule rituali: in questo caso, non c'è alcun divieto di pronunciare i *nomina sacra*, e anzi le preghiere vengono pienamente integrante nel rito, com'è attestato nei manuali negromantici. Di riti simili ci sono diverse attestazioni nella Bologna quattrocentesca, sia nell'ambito di esposti

[278] Cfr. lo slittamento semantico nella novella LVII: «se dette, cusì pieno d'anni come era, al studio de astrologia; a la quale avendo dato opera assidualmente d'alora in qua, odo che se trova al presente, come cosa miraculosa, de tutta la Gallia cisalpina peritissimo astronomo» (*Porr*. LVII, 101); su questa novella, cfr. *infra*.
[279] Cfr. Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit., p. 178.

all'Inquisizione sia nell'ambito del dibattito giuridico[280]. Nell'«inghistara» di Piero Goso, però, non compare nulla: ciò che invece si manifesta sono gli "effetti speciali" delle candele truccate del finto negromante:

> Non passò megia ora che 'l fuoco de la candela, che avea la polvere più presso la summità, facendo cum strepito una gran fiamma come fa la polvere de bombarda e subito extinguendose, miser Piero dicea alla donna non avesse paura, ché quello era uno demonio che se era da lei partito, e che dicesse el paternostro cum devozione. E sequendo lui in le orazione, non so se dico ebraiche o arabice, da inde a meza ora pervenne el fuoco de la secunda candela al loco de la polvere e poi, fra non molto spacio, a quella della terza, le quale come la prima cum strepito facevano una gran fiamma e poi subito se amorzavano. (*Porr*. XXV, 64-65)

Mentre i presunti demoni si manifestano, in questa sorta di esorcismo il negromante impone alla donna di continuare a pregare, mentre egli recita formule in ebraico o in arabo, lingue che rimandano sempre alla sfera magica. Cristianesimo e magia colta si mescolano senza soluzione di continuità in questo cerimoniale, riproducendo un'ambigua prossimità fra i due ambiti, come si è visto, ben presente nella cultura bolognese. Inoltre, sia per mantenere in forza la donna (che pare venir meno dallo spavento) sia come parte del rituale[281],

> miser Piero de l'aqua de l'inghistara li bagnava spesso li pulsi del capo e delle mane, e poi li poneva della terra creda bagnata, che seco avea portato, sopra le tempie e sopra il collo, comandandoli che non l'amovesse fine al sequente giorno e poi tutta integra se sforzasse spicarla e gettassela nel fuoco, acciò non tocasse terra. (*Porr*. XXV, 67)

Infine, le candele arrivano a estinguersi completamente: il tempo dell'esorcismo dei demoni è scaduto, per quella sera Piero dice alla donna di non poter far altro «salvo che farli vomitare le fature e malie avea nel corpo» (*Porr*. XXV, 69). «Profanato e aperto el circulo cum la spata» (*Porr*. XXV, 70), Piero richiama Nestore e Magdalena e con il loro aiuto somministra alla donna un emetico naturale, «dicendoli certe frotole in modo de orazione sopra» (*Porr*. XXV, 71). Mentre l'affatturata

[280] Si veda questo episodio, sempre confessato da Marco di Matteo da Gesso all'inquisitore Gaspare Sighicelli il 4 maggio 1444: «Item dixit quod abbas Ioannes de Imola, iam sunt 11 anni vel circa, dedit sibi Marco plures ampolinas tam e vitro quam de cristallo, in quibus dicebat esse spiritus inclusos; et ipse Marcus tenuit per duos menses et ultra et eos ipse Marcus coniurabat cum verbis et suffocationibus et incensione candelarum in praesentia cuiusdam puellae; qui respondebant, ipsa puella audiente et referente, et aliquando etiam audiente ipso Marco» (Piana, *Nuovi documenti sull'Università di Bologna e sul Collegio di Spagna* cit., p. 823), nonché la seguente questione di un *consilium* in cui si espresse il giurista Andrea Barbazza: «Quidam pro inueniendo furta vel sciendo aliqua secreta accipiunt phialam cum aqua communi, & aliquando benedicta, vel aliquod aliud corpus perspicuum. Et puerum vel puellam virginem habentem cereum ccensum, & aliqua(n)do benedictum in manu respicere faciunt dictam aqua(m), vel dictum corpus perspicuum dicendo ista verba, videlicet, Angelo Biancho, Angelo Santo, per la toa santita, & per la mia virginita, monstrame chi ha tolta la tal cosa, e che n'ha fatto. & similia. Et tunc aliquando apparent dumtaxat istis virginibus vmbrae, siue imagines instar personarum, quae furatae sunt dictas res, & figurae rerum ablatarum, & locorum, ubi sunt repositae, & actuum, quos fecerunt fures in asportando: & etiam figurae rerum, vel negociorum occultorum, quae quaeruntur» (Andrea Barbazza, *Consiliorum sive responsorum*, vol. i, Venezia, apud Bernardum Iuntam & Fratres, 1581, cc. 174*v*b-175*r*a). Questi due casi attestano sia la pratica idromantica, sia l'utilizzo delle candele durante il rito sia, infine, la frequente partecipazione femminile a questo rituale.

[281] Basile commenta che la creta «nel rito, infatti, avrebbe dovuto "assorbire" umori maligni» (n. 4 a *Porr*. XXV, 67).

ha gli occhi coperti, i beffatori gettano nel secchio postole sotto il viso una serie di oggetti analoghi a quelli che, nella versione di Nappi, la donna affermava di aver vomitato durante il primo rituale:

> un dito de una mano de omo secco, le unglie de una talpa, uno capo de rana, uno capo e la coda de luxerta, una parte de scorza de una vipera, alcune unglie de gatta, dui ami da prendere pescie, aghi, uncinelli, maglie de più sorte, pillette de capilli, una imagine de dimonio di cera cum una catena al collo, una mandragora e alcune penne picole de varii colori, che seco portato aveano. Retornata che fu la giovene cum l'aqua e gettatone nel volto a la matre, e in sé retornata, miser Piero prese el bacile de le fature e quelle tutte in un altro vaso gettò: che era cosa miracolosa (se vera fusse stata) a vedere. (*Porr*. XXV, 72-73)

Ci si potrebbe chiedere come mai Sabadino non abbia censurato anche questo elenco di strumenti di fattura, come aveva fatto in precedenza: anzi, egli vi aggiunge addirittura un termine rispetto al suo ipotesto, cioè la pianta di mandragora. A mio avviso, in questo caso la portata disturbante del vomito è molto ridotta rispetto al brano precedente: nella prima sequenza, si trattava della testimonianza in prima persona della donna affatturata, che poteva essere passibile del sospetto di autenticità; in questa seconda sequenza, il narratore esplicita che gli oggetti non sono davvero stati vomitati dalla donna e non incarnano in alcun modo una fattura, ma sono stati introdotti sulla scena dagli stessi beffatori. Non c'è niente di prodigioso in questo vomito: la formazione di compromesso è quella tipica del soprannaturale di derisione, in cui si indulge in particolari soprannaturali a patto di smentirli dichiarandoli fasulli. Una spia di questo atteggiamento emerge anche da una piccola, ma significativa variante rispetto all'ipotesto di Nappi: «ritrouarono le dicte facture, et stupefacti, in vno altro vaso gettatele, era cosa miracolosa a uedere»[282]. A questa frase, Sabadino aggiunge un significativo inciso: «era cosa miracolosa (*se vera fusse stata*) a vedere». È una sorta di *excusatio non petita*, che tradisce un certo disagio nell'autore di novelle: il vomito della donna, così come tutti i rituali così minutamente descritti, sono davvero portentosi e chi vede con i propri occhi qualcosa del genere ha davvero la percezione di esperire fenomeni soprannaturali. Il novellatore ha indugiato su tutto ciò, ha creato atmosfere con una perizia tecnica di *ars necromantica* sicuramente se non di prima, al più di seconda mano. Per questo, sente anche il bisogno di mettere le mani avanti, insistendo nuovamente nel ribadire che tutto ciò che ha raccontato *non* è vero, *non* è soprannaturale. La negazione ("*non* credo nel soprannaturale"), insieme allo spostamento ("*i beffati* credono nel soprannaturale"), è il compromesso necessario per poter includere tutti questi elementi che superano la realtà quotidiana all'interno della novella, restando nei confini prescritti dal genere letterario.

La novella XXV delle *Porretane* non include il secondo episodio narrato nella spicciolata di Nappi, che testimonia con ancor maggiore evidenza uno slittamento dei modi novellistici nel trattamento di questo tema. Sabadino tronca la sua novella all'ultima battuta rivolta da Piero Goso al

[282] *I negromanti* cit., p. 43.

marito di Magdalena, rientrato in casa prima che i beffatori riescano a dileguarsi: Piero afferma che, se avesse voluto portarsi a letto la giovane, non avrebbe avuto bisogno di introdursi nella loro dimora in segreto, ma gli sarebbe bastato farla volare nel proprio letto con le sue arti magiche[283]. Nappi, nel suo testo, così prosegue il discorso indiretto del finto negromante:

> [...] bene hormai douea hauer ntesode la soa fama che non era al mondo sì gran cosa che per nigromantìa non la facesse, tanto era ne la arte perfecto. E che el fusse uero quello [che] li dicìa, prima ch'el tornase a la casa de la socera lo uolea cum experientia fare certo; et che la sera a lui ritornasse, che li farìa uedere.[284]

In realtà, più che voler convincere l'ingenuo marito di Magdalena, Piero vuole semplicemente offrire all'amico Nestore un'occasione in più per stare con la sua amata. Con questo pretesto, però, prende il via la seconda beffa negromantica di Piero Goso. Oltre al marito di Magdalena, assisteranno a questa *performance* niente meno che «alcuni de li principali de la famiglia del Illustre Signore Roberto de Sancto seuerino, capitanio ducale dignissimo, comorante alhora in bologna» (il che, come si è detto, colloca la vicenda precisamente nel 1474[285]). Il rituale negromantico ha luogo nella Piazza del Mercato[286], in una notte ritenuta propizia «secondo el corso di cieli e stelle»[287]. Il sapere astrologico è ancora al centro della messinscena di Piero:

> Quivi peruenuti et spesse uolte messer piero guardando verso al cielo et a diuerse stelle, dicea a li astanti uari nomi et effecti de esse stelle, mostrandose grande astrologo, che ne seppe assai più tholomeo: et guardando ad esse stelle, demonstraua, secondo el sito de alcuna de quelle, non ritrouare loco congruo ad fare el circulo [...].[288]

Si tratta, in verità, di un pretesto per condurre gli spettatori del rito in un punto preciso, dove Piero Goso e il suo già ricordato complice Giovanni Zoppo hanno nascosto una lunga cordicella (che avrà una parte integrante negli "effetti speciali" di magia negromantica), ma che viene identificato sempre con la scusa dell'influenza astrale: «et guardando le stelle, affirmò quello essere loco idoneo per che perpendiculariter era sotto la stella per uirtù de la quale e per altri rispecti li farìa vedere cose mirabile»[289]. Il rito ha inizio e Nappi si dilunga nuovamente nelle descrizioni del cerimoniale, ritraendo i finti negromanti Piero e Giovanni intenti l'uno a pronunciare formule di scongiuro, l'altro

[283] La battuta di Piero Goso ricorda la considerazione di Pampinea nel frangente in cui la vedova di *Dec*. VIII si convince che lo scolare sia un negromante in grado di aiutarla a conquistare un altro uomo: «La donna poco savia, senza pensare che se lo scolare saputa avesse nigromantia per sé adoperata l'avrebbe, pose l'animo alle parole della sua fante» (*Dec*. VIII 7, 48).
[284] *I negromanti* cit., pp. 47-48.
[285] Cfr. Guerrini, *Avvertimento* cit., p. II.
[286] Nappi situa il rito con precisione topografica: «ale mure de la cità presso el mercato, fra la porta de galiera et el canale da le molline» (*I negromanti* cit., p. 49): si tratta dell'attuale Piazza 8 Agosto.
[287] Ivi, p. 48.
[288] Ivi, p. 50.
[289] Ivi, p. 51.

a leggere un libro illustrato non meglio definito ma, presumibilmente, ebraico[290], il tutto accompagnandosi con gesti e movimenti:

> Fermato adunque quiui, cominciò ad fare molte coniuratione e molti varij segni, mo um l'una, mo l'altra spata verso el cielo, la tera [et] le quatro parte del mondo: et el simile facea el Zoppo, el quale aperto uno suo libro tucto scripto a varie caractere et signi, al lume de luna, el demonstraua legere, facendo hora de le mano, hora del capo uarij gesti et acti, molto alto parlando [e] monstrando de parlare hebrayco [...].[291]

Dopo queste formule, viene tracciato a terra con le spade il canonico circolo protettivo, che contiene tutti i presenti salvo Giovanni Zoppo (il quale deve potersi muovere liberamente per il funzionamento della beffa):

> messer piero, cum una spata e il Zoppo cum l'altra, hauendo restricti nel loco doue uoleano li astanti, andando vno contro l'altro e messer piero dentro et il Zoppo di fori, feceno vno circulo nel quale loro e messer piero dentro remaseno, el Zoppo dicendo che per bono rispecto bisognaua ch'egli di fori stesse.[292]

A questo punto, i negromanti ingiungono a tutti i presenti di non pronunciare il nome di Dio o dei santi, qualsiasi cosa dovesse succedere. Questo *topos*, già novellistico, subisce tuttavia nel testo di Nappi un mutamento molto significativo. Piero e Giovanni si servono di un ulteriore oggetto rituale, il cranio di un morto, che collocano sul perimetro del circolo e vicino alle due spade, poste invece all'esterno. Di nascosto, però, lo legano alla cordicella posizionata in precedenza, tenuta dall'altro capo dallo stesso Cesare Nappi, che compare nella novella in prima persona come complice dei finti negromanti e che durante tutto il rito sta nascosto in una caverna poco lontana, situata probabilmente sull'attuale Montagnola. I tre uomini avevano stabilito che, alla terza invocazione di Piero, Cesare avrebbe dovuto tirare la cordicella, creando l'effetto di un prodigioso movimento autonomo del cranio. Le cose, però, non vanno come previsto: Cesare si dimentica di dover aspettare il terzo richiamo e, non appena Piero finisce di enunciare delle evocazioni e grida «Veni», dà immediatamente uno strattone alla corda:

> Subito, non expectando Cesare el terzo crido como era ordinato, essendo ascosto in vna cauerna apresso el sopradicto monte, hauendo l'altro capo de la fune in mano, cum tute le forze tirò a se el morto capo, el quale, percotendo ne le spate, per che erano per inaduertentia poste suxo la fune, le fece rizare e percossero messer piero in vna gamba. El che vedendo messer piero, non credendo che Cesare hauesse tirato per che douea tirare al terzo crido e non essendosi adueduto che le spate fussero sopra la fune, temete che dio nol volesse punire de questi soi erori, et quanto potè cridò: Iesù, Iesù.[293]

[290] Testi in ebraico associati a pratiche di negromanzia sono attestati a Bologna nel decennio successivo: cfr. Parmeggiani, *"Ad extirpandas sortilegiorum, divinatorum ac malleficorum iniquas operationes"* cit., p. 854 e n. 46.
[291] *I negromanti* cit., p. 51.
[292] *Ibidem*.
[293] Ivi, pp. 52-53.

Pur senza ammettere l'esistenza degli spiriti che stanno fingendo di evocare, la ferrea certezza che caratterizzava i beffatori boccacciani, sicurissimi nel loro scetticismo, viene meno: ciò si fa evidente nel momento in cui Piero stesso infrange la regola del rituale e invoca in aiuto Gesù, non una, ma ben due volte. Nel modello del *Decameron*, sono i beffati, come maestro Simone, a violare questa regola[294]; ancora Masuccio riproponeva lo stesso schema narrativo[295]. Tale inversione di ruoli nella novella di Nappi è davvero emblematica, specialmente tenendo conto che, da tradizione boccacciana, il beffatore è alter ego dell'autore, ne riflette la visione del mondo (a maggior ragione nel caso di Nappi, che compare anche in scena proprio nei panni di complice della beffa)[296], nonché il personaggio in cui i lettori dovrebbero identificarsi. È un'altra di quelle *blessures* che incrinano inevitabilmente il discorso dominante, cioè quello decameroniano, nel momento in cui tenta di riscrivere un discorso altro, quello della magia oscura nella Bologna quattrocentesca. Scrive de Certeau,

> quelque chose de différent revient dans ce discours avec la citation de l'autre: elle reste ambivalente; elle mantient le danger d'une étrangeté qui altère le savoir traducteur ou commentateur. La citation est pour le discours la menace et le suspens d'un lapsus. L'altérité dominée (possédée) par le discours garde, latent, le pouvoir d'être un revenant fantastique, voire un possédant.[297]

Piero Goso, per un attimo, vacilla e crede davvero che i suoi riti possano avere conseguenze ultraterrene; è come se sbagliasse la sua parte, quella del beffatore, pronunciando per errore una battuta che non gli spetta. Guadagnando gradualmente terreno narrativo, la credenza nel soprannaturale travalica i confini sicuri dello spostamento sui beffati e inizia a contagiare anche gli stessi protagonisti: è una spia significativa del fatto che rimanere all'interno dei confini del realismo boccacciano è sempre più difficile a quest'altezza per autori come Nappi, esposti a un clima culturale ormai notevolmente diverso da quello di riferimento per il *Decameron*. È Giovanni Zoppo a rendersi conto dell'errore di Cesare e a prendere in mano le redini della beffa, mettendo una pezza sulla *defaillance* del compagno Piero: «reprehendendolo che hauea Iesù inuocato, fingendo legere nel suo libro, demonstrò hauere tuto remegiato»[298]. Nel frattempo, Cesare continua a tirare a sé il cranio, facendolo saltare in aria e suscitando la meraviglia dei presenti: fuori dalla portata della loro vista, corre a portarlo all'ultimo complice del rito, cioè il già ricordato stipendiario nei panni dello spirito evocato, che attendeva nascosto sul rialzo della Montagnola. Brandendo la spada, egli si precipita a

[294] «Sceso dello avello, pianamente dicendo "Dio m'aiuti!" sù vi salì e acconciossi molto bene» (*Dec*. VIII 9, 96).
[295] «Tremando tutto, non recordandose de l'asina de Ierusalem, non vi lassò santo in cielo a chiamare in suo soccorso» (Masuccio, *Nov*. II 20, 172).
[296] Cfr. Fontes-Baratto, *Le thème de la beffa dans le «Décaméron»* cit. e Picone, *Lettura macrotestuale dell'ottava giornata del «Decameron»* cit.
[297] De Certeau, *L'écriture de l'histoire* cit., p. 256.
[298] *I negromanti* cit., p. 53.

cavallo davanti ai finti negromanti e agli spettatori, che alla sua apparizione sono presi dallo sgomento. I negromanti mostrano di domare lo spirito e gli chiedono la restituzione del cranio, che l'uomo ha con sé, e poi gli ingiungono di presentarsi. Lo spirito si identifica come un soldato di Giulio Cesare, morto a Farsalo[299], e per provarlo gli viene chiesto di portare, come *signum*, il pugnale con cui Giulio Cesare era stato ucciso, che si troverebbe a Roma in Campidoglio. Come nella novella XXIV delle *Porretane*, si sfrutta la credenza che gli spiriti potessero viaggiare istantaneamente attraverso spazi vastissimi. Il finto spirito, in realtà, si reca semplicemente di nuovo sulla Montagnola, dove di nascosto riceve un pugnale antico da Cesare Nappi. Brandendolo, lo riporta cavalcando agli astanti, che fra loro vociferano: «Certo, el uiene da roma. Vno spirito ua presto»[300]. Ottenuto come prova il pugnale, che lo spirito afferma essere in grado di far trionfare sempre chiunque lo porti con sé, Piero e Giovanni fingono di rimandare il soldato agli inferi e questo si allontana nuovamente al galoppo fino a sparire dalla vista. I due finti negromanti, «con cerimonie non poche el circulo profanato», mettono quindi fine al rituale. La novella di Nappi (e la novella XXV delle *Porretane* che ne deriva) è l'unica a contenere dei riti che si svolgono dall'inizio alla fine e che, apparentemente, per i beffati producono l'effetto atteso.

Sabadino degli Arienti propone anche altre tipologie di magia colta, riflettendo quanto fosse ricco e vivido il panorama di queste pratiche nella Bologna del Quattrocento. Un caso emblematico è quello della novella LVII, dedicata precisamente all'astrologia non in relazione a rituali negromantici, ma in quanto disciplina autonoma con scopi propri. È risaputo quanto impulso abbia avuto l'astrologia nel corso del XV secolo e quanto fosse praticata all'interno delle corti; al contempo, le radici della parallela polemica anti-astrologica affondavano già nel Trecento[301]. Bologna, nel periodo in cui Sabadino scrive, non fa eccezione: risale al 1474 la celebre stampa degli *Astronomica* di Manilio e dei *Phaenomena* di Arato di Soli, secondo Ezio Raimondi riflesso degli interessi astrologici negli ambienti umanistici legati ai Bentivoglio[302]. Fra le figure centrali da ricordare in

[299] Come si è detto (cfr. Capitolo VII.4), questa identificazione può essere interpretata come un omaggio al già citato episodio di necromanzia presente nella *Pharsalia* di Lucano. Si noti, però, anche la *mise en abyme* con lo stesso Cesare Nappi, che continua a guidare e aiutare il soldato durante la beffa.

[300] *I negromanti* cit., p. 56.

[301] Nella vastissima bibliografia esistente sul tema, per una panoramica essenziale cfr. almeno *Magia, astrologia e religione nel Rinascimento.* Convegno polacco-italiano (Varsavia: 25-27 settembre 1972), a cura di Lech Szczucki, Wroclaw, Ossolineum, 1974; Eugenio Garin, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1976; Cesare Vasoli, *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, Bologna, il Mulino, 1976; Id., *L'astrologia a Ferrara tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, a cura di Paolo Rossi, Bari, De Donato, 1977, pp. 469-494; *Il linguaggio dei cieli. Astri e simboli nel Rinascimento*, a cura di Germana Ernst e Guido Giglioni, Roma, Carocci, 2012; Jean-Patrice Boudet, *Astrologie et politique entre Moyen Âge et Renaissance*, Firenze, SISMEL, 2020.

[302] Marcus Manilius, *Astronomicon*. Aratus Solensis, *Phaenomena*, Bologna, Ugo Ruggeri e Donnino Bertocchi, 1474; cfr. Ezio Raimondi, *Codro e l'umanesimo a Bologna*, Bologna, Cesare Zuffi, 1950, p. 77; più ampiamente, lo studioso riporta varie testimonianze bolognesi di questo torno d'anni, fra cui proprio la novella delle *Porretane* in questione (ivi, pp. 74-81). Fra le prime stampe bolognesi di tema astrologico vanno ricordate anche Johannes de Sacrobosco, *Sphaera mundi*. Gerardo da Cremona, *Theorica planetarum*, Bologna, Domenico Fusco, 1480 e i numerosi testi di Girolamo

questo contesto, si staglia il medico e astrologo Girolamo Manfredi, insegnante allo Studium di Bologna dagli anni '50 fino alla sua morte (in particolare, a partire dal 1469 tenne ripetutamente la cattedra di astronomia), autore di celebri pronostici e varie opere astrologiche, fra cui una raccolta di massime intitolata *Centiloquium de medicis et infirmis* dedicata a Giovanni II Bentivoglio; contro di lui, si scaglierà Pico della Mirandola nelle sue *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*[303]. Come segnala la sua voce sul *Dizionario Biografico degli Italiani*, gli interessi astrologici di Refrigerio, cioè Giovanni Battista Refrigeri, narratore e straordinariamente co-protagonista della novella LVII delle *Porretane*, ci derivano solo da questo racconto[304]. Si tratta di uno dei massimi protagonisti dell'umanesimo bolognese, legato da stretti contatti sia con Sabadino degli Arienti sia con Cesare Nappi e Filippo Beroaldo, al servizio dei Bentivoglio fino al principio degli anni '80, in cui abbandonò la città al seguito di Roberto di Sanseverino[305].

In quella che non a caso Basile definisce «novella-trattato»[306], va precisato, l'astrologia è più oggetto di dissertazione filosofica e teologica che un'*ars* praticata all'interno della narrazione. Il protagonista Gabriele, rampollo dell'illustre famiglia comasca dei Roscuni, è uomo dedito a ogni genere di vizi, tanto da essere redarguito dal suo stesso signore Filippo Maria Visconti. Inevitabilmente, manda in rovina la sua famiglia, che abbandona allontanandosi da Como. Trascorsi ventuno anni a Roma come amanuense, decide di provvedere alla propria vecchiaia e di mettersi al servizio di un padrone come famiglio: in questa veste, viene assunto da Refrigerio a Bologna. Tutto sembra procedere per il meglio nel suo nuovo impiego, se non che la moglie dell'umanista si accorge che il famiglio, durante la notte, si aggira nella sua stanza lamentandosi ad alta voce del suo sfortunato destino. Sentendo Gabriele nominare diversi nobiluomini a lui sconosciuti durante i suoi sfoghi notturni, Refrigerio è incuriosito e, con l'aiuto del segretario Cola Bentivoglio[307] riesce a risalire alla

---

Manfredi, per cui cfr. *infra* (per un elenco di queste stampe, cfr. Anna Manfron - Anna Maria Scardovi Bonora, *La stagione dei Bentivoglio nella Bologna rinascimentale. Le testimonianze librarie*, in «L'Archiginnasio», CI (2008), pp. 515-579).

[303] Cfr. Anna Laura Trombetti, *Manfredi, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXVIII (2007), https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-manfredi_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato l'ultima volta il 9 maggio 2024). Per i suoi testi stampati in questo torno d'anni, cfr. Manfron - Scardovi Bonora, *La stagione dei Bentivoglio nella Bologna rinascimentale* cit., pp. 562-569.

[304] «A Sabadino, che lo ricorda in varie novelle delle *Porretane*, in particolare nella LVI, dobbiamo alcune informazioni sulle opinioni astrologiche di Refrigeri, non molto ardite in verità, né particolarmente originali»; l'autore segnala la novella LVI perché è sul finale di questo testo che viene introdotto Refrigerio come prossimo novellatore, ma la novella da lui narrata è *Porr*. LVII (Massimo Giansante, *Refrigeri, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXVI (2016), https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-refrigeri_(Dizionario-Biografico)/, consultato l'ultima volta il 9 maggio 2024).

[305] Cfr. ivi.

[306] Cfr. Capitolo V.2.

[307] Basile non identifica il personaggio, ma si tratta di un cittadino di Ascoli Piceno e residente da lunghissimi anni a Bologna, tanto legato ai Bentivoglio da aver ricevuto in dono il loro cognome, come riporta lo storico secentesco Sebastiano Andreantonelli: «Nicolaus, seu Cola de Bentiuolis, Civis Asculanus, Bononiensis Dynastae ab Epistolis scribendis, a quo clarissimae familiae insignibus, & cognomine donatus, vir tempestate illa perquam celebris, multa scripsisse fertur, quae non vidi. Prostat in funere tanti viri comploratio, Baptista Mantuano nobilissimo Poeta Auctore. Est insuper aliud Sacellum, eadem in Ecclesia D. Mariae inter vineas nuncupata, a Cola Bentiuolo constructum. Vixit

sua identità. Spronandolo, riesce infine a farsi raccontare tutta la vicenda dallo stesso Gabriele; di fronte alle disgrazie dell'uomo, l'umanista si rammarica che la «forza de le stelle» gli abbia causato tanti danni (*Porr*. LVII, 45). Gabriele, confuso e scettico, gli chiede di spiegarsi meglio: «Miser mio, io non intendo questo vostro parlare de le stelle, che voi me fate; voi dunque concludeti che le stelle siano state casone di mei crudeli affanni?» (*Porr*. LVII, 49). Questo lo spunto che avvia un lungo monologo sulle posizioni di Refrigerio in tema astrologico, di stampo piuttosto tradizionale a questa altezza, tese a conciliare i due poli così efficacemente individuati da Basile: «da una parte il Tolomeo del *Centiloquium*, dall'altra l'ortodossia e la condanna della predestinazione rappresentate da San Tommaso», attraverso le riflessioni sul tema elaborate dagli umanisti bolognesi[308]. Il principio da cui muove l'intero discorso dell'umanista è che «le stelle diponeno e governano cum loro influenzie questa nostra vita activa intieramente» (*Porr*. LVII, 51): altrimenti, non si spiegherebbe perché uomini nati nella stessa famiglia, e magari dotati delle stesse virtù, abbiano sorti tanto diverse, così come non si spiegherebbe il fatto che uomini delle più disparate condizioni raggiungano le più alte vette del successo terreno. Citando il Tolomeo del *Centiloquium*, «fazano alegrezza coloro che nascono felicemente» (*Porr*. LVII, 55)[309]: una vita prospera non dipende solo dall'industria, dalle risorse e dalla virtù umana, perché è esperienza comune vedere che nonostante tutto ciò gli uomini falliscano. Refrigerio prevede una possibile obiezione a quest'affermazione: «Or se voi volesti dire: "El piace al Motore delle stelle che cusì sia"» (*Porr*. LVII, 62): è l'argomento teologico canonico su questo tema, che di fatto si trova ampiamente argomentato nella *Summa Theologiae*[310]. Ma Refrigerio non è affatto d'accordo con questa posizione, che confligge con il desiderio divino di premiare i giusti e punire i

anno Mcccclxxxii» (Sebastianus Andreantonelli, *Historiae Asculanae Libri IV*, Padova, Typis Matthaei de Cadornis, 1673, p. 146). La data di morte da lui riportata è probabilmente frutto di un errore meccanico (MCCCCLXXVII > MCCCCLXXXII), se prestiamo fede alla cronaca di fine Quattrocento compilata da Girolamo Albertucci de' Borselli, che lo riporta morto nell'anno 1477: «Ser Cola Asculanus genti Bentivole fidelissimus, cum in ea fere annis sexaginta deseruisset in offitio secretarii ac Fidelis consiliarii, mortuus est et sepultus in Sancto Iacobo ordinis Heremitarum» (*Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XXIII/2: Hyeronimus de Bursellis, *Cronica gestorum ac factorum memorabilium civitatis Bononie*, a cura di Albano Sorbelli, Città di Castello, S. Lapi, 1911-1929, p. 103). Una lettera di Cola Bentivoglio che ne attesta le doti di mediazione fra uomini illustri di diverse città d'Italia è riportata in Romano Ruffini, *Medici e guaritori forestieri nella Marca Anconitana, in particolare nella città di Macerata, nei secoli XIV-XVI*, in *Stranieri e forestieri nella Marca dei secc. XIV-XVI.* Atti del 30° Convegno di studi maceratesi (Macerata, 19-20 novembre 1994), Macerata, Centro di studi storici maceratesi, 1996, pp. 262-263.

[308] N. 1 a *Porr*. LVII, 1.

[309] Cfr. n. 2 a *Porr*. LVII, 55.

[310] Cfr. Sanctus Thoma de Aquino, *Summa Theologiae*, Milano, Edizioni Paoline, 1988, pp. 1486-1487 (*Secunda Secundae*, *quaestio* XCV, *articulus* 5), in particolare: «Fuerunt qui dicerent quod stellae significant potius quam faciant ea quae ex earum consideratione praenuntiantur. – Sed hoc irrationabiliter dicitur. Omne enim corporale signum vel est effectus eius cuius est signum, sicut fumus significat igne, a quo causatur: vel procedit ab eadem causa, et sic, dum significat causam, per consequens significat effectum, sicut iris quandoque significat serenitatem, inquantum causa eius est causa serenitatis. Non autem potest dici quod dispositiones caelestium corporum et motus sint effectus futurorum eventuum. Nec iterum possunt reduci in aliquam superiorem causam communem quae sit corporalis. Possunt autem reduci in unam causam communem quae est providentia divina: sed alia ratione disponuntur a divina providentia motus et situs caelestium corporum, et alia ratione eventus contingentium futurorum; quia illa disponuntur secundum rationem necessitatis, ut semper eodem modo proveniant; haec autem secundum rationem contingentiae, ut variabiliter contingant» (ivi, p. 1486); più in generale, sul tema cfr. tutta *Quaestio de superstitione divinativa* (ivi, pp. 1482-1490).

peccatori: «io nego questo totalmente: perché noi sapiamo e credere debiamo che, dando lui a' rei l'inferno e a' boni el paradiso, non vorebbe né li piace ch'i tristi e cativi siano exaltati e li buoni e virtuosi deposti» (*Porr*. LVII, 62). Egli, però, si cautela contro gli eccessi di un mero determinismo astrale:

> «Non voglio imperò, Gabriel mio, che per aver audito la presente mia narrazione pensasti che io non abia ferma credenza che Dio optimo e maximo, creatore de quilli fuochi eterni che noi diciamo stelle e di quatro elementi di quali consta questo nostro vital corpo, non abia armato l'animo nostro immortale cum arme, cum le quale possiamo contra li sinistri culpi de fortuna dextramente combattere: ché quella sarebbe intieramente eresia. Ma voglio dire e concludere questo: che quando l'omo, calculato la sua nativitá diligentemente e judicata, cognoscesse che qualche colpo de irate stelle dovesse offenderlo o nella fama o nella robba o nella persona o in qualunque altra cosa (come tutto el giorno non perdonando ad alcuno impetuosamente fanno), se possa defendere da quelle coprendose col scudo de fede, amore, caritade e speranza; e umilmente el Factor di cieli supplicando che come lui ha concesso e prestato valore e forza a le stelle operare tali effecti in noi, cossì piazza a sua benignità levarla. Facendose questo, come ho decto, non dubito che l'omo possa superare la malizia e durezza loro, come s'è visto alcuna volta cum effecto». (*Porr*. LVII, 69-71)

Dunque, l'influsso delle stelle non determinerebbe completamente il destino umano, proprio perché Dio ha dato all'uomo gli strumenti per contrastarlo. Questa conclusione appare, tuttavia, quantomeno precaria, dal momento che subito dopo Refrigerio aggiunge:

> «Ma perché pochi o quasi veruno in quisti nostri miseri tempi se curano intendere o de sapere sotto qual constellazione sono nati e qual stella o pianeto abia più forza e podestà nella loro vita activa (e se pur alcuno se trova ch'el sapia e intenda, par che manchi in lui la fede e la speranza verso Dio), fo questo judicio ultimamente: che li fati sono quilli che governano ogni nostra actione e che cibano tutti i mortali delle vivande che intendite e che voi già tant'anni acerbamente avete gustato». (*Porr*. LVII, 72)

Come conciliare la conclusione che «li fati […] governano ogni nostra actione», che parafrasa l'iniziale principio secondo cui le stelle «governano […] questa nostra vita activa intieramente», con quanto detto nei paragrafi precedenti? Forse, si potrebbe ipotizzare, non conoscendo adeguatamente gli influssi astrali l'uomo non avrebbe modo di difendersi con le proprie doti e invocando la grazia di Dio, rimanendone succube; anche chi è informato di astrologia, del resto, senza «la fede e la speranza di Dio» non può che soccombere e lasciare che gli astri determinino tutte le sue azioni. Dato che, nell'esperienza di Refrigerio, la grandissima maggioranza degli uomini ricadono nell'una o nell'altra categoria, la vita umana è completamente in balia del fato. La questione è, però, tutt'altro che pacifica, come si può rilevare soprattutto dalle reazioni della brigata dei bagni della Porretta fra questa e le due novelle successive; in particolare, è l'umanista Filippo Beroaldo che, pur «non denegando […] la scienzia dell'astrologia, optimamente allegata dal nostro facundissimo Refrigerio» (*Porr*. LVIII, 19), alla fine del proprio racconto esprime questa opinione, coprendo i problemi teologici sollevati dalla posizione di Refrigerio con un garbato *topos modestiae*:

> Cossì adunque, magnifici gentilomini, noi, cum emendazione, diremo le miserie e adversità de Gabriele Roscone esserli più presto advenute per il suo imprudente governo che per forza de stelle o disposizione de' fati: advegna che questa cosa, come prima ve nunziai, non voglia disputare, non rechedendolo el luoco, el tempo e la stasone, ché non potrebbe essere non entrassemo in la predistinazione e nel nostro primo arbitrio, il che non sarebbe forsi senza offuscazione de' nostri ingegni. (*Porr*. LIX, 33)

Il ritratto di questi due umanisti che discutono (salvo preterizioni) di tali questioni filosofiche e teologiche all'interno della brigata delle *Porretane* rivela quanto il tema fosse caldo all'interno degli ambienti colti da loro frequentati. Sabadino, ancora una volta, piega il modello novellistico decameroniano all'esigenza di rappresentare la Bologna del tempo, sia dando largo spazio a questioni magiche come l'astrologia, sia, come si è detto, avvicinando sempre più lo spazio della cornice (ma anche delle stesse narrazioni, come si evince dal monologo di Refrigerio) a quello che sarà il genere del dialogo rinascimentale. Tuttavia, come si è anticipato, nulla di magico viene concretamente messo in atto nella novella, ed è lo stesso Refrigerio a scusarsene con Gabriele: «E se non che pur la materia è in sé diffusa e forsi non molto militante nella nostra catolica fede, io ve farebbe oculatamente cognoscere che quello c'ho decto è il vero» (*Porr*. LVII, 52). Dunque, nessuna dimostrazione pratica di astrologia trova spazio nella novella LVII, che è occupata nella sua parte restante dai comici tentativi di Gabriele di «calar*si* le brache al ginochio» e mostrare il suo «tondo» agli astri colpevoli di tante ingiustizie nei suoi confronti (*Porr*. LVII, 76), nonché dalla sua *mutatio animi* finale che lo vede ricongiungersi alla sua famiglia e divenire lui stesso «peritissimo astronomo» (*Porr*. LVII, 101).

Nelle *Porretane* si parla, infine, di alchimia, in due novelle (la III e la XIV) che hanno come protagonista l'umanista Felice Feliciano. Diversi studi hanno già esplorato il rapporto che lega Sabadino degli Arienti a Feliciano, evidenziando come l'autore delle *Porretane* non solo abbia conosciuto, ma anche rielaborato testi dell'umanista, in particolare le novelle e le epistole contenute nel ms. C. II. 14 della Biblioteca Civica Queriniana di Brescia[311] nonché i sonetti e l'epistola del ms. Coll. Ph. Hofer, ms. Typ. 157 H della Harvard University Library di Cambridge, Massachusets[312]. Proprio quest'ultimo codice, un autografo allestito fra il 1471 e il 1472, contiene molteplici allusioni agli interessi alchemici di Feliciano. È plausibile collocare i contatti fra Feliciano e Sabadino precisamente in questo torno d'anni, fra l'entrata alla corte dei Bentivoglio dell'umanista veronese

[311] Il contatto è già segnalato in Giovanni Pozzi - Giulia Gianella, *Scienza antiquaria e letteratura. Il Feliciano*, in *Storia della cultura veneta*, vol. iii: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, t. i, a cura di Gianfranco Folena, Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1980, p. 465 n. 28 ed è più approfonditamente esplorato da Alessandra Mulas, *Epistole e prosimetri inediti del Feliciano. Fonti delle «Porretane»*, in «Italique», X (2007), pp. 59-84.

[312] Cfr. Gino Castiglioni, *Sperando de trovar la pietra sancta. I disegni alchemici di Feliciano*, in *L'"antiquario" Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro.* Atti del Convegno di studi (Verona, 3-4 giugno 1993), a cura di Agostino Contò e Leonardo Quaquarelli, Padova, Antenore, 1995, pp. 49-80 ed Elena Niccolai, *Felice Feliciano, alchimista e copista*, in *Letteratura e Scienze*. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Pisa, 12-14 settembre 2019), a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich e Andrea Torre, Roma, Adi editore, 2021, pp. 1-13, https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze/Niccolai.pdf (consultato l'ultima volta l'8 maggio 2024).

nel 1471 (il medesimo anno in cui l'autore delle *Porretane* diveniva segretario del conte Andrea) e la sua partenza da Bologna nel 1473[313]. Le novelle di Sabadino, anche in questo caso, non solo ci trasmettono uno spaccato della Bologna esoterica degli anni '70, ma lo fanno mettendo in scena un personaggio realmente esistito, rappresentando autenticamente i suoi interessi in ambito magico. Prima di Sabadino, l'alchimia è menzionata in ambito novellistico solo da Sercambi, che nel XXI *exemplo* intitolato *De falsario* mette in scena il finto alchimista Giuda d'Ascoli; come afferma Montesano, «questa immagine dell'alchimia a ben poco a che vedere con l'*ars regia*»[314] e si riduce a una semplice truffa a scapito dei più ingenui, senza neanche molti elementi specifici di questa pratica a dar sostanza alla beffa di Giuda. Di tutt'altro tenore le allusioni alchemiche presenti nelle *Porretane*: per quanto il ritratto di Feliciano sia faceto, le sue pratiche nell'ambito alchemico non vengono mai sminuite o derise, ma vengono presentate in maniera piuttosto neutra. Nella novella III, la premessa della vicenda che vede Feliciano alle prese con una legge diversa da quella della sua terra è un lungo e lusinghiero ritratto del protagonista, in cui vengono decantate le sue doti intellettuali e in cui si riconduce proprio all'alchimia il motivo del suo viaggio: «avendo oltra le antiquità posto ogni suo studio e ingegno in cercare e investigare l'arte magiore, cioè la quinta essenzia, se transferitte per tal casone in la Marca anconitana per trovare uno eremita, il quale avea inteso essere gran maestro di quella arte» (*Porr*. III, 3). L'arte alchemica non compare ulteriormente nella trama, ma è significativo rilevare, con Elena Niccolai, che il motivo della novella, cioè la multa ricevuta da Feliciano per l'aver fatto il gesto delle fiche, possa essere derivato dallo spunto di uno dei sonetti di tema alchemico dell'umanista, che in una violenta *recusatio* di quest'*ars* afferma di voler «far le fighe a Ieber, falso e prophano» (VIII, v. 12)[315]. Più ampio spazio è dedicato al tema nella novella XIV, seppur sempre relegato a premessa della narrazione:

> Costui adunque, essendo in continuo pensiero, sollicitudine ed exercizio de trovare el vero effecto de l'archimia (ne la quale oltra el patrimonio suo, che fu assai buono e amplo, ha consumato ogni suo guadagno, impignato li amici e quasi la vita propria; e come ciascuno de vui può vedere, ancora che sia de virtù predito e fecundo, mendico quasi se trova, non mancando però tutavia dal pristino suo lavoro, dal quale dice non volere cessare per niente fino a la morte, parendoli uno dolce impoverire el fundere nelli grusuoli quello poco de argento ch'a le volte a le mano li pervene, e non poco onore essere veduto per le piazze gir tinto del volto e de le mano non altrimenti che se fosse uno aurifice o magnano), se mise ad andare in le montagne de Modena per trovare una certa pietra chiamata antimonia: quale, secundo il documento de l'auctore Jeber (che doppo la morte del padre, credendo avere trovato uno rico tesoro, in certo drappo trovò solemnissimamente involto, cason finale de la sua dolce povertà), trovava che era molto propriata a formare la quinta essenzia e l'arte magiore. (*Porr*. XIV, 3)

[313] Cfr. Mulas, *Epistole e prosimetri inediti del Feliciano* cit., p. 68.
[314] Cfr. Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit., p. 58.
[315] Cito il testo dall'edizione di Niccolai, *Felice Feliciano, alchimista e copista* cit., p. 7.

Come già notava Mulas, questa estesa presentazione del protagonista costituisce la più marcata innovazione di Sabadino rispetto all'ipotesto di Feliciano, cioè l'epistola novellistica indirizzata dall'umanista al «nobel iovene Ludovico tonsore», contenuta alle cc. 8o*r*-*v* del manoscritto bresciano[316]. È come se per Sabadino l'attività alchemica di Feliciano fosse indispensabile per la costruzione della sua *persona* novellistica, anche se apparentemente non ha nulla a che fare con lo svolgimento dei fatti narrati: con ogni probabilità, questa insistenza è volta a creare un divertente contrasto fra questa ricerca della «quinta essenzia» da parte dell'intellettuale e il suo comportamento schietto, nonché le avventure comico-realistiche derivate dai fallimenti dell'aspirante alchimista. Peraltro, anche gli elementi che compongono questa figura di alchimista mancato paiono derivare dai testi dello stesso Feliciano. Come nota Niccolai, l'analessi sul ritrovamento del libro di Jeber «che doppo la morte del padre, credendo avere trovato uno rico tesoro, in certo drappo trovò solemnissimamente involto, cason finale de la sua dolce povertà» pare avere un preciso riscontro in un passaggio della lettera di Feliciano ad Antonio Nogarola, contenuta nel manoscritto di Harvard:

> di ch(e) tardi pentuto di haverlo mai veduto biastimo el giorno ch(e) mai gionsi a l'antico cassone ov'io lo ritrovai cop(er)to d'un cuor di capra i(n)cirata a guisa de visco co(n) una tella d'intorno p(er) dubio forse de l'acquae ch(e) no(n) lo offendesse ch(e) piacesse a Dio ch(e) prima havesse ritrovato un venenoso serpente ch(e) pure con qualch(e) turiacha mi seria diffeso.[317]

Ma c'è di più: l'immagine di Feliciano che ritiene «non poco onore essere veduto per le piazze gir tinto del volto e de le mano non altrimenti che se fosse uno aurifice o magnano» sembra capovolgere un *topos* ricorrente nei sonetti alchemici del codice di Harvard, cioè la vergogna per il proprio aspetto trasandato a causa degli esperimenti, con tanto di paragone ad altre professioni prettamente manuali: «no(n) ardisco / andar fra giente, e s'io vi comparisco / un schiopetiero assimigliar mi fai» (I, vv. 7-8); «mendicando io vo p(er) tua casone / straçato et unto a guisa d'un poltrone» (I, vv. 16-17); soprattutto, in questo contesto, si noti la menzione dei capelli: «Vo' petinarmi le i(n)veschiate crine, / e di chiar aqua vo' lavar le mano» (VIII, vv. 9-10)[318]. Dunque, nella sua riscrittura, Sabadino non fa che unire lo spunto narrativo della breve novella felicianea con i *topoi* della sua produzione di tema alchemico. Lo sguardo dell'autore è, in questo caso, uno sguardo esterno su quest'*ars*: non entra nei dettagli delle sue pratiche e, non descrivendola mai in atto, non vi attribuisce alcuna funzione narrativa nello sviluppo della trama. Proprio per questo, però, è significativo che abbia tenuto a farne menzione in ben due novelle, servendosi anche delle parole di chi invece la pratica: proprio dalla lettura di Feliciano deriva, evidentemente, il riferimento al libro di Jeber, cioè Giābīr ibn Ḥayyān, alchimista persiano dell'VIII secolo considerato a questa altezza «autore di un corpus di opere

[316] Cfr. Mulas, *Epistole e prosimetri inediti del Feliciano* cit., p. 64; cito il testo dell'epistola edito ivi, pp. 71-72.
[317] Cito il testo dalla trascrizione di Niccolai, *Felice Feliciano, alchimista e copista* cit., p. 11.
[318] Cito i testi editi ivi, p. 4 e p. 7.

occultistiche (tra cui la *Summa perfectionis magisterii*)»[319]. Questi accenni all'alchimia, pur presentata come un'*ars* che concretamente non funziona a produrre la prodigiosa trasmutazione dei metalli in oro, appaiono comunque più circostanziati dei precedenti casi trecenteschi e vanno ad incrementare i riferimenti al mondo soprannaturale nell'opera.

Da questo quadro della magia colta, pienamente comprensibile nel contesto delle corti italiane di fine Quattrocento, è estraneo il novelliere dello pseudo-Sermini, che riflette la più attardata cultura senese della prima metà del secolo. Il suo atteggiamento nei confronti di questo tema è più simile a quello che Marina Montesano ha individuato negli autori tardo-trecenteschi: nei pochi casi in cui compare, si tratta di bassa magia popolare, in cui si riscontra una marcata promiscuità con atti di devozione religiosa[320]. In particolare, lo pseudo-Sermini mette in scena dei religiosi che inducono delle ingenue devote a compiere dei fantasiosi riti che in qualche modo vengono calati in un quadro di riferimento cristiano, ma che si basano indubitabilmente su principi del pensiero magico. Il tutto avviene sempre nei rassicuranti confini del regime della beffa, istituendo una prudente distanza tra la mentalità di chi scrive e chi legge e quella di chi davvero crede in questo tipo di magia pratica.

La novella XVII[321] associa il mondo della devozione popolare, in particolare femminile, al tema della beffa magica e a quello dell'incontro sessuale, in modi che ricordano la novella decameroniana di donno Gianni (*Dec*. IX 10). Protagonista della storia è Fioretta da Perugia, moglie infelice di Gasparre di ser Cecco, il quale la tradisce con un'altra donna. La giovane è infuriata con il marito, ma si pente di essere arrivata ad augurargli la morte e perciò va a confessare il suo peccato in chiesa. Lì, si imbatte in un giovane e piacente confessore domenicano, frate Alisandro di ser Santi, che subito si invaghisce di lei e coglie l'occasione per trovare il modo di godere dei suoi favori. Con il pretesto di volerla assolvere pienamente dal suo peccato e al contempo risolvere la situazione di crisi che l'ha portata ad avere questo pensiero iniquo verso il marito, il frate architetta un rituale che implicherà proprio un rapporto sessuale con la donna, senza rivelarle immediatamente tutti i dettagli. Le dice, invece, di poter fare in modo che il marito lasci la sua amante e torni ad amarla attraverso «certe cerimonie» (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 4), «per la gratia di Dio et per virtù d'una herba» (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 3); il tutto, però, dovrà avvenire al buio, «a volere che la virtù dell'herba facci sua operatione bona» (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 4). La donna accetta e lo accoglie in segreto nella propria casa, per eseguire il rituale. Il frate enuncia a più riprese i principi magici su cui si regge il rito, servendosi però sempre di un lessico cristiano, in particolare quello dell'espiazione: «in quisto luoco ove 'l peccato hebbe principio conviene habbi fine» (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 7); «dove tal

[319] N. 7 a *Porr*. XIV, 3.
[320] Cfr. *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit., in particolare p. 78, p. 147 e p. 165.
[321] Su questa novella, cfr. Nissen, *Games of Sex and Power in Gentile Sermini's Novelle* cit.

peccato si commetté, lì ve convien che se purghi» (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 10); viene sempre, però, richiamata l'erba magica che dovrebbe compiere il prodigio, creando ambiguità tra ciò che è magia popolare e sacramento cristiano. Un altro meccanismo alla base del rito è l'idea che il travestimento equivalga a una sorta di trasformazione nell'altro e che le azioni che si compiono indossando i suoi indumenti avranno un effetto concreto sull'altro (o verranno dall'altro replicate). Lo svolgimento è il seguente: in una prima parte della cerimonia, Alisandro deve smettere i suoi panni da frate e si deve "trasformare" nel marito della donna; come lui stesso le spiega,

> «e' bisogna dire et fare certi atti che a' miei pari non s'appartengano e però a me bisogna porre giù l'habito e mettermi indosso qualche panno del tuo marito, che così bisogna fare per l'honestà de l'habito conventuale, volendo che la virtù dell'herba si dimostri e ch'io proprio el tuo marito diventi, et che tu per non perdere punto di tua honestade, o nel parlare o nell'operare circa le cerimonie che sonno necessarie a quisto atto de fare, fatti propio quil conto ch'io Gasparre tuo marito sia et così nel parlare mi nomini dicendomi come a ·llui dici tu, così di' ta me e io similmente ‹ta› te dir mi conviene». (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 7)

Alisandro interroga la donna sul suo comportamento durante la prima notte di nozze e individua nella sua ritrosia in quel frangente l'origine del peccato[322]. Il primo passo da compiere è dunque sancire la pace tra moglie e marito per questo mancamento: nei panni di Gasparre, il frate si slaccia la veste e scambia con la donna un bacio tutt'altro che casto, invitandola poi a fare lo stesso. In seguito, i due devono stendersi nel letto dove si è compiuto quel primo peccato, in modo da poterlo purgare nello stesso posto. Naturalmente, purgare un mancato atto sessuale equivale ad avere un rapporto sessuale completo. Non basta, però: i ruoli devono invertirsi, Fioretta deve compiere l'atto come Gasparre e Alisandro/Gasparre come Fioretta, perché la donna deve riguadagnare autorevolezza "maschile" nella dinamica di coppia:

> «Accioché la cosa haggia piena et optima conclusione, è necessario che tu Gasparre diventi e io Fioretta sua donna et tua et che le 'ngiurie ricevute si ristituischino l'uno all'altro di punto. Et perché tu possa havere a pieno tua intentione d'essere tu l'amministratrice et lui stare a tua ubidientia, però la sua birretta t'ho messa in testa. Ora bisogna un'altra cerimonia fare, peroché è dovere che quello che porta le brache in casa, quillo die essere riverito. Tu hai la birretta sua, la quale ti fa maschio in vista; mo bisogna dimonstrarsi in facti et però le brache che Gasparre infino qui ha in segno d'uomo portate bisogna che colle tue propie mani in suo nome mi cavi et a te propia le metta: e a quisto non esser lenta, che te ne pentaresti, ma come huomo virile in quisto principio animosamente è necessario ti mostri». (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 11)

Attraverso i vestiti del marito, Fioretta dovrebbe convertirsi in lui, in modo che poi il vero Gasparre si comporti nei suoi confronti con lo stesso rispetto che si deve ad un uomo[323]. Fioretta però fatica a

[322] Cfr. Capitolo VI.4.
[323] Come viene più oltre esplicitato: «Tu potrai comandare e essar dal tuo marito ubidita; e 'l tuo marito, perdendo le brache in quista forma, bisogna che ubidente ti stia in ogni covelle, et per vertà di te inamorato et lasserà gir colei che ti sai e simile onne altra persona per te» (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 13); «Hora sè tu Gasparre diventato e io la sua donna. Hora fa' che mai a chivegli te le lassi cavare, se già non vuoi perdare l'auctorità maschile» (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 14).

spogliare il frate delle brache del marito per indossarle e compiere questa trasformazione, a causa dell'ingombro dell'erezione dell'uomo. Proprio il suo membro sarebbe, in realtà, la fantomatica «raica di quella sancta herba […] la quale commette pace tra moglie e marito» (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 13). Infine, Fioretta strappa le brache ad Alisandro e se le infila: per non perdere l'«auctorità maschile» così acquistata, dovrà bruciare le brache e la berretta impiegati nel rito, in modo che nessun altro possa mai indossarle dopo di lei e riacquistare, di conseguenza, tale potere (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 14). Dopo tale vestizione, è necessario che la donna sparga sul corpo di Alisandro/Gasparre una «polvere sancta» fatta di «maiorana, persa, menta et serpollo, confectionate in polvere con moscado, garofani, cennamo et zaffarano» (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 14-15): permane, dunque, un vero uso rituale delle erbe. A questo punto, Fioretta deve consumare il rapporto con l'uomo ma assumendo una posizione dominante, mettendosi cioè a cavalcioni su di lui «a modo di valente cavaliere» e stringendogli il collo con le mani (Ps. Sermini, *Nov*. XVII, 15). Con l'amplesso, si conclude anche il rituale. Nonostante l'autore si dilunghi a descrivere questo episodio, sono completamente assenti formule precise e oggetti della magia cerimoniale: il tutto si risolve in un vago immaginario popolare fatto di gesti simbolici e di erbe ritenute magiche, che indulge più nel dettaglio pornografico che in quello rituale.

Lo stesso spirito anima anche una scena della novella XIX[324], in cui monna Giglia si reca a confessarsi da ser Urbano per aver toccato il membro di un garzone che lavorava per il marito e per essersi toccata il viso con la stessa mano, in una sorta di atto di autoerotismo connotato dal narratore come latamente blasfemo («et sì come di cosa sacrata per molti s'usa di fare, stimando per quello toccamento esser beati, sopra 'l suo viso si drusciava la mano», Ps. Sermini, *Nov*. XIX, 4). Il pensiero magico è già qui chiamato in causa, con l'allusione alla devozione per le reliquie. Durante la confessione, sempre approfittando dell'ingenuità della giovane, il prete afferma:

> «[…] il vostro errore fu di porvi poi le mani al volto per dilecto che n'avavate, che pareva acto di divotione come di cosa sacra, et qui peccaste in vanità: ma le mie mani sacrate vi lavaranno di questo peccato. Or ditimi: ove vi toccaste voi el viso?». E ella disse: «Gnaffé! Quasi per tutto!». Et elli a ·llei: «State salda!». Et segnatola, la mano dritta sul morbido viso le pose e tutto lel ricercò et toccò; nel quale toccamento, non solo le mani n'hebbero dilecto, che per infino le membra di sotto ne fero allegreza cor innalzata dimostratione; poi li disse: «Hora sete voi fuore del pericolo delle voglie, che se non che le mani sacrate ci son valute, non era gran facto che qualche voglia vi nascesse sul viso ove voi vi toccaste». (Ps. Sermini, *Nov*. XIX, 8)

Il peccato della donna, cioè aver "venerato" le proprie mani (che avevano toccato l'uomo) come cosa sacra, va espiato nello stesso punto dove è stato compiuto. Per purificarla, l'uomo, con le sue «mani sacrate», deve toccarla dove si è toccata lei, cancellando il suo «errore» e approfittandone per

[324] Per cui cfr. Capitolo VI.2.

accarezzarla come meglio crede. Una forte superstizione popolare anima anche la credenza a cui ser Urbano allude, cioè che in un punto del corpo che ha peccato possa generarsi una marca cutanea come una voglia.

Più complesso, ma sempre legato alla sfera di una bassa magia popolare, il quadro della novella XXXIII in cui il frate minorita Ugolino si adopera per conquistare Fiorita, la figlia di monna Teroccia, una terziaria dell'ordine[325]. Il primo passo per raggiungere il suo obiettivo è allontanare la madre e il pretesto è quella di convincerla a soddisfare con discrezione la sua passione per un altro confratello, Pulidoro, uscendo di casa la notte per raggiungerlo in segreto. La donna è restia a lasciare la figlia in casa da sola, ma frate Ugolino la rassicura insegnandole un rituale per garantire il sonno ininterrotto della fanciulla: «io vi prestarò un cuore di tasso secco che, chi è segnato con esso sette volte di nocte insino che 'l sole non è levato non si può per nissun modo destare» (Ps. Sermini, *Nov*. XXXIII, 10). Nel frattempo, Ugolino ha convinto Fiorita di volerla aiutare a trovare marito; la fanciulla è invaghita di un giovane romano di nome Luciano e il frate finge di poter far sì che lui la chieda in sposa, attraverso un rituale d'amore che prevede la recitazione del salterio nel suo letto. Si noti la distanza abissale fra questo rito e quello descritto nella ventesima novella di Masuccio Salernitano, nonché quello descritto nella novella decameroniana dello scolare e della vedova:

> «Suor mia, accioché tu habbi Luciano per marito, bisogna che prima lui s'innamori di te et io ti darò l'autorità di farlo di te innamorare et di domandarti per donna con certi psalmi del psalterio ch'io ti dirò sopra al tuo capo, e quali bisogna che con grande devotione li riceva innuda sì come tu nascesti et nel lecto con teco essere me conviene. […] Or còlcati»; et d'acordo colcati, disse 'l frate: «Hora vòlliti verso di me et non mi toccare, salvo che la cherica con amendune le mani et ine salde le tiene»; et ella così facendo e 'l frate similmente le mani sue sul capo a ·llei pose et disse: «A te sia concessa l'auctorità del saltero et de tutti e suoi psalmi a fare che Luciano di te s'innamori et per donna ti pigli». Poi l'avisò che rispondesse due volte come 'l cherico al prete, cioè la prima volta *et cum spiritu tuo* et la siconda *amen*, cioè quando cor uno buffetto l'accenarà». (Ps. Sermini, *Nov*. XXXIII, 14)

Il rito consiste nella semplice lettura responsoriale di due salmi, utilizzati come una formula magica; anche la gestualità prevista è minima, limitata al semplice afferrarsi reciprocamente il capo. Il tutto si riduce a un espediente, nemmeno troppo elaborato, per trovarsi nel letto con Fiorita nuda. A questo punto, però, frate Ugolino rivela di poter fare di più, cioè di poter fare in modo che Luciano sogni di fare l'amore con lei, per assicurarsi il sentimento del giovane («et così sognando, di te forte s'innamorarà per modo che per haverti per moglie non guardarà né a parentado né a dota et adomandaratti di gratia» Ps. Sermini, *Nov*. XXXIII, 15). Anche in questo caso, vale il principio della sostituzione: ciò che Fiorita farà a frate Ugolino sarà ciò che Luciano sognerà che lei faccia a lui:

> «Ora, a volere che 'l sogno vaglia tutti gli atti dello inamorato, conviene fare a me in suo cambio con teco, e quali lui conviene che poi tutti del propio rifacci quando sarà tuo marito. Et a volere che lui a

[325] Cfr. Capitolo V.3.

> questo consenti è necessario che tu gratiosamente lo riceva nelle braccia senza contradirli niente et con tutte le careze che a te sonno possibili di fare, le quali non facendo, esso ti levarebbe ogni amore et per moglie non ti vorrebbe. Et sì come io in suo nome farò verso di te gli atti d'essere di te inamorato, così o meglio a te verso di me convien fare: e quali, se li saprai gratiosi fare come bisogna, l'arai per marito, altrimenti non. E se tu o fugisse o facesse atto alcuno contra la sua voluntà, subito lui si fuggirebbe e sarieti nimico, sì che conviene hora essere savia per non perdere tanto thesoro quanto è lui; sì che gli atti che tu a me farai fai a ·llui et, sì come me riceverai in suo luogo, così da ·llui sarai ricevuta». (Ps. Sermini, *Nov*. XXXIII, 16)

Di seguito, il frate consuma con lei un rapporto sessuale completo, in modo che Luciano possa sognare esattamente lo stesso. La donna ingenuamente acconsente a tutte le richieste, desiderosa di potersi sposare con Luciano e di non essere costretta a farsi monaca per assenza di un marito.

Anche Masuccio, tuttavia, include un episodio di finta magia pratica, inscenato da un avido monaco antoniano che sa benissimo di poter trovare nella popolazione del meridione «assai elimosine e poco senno» (Masuccio, *Nov*. II 18, 159) e del suo aiutante Martino[326]. Giunto ad una casa più ricca delle altre, dove la moglie è sola in attesa del marito, il religioso finge di poter prevedere che due grassi maiali presenti nella proprietà siano in pericolo di morte, «per un certo signo che ci h*a* cognosciuto» e di cui solo i frati di sant'Antonio possono accorgersi («che avemo la grazia del nostro barone misser santo Antonio»), forse in virtù della loro associazione con i maiali (Masuccio, *Nov*. II 18, 159). Non a caso, proprio dal Quattrocento sant'Antonio viene raffigurato canonicamente con un maiale ai piedi, che da un lato rappresentava una creatura demoniaca domata dal santo nel deserto, dall'altro rifletteva, soprattutto, l'allevamento dei suini praticato dai membri dell'ordine antoniano sin dal privilegio ottenuto nel 1095: con la carne di questi animali i frati nutrivano gli ammalati e con loro grasso preparavano unguenti contro la malattia *herpes zoster* (il "fuoco di sant'Antonio")[327]. La donna crede subito al frate, pregandolo di intervenire per evitare la perdita dei suoi animali, e l'uomo finge di poterli salvare con delle «gliande percantate» (Masuccio, *Nov*. II 18, 159), che la donna ripagherà con delle lenzuola per gli infermi. Il rito con le ghiande è molto elementare: «il fratoccio subito fattese porgere da Martino le ditte gliande con assai orazioni ditte col suo fante, dinanzi a li porci le puose; quali, come affamati, de continente ogni cosa se mangiorno» (Masuccio, *Nov*. II 18, 160). Le «orazioni» non vengono meglio specificate, non è facile stabilire se si possa trattare di preghiere o formule magiche: agli occhi della moglie del massaro, tuttavia, devono essere risultate

[326] Già Dante lamentava l'avidità di quest'ordine, che (come altri) approfittava dell'ingenuità dei fedeli, convinti di poter acquistare l'indulgenza con laute elemosine: «Ma tale uccel nel becchetto s'annida, / che se 'l vulgo il vedesse, vederebbe / la perdonanza di ch'el si confida: / per cui tanta stoltezza in terra crebbe, / che, sanza prova d'alcun testimonio, / ad ogne promession si correrebbe. / Di questo ingrassa il porco sant'Antonio / e altri assai che sono ancor più porci, / pagando di moneta sanza conio» (*Par*. XXIX, vv. 118-126). Anche Dante, come Masuccio, sfrutta l'iconografia del maiale associata a sant'Antonio. Su questa novella, cfr. Capitolo VII.2.

[327] Cfr. Duchet – Suchaux - Pastoureau, *La «Bible» et les saints* cit., p. 33; cfr. Gelmetti, *Il fuoco di Sant'Antonio* cit., pp. 7-9. Fra le rappresentazioni iconografiche del XV secolo, si pensi alla celebre tempera *Madonna tra i santi Antonio Abate e Giorgio* di Pisanello, risalente al 1445 e oggi conservato alla National Gallery di Londra o alla *Visitazione con san Nicola e sant'Antonio abate* di Piero di Cosimo, del 1490 circa, oggi alla National Gallery of Art di Washington.

certamente credibili, anche per la fiducia riposta nel religioso[328]. È interessante rilevare come, nel Quattrocento, tutti gli esempi di bassa magia popolare siano attribuiti esclusivamente ai religiosi, in particolar modo ai frati, e come vittima avessero solo delle donne ingenue, come già avveniva nella novella tardo-trecentesca[329]. Ad eccezione dell'«affatturata» di Nappi e Sabadino, tutti coloro che cadono nelle reti della magia cerimoniale sono invece uomini, che vengono ingannati da altri laici.

VII.6. Il fiabesco

Spesso, parlando di novelle, la critica ha attribuito ad alcuni di questi testi l'aggettivo "fiabesco" in riferimento a motivi narrativi, temi ed elementi presenti nelle trame. Se questa categoria critica può rivelarsi funzionale per noi interpreti contemporanei, essa però è fondata su un anacronismo fondamentale. Come afferma Ruth Bottigheimer, che a lungo si è occupata di questo genere per darne una definizione, si può parlare di "fiaba" quando una narrazione breve ha una struttura lineare la cui traiettoria complessiva prevede un lieto fine costituito dalla reintegrazione dello status di un personaggio che è caduto in disgrazia, oppure l'ascesa alla prosperità e alla ricchezza di un personaggio di basso status, grazie all'intervento funzionale di un elemento magico avulso dall'immaginario cristiano[330]. Queste storie si caratterizzano per il ricorrere di alcuni motivi, che si definiscono comunemente "fiabeschi", e per alcuni stilemi che sono arrivati a cristallizzarsi[331]. Stando a questa definizione, la nascita della fiaba coincide con *Le piacevoli notti* di Giovanni Francesco Straparola e con *Lo cunto de li cunti* di Giovan Battista Basile.

Non abbiamo, effettivamente, alcuna prova concreta che prima di questi testi esistesse qualcosa di analogo alla fiaba che, come spesso la critica implica[332], circolasse oralmente e che solo all'altezza del Cinque e Seicento venisse messo per iscritto. Parlare di fiaba o di fiabesco per testi antecedenti alla fondazione del genere sarebbe, dunque, un errore prospettico. Chi sostiene l'esistenza di fiabe diffuse oralmente, o fiabe "popolari", precedenti alle opere citate, in genere fa riferimento ad alcuni passaggi che attestano narrazioni orali contenenti creature magiche, a partire dal celebre passaggio delle *Genealogiae deorum gentilium* riguardo alle *aniles fabellae*:

> […] cum […] credendum sit […] nullam esse usquam tam delirantem aniculam, circa foculum domestici laris una cum vigilantibus hibernis noctibus fabellas orci, seu fatarum, vel Lammiarum, et huiusmodi, ex quibus sepissime inventa conficiunt, fingentem atque recitantem, que sub pretextu

[328] Cfr. i casi analizzati da Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai"* cit., p. 147.
[329] Cfr. ivi, p. 53 e *passim*.
[330] Cfr. Bottigheimer, *Fairy Tales* cit., pp. 8-13. I due tipi di fiaba sono definiti dalla studiosa rispettivamente *restoration fairy tales* e *rise fairy tales*.
[331] Fra tutti, restano fondamentali gli elementi raccolti da Vladimir Jakovlevic Propp, *Morfologia della fiaba*, trad. italiana a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 1966 [1928].
[332] Cfr. Mario Lavagetto, *Dal buio delle notti invernali*, in *Racconti di orchi, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, a cura di Id., Milano, Mondadori, 2008, pp. ix-lxx; *La fiaba prima della fiaba nella novella italiana dal Due al Seicento* cit.; Carolina Stromboli, *L'invenzione della fiaba*, in *Le forme brevi della narrativa* cit., pp. 81-105.

> relatorum non sentiat aliquem iuxta vires sui modici intellectus sensum minime quandoque ridendum, per quem velit aut terrorem incutere parvulis, aut oblectare puellas, aut senes ludere, aut saltem Fortune vires ostendere. (*Gen*. XIV II, 7)

Di questo brano, Lavagetto ha parlato come di un'«istantanea che Boccaccio mette a nostra disposizione e che risulta conforme a una consolidata tradizione antropologica, alla più diffusa e inattaccabile rappresentazione del rituale narrativo previsto per le origini della fiaba»; il critico aggiunge:

> Siamo, con le parole di Boccaccio, poco dopo la metà del Trecento e questa grande, occulta macchina narrativa, che si muove nell'ombra e che produce senza sosta racconti anonimi e clandestini, affidati a una catena di invisibili narratori, è in piena attività: orchi, fate e streghe sono i protagonisti di una interminabile ed episodica, screziata e ripetitiva saga delle notti invernali.[333]

Di fatto, però, si rischia di sovrapporre alla testimonianza di Boccaccio (che si limita a enunciare i personaggi soprannaturali delle narrazioni, nonché i vari scopi dei racconti) la nostra attuale concezione di fiaba, modellata sulle opere letterarie di Straparola e di Basile, nonché su Charles Perrault, sui Grimm e sui successori del genere[334]. Non c'è alcun accenno alla struttura narrativa di queste storie, possiamo solo intuirne la brevità dal lemma *fabella* che, come si è visto, di norma indica un apologo o un aneddoto. Non otteniamo molte più informazioni dalle testimonianze quattrocentesche. La più articolata è quella di Angelo Poliziano, che nella sua orazione inaugurale per il suo corso universitario sugli *Analitica Priora* del 1492, intitolata proprio *Lamia*, fa riferimento a una sua esperienza in prima persona di questo tipo di narrazione orale nel contesto famigliare:

> Audistisne unquam Lamiae nomen? Mihi quidem etiam puerulo avia narrabat esse aliquas in solitudinibus Lamias, quae plorantes gluttirent pueros. Maxima tunc mihi formido Lamia erat, maximum terriculum. Vicinus quoque adhuc Fesulano rusculo meo Lucens Fonticulus est (ita enim nomen habet) secreta in umbra delitescens, ubi sedem esse nunc quoque Lamiarum narrant mulierculae quaecumque aquatum ventitant.[335]

I riferimenti alla narrazione sono così stringati da limitarsi alle prerogative del personaggio citato, la lamia, che mangia i bambini che piangono. Non c'è alcun appiglio per affermare l'esistenza di narrazioni minimamente complesse quanto una fiaba: l'*avia* di Poliziano potrebbe essersi limitata a parlare dell'esistenza di queste creature come spauracchio per i nipoti che facevano i capricci, ma nulla di questo passaggio lascia intuire il loro inserimento in una trama fiabesca. Pontano, nel *De*

---

[333] Cfr. Lavagetto, *Dal buio delle notti invernali* cit., pp. xi-xii.

[334] «The publishing history of fairy tales, both restoration and rise, shows that they were born in Venice in the mid-sixteenth century, were added to in Naples in the early seventeenth century, were developed in France in the late seventeenth century, and were exported to Germany in the second half of the eighteenth century. In the late eighteenth century they began a triumphal march on little book feet throughout literate Europe» (Bottigheimer, *Fairy Tales* cit., pp. 22-23).

[335] Cito il testo da *Angelo Poliziano's «Lamia»: Text, Translation, and Introductory Studies*, a cura di Christopher S. Celenza, Leiden, Brill, 2010, p. 195.

sermone, è ancora più laconico: «His [fabellis], ni forte displicuerit, addam quas aniles dicunt fabulas, quales sunt quae narrantur ad cunas atque infantulorum vigilias; nam et hae quoque, ubi res ipsa tulerit, afferre iucunditatem possunt» (*De sermone* III 22, 4). Non menzionando esplicitamente contenuti magici, la loro presenza si potrebbe dedurre solo dall'*usus* del sintagma latino *fabulas aniles*[336]. Siamo ben lungi, dunque, da testimonianze che ci confortino sull'esistenza di predecessori della fiaba rinascimentale. Con Bottigheimer, per questi casi si potrà più precisamente parlare non di vere e proprie fiabe, ma di *folk tales* o di storie di magia, categorie che è utile tenere fra loro distinte per un'analisi più accurata di questi testi, del loro contesto e della loro funzione. Con il primo sintagma, si possono intendere delle narrazioni molto brevi e lineari, i cui protagonisti sono uomini e donne comuni, di estrazione per lo più popolare, ambientate nella realtà quotidiana e spesso prive di lieto fine: anzi, proprio i finali negativi costituiscono sovente il nucleo per l'insegnamento morale della storia, che riflette la visione del mondo propria del pubblico a cui è rivolta[337]. Tutte le narrazioni che, invece, includono elementi magici andranno etichettate come storie di magia, ma non necessariamente come fiaba: non tutte, ad esempio, sono brevi, prevedono un lieto fine, o imperniano sull'elemento magico il punto di svolta della trama[338]. Non si tratta di una distinzione superficiale, ma di un profondo divario sul piano di intenti e funzioni di questi diversi tipi testuali. Bottigheimer, a partire dall'analisi dell'opera di Straparola e del contesto storico e culturale in cui è nata, esprime con efficacia questa differenza sostanziale, che vede nella fiaba (in particolare alla tipologia di ascesa) l'espressione di un desiderio concreto di miglioramento socio-economico nel quadro della prima modernità cittadina:

> Fairy tales continue to resonate in people's lives. This is largely so because fairy tales originated among the same kinds of urban assumptions and expectations with which city and suburban dwellers continue to live today. Fairy tales, which speak in a language well understood in the modern world, remain relevant because they allude to deep hopes for material improvement, because they present illusions of happiness to come, and because they provide social paradigms that overlap nearly perfectly with daydreams of a better life. […] folk tales and fairy tales differ fundamentally from one another in their narrative trajectories. The two kinds of stories also appear to offer different kinds of storytelling for different sorts of audiences.[339]

[336] Diversamente, Alfano scrive riguardo a questo passaggio: «Ecco dunque che riappaiono le *fabulae aniles*, i deliri senili di quelle donnette che vegliano la notte al capezzale dei bambini, e che qui diventano con ogni chiarezza fiabe di matrice popolare se non folklorica» (Alfano, *Nelle maglie della voce* cit., p. 193); anche riguardo al Poliziano della *Lamia*, il critico afferma: «il dossier dei riferimenti positivi al racconto fiabesco in area umanistico-rinascimentale non può chiudersi senza l'inclusione dell'autorevole voce dell'eclettico e onnivoro Angelo Poliziano, che nella *Lamia* volle travestire la polemica culturale coi panni della "fiaba di magia"» (*ibidem*).

[337] Cfr. Bottigheimer, *Fairy Tales* cit., pp. 3-5.

[338] Cfr. ivi, pp. 5-6. Non ritengo particolarmente utile l'inclusione in questa categoria di tutti i testi agiografici ed esemplaristici in cui compare il meraviglioso cristiano, per quanto anch'essi talvolta possono condividere struttura e finalità delle storie di magia, servendosi semplicemente di un referente religioso piuttosto che genericamente magico (cfr. *infra*).

[339] Ivi, p. 13.

Eppure, le forme narrative di Straparola e Basile non nascono dal nulla. Anche se prima delle loro opere non esistevano testi in cui fossero compresenti contemporaneamente strutture fiabesche, motivi fiabeschi, elementi magici e lieto fine (che diverranno, in seguito, componenti indispensabili della fiaba) erano già affiorati nella letteratura medievale e della prima modernità. Ad esempio, la magia era già presente nei *lais* e nei poemi cavallereschi. Peraltro, nella letteratura orientale, circolavano in forma scritta già alcune forme testuali molto vicine agli esiti fiabeschi[340]. Tuttavia la novella, cioè il genere letterario scelto dagli inventori della fiaba, non era caratterizzata da questo genere di motivi e strutture; al contrario, tendeva ad escluderli. Non a caso, Lavagetto ricava la sua definizione di fiaba per contrasto da una definizione di novella, attraverso un rovesciamento speculare: se la novella, secondo Charles Perrault, è un «racconto di cose che possono essere accadute e che non hanno in sé niente che offenda irreparabilmente la verosimiglianza», la fiaba secondo Lavagetto è un «racconto di cose che non possono essere accadute e che per molti aspetti sono in irreparabile contrasto con la verosimiglianza»[341]. Come si è visto, però, fra tardo Medioevo e Rinascimento si possono individuare le tracce di un processo di crescente permeabilità del genere novellistico a immaginari diversi rispetto al realismo più o meno quotidiano, fondamentalmente riparato da ingerenze del soprannaturale, come lo intendeva Boccaccio. L'apertura al *magicus* (pur tramite forme di compromesso) che si è finora delineata, a mio avviso, getta le fondamenta verso la rifunzionalizzazione di questo format nelle raccolte di fiabe dei secoli successivi. In quest'ultimo paragrafo, mi concentrerò su alcuni casi che vanno in questa direzione, dimostrando significativi punti di contatto con le storie di magia che fanno da ideali antecedenti alla fiaba.

Lo pseudo-Sermini non concede molto spazio alle storie di magia. Nel *Novellino* di Masuccio Salernitano, per contro, già Mazzacurati riconosceva «folate di trame tratte da leggende cavalleresche, *chansons* o *lais* di amore e di morte, peripezie fatali»[342]. Si prenda la ventiseiesima novella, in cui una giovane napoletana si innamora di un ragazzo che vede passare per via. Nonostante l'intensità della sua passione, la donna non è una sprovveduta: sa che gli amanti tendono ad essere poco discreti, dunque si trattiene dall'agire d'impulso ed elabora un piano per poter godere della compagnia del giovane proteggendo, al contempo, la propria reputazione. Chiede a un suo parente di incontrare il ragazzo sotto mentite spoglie, incaricandolo di dare appuntamento al giovane quella sera a San Giovanni Maggiore. Lì, incontrerà nuovamente il parente della donna, che lo informerà puntualmente delle intenzioni della fanciulla innamorata:

[340] Di diverso avviso Bottigheimer, che non riconosce nemmeno nelle *Mille e una notte* forme propriamente fiabesche (cfr. Ruth Bottigheimer, *Magic Tales and Fairy Tale Magic: From Ancient Egypt to the Italian Renaissance*, London, Palgrave Macmillan, 2014, p. 88 e *passim*): per molti di questi testi, invece, io propenderei ad applicare senza troppe remore la definizione di fiaba, che mi pare funzionale e adeguata, nei termini in cui è stata proposta in questo paragrafo.
[341] Lavagetto, *Dal buio delle notti invernali* cit., p. xvi.
[342] Mazzacurati, *Dopo Boccaccio* cit., p. 124.

> «Amico mio, a me pare che la tua benigna fortuna con grandissimo favore se te pare dinanzi per tua eterna comodità e presente e futura contentezza, se tu si savio a lietamente receverla. El modo è che una donna, giovene, bella e ricca ultra modo, è sì forte de te invaghita, che tutta se ne strugge e consuma, e [ha] preso per ultimo partito, che tu solo innanzi de ogni altro omo te debbi de la [sua] persona con le facultà insiemi godere; nondimeno lei vole, per vedere alcuni dì de te esperienzia, como te saperai intorno a tale fatto con taciturnità governare, che tu venghi da essa con meco in manera velato, che tu non possi non solo lei ma anco né la casa né la contrada, dove dimora, cognoscere; e se ciò far vorrai, intriamo adesso in camino. E se per aventura non te piacesse tanto bene, a quanto gli fati senza alcuna tua industria te chiamano, te ne porrai ritornare col nome de Dio, però ch'io ho ordinazione non in altra manera che ne la ragionata condurte». (Masuccio, *Nov*. III 26, 220)

Il giovane uomo acconsente a queste condizioni di segretezza e incontra la donna misteriosa in una camera buia della sua casa, dove i due passano la notte insieme. Per diventare ufficialmente il suo amante e poterla vedere nuovamente, però, dovrà giurarle di non rivelare della loro relazione a nessuno:

> E appressandosi l'ora che a la donna parea doverlo da casa cavare, prese una borsa colma de fiorini d'oro, che per ciò ammanita se avea, e basciandolo tenerissimamente, con sommissa voce, in manera che cui fusse cognoscere non potesse, gli disse: «Anima mia dolce, togli questi pochi denari, solo per repararte a' toi presenti bisogni, e de li futuri lassa il pensiero a colei che tu tieni in braccio; e fa che sei savio, e che la lingua tua, credendo offendere al mio onore, non danneggia tua eterna contentezza, però che, quando meno te pensi, te farò pascere gli occhi de non piccola suavità; e fra questo mezzo non te sia grieve al cominciato modo qui condurte, ché, qualora serò in concio per receverte, a l'usata manera manderò per te». (Masuccio, *Nov*. III 26, 221)

Il protagonista dà la sua parola, ma immediatamente infrange la sua promessa, raccontando «ad un suo unico e perfettissimo amico e compagno» (Masuccio, *Nov*. III 26, 222) ogni cosa della sua nuova, misteriosa amante. Sfortunatamente, questo confidente è anche un cortigiano, che non ci pensa due volte a divulgare la vicenda a palazzo, fingendo però che fosse accaduta in Francia. Ciò che questo amico non sa, però, è che fra il suo pubblico c'è anche il parente della donna, che immediatamente la avvisa di come il suo amante abbia violato il patto. La donna è delusa, ma risoluta: il gioco non vale la candela e, non volendo diventare oggetto di chiacchiere in tutta Napoli, decide che è più saggio evitare qualsiasi altro contatto con il giovane e cercarsi un amante più discreto.

Quella che a prima vista potrebbe sembrare una semplice novella erotica sullo sfondo della Napoli contemporanea, tra chiacchiere e pettegolezzi di corte, è a mio avviso un adattamento estremamente originale di un tipo di storia di magia, che Laurence Harf-Lancner ha definito 'schema melusiniano'[343]: un giovane incontra un personaggio femminile innominato dai caratteri straordinari, che gli concede amore e prosperità a patto che egli rispetti un divieto; dopo aver goduto di un periodo di felicità con l'amante, il protagonista però infrange il divieto e perde i suoi favori; questa trama

[343] Cfr. Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge: Morgane et Mélusine; La naissance des fées*, Parigi, Champion, 1984. Ho sostenuto e più ampiamente discusso questa tesi in Depoli, *Il «Lanval» umanistico di Masuccio Salernitano* cit..

conosce sia finali lieti, con il perdono per l'infrazione, che tragici, con l'abbandono completo[344]. La realizzazione archetipica[345] dello schema melusiniano è a questa altezza il *Lai du Lanval* di Maria di Francia, scritto intorno al 1170[346], ma l'intreccio conobbe grande fortuna in Italia anche grazie alla mediazione di altre opere francesi, quali il *Partenopeus de Blois* e la *Châtelaine de Vergi*, che diedero rispettivamente materia ai cantari del *Bel Gherardino* e della *Dama del Verzù*; in questo genere, più vicini alla realizzazione del *lai* vanno annoverati anche il *Liombruno* e la *Ponzela gaia*[347]. Anche Masuccio, senza riscrivere precisamente nessuno dei testi a noi noti, si serve di questa trama che ruota attorno ad un fulcro preciso, la proibizione connessa alla relazione, derivante da un tabù fondamentale che anima diverse storie di magia e fiabe: il mondo soprannaturale e quello umano devono restare separati, non possono mescolarsi. Masuccio, però, cala la sua narrazione in un contesto completamente realistico, dove non c'è alcuno spazio per la magia, in accordo con la norma novellistica. La sua protagonista non ha più caratteri fatati[348]: ciò che la rende straordinaria, come viene rimarcato nella dedica a Francischella de Morisco[349], è soprattutto il suo essere (nel cuore della decade anti-muliebre del *Novellino*) saggia, prudente e non dominata dalle passioni, pur nei limiti della manchevole natura femminile[350]. Data l'assenza del tabù legato al mondo magico, Masuccio deve trovare una diversa motivazione per mantenere l'interdetto nella sua trama: egli riconduce il divieto di divulgare il fatto al concetto umanistico di "perfetta amicizia", fondato su ideali classici[351]. Nel *Novellino*, di questo tema si fa una feroce parodia: in quell'epoca, afferma la protagonista del racconto, non c'era nessuno che non avesse un "amico perfetto" a cui poter raccontare tutto; a sua volta, anche quest'ultimo, però, avrà un altro amico perfetto, e così via, creando un'infausta catena di pettegolezzi e la divulgazione di ogni fatto privato. Perciò, dal momento che la donna vuole

[344] Per tutte queste componenti specifiche, cfr. Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge* cit., pp. 9-10 e pp. 91-112.
[345] Nel senso proposto da Picone: una precisa «realizzazione» testuale di un modello narrativo che, all'interno di un dato contesto culturale, assurga al ruolo di «esemplare da cui derivano direttamente o indirettamente tutte le occorrenze successive» che declinino lo stesso modello (Michelangelo Picone, *Alle fonti del «Decameron»: il caso di frate Alberto*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, p. 104).
[346] Cfr. Glyn S. Burgess, *The «Lais» of Marie de France: Text and Context*, Athens (GA), University of Georgia Press, 1987, pp. 1-34.
[347] Cfr. Maria Bendinelli-Predelli, *Storia delle storie di Lanval*, in «Quaderni d'Italianistica», VI (1985), pp. 1-30.
[348] L'umanizzazione della donna avveniva già nel *Partenopeus de Blois*, dove ancora però padroneggiava arti magiche: sarà la *Châtelaine de Vergi*, nel Duecento, la prima protagonista del tutto priva di poteri soprannaturali.
[349] «Più volte ragionando teco, magnifica e colendissima mia commare, me ricordo averne trascorso che, quantunque rarissime femine se possano de prudenzia commendare, pensando con quanti mancamenti le have la natura produtte, pur se ne trovano alcune, quali, como a meno imprudenti de l'altre, non possendone a la libidine reparare, e per quello cercando con arte nova e cautela a loro desiderii satisfare, se posseno meno che l'altre biasmare, quali solo con l'offendere le leggi, e non violentare la debile loro natura, occultamente saciano i loro appetiti; sì como da la seguente novella seremo parimente in sul nostro credere confirmati […]» (Masuccio, *Nov*. III 26, 218).
[350] Cfr. Capitolo VI.1.
[351] Cfr. Jean Claude Fraisse, *Philia: La Notion d'Amitie Dans La Philosophie Antique*, Parigi, Vrin, 1974; Suzanne Stern-Gillet, *Aristotle's Philosophy of Friendship*, Albany (NY), State University of New York Press, 1995; Luigi Pizzolato, *L'idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano*, Torino, Einaudi, 1993; Annalisa Ceron, *Le amicizie degli Antichi e dei Moderni*, Pisa, ETS, 2021, pp. 59-184.

mantenere pulita la propria reputazione, tenendo la sua relazione completamente segreta, ella impone all'amante la condizione del silenzio e il divieto di vederla. In questo modo, la novella di Masuccio mantiene la struttura di una storia di magia, ma non l'elemento magico derivante dalla versione tradizionale del racconto. Nel *Novellino*, si rimane ancora lontani dagli esiti fiabeschi dello schema melusiniano che si avranno, ad esempio, nel nono *trattenimento* della seconda giornata del *Cunto de li cunti*, intitolato *Lo catenaccio*.

Se nella novellistica del Quattrocento non sono affatto rappresentate le trame definite da Bottigheimer come *rise tales*, in cui un personaggio povero si eleva, un filone abbastanza nutrito è invece quello delle *restoration tales*. Come la stessa studiosa riconosce, anche ben prima del Cinquecento erano comuni storie in cui figure altolocate, nobili o reali, finivano in disgrazia e, attraverso diverse peripezie, riuscivano a reintegrare il proprio status, spesso grazie a provvidenziali agnizioni[352]. Nel *Decameron*, storie di questo genere pullulano soprattutto nella seconda giornata, guadagnando un considerevole spazio nel genere novellistico. Di queste trame, nella prima metà del XV secolo la narrativa umanistica latina darà due interpretazioni di altissimo livello con la *Familie Carrariensis natio* di Conversini e con la *De origine inter Gallos ac Britannos belli historia* di Facio[353]. Nella prima, a perdere per poi ritrovare le sue nobili origini è la figlia dell'imperatore Elisabetta insieme al suo amante Landolfo di Narbona, fuggiti insieme nei boschi dell'Italia settentrionale per poter godere del reciproco amore e avere una famiglia nonostante l'impossibilità del matrimonio. Nella seconda, è la figlia del re d'Inghilterra, costretta a fuggire sotto mentite spoglie per sottrarsi al desiderio incestuoso del padre vedovo nei suoi confronti. In questi testi, non interviene alcun elemento magico a restaurare le fortune dei protagonisti, così come non accadeva per i personaggi come Alatiel nell'opera di Boccaccio.

Una trama simile è ravvisabile nella novella XXII delle *Porretane*, con anche maggiore prossimità agli esiti fiabeschi. Nella storia, Filoconio, erede al trono di Portogallo, si innamora per fama di Eugenia, figlia del re di Inghilterra: fingendo di andare in pellegrinaggio a Gerusalemme, si reca a incontrare di persona l'oggetto della sua *amor de lonh*. Sua madre, la regina di Portogallo, gli regala un anello magico: «chi el portava adosso, faceva verso sé ogni uomo benigno e grazioso» (*Porr*. XXII, 4). Filoconio si finge il figlio del re di Cipri e così viene regalmente accolto alla corte inglese, dove incontra Eugenia e se ne innamora ancor più intensamente. Tramite il suo compagno

[352] «Restoration fairy tales grew seamlessly out of the medieval romances that preceeded them, retaining their chivalric locations, courtly activities, and royal characters. Precursor plots about the restoration of displaced and suffering royal figures who returned to their rightful position are nearly as old as storytelling itself, as are many of the motifs that characterize restoration fairy tales. In the 1500s this traditional plot took on a new and abbreviated form as brief tales of princes and princesses whose expulsion and suffering are relieved by magic and marriage» (Bottigheimer, *Fairy Tales* cit., p. 24).

[353] Su cui cfr. Capitolo V.3.

Lesbio, le invia in pegno il suo anello magico. La fanciulla ricambia il dono con un altro oggetto incantato:

> E decto questo, aperto uno degno e rico forciero e tractone una palla fabricata cum subtili e maravigliosi lavori d'oro e d'argento, che a modo de bossola se apriva, in una parte della quale era uno chiarissimo spechio e ne l'altra una graticula cum multi artificiosi traffori, facto cum tanto magisterio che cernere ben non se poteva che cosa fusse, ma respirava solemnissimo odore, dixe:
> «Lesbio, presenta questo picolo dono da mia parte al tuo signore e dilli che, ogni giorno che lui vederà el suo bel viso in questo spechio, diventerà la sua vista più subtile e chiara che prima; e che non la potrà per alcuno accidente perdere né smarire. E poi questa altra parte odorarà, fia il suo ingegno acuto, presto, vivido ed excelso. E queste virtù in questa palla cum grande arte e sapienzia forno già son molti anni infuse». (*Porr*. XXII, 22-24)

Oltre che dal suo potere di affinare le facoltà umane, la sfera-specchio è resa ancora più meravigliosa dai materiali preziosi, dalla fattura artistica elaborata e dai profumi che emana. Dopo questo scambio, i due giovani si frequentano e si dichiarano i reciproci sentimenti d'amore, ma Eugenia è già stata promessa in matrimonio al principe di Bretagna: per questo motivo, i due decidono di scappare insieme, travestiti «de abito rusticale» (*Porr*. XXII, 47), per potersi sposare secondo la loro volontà. Arrivati ormai lontani da Londra, i due amanti si addormentano; svegliatosi per primo, al mattino, Filoconio è incuriosito da un piccolo involto che la fanciulla porta al collo, e aprendolo vi scopre proprio l'anello che le ha donato. Ma «né più presto l'ebbe veduto che la fortuna de l'altrui felicità invidiosa fece che subito de aere uno falcon pelegrino, che sorato avea, venendo de le mane de uno falconiero, prese cum l'artiglie l'annello col drappo» (*Porr*. XXII, 58). Filoconio si allontana all'inseguimento del falcone per recuperare il prezioso oggetto, e sulle tracce del rapace finisce rapito in mare da una nave di pirati. Hanno inizio, così, le infelici peripezie dei due amanti, che porteranno Eugenia a servire la regina madre di Filoconio, convinta che il figlio fosse morto in mare proprio per il fortuito ritrovamento dell'anello nello stomaco di un pesce. Dopo sette lunghi anni, però, il principe di Portogallo viene liberato dai pirati e ritorna a casa, dove viene a stento riconosciuto e dove può non solo recuperare il suo ruolo nel regno, ma anche ricongiungersi con l'amata Eugenia, anch'ella riportata al suo status reale, e vivere finalmente al suo fianco come suo legittimo marito.

La narrazione di Sabadino incarna perfettamente la tendenza della novella a incorporare nuovi immaginari meravigliosi, gettando le basi per i futuri sviluppi del genere fiabesco, e al contempo la difficoltà ad aprirsi completamente a questa direzione. Per comprendere appieno l'operazione dell'autore, occorre tener conto dei modelli di questa narrazione delle *Porretane*, che da tempo la critica[354] ha individuato e che Basile, nelle sue note al testo, così sintetizza:

[354] Le prime segnalazioni sono già ottocentesche e primo-novecentesche: cfr. Johannes Bolte, *Die schöne Magelone, aus dem Französischen übersetzt von Veit Warbeck 1527. Nach der Originalhandschrift herausgegeben von Johannes Bolte*, Weimar, Verlag von Emil Felber, 1894; Alessandro d'Ancona, *Poemetti popolari italiani raccolti ed illustrati*, Bologna, Zanichelli, 1889, pp. 391-429 (ivi, nell'*Appendice B*, pp. 455-470, lo studioso acclude la versione di Sabadino degli Arienti); Gédéon Huet, *Le Thème de 'Camaralzanam' en Italie et en France au Moyen âge*, in *Mélanges offerts à M.*

> La storia di Filoconio e di Eugenia, collocata in un Trecento inglese di maniera, non è che una versione della CXI novella delle *Mille e una notte*. Il testo, però venne recepito attraverso la mediazione francese (metà sec. XV) del romanzo *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* o attraverso il poemetto *Ottinello e Giulia* (sec. XV), entrambi dipendenti dal tema arabo di Kamaralzanam amante di Baldura.[355]

Il modello narrativo sottostante a tutte queste opere letterarie è il medesimo: due amanti in fuga si fermano a metà del viaggio; un oggetto prezioso che appartiene alla donna viene portato via da un uccello mentre lei dorme; l'uomo, inseguendo l'uccello, viene separato dall'amata; solo dopo lunghe peripezie, i due tornano a incontrarsi. In merito ai suoi antecedenti, è interessante rilevare due aspetti della riscrittura di Sabadino nelle *Porretane*. Da un lato, egli mantiene il potere magico dell'oggetto, così come riscontriamo nell'opera che ci attesta la versione orientale della storia, *Le mille e una notte*:

> Donna Chiar di Luna si affrettò a entrare nella sua tenda, tanto era distrutta dalla stanchezza. […] Accanto a sua moglie, egli [Luna del Tempo] vide la cintura che questa si era tolta e, vicinissimo, un involto cucito. La curiosità lo spinse a prendere l'involto e ad aprirlo.
> Conteneva un biglietto, accuratamente piegato, con alcune parole scritte. Per decifrarle, Luna del Tempo si avvicinò alla luce e si trovava sulla soglia della tenda; non aveva ancora cominciato a leggere il biglietto, quando un uccello prese il pezzo di carta col becco, strappandoglielo dalle mani, e andò ad appollaiarsi su un albero lì accanto…
> Bisogna sapere che il biglietto era un talismano contro i rischi del viaggio, ed era stato dato a donna Chiar di Luna prima che si mettesse in strada.[356]

Mentre nella versione delle *Mille e una notte* l'oggetto sottratto non è il regalo dell'amato (Luna del Tempo e Chiar di Luna si sono scambiati i rispettivi anelli, privi però di alcuna virtù, durante il loro primo incontro), la versione di Sabadino condensa i due elementi in uno, come già avveniva nel romanzo in prosa *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, che probabilmente risale agli anni '30-'40 del Quattrocento[357]. Nel romanzo francese, però, si tratta di tre preziosi anelli d'oro, senza alcun potere particolare[358]. Nell'*Istoria di due nobilissimi amanti Ottinello e Giulia*, d'altro canto, non vi è uno scambio di oggetti fra gli amanti ma solo una promessa di reciproca fedeltà matrimoniale; ciò che viene rubato dal falcone è un rubino che Giulia porta con sé, «di gran valuta per certano» ma

Émile Picot par ses amis et ses élèves, vol. i, Parigi, Librairie de la Société des Bibliophiles, 1913, pp. 113-119. Si veda ora, per la ricchezza dell'analisi di questa tradizione narrativa, svolta anche con grande perizia codicologica, Helwi Blom, *Legendary Love. The Wide Appeal of «Pierre de Provence et la belle Maguelonne» in Early Modern Europe*, in *Top Ten Fictional Narratives in Early Modern Europe. Translation, Dissemination and Mediality*, a cura di Ead., Rita Schlusemann, Anna Katharina Richter e Krystyna Wierzbicka-Trwoga, Berlino-Boston, de Gruyter, 2023, pp. 225-258.

[355] N. I a *Porr*. XXII, I.

[356] *Le mille e una notte*, a cura di René R. Khawam, trad. italiana a cura di Gioia Angiolillo Zannino e Basilio Luoni, Milano, Rizzoli, 2019, pp. 1075-1076. I nomi dei protagonisti, Qamar al-Zâman e Budûr, vengono tradotti rispettivamente come 'Luna del Tempo' e 'Chiar di Luna'.

[357] Cfr. Blom, *Legendary Love* cit., p. 226.

[358] I «troys anneaulx moult beaulx et riches qui valloient ung grant tresor» (*Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, a cura di Anna Maria Babbi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, p. 10) vengono donati a Pierre da sua madre prima della sua partenza, e da lei saranno ritrovati all'interno di un pesce, proprio come nella novella di Sabadino degli Arienti.

privo di poteri magici[359]. Sabadino degli Arienti, a questa altezza cronologica, è l'unico autore occidentale ad attribuire virtù prodigiose e affini a quelle del talismano di Chiar di Luna all'anello donato ad Eugenia da Filoconio: il dato è significativo, tanto più considerando la refrattarietà al soprannaturale nel genere letterario da lui scelto. Al contempo, però, l'autore svuota completamente i manufatti magici di ogni funzionalità nella storia: gli oggetti sono un semplice dettaglio esotico, non fanno progredire in alcun modo la trama in relazione alle loro virtù magiche, a differenza di quanto accadrebbe nel genere fiabesco. Mentre nelle *Mille e una notte*, seppur implicitamente, la sorte di Filoconio si capovolge prodigiosamente proprio quando riesce a recuperare il talismano «contro i rischi del viaggio»[360], nelle versioni occidentali nulla di tutto ciò accade: prova ne sia che i protagonisti maschili non ritrovano mai l'oggetto sottratto dal volatile, ed è solo per caso che riescono a salvarsi da peripezie e disgrazie. La sfera di Filoconio (priva di precedenti e probabilmente d'invenzione di Sabadino), addirittura, non viene più menzionata nella storia. Ci si trova in un ambito che è lontano anche all'unica deroga agli oggetti magici nel *Decameron*, il tappeto di ser Torello: pur mettendo in scena strumenti magici, che potenzialmente potrebbero produrre esiti fiabeschi, Sabadino mantiene la sua narrazione sui binari del realismo novellistico, limitando il fattore della meraviglia alle improbabili coincidenze dell'intreccio che permettono ai due amanti di ritrovarsi. Un'apertura al magico, si può dire, di compromesso.

Vorrei proporre, in chiusura, un caso-limite novellistico agli inizi del Cinquecento, che può fare da cartina di tornasole per la periodizzazione tematica proposta. Girolamo Morlini è il primo autore a includere nelle sue *Novellae* (1520) delle vere e proprie storie di magia. Nelle sue narrazioni, coesistono elementi apertamente magici e casi di travestimento realistico. Si trovano ancora casi in cui il soprannaturale si rivela falso ed è inquadrato con la postura scettica tipica della novella classica che corrisponde al soprannaturale di derisione orlandiano[361]; tuttavia, altrove Morlini manifesta un'apertura davvero inedita all'autentica magia, anche attribuendovi una funzione centrale nelle narrazioni, anticipando gli esiti della fiaba. In alcuni casi, anche la vera e propria magia viene presentata con toni di ridicolo che sono ancora tipici di altre forme narrative brevi medievali e poco

[359] Cfr. *Ottinello e Iulia*, a cura di Elisabetta Benucci, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, vol. ii, a cura di Ead., Roberta Manetti e Franco Zabagli, Roma, Salerno, 2002, p. 601 (ottava 28, v. 2).

[360] E si capovolge di nuovo, ma con minore impatto sul protagonista, proprio quando egli se ne separa di nuovo («Luna del Tempo decise di mettere al sicuro anche il biglietto che aveva recuperato e andò a nasconderlo in una delle casse», *Le mille e una notte* cit., p. 1090). Il talismano, però, verrà ritrovato nella cassa da Chiar di Luna, che ordinerà in virtù di ciò il salvataggio di Luna del Tempo; si noti la distanza rispetto al *Pierre et Maguelonne* e alla novella di Sabadino, in cui il ritrovamento fortuito degli anelli è preso come segno della morte in mare del protagonista, causando solo sentimenti luttuosi.

[361] Un caso emblematico è la novella XXVIII in cui una donna, colta in flagrante con il suo amante di notte proprio nel letto coniugale, fa credere al marito che si tratti di un fantasma che infesta la casa: si ripropone, qui, il tipico schema della novella di beffa in cui viene fortemente screditato chi crede nel soprannaturale. La critica ha evidenziato la presenza di una storia analoga nelle *Cene* di Grazzini (cfr. n. 1 a Morlini, *Nov*. XXVIII, titolo), ma un antecedente prossimo, seppur meno spinto della resa di Morlini, si può individuare in *Dec*. VII 1.

si confanno con la fiaba[362] (è il caso della novella LX, in cui il motivo dell'animale parlante come aiutante del protagonista subisce un drastico abbassamento al basso-corporeo: la facoltà di comprendere gli animali deriva da un'erba magica che l'uomo sta usando per pulirsi dopo aver defecato). Diversamente, la magia in una novella come la XXV è tutt'altro che risibile. Un giovane uomo sente una voce provenire da una tomba e corre in aiuto del cieco che vi era caduto accidentalmente; quindi, si dirige verso la casa della sua amata Phillis, ma si ferma di nuovo sulla strada per aiutare un impiccato che chiede aiuto. Il cadavere, ci rivela subito il narratore, è posseduto da uno spirito demoniaco («cuius cadaver cacodemon indutus», Morlini, *Nov*. XXV, 7; «larvatus», Morlini, *Nov*. XXV, 11)[363]. Nonostante questa creatura rimandi come si è visto, alla sfera cristiana e in particolare all'ossessione per il demoniaco dal Quattrocento in avanti, la sua caratterizzazione nella storia non fa riferimento a questo ambito e i suoi comportamenti possono essere ricondotti a quelli delle creature soprannaturali che popolano le fiabe. Grazie alle buone azioni del protagonista, il demone risparmia la sua anima e diventa addirittura il suo aiutante magico, servendosi dei suoi poteri per uccidere i parenti della ragazza che stavano attendendo il giovane per un'imboscata:

> Tunc latro talia voce tulit:
> «Amice, morare parumper, ac donec locum perquiram, ut tutius accedere valeas, expecta».
> Convenerant illuc ea nocte communicato consilio consanguinei Phillidis, expectantes, quin vero grassantes venturum iuvenem, utque eum perderent latitabant. Cumque primum latronem inspexere, rati expectatum iuvenem esse, in eum audacter fustibus, rumpheis, scorpionibus, mucronibus omnique genere armorum insiluerunt; dumque latronem illum sautiare opinabantur, non ei, sed consotiis vulnera infingebant: nam latro calconida erat. Et sic adinvicem mutuis vulneribus atque cicatricibus omnes sautii confixique cecidere. Cum facto, larvatus latro ad morantem sotium prosperiter reversus est, inquiens:
> «Nunc, amice, tutus accedito: nam tui vectoris interea custos ero, teque incolumem expectabo». (Morlini, *Nov*. XXV, 9-11)

Quando il protagonista entra nella casa e vede la strage, rimane sgomento non solo di fronte a tanta brutalità, ma anche alla stranezza innaturale dell'evento («stupore novitatis in statuam conversus restitit», Morlini, *Nov*. XXV, 12). Phillis è altresì disperata, i due piangono senza sapersi dare alcuna spiegazione: la narrazione brachilogica di Morlini restituisce pienamente lo stato di sbigottimento e

[362] Come giustamente rileva Bottigheimer, «Magic functions differently in medieval tales and appears to have been understood by its quondam authors, readers, and listeners in terms of beliefs and values far different from today's understanding of fairy tale magic» (Bottigheimer, *Magic Tales and Fairy Tale Magic* cit., p. 64; rimando anche a p. 65 per un'esemplificazione chiarissima di questo diverso atteggiamento).

[363] Un altro termine utilizzato da Morlini qui e in altre novelle (Morlini, *Nov*. XXXIV, 2; XLVI, 5; LIX, 10) è «calconida» (Morlini, *Nov*. XXV, 11). Si tratta di un lemma attestato solo in questo autore (del resto, molto prolifico in neologismi; sull'uso sperimentale del latino da parte dell'autore, cfr. Giovanni Villani, *Introduzione*, in Girolamo Morlini, *Novelle e favole*, a cura di Giovanni Villani, Roma, Salerno, 1983, pp. xxvi-xxxi), forse derivante dal verbo latino *calcare* inteso come 'possedere' da parte di un'entità come un demone incubo, onde il composto francese *cauchemar* (cfr. Bonaventure Des Periers, *Les contes ou les nouvelles recreations et joyeux devis*, Amsterdam, Z. Chatelain, 1735, pp. 7-8 n. 1) e quelli attestati in alcuni dialetti italiani, come il siciliano antico *carcavegli* ('malombra; màschera; spettro, fantasma') e il piemontese *carcaveja* ('incubo'), per cui cfr. *Lessico Etimologico Italiano*, vol. ix: *C – cambiāre*, a cura di Max Pfister e Wolfgang Schweickard, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2006, p. 924 e nn. 2-3.

di sconcerto di fronte ai fatti apparentemente inspiegabili. Come sospeso in un incubo, il ragazzo esce dalla casa e torna in silenzio dall'impiccato, il quale gli rivela implicitamente la sua natura prima di congedarsi:

> Quamobrem iuvenis, perditus dolore alsit; ac, revocato gradu, ad latronem foris expectantem reversus, comeatim recessere. Longe quidem, cum ad patibuli locum convenissent, latro cum desilierit ex equo talia orsus est:
> «Hic te perditum expectabam, sed ceco adiuto revocata sententia pro te: omnium quos vidisti animam adeptus sum».
> Cum dicto, caput laqueum induit restique ad guttur astricta, strangulatus ac suspensus remansit. (Morlini, *Nov*. XXV, 14-15)

In questa perturbante storia di magia, Morlini include non ironicamente motivi caratteristici come quello della tomba inquieta, della possessione demoniaca e, soprattutto, l'aiuto soprannaturale che compensa le buone azioni del protagonista. Gianni Villani per questa novella ha fatto riferimento ai Tale Types E300-399 del *motif index* di Dominic Rotunda, genericamente designati come *Friendly return of the dead*[364]; nondimeno, è possibile ricollegare più precisamente questa novella al Tale Type E366.2 di Stith Thompson: *Hanged man warns youth against visiting sweetheart. Takes youth's place and receives shot meant for him*[365], a conferma che i materiali narrativi di cui si serve Morlini siano propriamente *folk tales*. Come si è detto, di per sé i motivi magici non fanno la fiaba, ma sono un ingrediente fondamentale nella sua costruzione: la loro piena integrazione nelle *Novellae* rappresenta un passo avanti nella direzione che il genere letterario prenderà con Straparola e Basile. Non a caso, pochi decenni dopo proprio Straparola prese Morlini come modello di primaria importanza, includendo nelle sue *Piacevoli notti* alcune riscritture dalla raccolta napoletana[366].

Volgendo lo sguardo alle raccolte tardo-quattrocentesche di Masuccio e di Sabadino, risulta evidente che il genere novellistico era per loro ancora strettamente vincolato a un impianto sostanzialmente realistico e che, pur aprendosi a narrazioni più vicine alle storie di magia, la presenza del soprannaturale veniva comunque il più possibile elusa. Morlini, nel primo Cinquecento, supera questo limite e apre la novella a nuovi, prodigiosi immaginari, seguendo la stessa istanza che porterà Straparola e Basile a innovare radicalmente il genere dall'interno. Ma sarà un progresso tutto cinquecentesco: il Quattrocento resta ancora al di qua della svolta, nel solco boccacciano in cui il soprannaturale, se arriva ad affiorare, non trova che uno spazio circoscritto e marginale.

---

[364] Cfr. n. 1 a Morlini, *Nov*. XXV, titolo; Dominic P. Rotunda, *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington, Indiana University Publications, 1942, p. 14.
[365] Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, vol. ii, Bloomington, Indiana University Press, 1956, p. 435.
[366] Cfr. Marziano Guglielminetti, *Dalle 'novellae' del Morlini alle 'favole' dello Straparola*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in in onore di Lino Lazzarini*, vol. ii, a cura di Guido Billanovich e al., Padova, Antenore, 1979, pp. 69-81; Giovanni Villani, *Da Morlini a Straparola: Problemi di traduzione e problemi di testo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXIX (1982), pp. 66-73.

Conclusioni

Giunti alla fine di questa ricerca, è opportuno fare un primo bilancio di quanto emerso nel corso dei capitoli e di valutare i risultati salienti di questa indagine.

Anzitutto, nel secondo capitolo si è proposta una nuova lettura del *De sermone* pontaniano, scartando l'ipotesi che il testo vada considerato come una teoria della novella (posizione sostenuta da alcuni studiosi anche molto recentemente) sulla base di una approfondita ricerca lessicale. Da una articolata disamina dei passaggi inerenti alle *fabellae*, pare emergere l'intenzione di Pontano di far riferimento al genere dell'apologo piuttosto che a quello novellistico. Ne consegue la constatazione che, anche per il Quattrocento, è assente una qualsiasi teorizzazione della novella di cui ci si possa servire per un inquadramento del genere in questa epoca. Chi voglia approfondire le coordinate di questo genere letterario deve dunque volgersi alla critica moderna e contemporanea. A tal proposito, il terzo capitolo della tesi offre una aggiornata ricognizione bibliografica sul Quattrocento novellistico, che ricostruisce da vicino l'evoluzione del panorama degli studi dal primo Novecento fino ai più recenti contributi dell'ultimo decennio. Contestualmente, si propone una migliore definizione dei problemi relativi alla periodizzazione storico-letteraria del genere novellistico in riferimento al XV secolo, gettando le basi per la trattazione successiva.

La sezione sull'impostazione formale della novella si è focalizzata su due problemi chiave per la comprensione del genere nel Quattrocento, l'inquadramento morale e le innovazioni a livello di ritmi narrativi. Nel quarto capitolo, si è individuata una lacuna negli studi critici che propongono un mutamento progressivo e lineare dal *Decameron* al Concilio di Trento verso una novella sempre più "castigata" entro rigidi schemi moralistici. Tale ricostruzione, infatti, non considera adeguatamente lo snodo del Quattrocento, caratterizzato da fenomeni specifici e contingenti quali l'evoluzione della predicazione nel contesto degli ordini mendicanti e le innovazioni letterarie di matrice petrarchesca apportate alla novella dagli umanisti. In primo luogo, correnti religiose quali l'Osservanza francescana portano a una nuova valorizzazione delle narrazioni all'interno della predicazione, ambito in cui emergono figure di spicco quali Bernardino da Siena, e al contempo una trasformazione dell'*exemplum* in senso più squisitamente narrativo e, spesso, ludico. Contestualmente, si individuano traiettorie di scambi fitti e, soprattutto, vicendevoli fra il genere novellistico e quello agiografico, una caratteristica peculiare di questo secolo che si incarna nei molti personaggi di predicatori-novellieri protagonisti di tante novelle quattrocentesche. Parallelamente, a fronte di un *exemplum* sempre meno moralmente motivato, gli autori manifestano una significativa tendenza a inquadrare moralisticamente le proprie narrazioni, anche in esplicita reazione al genere esemplaristico. In questo contesto, emergono nuovi punti di contatto fra Masuccio Salernitano e Poggio Bracciolini, entrambi

critici dell'Osservanza francescana, movimento tacciato soprattutto del vizio di ipocrisia. Una lettura parallela del *Contra hypocritas* e del *Novellino*, due opere ad oggi mai accostate, ha rivelato sorprendenti similarità, a riprova di quanto Masuccio fosse un autore più vicino all'umanesimo di quanto la critica dello scorso secolo abbia lasciato intendere. Sempre Masuccio si conferma un autore chiave per osservare l'influenza del secondo fattore caratteristico del Quattrocento, le sperimentazioni narrative degli umanisti nell'ambito della novella neolatina. Di fatto, l'accentramento a una sola voce narrante, con le implicazioni sulla responsabilità morale diretta delle narrazioni, così come l'esplicita interpretazione moralistica espressa nei paratesti autoriali trovano la loro origine nella rilettura e riscrittura petrarchesca di Boccaccio, uno snodo imprescindibile per chi scrive novelle nel secolo successivo. Rispetto alle spicciolate latine, però, questo dichiarato intento didascalico e morale non esaurisce tutta la casistica che si manifesta nelle raccolte in lingua volgare. Pur riconoscendo in un maggiore moralismo, così motivato, una marca distintiva del secolo, il capitolo ha esplorato anche i limiti di questa categoria, dal momento che nella novella volgare permangono fenomeni di tensione centrifuga rispetto all'unità di significato perseguita più o meno dichiaratamente dagli autori. In questo contesto, sono stati affrontati casi ermeneuticamente delicati come la novella 44 di Masuccio Salernitano, di cui si è avanzata una nuova ipotesi di interpretazione.

Ancora una volta, la sensibilità narrativa petrarchesca si è rivelata un buon punto di partenza da cui muovere per comprendere il cambiamento nei ritmi della novella nel corso del XV secolo. Il quinto capitolo si è occupato precisamente di osservare come il criterio della *brevitas* tanto discorsiva quanto strutturale divenga un principio sacrificabile in confronto a diverse esigenze stilistiche che si affermano, in particolare, nel contesto della narrativa umanistica: l'*amplificatio* e la pluriepisodicità del racconto. Attraverso il *close-reading* di un ampio campione testuale dalle tre opere in esame, si è dimostrata una significativa intensificazione delle strategie retoriche amplificatorie nel contesto dei monologhi. Si registra puntualmente l'impiego di tecniche derivanti dalla retorica classica (fra cui spiccano la *congeries*, la *comparatio*, la parafrasi, l'apostrofe e la *descriptio*, unite a un sapiente uso dell'*elocutio* e dell'*actio* nella finzione narrativa), funzionali a innalzare i toni delle novelle più emotivamente intense, fra cui spiccano le tante novelle di amore e morte di questo secolo. Tanto lo pseudo-Sermini quanto Masuccio e Sabadino rivelano una propensione per il rallentamento narrativo a favore di diversi andamenti espressivi che, da un lato, aumentano il *pathos* delle narrazioni, dall'altro portano talvolta la novella nella direzione della trattatistica e del dialogo rinascimentale (tendenza, quest'ultima, particolarmente marcata nelle *Porretane*). Parallelamente, si osserva un fenomeno finora rimasto in ombra negli studi sulla novella, ma a mio avviso molto significativo: la diffusione di novelle costituite da diversi episodi caratterizzati da una relativa autonomia narrativa, che scardinano il principio dell'unità e della compiutezza narrativa che caratterizza la novella classica

aprendo il genere letterario al respiro del romanzo. Questo tipo di struttura policentrica si manifesta con particolare evidenza nella novellistica latina, ma si sono riscontrati anche nella novella volgare diversi casi significativi, contenuti soprattutto nell'opera dello pseudo-Sermini.

La sezione tematica della tesi ha permesso di vagliare a fondo due filoni contenutistici che hanno storicamente avuto rilevanza nella periodizzazione storico-letteraria: la rappresentazione delle donne (e, conseguentemente, la funzione dell'eros) e la presenza di temi soprannaturali, intesi come un ingrediente di quella "poetica dell'eccesso" che è stata riconosciuta alla narrativa del XVI secolo. Quanto alle donne, si riconosce una marcata distanza dalle protagoniste femminili boccacciane, personaggi dotati di una significativa *agency* e di profili psicologici complessi e sfaccettati. Allo stesso tempo, però, nelle opere del XV secolo non si riscontra la stessa gretta misoginia che i critici hanno individuato negli autori del tardo Trecento, complici diversi fattori in atto a questa altezza cronologica. Alcune opere si aprono a un pubblico femminile cortigiano, il che può portare ad aperte prese di posizione filogine, come avviene nelle *Porretane* – ma non necessariamente, come dimostra esaustivamente il caso del *Novellino* di Masuccio. Si rende, però, necessario andare oltre alle dichiarazioni degli autori sul tema e analizzare l'effettivo trattamento dei personaggi all'interno delle trame. Per poter valutare adeguatamente quest'ultimo fattore, si è ricostruito il contesto giuridico e sociale dell'epoca, che implica un quadro interpretativo ben diverso da quello odierno; al contempo, si è cercato di evitare il *bias* contrario e di riconoscere che nel Quattrocento la visione della donna stava attraversando un processo di mutamento con le prime avvisaglie di un discorso *pro-woman*, che rendeva possibili anche narrazioni diverse, che in qualche misura sfidassero la condizione di assoluta inferiorità che la cultura europea aveva attribuito alla donna e che alcuni autori paiono recepire. Infine, si è tenuto conto anche dell'oggettivo trattamento misogino dei personaggi femminili, valutando la frequenza di trame in cui essi figurassero in una posizione di subordinazione e impotenza e le ricadute sul piano narratologico derivanti da questa tendenza. Attraverso l'analisi di diversi filoni tematici, si è pervenuti a un quadro complessivo piuttosto sfavorevole nei confronti della donna. Il tema dello stupro (e, in senso più ampio, l'aggiramento del consenso nelle relazioni erotiche) rappresenta uno dei temi più frequenti all'interno delle tre raccolte volgari e, in generale, il trattamento accordato ai personaggi muliebri in questo contesto ricalca il quadro interpretativo attestato dalle leggi del Quattrocento, che non riconosce lo statuto di vittima della donna salvo in casi specifici (eminentemente, in relazione al suo status sociale, dato ben riflesso nelle narrazioni di Sabadino). I narratori, in questo senso, non si presentano come particolarmente misogini ma semplicemente allineati al loro contesto culturale, anche se si può riconoscere una presa di posizione particolarmente aggressiva da parte di Masuccio Salernitano. In ogni caso, la predilezione per queste trame permette di registrare una significativa frequenza di personaggi femminili passivi e sottomessi

alle azioni maschili nel contesto di trame erotiche. La stessa assenza di problematizzazione è riservata anche al tema del debito coniugale (che permetteva al marito di esigere rapporti sessuali esclusivi dalla moglie anche con la forza) dallo pseudo-Sermini. Mentre la questione della violenza domestica viene censurata pressoché completamente dagli autori di questo secolo, un'eccezione significativa tanto dal punto di vista qualitativo che quantitativo è costituita dal delitto d'onore, uno dei motivi più ricorrenti nella produzione quattrocentesca. A tal proposito, complessivamente si registra un atteggiamento significativamente regressivo rispetto a quello dimostrato da Boccaccio: indicativa, a tal proposito, la riscrittura della novella di madonna Filippa che si legge nella raccolta dello pseudo-Sermini, in cui non viene più messa in dubbio la legittimità dell'omicidio dell'adultera. Anche in questo, gli autori riflettono la realtà del loro tempo, in cui spesso e volentieri all'adulterio femminile conseguiva l'uxoricidio, ufficialmente non approvato dalla legge (che, nondimeno, spesso condannava la donna alla pena capitale) né dalla Chiesa, ma ampiamente accettato e praticato. Nelle trame di Masuccio, a più riprese si sottolinea come l'adulterio femminile meriti ben più disapprovazione di quello maschile e il delitto d'onore viene sempre presentato come un'azione virtuosa in questi casi; Sabadino manifesta una visione più critica del fenomeno, condannato però non tanto per la sua insita misoginia, quanto perché un simile omicidio può sfociare nel disordine sociale. Ancora una volta, la fortuna di questo tema produce un gran numero di storie "di amore e morte", caratterizzate dall'esito macabro e funesto per la donna. Infine, irrompe sulla scena novellistica del Quattrocento anche il tema dell'aborto: sebbene gli autori mostrino una rinnovata attenzione a questa pratica, essi lo affrontano dalla lente deformante dell'ideologia misogina, trasformandolo in un crimine tutto femminile (a differenza di quanto le fonti storiche dimostrano), degno di una severa condanna morale, elevandolo a simbolo della perversità delle donne. Alcuni spiragli di apertura a una visione diversa, però, si registrano su altri fronti. Ad esempio, la diffusa pratica dei matrimoni combinati, per cui una donna era costretta a sottostare alla volontà genitoriale per la scelta del proprio coniuge, viene trattata con una certa sensibilità che consente margini di empatia con le figure femminili. Resta il fatto che gli autori volgari non arrivano mai a ipotizzare delle soluzioni eversive rispetto a questo sistema: i matrimoni clandestini vengono puniti dall'esito generalmente funesto delle trame, o vengono fatti rientrare nei ranghi della norma con un consenso paterno a posteriori. Tuttavia, in ambito umanistico, si registrano alcune spie più esplicite di una sensibilità diversa: la predilezione per le storie delle malmaritate in questa produzione, donne che spesso riescono a far trionfare la propria volontà (seppur sempre con la necessità di un aiuto maschile), appare sintomatica di un certo disagio degli umanisti (e probabilmente anche del loro pubblico) di fronte ai matrimoni combinati che non tengono conto dell'assenso della sposa. Infine, va registrata la marcata posizione espressa dallo pseudo-Sermini contro le monacazioni forzate, che

dimostra una significativa attenzione dell'autore nei confronti di una grave forma di ingiustizia e coercizione nei confronti delle donne. Nel capitolo, si è anche dato conto dei limiti della categoria critica di "misoginia", ricordando alcuni casi di personaggi femminili caratterizzati da una notevole *agency*, che si manifesta soprattutto attraverso un sapiente uso della parola, in grado di orientare l'andamento dei fatti. Si tratta, però, di casi liminali, di eccezioni che confermano la regola. In conclusione, dall'ampia disamina di questo capitolo, la misoginia di questi autori pare distinguersi dal maschilismo esasperato che si riscontra nei narratori tardo-trecenteschi: il contesto peculiare del Quattrocento, infatti, crea un clima culturale in cui si possono percepire degli spiragli di cambiamento nella visione della donna, soprattutto in ambito umanistico. Resta il fatto, però, che i novellieri optano con decisione per narrazioni complessivamente misogine, che o assecondano gli aspetti antifemminili caratteristici dell'epoca nelle trame o addirittura, come nel caso di Masuccio, li esasperano, relegando le protagoniste a ruoli marginali o disumanizzati.

Infine, il settimo capitolo ha affrontato la sfera meno indagata dagli studi critici per quanto riguarda la novella quattrocentesca, cioè il soprannaturale. Non solo appare un fattore letterariamente significativo, che va a forzare i confini del realismo boccacciano per spingere la ricerca della *novitas* ad esiti più eccentrici rispetto alla norma e che, al contempo, riflette i cambiamenti culturali propri del XV secolo – specie se pensiamo all'ultimo segmento del secolo. In questo periodo storico, infatti, gli autori di novelle si trovano sottoposti a due istanze contrastanti: da un lato, il programmatico recupero del modello decameroniano e, con esso, delle narrazioni in cui il soprannaturale viene guardato con distacco e scetticismo; dall'altro, sono immersi in una diversa temperie culturale, in una quotidianità sempre più pervasa dalle arti magiche e dalla minaccia delle forze diaboliche, percepita come reale e concreta anche dalla cultura dominante, tanto ecclesiastica quanto laica. Proprio per questo, è possibile sfruttare con profitto gli strumenti teorici di Orlando, che consentono di valutare la presenza del soprannaturale in letteratura nelle sue formazioni di compromesso, cioè anche nei casi in cui esso viene incluso con delle riserve o screditato (con maggiore o minore convinzione), com'è canonico nelle novelle di beffa. In virtù di ciò, in questo capitolo ci si è proposti di osservare la tematizzazione del soprannaturale non solo nei casi in cui esso agisce autenticamente nelle trame, ma valutando complessivamente lo spazio che viene accordato a questi temi, per poter vagliare in maniera esaustiva e analitica l'uso che i novellieri fanno di questi materiali nel corso di questo secolo. In aggiunta, è stata proposta una sistemazione delle nozioni teoriche sulla categoria di fantastico, in modo da renderla applicabili alla letteratura quattrocentesca con le dovute cautele e precisazioni, servendosi di alcuni progressi fatti rispetto alla teoria di Todorov dalla critica francese. Dall'ampia ricognizione svolta, emergono atteggiamenti diversificati a seconda del tipo di soprannaturale che viene trattato nelle narrazioni. Per quanto riguarda la sfera del meraviglioso cristiano, il trattamento

del tema da parte dei novellisti del Quattrocento resta analogo a quello di Boccaccio: gli interventi divini si rivelano puntualmente frutto di beffe e finzioni, operate in particolar modo dai religiosi più meschini che approfittano dell'ingenuità dei fedeli. Il tema è particolarmente sfruttato dallo pseudo-Sermini e anima anche alcune delle più celebri novelle di Masuccio, mentre trovano minore riscontro nelle *Porretane*, la raccolta più estranea alla polemica anticlericale che, di norma, fa da sfondo a questi motivi. Va segnalata, però, l'importante eccezione della *Homo perspicui sanguinis*, un testo inedito riportato alla luce nel corso di questa ricerca, che si presenta come unico caso in cui il soprannaturale cristiano è reale e diviene motore narrativo primario. Volgendosi all'ambito onirico, che già all'interno del *Decameron* aveva uno statuto di realtà quantomeno ambiguo, si osserva che esso perde completamente di attrattiva per gli autori volgari tardo-quattrocenteschi, che lo escludono dalle loro raccolte (mentre permangono alcune menzioni nell'opera dello pseudo-Sermini). Parallelamente, però, va notato che il tema gode ancora di una buona popolarità nelle novelle spicciolate, specie in lingua latina, che conservano a tal proposito la caratteristica apertura al soprannaturale autentico in relazione tanto ai modelli classici quanto a quello decameroniano (salvo l'eclatante caso della beffa del *Grasso legnaiuolo*). Il discorso sul soprannaturale, però, cambia quando si va a osservare la sfera del *magicus*, l'ambito di maggiore tensione all'interno del XV secolo: all'indifferenza e alla derisione, infatti, si sostituiscono una maggiore propensione a parlare di tematiche quali gli spiriti, i demoni, i fenomeni di possessione e la magia nera, lasciando trapelare un interesse tanto degli autori quanto, plausibilmente, del pubblico nei confronti di questa materia. Prendendo le mosse dai *revenants*, in questo periodo tale immaginario guadagna nuova forza nella cultura tanto laica quanto clericale: tale popolarità si riflette nella novellistica, che sfrutta frequentemente il tema. Pur non comparendo fantasmi reali nelle trame del Quattrocento, è frequente la rappresentazione di personaggi sospesi nell'incertezza fantastica di fronte a fenomeni potenzialmente assimilabili alle apparizioni spiritiche, quali il ritorno di un personaggio creduto defunto. Al contempo, va registrato che questo immaginario deriva generalmente dalla cultura alta e non dal folklore popolare: ne sono esempio illuminante la novella 1 e la novella 8 del *Novellino* di Masuccio, che derivano i motivi spiritici dal modello decameroniano. Masuccio mette in scena anche una possessione spiritica nella novella 9, un tema inedito e controverso che viene inquadrato nella trattazione nel contesto delle credenze sviluppatesi nella teologia e nell'agiografia del Quattrocento, in cui a più riprese si tratta queste creature come demoni che si fingono spiriti di defunti. Anche in questo caso, però, il tema si presenta nella forma del soprannaturale di derisione. Al contempo, nel caso di presunta apparizione del corpo animato di un defunto (tema, anch'esso, ben rappresentato in questo corpus), l'ipotesi di trovarsi di fronte a uno spirito o a un demone viene presentata come una credenza neutrale, attribuibile non solo agli stolti, in diversi altri contesti narrativi. Infine, si

riscontrano diversi riferimenti alla possessione demoniaca, tanto di oggetti inanimati quanto di corpi viventi, una credenza in linea con i dettami teologici del tempo. Un passo ulteriore nell'accoglienza del soprannaturale si osserva, poi, nell'ambito della magia, coerentemente con un secolo in cui l'incremento dell'attenzione nei confronti della sfera demoniaca corrisponde a una crescente inquietudine per le pratiche di magia nera. Se, in precedenza, negli ambienti della Chiesa aveva prevalso la convinzione dell'inconsistenza dei poteri magici, negli ultimi decenni del Quattrocento ci si trova di fronte a un quadro significativamente più sbilanciato verso un riconoscimento di questi fenomeni, con uno slittamento di credenze veicolato non solo dai predicatori, ma anche dagli intellettuali che popolavano le corti italiane e dai manuali prodotti in questo contesto. A fronte di ciò, non stupisce rilevare che gli autori di novelle, in particolare coloro che operano nella seconda metà del secolo, concedono largo spazio a questa materia e dimostrano nei confronti di essa un atteggiamento palpabilmente diverso rispetto ai loro predecessori. In questo contesto, è particolarmente significativa la nuova lettura proposta per la novella 20 del *Novellino* di Masuccio, in cui viene descritto un rito di evocazione negromantica nei più minuti dettagli, che trovano precise corrispondenze non solo nell'agiografia (che già era stata fonte boccacciana), ma anche nei trattati negromantici coevi, favorendo l'ipotesi di una conoscenza di queste pratiche dall'interno (o, quantomeno, da vicino) da parte dell'autore. Ancor più notevole, però, si è rivelata la novella spicciolata *I negromanti* di Cesare Nappi e la sua riscrittura nella XXV novella della *Porretane*: a tal proposito, in questa ricerca si è potuto contestualizzare storicamente questa narrazione con nuovi dati d'archivio ad oggi inediti, che permettono di identificare più precisamente i protagonisti e di avanzare nuove proposte per la datazione del testo. Non solo la dovizia di particolari su diverse pratiche negromantiche (quali, ad esempio, l'idromanzia e la magia figurativa) avvicina la narrazione agli esposti all'Inquisizione e ai trattati teologici dell'epoca, ma si possono individuare vere e proprie formazioni di compromesso nelle strategie retoriche messe sistematicamente in atto dagli autori, che testimoniano una considerevole inquietudine nei confronti della negromanzia – aspetto che può essere facilmente messo in relazione con la temperie storico-culturale della Bologna del tempo (anche grazie ai nuovi studi ora a disposizione sui documenti inquisitoriali dell'epoca). La peculiare atmosfera culturale bolognese motiva anche la presenza più consistente e varia di riferimenti ad altre pratiche di magia colta nelle *Porretane*, come l'astrologia e l'alchimia. Resta sostanzialmente escluso da questo discorso lo pseudo-Sermini, operante nella più periferica Siena, il quale tratta le tematiche magiche con la superficialità e lo scetticismo già tipici degli autori tardo-trecenteschi. A tal proposito, è interessante notare come egli menzioni principalmente casi di bassa magia popolare, le cui vittime erano di norma donne credule e ingenue ingannate dagli ecclesiastici; a cadere nelle beffe negromantiche, invece, sono di norma personaggi maschili truffati da uomini laici. Il capitolo si

chiude, quindi, con una riflessione sulla categoria di fiabesco, per cui si è scelto di adottare la più precisa terminologia di storie di magia. Anche in questo caso, le raccolte quattrocentesche includono alcune narrazioni che sembrano anticipare la direzione che la novella prenderà nel Cinquecento con Straparola, ma che si mantengono tuttavia entro il perimetro del realismo. È così possibile individuare un punto di svolta nell'opera primo-cinquecentesca di Girolamo Morlini, confermando che il XV secolo mantiene uno statuto autonomo anche in merito a questa categoria.

Nel complesso, in tutti gli ambiti osservati nel corso della ricerca si osservano nella novella dei fenomeni peculiari e ben radicati nel contesto del Quattrocento. Le tendenze culturali dell'epoca hanno avuto un impatto significativo sulle scelte letterarie di questi autori, influenzando l'evoluzione del genere letterario. In virtù di ciò, pare opportuno che la storiografia inquadri la novella del Quattrocento come una produzione a sé stante, riconoscendone le specificità e accordandole uno spazio autonomo.

In aggiunta, questo studio è stato un'occasione per poter mettere alla prova una tesi a lungo sostenuta dalla critica, cioè che la novella volgare del Quattrocento debba essere messa in dialogo con la novella coeva in lingua latina. Affrontare questa produzione ha significato scontrarsi con sostanziali lacune negli studi: l'assenza di un profilo sistematico della novella latina, la difficoltà di reperire edizioni moderne dei testi, la carenza di bibliografia a riguardo. Perciò, si è deciso di allestire un'appendice bibliografica e testuale che – si auspica – possa essere d'aiuto agli studi futuri in questo ambito, facilitando al contempo la lettura di questo stesso lavoro di tesi. Nel corso della mia ricerca, sono riuscita a stabilire un corpus aggiornato di questa produzione, che include dodici autori di traduzioni latine del *Decameron* e dodici novelle d'autore in lingua latina realizzate nel corso di questo periodo storico (considerato a partire dalla fine del Trecento). In diversi casi è stato possibile reperire nuovi testimoni per novelle note ma poco studiate, come la pseudo-petrarchesca *Historia de Arono et Marina*, tramandata da otto manoscritti, che sarà opportuno collazionare per allestire una nuova edizione critica di un testo che ha avuto una circolazione relativamente ampia. Inoltre, sono state portate alla luce nuove opere precedentemente ignote, come la versione di *Dec*. IV I realizzata da Giovanni Maria Filelfo e, soprattutto, l'anonima *Homo perspicui sanguinis* primo-quattrocentesca. Di quest'ultima si è, per la prima volta, approntato un testo critico, basato sull'unico testimone che la tramanda. In quest'ultima sezione dell'appendice, si è offerto anche il testo della notevolissima *De amore Camilli et Emiliae* sulla base dell'autografo dell'autore individuato da Gilbert Tournoy. Questa novella dimostra straordinari spunti di originalità (in particolare, per il trattamento delle figure femminili e per gli sviluppi romanzeschi) e merita di essere finalmente letta e studiata dalla critica. Infine, si è offerta una guida bibliografica esaustiva per tutti i testi latini, che mette a disposizione dei lettori i risultati di quattro anni di ricerche, nella convinzione che la ricognizione completa degli studi

sia un punto di partenza fondamentale per sviluppare nuove ricerche. La storia della novella latina umanistica nella critica è stata notoriamente accidentata, ma si auspica che questa ricerca possa trasformarsi in un primo passo verso un nuovo e più adeguato riconoscimento del suo valore letterario. Pare evidente, in conclusione, che il fenomeno della novella umanistica sia uno snodo imprescindibile per poter comprendere la storia della novella di questo secolo.

Restano alcune considerazioni finali riguardo a questo lavoro. Anzitutto, in nessun modo la presente ricerca ambisce all'esaustività – pretesa troppo al di là delle possibilità di chi scrive. Si riconoscono diversi altri filoni che potrebbero essere approfonditi, fra cui, a titolo di esempio, si potrebbero menzionare la rappresentazione delle diverse classi sociali nelle novelle o la tendenza al sadismo che incupisce molte delle tipologie novellistiche canoniche. Inoltre, l'analisi della novella quattrocentesca potrebbe giovarsi di maggiori raffronti contrastivi con la produzione cinquecentesca, che sono stati possibili solo parzialmente nel corso di questo studio. Certamente, poi, la lettura da parte di studiosi più esperti della materia potrà sollevare ulteriori problematiche e notare ulteriori lacune, della segnalazione delle quali non potrò che essere grata: se c'è qualcosa che questo studio dimostra indiscutibilmente è la necessità della cooperazione di un'intera comunità scientifica per affrontare adeguatamente di un fenomeno letterario complesso e sfaccettato come la novellistica.

La mia tesi, però, si è proposta programmaticamente di perseguire due obiettivi primari: dedicare un'attenzione esclusiva alla produzione del Quattrocento, senza partire dal preconcetto che si tratti di un secolo di passaggio, e, soprattutto, supportare ogni giudizio critico con una consistente quantità di letture dirette dei testi (sia volgari che latini), un aspetto finora carente nelle trattazioni su questo secolo. In aggiunta, si è sempre cercato di contestualizzare ogni elemento formale e contenutistico con uno sguardo più ampio sul periodo storico e sulle diverse correnti che lo animano, nella convinzione che lo studio della letteratura non possa prescindere da quello della storia e della cultura. Si auspica che l'approccio qui sperimentato possa aprire la strada per futuri approfondimenti sulla novella quattrocentesca, una produzione indiscutibilmente meritevole di maggiori attenzioni e un crocevia ineludibile per la comprensione di questo genere letterario.

Appendice

1. Versioni latine del *Decameron* da Petrarca alla fine del Quattrocento: elenco ed edizioni

1.1 Francesco Petrarca, *Dec.* X 10

Datazione:

1373-1374.

Edizione moderna:

Francesco Petrarca, *Res seniles*, a cura di Silvia Rizzo, vol. iv: XIII-XVII, Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 442-475.

1.2 Antonio Loschi, *Dec.* I 1

Datazione:

1388-1390 o, al più tardi, 1391-1404.

Edizione moderna:

Gabriella Albanese, *La «Fabula Zapelleti» di Antonio Loschi*, in *Filologia umanistica per Gianvito Resta*, a cura di Vincenzo Fera e Giacomo Ferraú, Padova, Antenore, 1997, pp. 3-59.

1.3 Leonardo Bruni, *Dec.* IV 1

Datazione:

1437-1439.

Editio princeps:

Leonardus Aretinus, *Epistola de amore Guiscardi et Sigismunde filie Tancredi principis Salernitani*, Roma, Adam Rot, 1472 [ISTC ib01236000].

Edizione moderna:

Maria Luisa Doglio, *L'Exemplum della novella latina del '400*, Torino, Giappichelli, 1975, pp. 150-160[1].

1.4 Bartolomeo Facio, *Dec.* X 1

Datazione:

1445-1446[2].

Edizione moderna:

Carlo Braggio, *Una novella del Boccaccio tradotta da Bartolomeo Fazio*, in «Giornale ligustico», XI (1884), pp. 379-387[3].

[1] Ma cfr. ora Nicoletta Marcelli, *Tradizione connotativa e tradizione deformante: il caso del «Tancredi» e della «Novella di Seleuco» di Leonardo Bruni*, in *La Tradizione dei Testi.* Atti del Convegno (Cortona, 21-23 settembre 2017), a cura di Claudio Ciociola e Claudio Vela, Firenze, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2018, pp. 139-171.

[2] Cfr. Albanese, *Introduzione* cit., p. 21.

[3] Testo tratto dal solo ms. Magliabechiano XXV 626 della Biblioteca Nazionale di Firenze, privo di lettera prefatoria, in seguito pubblicata da Paul Oskar Kristeller, *The humanist Bartolomeo Facio and his unknown correspondence*, in Id., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, vol. ii, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, p. 516: cfr. Albanese, *Introduzione* cit., p. 21 n. 16 e, per un estratto del testo critico da lei annunciato, ivi, p. 24 e n. 21.

1.5 Giovanni Maria Filelfo, *Dec.* IV 1

Datazione:

ante 1458[4].

[Inedita]

Testimone:

London, British Library, Harley 2605, cc. 18*v*-33*r*.

1.6 Paolo Marchese, *Dec.* II 5

Datazione:

1458-1459.

Edizione moderna:

Alessandro La Monica, *La traduzione latina di «Decameron» II, 5 di Paolo Marchese*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXCIX (2022), pp. 374-391.

1.7 Giovanni Garzoni, *Dec.* IV 1; *Dec.* VI 7; *Dec.* VIII 2

Datazione:

1460 circa.

Edizione moderna:

Alessandra Mantovani, *Giovanni Garzoni traduttore del Boccaccio. Fortuna e ricezione della novella "spicciolata" nella cultura dell'Umanesimo bolognese*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVII (2009), pp. 227-281.

1.8 Jacopo Bracciolini, *Dec.* X 8

Datazione:

post 1460.

[inedita]

Testimoni:

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 89 inf. 16, cc. 50*r*-60*r*.
Roma, Biblioteca Angelica, 141, cc. 137*v*-146*r*.

1.9 Francesco Diedo, *Dec.* X 8

Datazione:

1470.

[inedita]

Testimone:

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5336, cc. 45*r*-72*v*.

[4] Data della *subscriptio* del testimone manoscritto (London, British Library, Harley 2605, c. 63*r*).

1.10 JACOPO FORESTI, *Dec.* X 10

Datazione:

1485.

Edizione moderna:

Raffaele Morabito, *Una sacra rappresentazione profana. Fortune di Griselda nel Quatterocento italiano*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 1993, pp. 76-79.

1.11 FRANCESCO PANDOLFINI, *Dec.* VI 9; *Dec.* VII 7

Datazione:

1487-1488.

Edizione moderna:

Donato Pirovano, *Due novelle del Boccaccio («Dec». VI, 9 e VII, 7) tradotte in latino da Franesco Pandolfini*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXV (1998), pp. 556-576.

1.12 FILIPPO BEROALDO, *Dec.* IV 1; *Dec.* V 1; *Dec.* X 8

Datazione:

1488 (*Dec*. IV 1); 1491 (*Dec*. V 1; *Dec*. X 8).

Editio princeps:

Filippo Beroaldo, *Orationes et poemata*, Bologna, Benedetto Faelli e Platone de' Benedetti, 1491, cc. 50*v*-55*r* (*Dec*. V 1); cc. 42*v*-50*v* (*Dec*. X 8) [ISTC ib00491000].

Edizione moderna:

Massimiliano Mazzei, *Filippo Beroaldo Il Vecchio e Boccaccio: la Fabula Tancredi*, relatrice: Gabriella Albanese, Tesi di Laurea, Università di Pisa, 2009 (*Dec*. IV 1).

2. Profili della narrativa breve latina

2.1 Giovanni Conversini, *Familie Carrariensis natio*

Datazione:

Il testo fu abbozzato per la prima volta a Padova intorno al 1380; la stesura definitiva fu completata intorno al 1404.

Edizione di riferimento:

Giovanni Conversini di Ravenna, *L'origine della famiglia di Carrara e il racconto del suo primo impiego a corte*, a cura di Libia Cortese, Dino Cortese, Padova, Centro Studi Antoniani, 1984.

Note: non è un'edizione critica: il testo si basa sul solo codice 928.I della Biblioteca Civica di Padova.

Testimoni manoscritti:

Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, F. 65. a, cc. 52*r*-58*v*
Milano, Biblioteca Ambrosiana, E. 38. sup., cc. 68*r*-77*r*
Milano, Biblioteca Ambrosiana, S. 93. sup., cc. 124*r*-132*v*
Padova, Biblioteca Civica, 408, cc. 22*r*-29*r*
Padova, Biblioteca Civica, 802. III, cc. 25*r*-35*r*
Padova, Biblioteca Civica, 897
Padova, Biblioteca Civica, 928. I
Padova, Biblioteca Antoniana, 567, cc. 1*r*-26*v*
Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 6494, cc. 101*v*-108*v*
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XIV. 288, cc. 110*r*-115*v*
Venezia, Fondazione Querini-Stampalia, Cl. IX. 11. Veneto, cc. 6*r*-10*v*

Trama:

Landolfo di Narbona, della famiglia dei Rossiglione, è cresciuto alla corte imperiale dove è stimato per le sue doti. Si innamora di Elisabetta, la figlia dell'imperatore, ed è da lei ricambiato: i due si scambiano segretamente una promessa d'amore e decidono di fuggire insieme con parte delle ricchezze del tesoro. Si stabiliscono in un bosco nei pressi di Monselice, nascondendo le loro nobili identità e vivendo appartati. Dalla coppia nascono due bambini, Milone e Rodolfo. Qualche anno dopo, l'imperatore intraprende un viaggio in Italia, ora sotto il suo dominio, e fa sosta a Monselice. Landolfo, venutolo a sapere, cerca di nascondersi il più possibile nel bosco, ma qui ha una visione in sogno: trasportato al cielo su un carro di fuoco, riceve dal mitico Vitelimo, principe degli Euganei, una profezia di gloria per sé stesso e per la sua stirpe; perdonato dal suocero, gli spetterà il dominio di queste terre e i suoi discendenti, sotto l'insegna del Carro (in memoria di quello che ora l'ha portato al cielo), domineranno Padova e la loro signoria sarà fiorente. Frattanto, il maggiordomo imperiale Corrado raggiunge casualmente la casa di Landolfo ed Elisabetta mentre è a caccia nel bosco: qui, resta ammirato dai loro due bambini, di evidente nobile lignaggio. Elisabetta lo riconosce e confessa a Corrado la sua identità, chiedendogli di intercedere per il loro perdono presso il padre. Corrado convince l'imperatore a incontrare i due prodigiosi bambini: colpito dalla loro bellezza e dalla loro virtù, l'imperatore esprime il desiderio di avere una simile prole. Corrado coglie l'occasione per rivelargli che si tratta proprio dei suoi nipoti e che potrà godere della loro vicinanza se solo perdonerà i loro genitori. Dopo una lunga esortazione al perdono e all'amore da parte del maggiordomo, Landolfo ed Elisabetta vengono accolti dall'imperatore e implorano il suo perdono; l'uomo è combattuto, ma l'amore per i nipoti lo convince a perdonare la figlia e il genero. I due vengono vestiti regalmente e tornano alla reggia imperiale; la notizia si sparge e per giorni si festeggia il loro ritrovamento. Milone e Rodolfo vengono nominati conti dell'Impero e la regione boschiva in cui i due amanti avevano

trovato riparo viene rivendicata come loro proprietà e posta in perpetuo sotto la loro giurisdizione. La famiglia resterà a vivere in questa terra, futura sede di Padova: Landolfo dà inizio alla fondazione del castello e dà prova di grande magnificenza. Si prospetta la fortuna della sua discendenza, che arriverà a Giacomo I da Carrara detto il Grande, primo principe dei Carraresi.

Bibliografia critica:

- Remigio Sabbadini, *Giovanni da Ravenna insigne figura d'umanista (1343-1408). Da documenti inediti*, Como, Ostinelli, 1924.
- Robert Weiss, *Il Codice Oxoniense e altri codici delle opere di Giovanni da Ravenna*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXV (1948), pp. 133-136.
- Benjamin G. Kohl, *The works of Giovanni di Conversino da Ravenna. A catalogue of manuscripts and editions*, in «Traditio», XXXI (1975), pp. 349-357.
- Gian Maria Varanini, *Propaganda dei regimi signorili: le esperienze venete del Trecento*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e Trecento*. Convegno internazionale, Trieste, 2-5 marzo 1993, a cura di Paolo Cammarosano, Roma, École française de Rome, 1994, pp. 311-343.
- Letizia Leoncini, *La novella a corte: Giovanni Conversini da Ravenna*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998), a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 189-222.
- Gabriella Albanese - Rossella Bessi, *All'origine della guerra dei cento anni. Una novella latina di Bartolomeo Facio e il volgarizzamento di Iacopo di Poggio Bracciolini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.
- Gabriella Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998), a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 257-308.
- Adriano Papo, *Giovanni da Ravenna, umanista, pedagogo, notaio*, in «Studia Historica Adriatica ac Danubiana», II/2 (2009), pp. 9-49.
- Daniela Pietragalla, *Conversini, Giovanni (Buda [oggi Budapest, Ungheria], 1343 - Venezia, 1408), «Violate pudicitie narratio»; «Dolosi astus narratio»; «Familie Carrariensis natio»; «Liber memorandarum rerum» (Altri titoli: «Historia Elysie»)*, in *TLIon*, 2010 (http://80.211.11.62/index.php?op=fetch&type=opera&lang=en&id=148&ob=title&startchar=v).
- Luciano Gargan, *Un nuovo profilo di Giovanni Conversini da Ravenna*, in *Dante e la sua eredità a Ravenna nel Trecento*, a cura di Marco Petoletti, Ravenna, Longo, 2015, pp. 177-233.
- David Marsh, *Shorter Prose Fiction*, in *A Guide to Neo-Latin Literature*, a cura di Victoria Moul, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 308-321.

2.2 GIOVANNI CONVERSINI, *Violate pudicicie narracio / Historia Elysie*

Datazione:

Il testo fu composto fra il 1396 e il 1397, mentre l'autore era cancelliere di Francesco Novello da Carrara a Padova.

Edizione di riferimento:

Isabel Wolfer, *Giovanni Conversini da Ravenna (1343-1408): «Violate pudicicie narracio sive Historia Elysie»*, in «Neulateinische Jahrbuch», VIII (2006), pp. 313-365.

Note: Gabriella Abanese aveva annunciato un'edizione del testo con commento e traduzione, che purtroppo non ha mai visto la luce. In seguito, Isabel Wolfer ne ha curato un'edizione critica, adottando come codice guida il ms. 288 del Balliol Library di Oxford, ma considerando un testimone in meno (il

codice 79/4 Hospitalenses della Stiftsbibliothek di Sankt Paul im Lavanttal) rispetto alla *recensio* di Albanese.

Altre edizioni moderne:

Michail Sergeevič Korelin, *Rannij ital'janskij gumanizm i ego istoriografija. Kritičeskoe izsledovanie*, Mosca, È. Lissnera i Ju. Romana, 1892, *Appendice* pp. 16-26.

Note: trascrizione lacunosa del codice Vaticano Latino 1666 della Biblioteca Apostolica Vaticana.

Testimoni manoscritti:

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 1666, cc. 23*r*-28*v*
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 64, cc. 64*r*-67*r*
Oxford, Balliol Library, 288, cc. 165*v*-171*r*
Sankt Paul im Lavanttal, Stiftsbibliothek, 79/4 Hospitalenses, cc. 280*v*-283*v*
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XIV 224 (4341), cc. 129*r*-133*r*

Trama:

Un cavaliere francese, Enrico, decide di andare in pellegrinaggio a Gerusalemme e affida tutti i suoi averi e la moglie Elisa ad Arnaldo, il suo più caro amico. Arnaldo però si invaghisce di Elisa e, approfittando dell'ingenua fiducia della donna, trova l'occasione di farle violenza, per poi fuggire. La reazione della donna è oggetto di dibattito per Damone e Pizia, che argomentano sulla scorta di posizioni patristiche la sua superiorità rispetto all'eroina classica Lucrezia, secondo modalità che anticipano l'uso della novella nei dialoghi rinascimentali. Elisa è superiore a Lucrezia per diversi motivi: anzitutto sceglie di non uccidersi, immune dal desiderio della pubblica approvazione, e preferisce attendere di essere punita come "giustamente" spetterebbe a un'adultera; inoltre, trova uno stratagemma per restare in vita e sfogare il suo dolore solo nel privato, in attesa del suo destino: finge di aver sognato che il marito fosse morto, così da poter piangere dando a credere che la sua disperazione sia dovuta al presagio luttuoso. Al ritorno di Enrico, la donna rivela la violenza subita e il marito indignato chiede giustizia al re. Si organizza un duello fra Enrico e Arnaldo: il primo è indebolito dal viaggio e dalla febbre quartana, e certamente morirebbe se non fosse che Arnaldo, che già pregusta il suo trionfo con arroganza, inciampa e si trafigge con la sua stessa lancia, a testimonianza della giustizia divina che premia i giusti e punisce i malvagi. Enrico viene curato e guarito e la storia si conclude con una nuova celebrazione delle nozze fra lui ed Elisa, in presenza dello stesso re.

Bibliografia critica:

- Robert Weiss, *Il Codice Oxoniense e altri codici delle opere di Giovanni da Ravenna*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXV (1948), pp. 133-136.
- Benjamin G. Kohl, *The works of Giovanni di Conversino da Ravenna. A catalogue of manuscripts and editions*, in «Traditio», XXXI (1975), pp. 349-357.
- Gabriella Albanese, *Fra narrativa e rappresentazione teatrale: metamorfosi umanistiche della "fanciulla perseguitata"*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*. Atti del convegno internazionale di studi, Lecce, 15-17 maggio 1997, a cura di Paola Andrioli, Giuseppe Antonio Camerino, Gino Rizzo e Paolo Viti, Galatina, Congedo, 2000, pp. 85-108.
- Letizia Leoncini, *La novella a corte: Giovanni Conversini da Ravenna*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998), a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 189-222.
- Gabriella Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del

Convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998), a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 257-308.

- Gabriella Albanese - Letizia Leoncini, *Forme editoriali del testo letterario e commento figurato fra Tre e Quattrocento*, in *Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno, 2003, pp. 451-495.
- Carmen Cardelle de Hartmann, *Lateinische Dialoge 1200-1400. Literaturhistorische Studie und Repertorium*, Leiden, Brill, 2007.
- Adriano Papo, *Giovanni da Ravenna, umanista, pedagogo, notaio*, in «Studia Historica Adriatica ac Danubiana», II/2 (2009), pp. 9-49.
- Daniela Pietragalla, *Conversini, Giovanni (Buda [oggi Budapest, Ungheria], 1343 - Venezia, 1408), «Violate pudicitie narratio»; «Dolosi astus narratio»; «Familie Carrariensis natio»; «Liber memorandarum rerum» (Altri titoli: «Historia Elysie»)*, in *TLIon*, 2010 (http://80.211.11.62/index.php?op=fetch&type=opera&lang=en&id=148&ob=title&startchar=v).
- Luciano Gargan, *Un nuovo profilo di Giovanni Conversini da Ravenna*, in *Dante e la sua eredità a Ravenna nel Trecento*, a cura di Marco Petoletti, Ravenna, Longo, 2015, pp. 177-233.
- David Marsh, *Shorter Prose Fiction*, in *A Guide to Neo-Latin Literature*, a cura di Victoria Moul, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 308-321.

2.3 GIOVANNI AURISPA, novella anepigrafa

Datazione:

La lettera in cui è contenuta la novella è datata 10 agosto 1425.

Edizione di riferimento:

Remigio Sabbadini, *Un biennio umanistico (1425-1426) illustrato con nuovi documenti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Suppl. VI (1903), pp. 74-119 (a pp. 94-98).

Testimoni manoscritti:

San Daniele del Friuli, Civica Biblioteca Guarneriana, Guarneriano 115, cc. 67*v*-70*r*

Trama:

Ludovico Dandolo, virtuoso figlio del nobile veneziano Paolo Dandolo, rimasto unico erede della famiglia, compiuti i ventuno anni decide di trasferirsi a Napoli, dove vive continuando a esercitare la mercatura. Qui, si innamora della giovane e colta Tirinella, figlia di Marino Capece, che da quando aveva quindici anni è moglie dell'anziano vedovo Pietro, già padre di quattro figli adulti. Dato che la donna è sposata, inizialmente Ludovico tenta di celare il suo amore, ma quando anche la giovane dimostra di ricambiare i suoi sentimenti i due cercano un modo per poter stare insieme. Grazie a un'anziana mezzana, Tirinella riesce a scrivere la sua prima lettera a Ludovico e quest'ultimo riesce a introdursi nella casa di lei alla prima assenza del marito, dando inizio a un rischioso rapporto clandestino che durerà per tre anni. Una notte d'inverno, però, i quattro figliastri (che abitano vicini al palazzo del padre Pietro) si trovano insieme a Tirinella nel suo salotto invernale a leggere le storie di Tristano e Lancillotto intorno al focolare. Quando la mezzana fa cenno a Tirinella per avvisarla dell'arrivo del suo amante, lei le ordina di farlo entrare, pensando di riuscire a nascondere il suo passaggio ai figliastri chinandosi sulle loro teste come per leggere meglio dal libro. Ma lo stratagemma non funziona, perché il più piccolo dei quattro scorge comunque Ludovico che entra nella camera della matrigna. La donna si ritira nella sua stanza fingendo un mal di testa, ma i figliastri insospettiti decidono di cogliere l'amante sul fatto, andando a chiamare il resto della famiglia. Mentre Tirinella esorta Ludovico a combatterli e mettersi in salvo, senza darsi pensiero per lei, i figliastri riescono a

introdursi nella stanza con la forza: senza lasciarsi corrompere dalle offerte di denaro di Ludovico, ammazzano la matrigna e il suo amante e gettano i loro cadaveri in mezzo alla strada fangosa.

Bibliografia critica:

- Remigio Sabbadini, *Un biennio umanistico (1425-1426) illustrato con nuovi documenti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Suppl. VI (1903), pp. 74-119.
- Benedetto Croce, La tragica storia di una giovane poetessa del quattrocento: Tirinella Capece, in «La critica», XXXVII, 1939, pp. 68-75.
- Laura Casarsa - Mario D'Angelo - Cesare Scalon, *La libreria di Guarnerio d'Artegna*, Udine, Casamassima, 1991.
- Salvo Micciché, *Amori infelici da Dante all'Aurispa*, in *Percorsi danteschi tra scuola e archivio*, 2021, pp. 1-3, https://zenodo.org/records/4637004 (consultato l'ultima volta il 16 aprile 2025).

2.4 ANONIMO, *Homo perspicui sanguinis*

Datazione:

Antonio Zanella ha datato il codice al periodo fra il 1422 e il 1435. Rispetto a quanto proposto dallo studioso, la porzione di codice attribuita ad una mano A potrebbe essere stata stesa da diverse mani. Una perizia di Marco Cursi consente di affermare che il testo della novella appare steso da una mano simile a quella di Uberto Decembrio (morto nel 1427) o di Modesto Decembrio (morto nel 1430), senza, tuttavia, la possibilità di attribuire con certezza la stesura all'uno o all'altro. Allo stato attuale, dunque, non è possibile circoscrivere ulteriormente la datazione proposta.

[inedita]

Testimoni manoscritti:

Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici, MA 611, cc. 34*v*-36*r*

Trama:

Un uomo di stirpe illustre e sua moglie sono colmi di ogni virtù e gioia, tranne della possibilità di avere dei figli. Ciò affligge la coppia, e in particolare la moglie, che deve il suo status soltanto al matrimonio. Non trovando soluzioni alla propria sterilità, la donna invoca l'aiuto della Vergine Maria, e le sue preghiere vengono accolte: in un sogno le viene rivelato che Dio le concederà di avere un figlio dotato di qualità straordinarie, che però morirà a diciassette anni a causa di un leone. I due coniugi sono affranti da tale profezia funesta, ma preferiscono avere un figlio piuttosto che rimanerne privi. Nato il bimbo, i genitori cercano di escogitare un modo per salvarlo dall'infausto destino, mandandolo a crescere su un'isola priva di leoni, senza che al bambino venga rivelato il motivo. Purtroppo il principe dell'isola ha anche un figlio proprio, che al contrario di quello adottivo è spregevole per modi e carattere. Quest'ultimo, spinto dall'invidia, un giorno rivela al fratellastro la profezia che grava sul suo capo e il giovane ne è talmente turbato che al solo vedere l'immagine dipinta di un leone muore sul colpo per lo spavento. Frattanto, si era fatto il suo diciassettesimo compleanno e i genitori, ignari della tragedia, raggiungono l'isola per rivederlo. Il principe ospite escogita una messa in scena per alleviare il dolore che attendeva l'orbato re, dimostrandogli l'ineluttabilità del funesto destino del giovane. Accogliendolo sull'isola, infatti, gli mostra tutte le sue forze militari, parte del suo popolo che si rallegra ed esulta e parte che invece piange e si strappa le vesti; infine, gli fa vedere tutto il suo tesoro sparso nel palazzo. Solo a questo punto gli comunica la morte del figlio, di cui gli mostra però l'inevitabilità: se si fosse potuta mettere in campo qualsiasi risorsa, militare o economica, per evitare

la morte del fanciullo, il principe sarebbe stato pronto a farlo; se si potesse richiamarlo ora alla vita con tutte le lacrime del suo regno e riaccoglierlo con gioie e balli, i suoi sudditi sarebbero pronti, ma purtroppo nulla di tutto questo è possibile. Il re, pur se addolorato, non può che accettare le ragioni del principe.

Bibliografia critica

Attualmente non esiste bibliografia critica sulla novella in questione, di cui sinora si è pressoché ignorata l'esistenza, tranne un mio articolo in corso di pubblicazione: Giulia Depoli, *Per un panorama della novella latina spicciolata nel Quattrocento*, in *Il Rinascimento della Novella*. Atti del Convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 26-28 ottobre 2023), a cura di Sandra Carapezza, Elisa Curti e Monica Marchi, Milano, FrancoAngeli, 2025, pp. 91-109. A individuare il testo è Paul Oskar Kristeller, *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, vol. I: *Italy: Agrigento to Novara*, London-Leiden, The Warburg Institute-Brill, 1963, p. 13. Per la descrizione e una più generale contestualizzazione di questo manoscritto, cfr. Antonio Zanella, *Uberto Decembrio e un codice bergamasco*, in «Bergomum», XXXVI/1 (1962), pp. 89-124; XXXVII/3 (1963), pp. 69-79; XXXVIII/1 (1964), pp. 57-73: Zanella, però, non si accorse della presenza di questo testo, credendo che le carte del racconto facessero ancora parte del testo immediatamente precedente, cioè la *Neminem ledi* di Giovanni Crisostomo (nella specifica versione di Aniano di Celada).

2.5 Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*[5]

Datazione:

Il testo è datato dall'autore stesso al 1444.

Edizione di riferimento:

Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, a cura di Donato Pirovano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

Testimoni manoscritti:

Bamberg, Staatliche Bibliothek, Patr. 81, cc. 169*v*-186*r*
Bamberg, Staatliche Bibliothek, Class. 92, cc. 24*r*-82*r*
Bamberg, Staatliche Bibliothek, Class. 93, cc. 189*v*-213*r*
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, cod. 638, cc. 193*r*-212*r*
Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, F III 1
Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, O III 23, cc. 47*r*-72*r*
Berlin, Staatsbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Lat. Qu. 239, cc. 110*v*-142*v*
Berlin, Staatsbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Lat. Qu. 391
Berlin, Staatsbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Lat. Qu. 504
Berlin, Staatsbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Theol. Lat. Fol. 638, cc. 157*r*-229*v*
Bern, Bürgerbibliothek e, 531, cc. 65*r*-109*v*
Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert, 10856-10857

[5] Per questa scheda, riporto i dati forniti da Elena Niccolai nella scheda da lei curata per il progetto Re.Novella: https://renovella.unisi.it/corpus/item/view?id=2e157404-e414-43ab-83c3-06839126ae0f (consultato l'ultima volta il 29 agosto 2024), integrati con il censimento di Ines Ravasini (Enea Silvio Piccolomini, *Estoria muy verdadera de dos amantes*, a cura di Ines Ravasini, Roma, Bagatto Libri, 2003, pp. 399-425, a cui rimando per ulteriori dettagli e chiarimenti sul contenuto di ciascun testimone) e con il database Incunabula Short Title Catalogue (https://data.cerl.org/istc, consultato l'ultima volta il 7 marzo 2025).

Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert, 2434-2452
Budapest, Országos Széchény Könyvtar (National Szechenyi Library), Clmae, 392
Budapest, Országos Széchény Könyvtar (National Szechenyi Library), Clmae, 515, cc. 13*r*-27*v*
Budapest, Eötvös Loránd Tudomány Egyetem Könyvtár (University Library), Lat. 99, cc. 90*r*-119*v*
Chigago, Newberry Library, F 57, cc. 1*r*-21*v*
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal Lat. 1585
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Lat. 1625, cc. 183*r*-212*r*
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. Lat. 2144, c. 71*r*
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 777
Cremona, Biblioteca Governativa, Fondo Civico, Fond. Civ., AA. 2. 51
Eger, Föegyházmegyei Könyvtár, U2 III 1, cc. 148*r*-172*r*
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 636 (L IV 14), cc. 85*r*-125*r*
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 3060
Giessen, Universitätsbibliothek, 1247, cc. 84*r*-97*v*
Giessen, Universitätsbibliothek, 1256, cc. 6*r*-34*v*
Gotha, Landesbibliothek (ora Forschungsbibliothek), Chart. B. 228, cc. 21*v*-22*r*
Göttweig, Stiftsbibliothek, 390 (ex 445)
Kaliningrad, ms. 161, cc. 133*r*-160*v*
Kremsmünster, Stiftsbibliothek, 120
Kremsmünster, Stiftsbibliothek, 329
Leipzig, Universitätsbibliothek, 1293, cc. 1-23
London, British Library, Add. 57849, cc. 1*r*-35*v*
London, British Library, Harl. 1883, cc. 119*r*-135*v*
London, British Library, Roy. 12 C XX, cc. 17*r*-46*v*
London, British Library, Add. 15223, cc. 106*v*-129*v*
Napoli, Biblioteca Nazionale, V G 46
Norfolk, Holkham Hall, 483, c. 1*r*
Luzern, Zentralbibliothek, Abtellung Bürgerbibliothek, BB ms. 320
Lübeck, Stadtbibliothek, mss. theol. lat., 188, cc. 429*v*-430*r*
Lübeck, Stadtbibliothek, Historische Handschriften, hist. handsc., ms. hist. 2° 2
Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 9/2176 (Cort. 44 12-11-2)
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 70, cc. 324*v*-344*r*
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 216, cc. 332*r*-355*v*
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 2801, cc. 206*r*-224*r*
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 9809, cc. 351*r*-375*r*
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14125, cc. 197*v*-207*v*
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 21656, cc. 18*r*-32*r*
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 27063, cc. 50*r*-66*v*
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 28137, cc. 138*r*-155*v*
München, Universitätsbibliothek, 4° 527, c. 84*v*
New York, Grolier Club, s.n. (10249), cc. 1*r*-51*v*
New York, Pierpoint Morgan Library, m. 247
Oxford, Bodleian Library, Lat. Misc. D. 34 (W. 36217), cc. 58*r*-85*r*
Ottobeuren, Archiv des Benediktinerstifts, II 354, cc.1*r*-13*v* e 200*v*-201*r*
Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 8757, cc. 103*v*-133*r*
Paris, Bibliothèque Nationale de France, N. Acq. Lat. 153
Paris, Bibliothèque Nationale de France, N. Acq. Lat. 315, cc. 61*r*-97*v*
Paris, Bibliothèque Nationale de France, N. Acq. Lat. 500
Paris, Bibliothèque Nationale de France, N. Lat. (Lat. 8823-18613) 16246, cc. 202*r*-228*v*
Pienza, Società di Esecutori di Pie Disposizioni in Siena, 30, cc. 1*r*-28*r*
Poznan, Miejska Biblioteka Publiczna im. Edwarda Raczynskiego, 291
Praha, Narodni Knihova Ceske Republiky, XXIII F 112 (462) , cc. 127*v*-156*v*
Praha, Narodni Muzeum, XII F 23, cc. 62*r*-88*r*
Roma, Biblioteca Casanatense, 3908
Roma, Biblioteca Corsiniana (Accademia dei Lincei), Fondo Niccolò Rossi 33 E 22

Roma, Biblioteca Angelica, 1373, cc. 25*r*-44*r*
Salzburg, Sfitsbibliothek, B. VI 31, c. 160*r*
Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, 91, cc. 125*r*-171*r*
Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, 5-5-19, cc. 279*r*-289*r*
Stockholm, Kungliga Biblioteket, Engeströmska Samilingen, B. 674, cc. 4*v*-6*r*
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Hist. Qu. 11
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Poet. Phil. Fol. 35, cc. 125*r*-142*v*
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Poet. Phil. Q. 44, cc. 100*r*-118*r*
Torino, Biblioteca Nazionale, ms. H V 17
Trier, Stadtbibliothek, 48/1004
Trieste, Biblioteca Civica, ms. Picc. II. 1
Trieste, Biblioteca Civica, ms. Picc. II. 2
Trieste, Biblioteca Civica, ms. Picc. II. 5
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 3148, cc. 98*v*-113*r*
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 3205, cc. 61*r*-81*v* [82]
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 3328, cc. 222*r*-234*v*
Wroclaw, Biblioteka Universytecka, IV Q 53
Wroclaw, Biblioteka Zakladu Narodowego Im. Ossolinkskich (Osselineum), 601/1, cc. 110*r*-120*r*
Zeitz, Domherrenbibliothek, 7, cc. 231*r*-245*v*

Testimoni a stampa[6]:

Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Colonia, Ulrich Zell, 1470 [ISTC ip00669500 e ISTC ip00670000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, Lovanio, Aegidius van der Heerstraten (?)
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, Venezia, Melchiorre Sessa, 151
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Spira, Tipografo della *Postilla Scolastica super Apocalypsis*, 1471 [ISTC ip00670550]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Colonia, Arnold Ther Hoernen, 1471-1475 [ISTC ip00670600]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Parigi, Ulrich Gering, Martin Crantz and Michael Friburger, 1472 [ISTC ip00671000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia. De remedio amoris*, Roma, Adam Rot, 1472 [ISTC ip00671300]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Roma, Stampatore delle *Mercuriales Quaestiones* (Theobaldus Schencbecher?), 1472 [ISTC ip00671600]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia. De remedio amoris. Epistola retractatoria ad quendam Karolum*, Basilea, Tipografo dei *Flores Sancti Augustini*, 1472 [ISTC ip00671650]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Aalst, Johannes de Westfalia - Thierry Martens, 1473 [ISTC ip00671700]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Roma, Stampatore delle *Mercuriales Quaestiones* (Theobaldus Schencbecher ?), 1473 [ISTC ip00672000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Parigi, Petrus Caesaris - Johannes Stol, 1473 [ISTC ip00675000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus. Epistola de remedio amoris*, Colonia, Johann Schilling, 1472-1474 [ISTC ip00671650]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Roma, Johannes Gensberg, 1474 [ISTC ip00674000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Santorso, Johannes de Reno, 1475 [ISTC ip00676000]

[6] Ai fini di questa tesi, ci si è limitati alle stampe quattrocentesche.

Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, Roma, Wendelinum de Willa, 1475
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus. Epistola de remedio amoris*, Strasburgo, 1475
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia. De remedio amoris*, Strasburgo, Heinrich Knoblochtzer, 1476 [ISTC ip00676200]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, Roma, Bartholomeus Guldinbeck, 1477 [ISTC ip00679000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Epistolae familiares*, a cura di Nicolaus de Wyle, Strasburgo, Adolph Rush, 1478
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Epistolae familiares. De Duobus amantibus Euryalo et Lucretia. Descriptio urbis Viennensis*, a cura di Nicolaus de Wyle, Reutlingen, Michael Greyff, *ante* 1478 [ISTC ip00716000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Lovanio, Conradus Braem, 1479 [ISTC ip00676500]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Colonia, Stampatore del *Dialogus Salomonis et Marcolfi* (Ludwig von Renchen?), 1480 [ISTC ip00677000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Roma, Johannes Bulle, 1480 [ISTC ip00678000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Colonia, Heinrich Quentell?, 1480 [ISTC ip00678300]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Lione, Nicolaus Philippi e Marcus Reinhart, 1480 [ISTC ip00678600]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Epistolae saeculares et pontificales*, Colonia, Arnold Ther Hoernen, 1480 [ISTC ip00726500]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, Colonia, Nikolaus Philippi e Markus Reinhard, 1480
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Colonia, Tipografo del *Dialogus Salomonis et Marcolfi* (Ludwig von Renchen?), 1481 [ISTC ip00679500]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Epistolae familiares. De Duobus amantibus Euryalo et Lucretia. Descriptio urbis Viennensis*, a cura di Nicolaus de Wyle, Norimberga, Anton Koberger, 1481 [ISTC ip00717000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, Colonia, Tipografo del *Dialogus Salomoni et Marcolfi* (Ludwig von Renchen?), 1481 [ISTC ip00679500]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Venezia, Bernardinus Stagninus de Tridino [Berardino Stagnino], 1483 [ISTC ip00680000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Leida, Heynricus Heynrici, 1443 (*i. e.* 1483) [ISTC ip00680300]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Parigi, Simon Doliatoris, 1483 [ISTC ip00680500]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Roma, Stephan Plannck, 1485 [ISTC ip00681000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Epistolae familiares*, Roma, Stephan Plannck, 1486
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Epistolae familiares. De Duobus amantibus Euryalo et Lucretia. Descriptio urbis Viennensis*, a cura di Nicolaus de Wyle, Norimberga, Anton Koberger, 1486 [ISTC ip00719000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Delft, Jacob Jacobszoon van der Meer o Christiaen Snellaert, 1487-1490 [ISTC ip00681500]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Epistolae familiares et varii tractatus*, Lione, Jean de Vingle, 1487
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus. Epistola de remedio amoris. Epistola retractatoria*, Anversa, Gerard Leeu, 1487
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia. De remedio amoris. Epistola retractatoria ad quendam Karolum*, Anversa, Gerard Leeu, 1488 [ISTC ip00681700]

Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia. De remedio amoris. Epistola retractatoria ad quendam Karolum*, Anversa, Mathias van der Goes, 1488 [ISTC ip00681800]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia. De remedio amoris; Epistola retractatoria ad quendam Karolum*, Lipsia, Conrad Kachelofen, 1489-1495 [ISTC ip00682000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia. De remedio amoris; Epistola retractatoria ad quendam Karolum*, Strasburgo, Johann Prüss, 1489 [ISTC ip00683000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia; De remedio amoris; Epistola retractatoria ad quendam Karolum*, Colonia, Heinrich Quentell, 1490 circa [ISTC ip00683000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Roma, Stephan Plannck, 1492 [ISTC ip00684000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Parigi, Antoine Caillaut, 1492 circa [ISTC ip00684300]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Parigi, [Johannes Higman] Wolfgang Hopyl, 1494 [ISTC ip00684500]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia. De remedio amoris; Epistola retractatoria ad quendam Karolum*, Colonia, Heinrich Quentell, 1495 [ISTC ip00685000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Bologna, Benedictus Hectoris, 1496 [ISTC ip00685500]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Epistolae familiares*, Lione, Stephan Gueynnard, 1496
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Epistolae familiares. De Duobus amantibus Euryalo et Lucretia. Descriptio urbis Viennensis*, a cura di Nicolaus de Wyle, Norimberga, Anton Koberger, 1496 [ISTC ip00720000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Epistolae familiares et varii tractatus*, a cura di Ambrosius Archintus e Johannes Vinzalius, Milano, Ulrich Scinzenzeler, 1496 [ISTC ip00721000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, Venezia, Petrus de Quarengiis Bergomensis per Johannes Baptista Sessa, 1497 [ISTC ip00686000]
Papa Pio II Enea Silvio Piccolomini, *Epistolae familiares et varii tractatus*, Lione, Jean de Vingle, 1497 [ISTC ip00722000]

Trama:

La novella è ambientata a Siena, dove Sigismondo di Lussemburgo si trova momentaneamente di stanza col suo seguito prima di raggiungere Roma per ricevere l'incoronazione da parte di Eugenio IV. Accade che proprio durante il lussuoso ricevimento iniziale, Eurialo, cavaliere francone, e Lucrezia, bella e virtuosa moglie del ricco mercante Menelao Camilli, si innamorino reciprocamente al primo sguardo. Nonostante il giovane neghi le insinuazioni di Sigismondo — che intuisce le emozioni di cui è preda il cavaliere — Eurialo passeggia spesso nei dintorni della dimora della giovane, la quale arde d'amore al punto da confessare i propri sentimenti al proprio domestico tedesco, Sosia. Quest'ultimo, che tenta inizialmente di scoraggiare la giovane, acconsente ad aiutarla a realizzare il suo sogno amoroso (pur preferendo temporeggiare nella speranza che l'afflato si plachi da sé) soltanto quando teme che Lucrezia possa suicidarsi. Eurialo, nel frattempo, malgrado i tentennamenti, tramite l'aiuto di una mezzana consegna a Lucrezia una lettera sigillata da un anello. Sebbene la giovane innamorata si dimostri inizialmente schiva e oltraggiata dalla mezzana — tanto da stracciare la lettera appena ricevuta per poi ricomporla in segreto — lo scambio tra i due procede sempre più fitto includendo lo scambio di anelli e altri preziosi doni e, infine, la reciproca dichiarazione d'amore. I due amanti tentano così di incontrarsi: Lucrezia si accorda col fratellastro per permettere a Eurialo di entrare di nascosto nella casa della madre di lei che però, insospettita, chiude fuori di casa il figliastro impedendo l'incontro. Prima che possano ritentare di vedersi, i due sono coattamente divisi dalla partenza di Eurialo per Roma dove il giovane si trattiene due mesi durante i quali Lucrezia, vestitasi a lutto, non esce di casa. Una volta rientrato a Siena, Eurialo riesce a parlare, grazie ai consigli dell'amico Niso, con l'amata per mezzo della finestra dell'osteria posta affianco alla casa di lei. Accortosi degli incontri furtivi, Sosia, preoccupato per le sorti di Lucrezia, le suggerisce però di non rischiare e di sfruttare l'imminente consegna del grano per farsi raggiungere da Eurialo travestito da bracciante. L'incontro è

tuttavia interrotto dal rientro imprevisto di Menelao: la situazione è salvata soltanto dall'astuzia di Lucrezia che, facendo repentinamente cadere una scatola dalla finestra, consente a Eurialo, impaurito e pieno di rimorsi, di cambiare nascondiglio e di salvarsi. I due riescono così, colti dal desiderio, a consumare il rapporto. Accade poco dopo, tuttavia, che un altro cavaliere ungherese, Pacoro, si innamori di Lucrezia. Il giovane tenta di dichiararle il proprio amore tramite una lettera attaccata a un viola di cui la giovane si libera regalandola a sua volta a degli studenti, i quali, scoperto l'inghippo e invidiosi della buona nomea dei cavalieri al seguito dell'imperatore, svelano la vicenda a Menelao. Nonostante la disfatta, Pacoro ritenta la sorte tramite una palla di neve ma fallisce nuovamente. Eurialo, aiutato da Sosia, cerca invece di incontrare Lucrezia sfruttando la momentanea assenza di Menelao, recatosi in campagna. Anche questo secondo incontro, tuttavia, si conclude in modo analogo al primo sia per l'ostacolo costituito dal rientro preventivo del marito sia per il salvataggio in extremis garantito da Lucrezia che riesce a fare scappare il giovane appena in tempo. In seguito, Menelao, insospettito, allontana i giovani facendo murare la finestra dell'osteria: ai due rimane dunque soltanto la possibilità di vedersi in pubblico. Nonostante le crescenti difficoltà, Eurialo riesce ad architettare un terzo incontro sfruttando Pandalo, cugino di Menelao, che, speranzoso di ottenere titoli nobiliari, aiuta il giovane a intrattenersi con Lucrezia. La situazione, tuttavia, precipita con l'approssimarsi dell'incoronazione poiché l'imperatore, una volta riconciliatosi con il papa, si prepara a partire. Conosciuto il fatto, Lucrezia scrive a Eurialo chiedendogli di portarla con sé — persino di rapirla, se necessario—, ma il giovane rifiuta scongiurando di fare a breve ritorno a Siena. Malgrado le promesse, Eurialo, ammalato, non riesce a incontrare di nuovo l'amata se non di sfuggita prima di ripartire, definitivamente, al seguito dell'imperatore. Disperata, Lucrezia si ammala fino a morire mentre Eurialo trova parziale conforto negli onori tributatigli dall'imperatore che gli concede in moglie una giovane di stirpe ducale.

Bibliografia critica:

- Letterio Di Francia, *Novellistica*, vol. i: *Dalle Origini al Bandello*, Milano, Vallardi, 1924.
- Guglielmo Bottari, *Il teatro latino nell'«Historia de duobus amantibus»*, in *I classici nel Medioevo e nell'Umanesimo. Miscellanea filologica*, a cura di Giulio Puccioni, Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, 1975, pp. 113-126.
- Paolo Viti, *La «Historia de duobus amantibus» del Piccolomini fonte probabile della "Mandragora"*, in *Ecumenismo della cultura*, a cura di Giovannangiola Tarugi, Firenze, Olschki, 1981, vol. iii: *L'umanesimo e l'ecumenismo della cultura.* Atti del XIV Convegno internazionale del Centro di studi umanistici (Montepulciano, Palazzo Tarugi, 1977), Firenze, Olschki, 1981, pp. 243-268.
- Paolo Viti, *I volgarizzamenti di Alessandro Braccesi dell'«Historia de duobus amantibus» di Enea Silvio Piccolomini*, in «Esperienze Letterarie», VII (1982), pp. 49-68.
- Janine Fianu, *Aeneas Sylvius Piccolomini, auteur à succès: étude de diffusion du «De duobus amantibus» et du «De remedio amoris»*, Montréal, Université de Montréal, 1987.
- Emilio Bigi, *Novelle del Quattrocento*, in Id., *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, 1989, pp. 65-78.
- Stefano Pittaluga, *Lucrezia fra tragedia e novella: Seneca e Boccaccio nell'«Historia de duobus amantibus» di Enea Silvio Piccolomini*, in «Invigilata Lucernis», XI (1989), pp. 459-473.
- Elio Rosati, *Incunaboli e fortuna letteraria dell'«Historia de duobus amantibus» di Enea Silvio Piccolomini*, in «Studi Umanistici Piceni», X (1990), pp. 257-260.
- Emilio Bigi, *La Historia de duobus amantibus*, in *Pio II e la cultura del suo tempo*. Atti del I convegno internazionale (1989), a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Guerrini e associati, 1991, pp. 163-174.
- Michel Bideaux, *L'«Historia de Duobus amantibus» nel Cinquecento francese*, in *Pio II e la cultura del suo tempo*. Atti del I convegno internazionale (1989), a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Guerrini e associati, 1991, pp. 175-188.
- Giancarlo Borri, *La Storia di due amanti*, in *Pio II e la cultura del suo tempo*. Atti del I convegno internazionale (1989), a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Guerrini e Associati, 1991, pp. 189-197.
- Marie-Françoise Piéjus, *Une traduction de la «Historia de duobus amantibus» d'Eneas Silvius Piccolomini*, in *La circulation des hommes et des oeuvres entre la France et l'Italie à l'epoque de la*

Renaissance. Actes du Colloque International (22-23-24 novembre 1990), a cura di José Guidi, Pargi, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 103-117.
- Mariarosa Masoero, *Novella in versi e prosimetro: riscritture volgari dell'«Historia de duobus amantibus» del Piccolomini*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 317-335.
- Natascia Tonelli, *L'«Historia di due amanti» di Alessandro Braccesi*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 337-357.
- Donato Pirovano, *Memoria dei classici nell'«Historia de duobus amantibus» di Enea Silvio Piccolomini*, in *Studi vari di Lingua e Letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, vol. i, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 255-275.
- Amedeo Di Francesco, *La riscrittura ungherese della «Historia de duobus amantibus»*, in *Rapporti e scambi tra Umanesimo italiano ed Umanesimo europeo*, a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, 2001, pp. 657-663.
- Donato Pirovano, *Riscritture bandelliane. Rapporti tra le «Novelle» e l'«Historia de duobus amantibus» di Enea Silvio Piccolomini*, in «Filologia e critica», XXVII/1 (2002), pp. 3-43.
- Ines Ravasini, *Estoria muy verdadera de dos amantes. Traduzione castigliana anonima del XV secolo. Edizione critica, introduzione e note*, Roma, Bagatto Libri, 2003.
- Donato Pirovano, *L'arte allusiva di Enea Silvio Piccolomini: per una lettura dell'«Historia de duobus amantibus»*, in «Rivista di letteratura italiana», XXIV (2006), pp. 11-22.
- Donato Pirovano, *Letteratura e storia nell'«Historia de duobus amantibus» di Enea Silvio Piccolomini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIII (2006), pp. 540-555.
- Donato Pirovano, *L'illusione della storia nell'«Historia de duobus amantibus» di E. S. Piccolomini*, in *La letteratura e la storia.* Atti del IX congresso nazionale dell'ADI (Bologna-Rimini, 21-24 settembre 2005), vol. i, a cura di Elisabetta Menetti e Carlo Varotti, Bologna, Gedit, 2007, pp. 465-478.
- Donato Pirovano, *Filigrane classiche nell'«Historia de duobus amantibus»*, in *Pio II umanista europeo*. Atti del XVII convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 18-21 luglio 2005), a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2007, pp. 359-376.
- Evrard Delvey, *Style et antistyle élégiaques dans l'«Histoire de deux amants»*, in *Pio II umanista europeo*. Atti del XVII convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 18-21 luglio 2005), a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2007, pp. 413-418.
- Elisa Curti, *Il modello boccacciano nell'«Historia de duobus amantibus» (tra «Elegia di Madonna Fiammetta» e «Decameron»)*, in *Pio II umanista europeo*. Atti del XVII convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 18-21 luglio 2005), a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2007, pp. 419-431.
- Alba Ceccarelli Pellegrino, *Gli amanti di Enea Silvio Piccolomini e i lettori di oggi in Italia e in Francia*, in *Pio II umanista europeo*. Atti del XVII convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 18-21 luglio 2005), a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2007, pp. 441-474.
- Amedeo Di Francesco, *Il canone ungherese e la «Historia de duobus amantibus»*, in *Pio II umanista europeo*. Atti del XVII convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 18-21 luglio 2005), a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2007, pp. 475-486.
- Piotr Salwa, *Ancora sulla prima versione polacca dell'«Historia de duobus amantibus»...*, in *Pio II umanista europeo*. Atti del XVII convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 18-21 luglio 2005), a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2007, pp. 487-498.
- Simone Di Francesco, *La riscrittura polacca della «Historia de duobus amantibus»*, in *Pio II umanista europeo*. Atti del XVII convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 18-21 luglio 2005), a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2007, pp. 499-514.
- Ágnes Máté, *On the possible resources of Krzysztof Golian's polish translation of «Historia»*, in «Camoenae Hungaricae», VII (2010), pp. 45-52.
- Ágnes Máté, *L'«Historia de duobus amantibus» di Enea Silvio Piccolomini interpretato da un veneto sconosciuto*, in «Rivista di studi ungheresi», IX (2010), pp. 46-56.
- Chiara Sbordoni, Amatoria turpis in amatoria honesta*: l'«Historia de duobus amantibus» di Enea Silvio Piccolomini*, in «The Italianist», III (2010), pp. 325-351.

- Ágnes Máté, *Enea Silvio Piccolomini e due volgarizzatori dell'«Historia de duobus amantibus»*, in *Acta Conventus Neo-Latini Upsaliensis*. Proceedings of the Fourteenth International Congress of Neo-Latin Studies (Uppsala 2009), a cura di Astrid Steiner-Weber, Leiden, Brill, 2012, pp. 671-682.
- Ágnes Máté, *Hiányzó (?) kritikai (?) kiadás (Eneas Silvius Piccolomini és «A két szerelmes története»)*, in *Filológia és textológia a régi magyar irodalomban.* Tudományos konferencia (Miskolc, 2011. május 25–28.), a cura di Gábor Kecskeméti e Réka Tasi, Miskolk, Miskolci Egyetem BTK Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, 2012, pp. 79-88.
- Ana María Domínguez Ferro, *La «Historia de duobus amantibus» de Enea Silvio Piccolomini en un relato de Xosé Luís Méndez Ferrín*, in *Las huellas del pasado en la cultura iataliana*, a cura di Pedro Luis Ladrón de Guevara, María Belén Hernández González e Zosi Zografidou, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2013, pp. 169-174.
- David Marsh, *Shorter Prose Fiction*, in *A Guide to Neo-Latin Literature*, a cura di Victoria Moul, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 308-321.
- Kevin Matos, *De Lucrecia a Melibea: la concepción del erotismo femenino en la «Historia de duobus amantibus» de Piccolomini y en la «Tragicomedia de Calisto y Melibea» de Rojas*, in «Celestinesca», XLII (2018), pp. 189-224.
- Ágnes Máté, *E. S. Piccolomini «Historia de duobus amantibus»a: Nyelvi és kulturális gátak tizenhat korai fordítás tükrében*, in «Antikvitás és Reneszánsz», III (2019), pp. 79-91.
- Ágnes Máté, *Griselda, Ghismonda, Lucretia. La fortuna di tre storie d'amore nel Cinquecento ungherese*, Roma, Aracne, 2021.
- Ágnes Máté, *"Excusatio meretricum". Topoi of Lovers Old and New from Dante to Piccolomini*, in *"Quella terra che 'l Danubio riga". Dante in Ungheria*, a cura di Éva Vígh ed Eszter Draskóczy, Roma, Aracne, 2021, pp. 103-123.
- Carmine Di Giuseppe, La Storia nell'«Historia de duobus amantibus» di Enea Silvio Piccolomini: effetti direalтà attraverso la presenza di personaggi storici, in «Canonica. Rivista di Studi Pientini», XIII (2023), pp. 89-107.

2.6 BARTOLOMEO FACIO, *De origine inter Gallos ac Britannos belli historia*[7]

Datazione:

Il testo fu composto fra il 1444 e il 1448.

Edizione di riferimento:

Gabriella Albanese - Rossella Bessi, *All'origine della guerra dei cento anni. Una novella latina di Bartolomeo Facio e il volgarizzamento di Jacopo di Poggio Bracciolini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, pp. 99-155.

Testimoni manoscritti:

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2083, cc. 207*r*-220*v*
Brighton, East Sussex County Council Library, 8, cc. 48*r*-60*r*
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. Lat. 1677, cc. 25*r*-44*v*
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5221, cc. 104*r*-110*v*
Fano, Biblioteca Comunale Federiciana, Pol. 39, cc. 74*r*-76*v*
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 90 sup. 47, cc. 99*r*-106*r*
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Lan. Fin. 253, cc. 86*r*-97*v*
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XXIV 162, cc. 1*r*-12*v*
Genova, Biblioteca Civica Berio, Arm. 26, cc. 61*r*-73*r*

[7] Per questa scheda, riporto i dati forniti da Elena Niccolai nella scheda da lei curata per il progetto Re.Novella: https://renovella.unisi.it/corpus/item/view?id=119a2d9f-ecad-4460-be12-1c2e04ea5d2e (consultato l'ultima volta il 29 agosto 2024).

Genova, Biblioteca Universitaria, B II 11, cc. 125*r*-162*r*
Lucca, Biblioteca Capitolare Feliniana, 544, cc. 511*v*-520*v*
Manchester, John Rylands University Library, Lat. 178, cc. 168*r*-177*r*
Napoli, Biblioteca Nazionale, XIV C 27, cc. 2*r*-41*r*
Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 6267, cc. 1*r*-22*v*
Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 6268, cc. 1*r*-80*r*
Salamanca, Biblioteca Universitaria, 2694, cc.1*r*-18*v*
Valladolid, Biblioteca Universitaria y de Santa Cruz, 227, cc. 45*r*-57*r*
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XIV 108 (4708), cc. 95*r*-110*r*
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XIV 2 (4590), cc. 11*v*-21*v*
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Lat. 3130 (Univ. 980), cc. 141*r*-148*r*
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Lat. 3494 (Philol. 218), cc. 87*r*-99*r*

Trama:

Durante una cena tra uomini di lettere, il narratore risponde alle richieste dei commensali che si interrogano sulle cause del conflitto tra Francia e Inghilterra raccontando gli sfortunati trascorsi dell'unica figlia di Adovardo, re d'Inghilterra. La fanciulla, erede della bellezza e delle mirabili virtù della madre, alla morte di lei comincia a essere perseguitata dal padre che, tormentato dal lutto e dai baroni che lo istigano a prendere moglie, cova desideri incestuosi verso la figlia. Quest'ultima, temendo di subire violenza, finge di cedere alle lusinghe del padre a condizione di un permesso speciale del Papa. La richiesta le consente quindi di ottenere il tempo necessario a chiedere aiuto allo zio, il duca di Lancaster, che, impietosito, acconsente a ospitarla. Una volta rientrato il re a Londra, la fanciulla è tuttavia costretta ad andarsene e a continuare la fuga verso Vienne presso un celebre monastero frequentato dal delfino di Francia che è solito recarvisi in compagnia del fratello della badessa. Il cavaliere, che si invaghisce tanto follemente della figlia del re d'Inghilterra da ammalarsi, chiede aiuto alla sorella che non riesce però a persuadere la giovane a concedersi al giovane cavaliere. Preoccupato per le condizioni dell'amico, il delfino si reca al monastero finendo per innamorarsi anch'egli della ragazza, la quale, dopo varie richieste, pur preferendo lo stato monacale, decide di accettare la proposta di matrimonio. Le nozze procedono per il meglio fino all'intervento della regina madre la quale, non approvando il connubio, tenta dapprima invano di avvelenare la fanciulla per poi, in seconda battuta, tentarne l'omicidio falsificando la firma di alcune lettere recapitate a nome del figlio, ormai divenuto re. Stupefatti, i baroni disobbediscono agli ordini delle lettere e aiutano in segreto la ragazza che, dopo aver partorito il primo erede del trono, trova rifugio a Roma. Qui, trascorso un periodo in monastero, la giovane viene ammessa a corte e, grazie alle sue eccezionali virtù, diventa la nutrice dell'Imperatrice. Nel frattempo il re di Francia, dopo essere rientrato a corte e avere scoperto gli inganni della madre, fa uccidere la propria genitrice. Per riporre rimedio al matricidio, il re chiede l'assoluzione al pontefice. Recatosi quindi a Roma assieme all'imperatore, il re incontra a sua insaputa durante un convito suo figlio di cui chiede la custodia all'imperatore. Prima di concedergliela, l'imperatore chiede l'intercessione della madre che, svelando a tutti le sue origini nascoste, riesce finalmente a congiungersi col suo legittimo sposo. Di ritorno in Francia, i due sovrani incontrano a Marsiglia il duca di Lancaster venuto ad annunciare alla fanciulla, ormai regina anche d'Inghilterra, la morte del padre. L'incoronazione ufficiale è occasione di opulenti festeggiamenti a seguito dei quali nasce il secondogenito. Il sovrano dispone così che i regni siano spartiti tra i due eredi affidando il regno di Francia al figlio maggiore e quello di Inghilterra al minore e imponendo che durante il giorno di Pasqua il re di Francia sia ospitato dal fratello suo suddito. Morto il re, un'occasione di mancato ossequi alla tradizione istituita per la festività pasquale dà origine al conflitto tra Francia e Inghilterra.

Bibliografia critica:

- Letterio Di Francia, *Novellistica*, vol. i: *Dalle Origini al Bandello*, Milano, Vallardi, 1924.
- Claudio Marchiori, *Bartolomeo Facio tra letteratura e vita*, Milano, Marzorati, 1971.
- Gabriella Albanese, *Fortuna umanistica della «Griselda»*, in «Quaderni petrarcheschi», IX-X (1992-1993), pp. 571-627.

- Gabriella Albanese, *Per la storia della fondazione del genere novella tra volgare e latino. Edizioni di testi e problemi critici*, in «Medioevo e Rinascimento», XII, n. s. IX (1998), pp. 263-284.
- Gabriella Albanese - Daniela Pietragalla, *"In honorem regis edidit". Lo scrittoio di Bartolomeo Facio alla corte napoletana di Alfonso il Magnanimo*, in «Rinascimento», XXXIX (1999), pp. 293-336.
- Gabriella Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998), a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 257-308.
- David Marsh, *Shorter Prose Fiction*, in *A Guide to Neo-Latin Literature*, a cura di Victoria Moul, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 308-321.

2.7 FRANCESCO TEDALDI, novella anepigrafa

Datazione:

Il testo è stato composto in Francia fra il 1451 e il 1453.

Edizione di riferimento:

Paul Oskar Kristeller, *Una novella latina e il suo autore Francesco Tedaldi, mercante fiorentino del Quattrocento*, in Id., *Studies in Renaissance thought and letters*, vol. ii, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, pp. 385-402.

Testimoni manoscritti:

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5201, cc. 89*v*-107*v*

Trama:

Alardo è un uomo di corte che si innamora della moglie del duca di cui è al servizio, il quale è lontano, impegnato sul campo di battaglia contro gli Inglesi nelle milizie del re di Francia. La duchessa si invaghisce a sua volta di Alardo, gli rivela i suoi sentimenti e i due hanno una relazione, che nascondono ai servitori, insospettiti dal comportamento dell'uomo, fingendo una malattia di quest'ultimo. Al ritorno del duca, per dissimulare la situazione, Alardo finge di essere sì innamorato, ma di un'altra donna, una contessa vedova, chiedendo a quest'ultima di reggergli il gioco con il duca quando i due uomini si recano a trovarla. Ma questo favore si rivolta contro alla contessa, che si risposa con un nuovo conte, quando viene falsamente accusata di adulterio da un suo spasimante rifiutato, Perinetto. La sorte della donna dipende tutta dall'esito di un duello fra chi la accusa e chi ne difende l'onore: se nessuno si farà avanti per sfidare Perinetto, lei sarà condannata a morte. Dopo molti tentativi falliti, la donna chiede aiuto ad Alardo, che è desideroso di ricambiare il favore ricevuto, ma afferma di non poter andare a combattere per lei, poiché non ha il permesso del duca. La donna è disperata, ma in realtà Alardo è intenzionato ad aiutarla e vuole farlo in incognito: immediatamente racconta il caso al duca ed entrambi, travestiti da frati domenicani, vanno a difendere la donna. Solo all'ultimo momento, mentre la contessa sta per essere messa al rogo, Alardo appare e sfida Perinetto, che viene brutalmente sconfitto a duello e messo ad ardere al posto della donna. Prima di morire, con le sue ultime parole Perinetto confessa la falsità delle sue accuse e testimonia l'innocenza della donna. La contessa viene restituita al marito e Alardo torna al servizio del suo signore.

Bibliografia critica:

- David Marsh, *Shorter Prose Fiction*, in *A Guide to Neo-Latin Literature*, a cura di Victoria Moul, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 308-321.

2.8 PSEUDO-FRANCESCO PETRARCA, *Historia de Arono et Marina*

Datazione:

Il ms. Latin 7808 della Bibliothèque nationale de France di Parigi, il testimone noto più antico e più precisamente datato, permette di stabilire un termine *ante quem* per la stesura del testo attorno al 1461. Nel testo, si fa menziona una recente rivolta civile a Bologna, ma il riferimento è troppo vago per costituire un termine *post quem*.

Edizione di riferimento:

Maria Luisa Doglio, *Un'inedita novella latina del XV secolo: l'anonima «Historia de Arono et Marina»*, in *Letteratura e filologia. Studi in onore di Cesare F. Goffis*, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 91-105.

Note: questa edizione è basata sul solo ms. Nuovi Acquisti 227 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dal momento che la studiosa credeva erroneamente di trovarsi di fronte a una novella tramandata da un *codex unicus*.

Altre edizioni moderne:

Max Herrmann, *Die lateinische «Marina»*, in «Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte», 3 (1890), pp. 2-12.

Note: si tratta di un'edizione diplomatica del 2° cod. 126 della Staats-und Stadtbibliothek di Asburgo.

Testimoni manoscritti:

Augsburg, Staats-und Stadtbibliothek, 2° cod. 126, cc. 105*v*-112*r*
Chicago, Illinois Newberry Library, 62, cc. 10*r*-16*v*
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuovi Acquisti 227, cc. 118*v*-130*r*
Liège, Bibliothèque du Grand Seminaire, 6 L 21, cc. 214*r*-224*r*
London, British Library, Harl. 2678, cc. 93*r*-96*v*
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 650, cc. 266*v*-276*v*
Bryn Mawr, Bryn Mawr College Library, Gordan 33, cc. 103*r*-110*v*
Paris, Bibliothèque nationale de France, Latin 7808, cc. 126*r*-131*r*

Trama:

Aronno, uomo ormai cinquantenne, è un ricco mercante genovese. Un giorno, durante una festa cittadina, osservando i bambini che giocano divertiti per le strade viene colto dal fortissimo desiderio di avere dei figli. Tornato nella sua stanza, si addolora per essere stato privo dell'esperienza di avere una famiglia propria e si rammarica di non avere nessuno a cui lasciare le sue fortune. Decide, però, di non crogiolarsi nel dispiacere di cercare moglie per realizzare il suo sogno e viene sostenuto nel suo intento dagli amici Zanni e Galeotto. L'uomo individua la sua sposa ideale in Marina, una bellissima fanciulla quindicenne: con l'accordo dei suoi genitori, si organizzano delle fastose nozze. Aronno è felice, ma trascorso un anno gli torna la voglia di mettersi per mare, come ha sempre fatto per tutta la vita, e recarsi ad Alessandria. Teme, però, che se si allontanasse la sua giovanissima moglie inevitabilmente finirebbe per tradirlo con qualche ragazzo più giovane e aitante di lui. Dopo aver ponderato la questione, Aronno decide che è meglio vivere la vita appieno piuttosto che tormentarsi con simili angosce. Pianifica dunque il viaggio con gli amici e compagni navigatori Zanni e Galeotto e una sera comunica le sue intenzioni alla moglie Marina. Prega la donna di accettare con serenità la sua partenza e di non essere triste, dal momento che la lascerà in possesso di tutte le sue ricchezze e libera di goderne e provvedere a tutti i suoi bisogni. Le pone una sola richiesta: dal momento che il loro onore è ormai condiviso e dato che è pienamente consapevole della giovane età e della fragilità

di Marina, afferma di accettare l'eventualità che lei si cerchi un altro amante, purché lo faccia con discrezione, senza portare scandalo alla loro casa. Dopo questo monologo, Marina è turbata e indignata: protesta con il marito, ribadendo di non avere affatto intenzione di tradirlo e che preferirebbe morire piuttosto di infangare il loro matrimonio. Aronno è rincuorato dalla risposta della moglie e l'indomani si mette in viaggio. Rimasta sola in casa con una giovane serva, resistere alle tentazioni si rivela però difficile: tutti i giovani della città, che ammirano la sua bellezza e hanno saputo della partenza del marito, si affollano sotto casa sua mettendosi in mostra con giochi, canti e musiche. Osservandoli dalla finestra, Marina si infiamma di libidine e dopo molti giorni capitola, decidendo di far tesoro del consiglio del marito (e da esso, d'altra parte, sentendosi autorizzata a seguire i suoi istinti) e di procurarsi un amante cauto e discreto. Proprio in quei giorni, giunge a Genova il giovane legista Dagiano, bello e prestante ma dai modi gravi e misurati: guardandolo passare per via sotto casa sua, Marina decide che fa al caso suo e gli manifesta il suo interesse facendosi trovare ogni volta che lui passa al cancello della propria dimora vestita di tutto punto e guardandolo con passione. Quando però, trascorsi dei giorni, Dagiano non manifesta alcuna reazione, Marina decide di inviare la giovane serva Antona a invitarlo con urgenza nella propria casa, fingendo di cercare la sua assistenza in una causa legale. Dagiano accetta e Marina, impaziente, adorna e prepara la sua stanza da letto e si fa bella per l'incontro. Nel vederla, Dagiano è ammirato dalla sua bellezza, ma inizia a sospettare delle intenzioni della giovane nel momento in cui si trova chiuso nella camera da letto con lei. Marina gli dichiara subito il suo desiderio, raccontandogli del patto che aveva stabilito con il marito Aronno. Dagiano si finge lieto delle attenzioni di Marina, ma elabora uno stratagemma per evitare di venire coinvolto da quel piano adulterino: afferma infatti che l'anno precedente, mentre era allo Studium di Bologna, era stato ingiustamente arrestato come sedizioso e incarcerato; sapendo di essere innocente, aveva fatto voto a Dio di digiunare per un anno intero, mangiando solo pane e acqua una volta al giorno, se lo avesse salvato. Avendo Dio ascoltato le sue preghiere, Dagiano è tornato in patria e ha rispettato il digiuno sino a quel momento: mancano ancora sessanta giorni al compimento dell'anno, ma potrebbe abbreviare il tempo della sua penitenza se qualcuno la condividesse con lui e invita dunque Marina a unirsi al suo digiuno, in modo da poterlo terminare in soli trenta giorni e godere assieme il prima possibile del loro amore. Marina accetta: giorno dopo giorno, però, a causa del digiuno, perde le forze e con esse ogni desiderio sessuale. Giunta alla fine del mese, ha compreso l'astuzia di Dagiano: convocandolo in camera l'ultimo giorno del mese, lo ringrazia per averla amata con amore perfetto e non disonesto, facendola desistere dai suoi propositi adulterini. Attraverso quella penitenza, le ha insegnato come mantenere la castità e l'onore della propria famiglia. Dagiano si rallegra di essere riuscito nei propri intenti.

Bibliografia critica:

- Hans-Joachim Ziegler, *Aronus, oder: Marina und Dagianus. Zur Tradition von Goethes «Prokuratornovelle» (Mit einem Anhang: Die «Marina» aus dem «Speculum exemplorum»)*, in Kleinere Erzählformen des XV und XVI Jahrhunderts, a cura di Walter Haug e Burghart Wachinger, Berlino - New York, De Gruyter, 1993, pp. 311-331.
- Anonimo, *Andrieta* - Mercurino Ranzo, *De falso hypocrita*, a cura di Paolo Rosso, Firenze, SISMEL, 2011.

2.9 Francesco Florio, *De amore Camilli et Emiliae*

Datazione:

Il richiamo iniziale a Benedetto Accolti cancelliere di Firenze e al fratello Francesco lettore a Ferrara permette di collocare l'inizio della stesura fra il 1458 e i primi mesi del 1461, ma l'autore afferma di aver terminato il testo nel 1467. Tuttavia, vi è un riferimento all'incoronazione di Ferdinando II d'Aragona come re di Sicilia, fatto avvenuto nel 1468. Il completamento dell'opera andrà collocato dunque fra questo termine *post quem* e l'anno della *princeps*, il 1473.

[inedita]

Testimoni manoscritti:

Cambridge, Cambridge University Library, Add. 8446
Praha, Národní knihovna České republiky, III.E.27, cc. 14*v*-28*v*
Stuttgart, Württembergischen Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 4° 47, cc. 2*r*-48*v*

Testimoni a stampa:

Franciscus Florius Florentinus, *De amore Camilli et Emilie aretinorum*; Leonardus [Brunus Aretinus], *Transfiguratio de Guiscardo et Sigismunda Tancredi filia*, Paris, Petrus Caesaris and Johannes Stol, 1473 [ISTC if00229000]
Franciscus Florius Florentinus, *De amore Camilli et Emilie aretinorum*; Leonardus [Brunus Aretinus], *Transfiguratio de Guiscardo et Sigismunda Tancredi filia*, Paris, Petrus Caesaris and Johannes Stol, 1474-1475 [ISTC if00229200]
Franciscus Florius Florentinus, *De amore Camilli et Aemiliae*; Leonardus Brunus Aretinus, *De duobus amantibus Guiscardo et Sigismunda*, Köln, Arnold Ther Hoernen, 1477. [ISTC if00229400]
Franciscus Florius Florentinus, *De amore Camilli et Emilie aretinorum*, Reutlingen, Michael Greyff, 1483 [ISTC if00230000]
Franciscus Florius Florentinus, *De amore Camilli et Emilie aretinorum*; Leonardus [Brunus] Aretinus, *De duobus amantibus*, Paris, Simon Doliatoris, 1486 [ISTC if00230500]
Florius Franciscus Florentinus, *De amore Camilli et Emilie aretinorum*, [Paris], Jehan Lambert, [*post* 1500]

Trama:

Nella città di Arezzo, un povero fabbricante di coltelli ha un figlio di nome Camillo, bimbo che manifesta bellezza e virtù degne di un nobile; il padre, struggendosi per le sue condizioni economiche, decide di affidare il fanciullo ad una famiglia altolocata del luogo, affinché riceva un'educazione degna delle sue doti. Il bimbo cresce dunque assieme ad una sorella adottiva, Emilia, sua coetanea e dotata di pari natura. I due ricevono un'educazione nelle arti, in cui entrambi eccellono, e crescendo diventano inseparabili. Tuttavia, i genitori di Emilia decidono di darla in moglie ad un uomo più facoltoso, sebbene fosse un pretendente più indegno di Camillo. Si celebrano le nozze, dove è a tutti evidente che Camillo sarebbe il marito ideale per Emilia, ma ormai il matrimonio è stato celebrato. Quella notte, Camillo si strugge ed invia ad Emilia una prima lettera d'amore, minacciando il suicidio. La fanciulla, però, risponde facendolo desistere dai suoi propositi e dichiarandogli a sua volta i propri sentimenti. Dal momento che il marito dovrà presto allontanarsi da Arezzo per degli impegni a Firenze, i due potranno incontrarsi e consumare il loro amore. Dopo la prima notte insieme, Camillo ed Emilia elaborano un piano per continuare a vedersi in segreto e così trascorrono due anni di amori clandestini. Tuttavia, entra in scena un nuovo spasimante di Emilia: quest'uomo, trascorrendo la notte sotto la finestra della sua casa, vede Camillo introdursi nella dimora e lancia l'allarme, facendolo arrestare come ladro. Camillo è un *clericus*, dunque viene esaminato dalle autorità religiose: nonostante tre mesi di carcere e torture, non confessa mai il vero motivo della sua presenza in casa di Emilia, per preservare l'onore della sua amata. Viene infine liberato, a patto di non tornare più dalla donna per tre anni. Nonostante ciò, la notte stessa Camillo scrive ad Emilia e i due si ricongiungono. Purtroppo, tre anni dopo, il marito di Emilia si inquieta per le minacce di Ferdinando II d'Aragona di invadere Firenze, dunque si trasferisce con lei in un palazzo lontano da Arezzo. Per due mesi, Camillo non sa dove Emilia si trovi, fin quando in occasione di una festività la incontra per caso in una chiesa di quella zona: la donna organizza dunque un incontro con l'amante in assenza del marito, distraendo le guardie. Tuttavia, il marito viene allertato e ritorna a casa: nonostante Camillo si sia nascosto, viene scoperto dall'uomo, che lo chiude nella stanza e, dopo aver picchiato quasi a morte la moglie adultera, va a chiamare la famiglia di lei, intenzionato a ripudiarla. Frattanto, però, Camillo riesce a scappare dalla finestra, e anche Emilia poco dopo fugge, calandosi con delle lenzuola e rifugiandosi nei boschi. La

famiglia di lei è costernata dal comportamento del marito, tanto che la stessa madre di Emilia lo percuote sdegnata. Per otto giorni si cerca la fanciulla, che viene ritrovata da una piccola pastorella: nella sua casa, finalmente un suo parente riesce a recuperarla e a riportarla alla sua casa, dove viene accolta a braccia aperte e mai restituita al violento marito. Emilia torna a scrivere a Camillo, che è sollevato di saperla sana e salva: il giovane si reca da lei, venendo accolto amorevolmente anche dalla sua famiglia. Dopo due giorni, però, Camillo deve recarsi a Firenze; in sua assenza, Emilia si ammala di peste e, dopo avergli scritto un'ultima lettera, muore. Il giovane, disperato, decide di passare la vita in pellegrinaggio a cavallo, vestito a lutto, pregando per l'espiazione dei loro peccati.

Bibliografia critica:

- Gilbert Tournoy, *Francesco Florio, nouvelliste italien*, in *Acta Conventus Neo-Latini Sanctandreani*. Proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies (St Andrews, 24 August-1 September 1982), a cura di Ian Dalrymple McFarlane, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1986, pp. 193-202.
- Evencio Beltran, *Un discours inconnu de Francesco Florio sur la rhétorique*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», L (1988), pp. 101-109.
- Gilbert Tournoy, *Francesco Florio's Novella revisited*, in «Humanistica Lovaniensia», XL (1991), pp. 30-42.
- Daniela Pietragalla, *Novella come romanzo: la «Historia de amore Camilli et Emiliae» di Francesco Florio*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno di Pisa 26-28 ottobre 1998*, a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 359-377.
- Gilbert Tournoy, *Un humaniste italien en France, Francesco Florio*, in *L'Italie et la France dans l'Europe latine du XIVe au XVIIe siècle: influence, émulation, traduction*, a cura di Marc Deramaix e Ginette Vagenheim, Mont Saint-Aignan, Publications des universites de Rouen et Du Havre, 2006, pp. 61-78.
- Gilbert Tournoy, *An Italian Scribe at Bruges in the Second Half of the Fifteenth Century: Francesco Florio*, in *Medieval Manuscripts in Transition. Tradition and Creative Recycling*, a cura di G. H. M. Claassens e W. Verbeke, Leuven, Leuven University Press, 2006, pp. 261-308.

2.10 BENEDETTO COLUCCI, *Historiola amatoria*

Datazione:

Gabriella Albanese propone per questo testo la datazione del 1475, mentre Renzo Ristori lo data al 1482: dal momento che la novella è dedicata a Piero di Lorenzo de' Medici e che quest'ultimo è nato nel 1472, si propende per la datazione più tarda.

Edizione di riferimento:

Scritti inediti di Benedetto Colucci da Pistoia, a cura di Arsenio Frugoni, Firenze, Olschki, 1939, pp. 61-68.

Testimoni manoscritti:

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 13679, cc. 140*v*-145*v*
Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, I. 100, cc. 162*v*-167*v*
Oxford, Bodleian Library, D'Orville 59, cc. 122*v*-127*v*

Trama:

Francesca de' Rossi è una fanciulla nobile, virtuosa e bella della città di Pistoia. Di lei si innamora Diego Cancellieri, un uomo nobile e pieno di virtù. Il suo amore sarebbe ricambiato da Francesca, ma i genitori di lei rifiutano questo pretendente, perché suo padre è della fazione politica avversa; la

promettono invece in sposa, contro il suo volere, a un Lazzario meno inviso alla loro fazione, che tuttavia è un uomo brutto, incapace e non meritevole di tanta moglie. Tutta la cittadinanza ammira Diego ed è sdegnata dal comportamento del padre di Francesca: Diego viene invitato a combattere per ottenerla, ma ciò scatenerebbe una guerra civile in città, e per l'amore per la patria e l'onore di Francesca Diego sceglie di sopportare il dolore in silenzio, vestito a lutto. Frattanto, si scatena la peste nera: Francesca si ammala, e Lazzario non esita ad abbandonarla e a darsi ad una vita sregolata. La donna pare morta e viene sepolta dai familiari, mentre il fidanzato e la sua famiglia non si presentano nemmeno alle esequie. Diego, disperato, si reca invece al sepolcro di Francesca a piangere per il suo amore perduto. Durante la notte, però, la donna si ristabilisce e inizia a chiedere aiuto: Diego inizialmente teme che si tratti di uno spirito, ma realizzando che è invece Francesca ancora viva, si affretta a soccorrerla. La fanciulla viene riportata subito dai genitori dal pio giovane, e si tenta anche di ricongiungerla al suo coniuge (anche se afferma che preferirebbe morire piuttosto che sposarlo), ma viene rifiutata da tutti, tranne che da Diego. Il giovane si decide a condurla nella propria casa come sua sposa e tutta la cittadinanza se ne rallegra, tranne i genitori della giovane, che accusano Diego di averla rapita contro la sua volontà. La situazione viene esposta alle autorità ecclesiastiche e giudiziarie, a cui Diego spiega che Francesca si è concessa a lui spontaneamente dopo che lui le ha salvato la vita. Il pretore conferma la validità del matrimonio fra i due giovani; vengono invece esiliati dalla città i genitori di Francesca. Molti anni dopo, ormai anziano, Diego muore e Francesca si rifiuta di abbandonare la casa dello sposo e tornare a quella degli ingrati genitori, ma rimane nella casa coniugale. Senza l'amato Diego la vita le è più dura della morte, perciò fino ai suoi ultimi giorni visita la tomba del marito e prega Dio di poterlo raggiungere.

Bibliografia critica:

- *Scritti inediti di Benedetto Colucci da Pistoia*, a cura di Arsenio Frugoni, Firenze, Olschki, 1939.
- Renzo Ristori, *Colucci, Benedetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXVII, 1982.
- Gabriella Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno di Pisa 26-28 ottobre 1998*, a cura di Ead., Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 257-308.
- David Marsh, *Shorter Prose Fiction*, in *A Guide to Neo-Latin Literature*, a cura di Victoria Moul, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 308-321.

2.11 ANONIMO, *Historia trium amantium*

Datazione:

Il testo è stato copiato nel suo unico testimone manoscritto dopo il 1490; Gabriella Albanese ha collocato la sua composizione nel tardo Quattrocento.

Edizione di riferimento:

Gilbert Tournoy, *«Historia trium amantium». Une contribution à l'étude de la nouvelle latine au Quattrocento*, in «Humanistica lovaniensia», XVII (1968), pp. 53-82.

Testimoni manoscritti:

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. Lat. 2853, cc. 153*v*-163*v*

Trama:

La fanciulla Pieria, il cui nome originario era Elena, si innamora inizialmente di un giovane pistoiese, Giannozzo, che però non è ritenuto un candidato adatto per il matrimonio da parte dei genitori di lei, perché non è di famiglia abbastanza facoltosa. I due innamorati fuggono fra le montagne, dove per venti giorni si amano liberamente, finché giunti a Lucca la giovane si innamora improvvisamente di un altro ragazzo appena incontrato, Lucchesino, il quale contribuisce all'esilio di Giannozzo. Abbandonato il precedente compagno al suo destino, Pieria gode del nuovo amante finché non è quest'ultimo a lasciarla, per sposarsi con una giovane rispettabile. Disperata, la fanciulla attraversa gli Appennini fra mille intemperie, fino a giungere a Ferrara. Qui incontra Filodoro, un giovane nobile che già la amava da tempo senza averla vista, secondo il *topos* dell'amore per fama. I due cedono ai piaceri fino a quando i genitori di Filodoro pregano il figlio di non mandare la sua vita in rovina per un'«impudica mulier». Il giovane allora allontana Pieria a Venezia; in un momento di pentimento, la richiama a sé, ma alla fine la ripudia definitivamente. La fanciulla viene alla fine data in sposa ad un uomo qualsiasi, e lì si concludono tristemente le sue avventure amorose.

Bibliografia critica:

- Gabriella Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998), a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 257-308.

2.12 LUIGI PASSERINI, *Historia lepida de quibusdam ebriis mercatoribus*

Datazione:

L'epistola dedicatoria premessa alla novella reca la data 1493.

Edizione di riferimento:

Jozef Ijsewijn, *De fragmento quodam Timaei Tauromenitani (Athen., II, 37 b-e) ab Aloysio Passerino in facetiam humanisticam converso*, in *Antidorum W. Peremans sexagenario ab alumnis oblatum*, Louvain, Publications Universitaires, 1968, pp. 127-146.

Altre edizioni moderne:

Giambattista Passano, *I novellieri italiani in prosa*, vol. I, Torino, Stamperia Reale, 1878, pp. 443-446.

Note: Trascrizione diplomatica prodotta da Luigi Fornasini sull'esemplare della stampa di Battista Farfengo del 1495 conservata alla Biblioteca Queriniana di Brescia.

Maria Luisa Doglio, *L'*'exemplum*' nella novella latina del '400*, Torino, Giappichelli, 1975, pp. 176-180.

Note: edizione basata sull'esemplare della stampa di Battista Farfengo del 1495 conservata alla Biblioteca Trivulziana di Milano.

Testimoni a stampa:

Aloysius Passerinus Brixianus, *Historia lepida de quibusdam ebriis mercatoribus*, Brixia, Baptista Farfengus, 1495 [ISTC ip00128500]

Note: risulta perduta una presunta edizione romana del 1493, nota solo attraverso Constant Leber, *Catalogue des livres imprimés, manuscrits, estampes, dessins et cartes à jouer*, vol. i, Parigi, Techener, 1839, p. 411.

Trama:

In Sicilia, dei mercanti si ubriacano durante una cena in una casa. Hanno bevuto tanto da non avere più una chiara percezione della realtà e si convincono di essere a bordo di una nave in naufragio. Terrorizzati, iniziano a gettare il mobilio della casa dalle finestre, convinti di alleggerire l'imbarcazione. Frattanto i vicini di casa, turbati dal clamore e dal lancio degli oggetti, temono che sia scoppiato un incendio e accorrono a prestare soccorso con dell'acqua. I mercanti ubriachi, però, li scambiano per dei mostri marini e li prendono a pugni: nella zuffa, l'acqua cade, convincendoli ancora di più di stare per affogare. Disperati, si aggrappano ai mobili e alla fine, pensando di essere giunti alla terra ferma, ringraziano gli dei, fanno voto di non mettersi mai più in mare e si addormentano sotto gli sguardi attoniti dei vicini. Smaltita la sbornia, si risvegliano, si rendono conto della pessima figura fatta con i vicini e chiedono loro scusa. Peraltro, scambiando alcuni dei presenti siano sacerdoti venuti a celebrare le loro esequie, ordinano loro di andarsene dal momento che sono ancora vivi. I vicini sono alquanto sconcertati e chiedono spiegazioni di quanto accaduto, domandando se ci fosse davvero un incendio o fosse solo colpa del vino. I mercanti rispondono che non c'è stato alcun incendio e che non è neanche colpa del vino, ma solo di un eccessivo divertimento fra amici.

Bibliografia critica:

- Letterio Di Francia, *Novellistica*, vol. i: *Dalle Origini al Bandello*, Milano, Vallardi, 1924.
- Giuseppe Fatini, *Novelle del Quattrocento*, Torino, UTET, 1929.
- Gioachino Chiarini, *Novelle italiane. Il quattrocento*, Milano, Garzanti, 1982.
- Mario Martelli, *Firenze*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. II, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1988, pp. 25-201.
- David Marsh, *Shorter Prose Fiction*, in *A Guide to Neo-Latin Literature*, a cura di Victoria Moul, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 308-321.

3. Testi inediti

3.1 Anonimo, *Homo perspicui sanguinis*

NOTA AL TESTO:

Si dà il testo della novella, tràdito dal *codex unicus* MA 611 della Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici di Bergamo alle cc. 34*v*-36*r*.

Nella fascia a piè di pagina, si riportano le lezioni del testimone non accolte a testo, trascritte in chiave diplomatica, facendo ricorso alle parentesi tonde per lo scioglimento dei compendi e alle uncinate per le espunzioni, nonché a ulteriori precisazioni per esteso in corsivo sulla *facies* del testo manoscritto. Si sono mantenuti l'uso altalenante di *h*, l'uso di *e* per il dittongo *ae*, l'epentesi di *p* nei nessi consonantici *–mn–* e gli scempiamenti e i raddoppiamenti. Si è adeguato alla norma moderna l'uso di maiuscole e minuscole, di spaziatura e di punteggiatura. Per favorire la lettura, si è introdotta la distinzione moderna di *u/v*. Ove necessario a disambiguare, si è corretta la grafia dei nomi dei personaggi mitologici. Si è suddiviso il testo in paragrafi funzionali alla citazione all'interno del presente lavoro di tesi.

TESTO:

[1] Homo perspicui[1] sanguinis nobilitate refulgens et forma muneribusque habundanter exuberans, regio presidebat imperio, successibus tollebatur undique prosperis et presentis vite deliciis feliciter fruebatur. Erat uxor ille de stirpe supremi generis edita, que pre ceteris summe venustatis decore sibi reddebatur amabilis, etatis teneritate placibilis, morum gravitate suavis, ac, pre cunctis gratissima, lilio pudicitie predolens[2] singularis. Vigebant ambo pariter felicissime prosperitatis in solio, qui regalibus radiabant insignibus, serenis fulgebant aspectibus, et fere quicquod dulcedinis mondana gloria suggerit ad corum solatia cuncurebat. **[2]** Verumtamen ne cuncta sic indifferenter ad vota succederent, ut intra mondi terminos cuius est misera queque felicitas profectum sibi quesisse crederet consolamen, quos fortuna uti predilectos ad ethera conabatur extollere non sic nature suffragabilis[3] humanitas, dum eorum semine deffecto, sterilitate infantium posteros non creabat. Hoc sepius in suspiria gaudium, risum vertebat in lacrimas, iocos pariter in merorem, dum se prolis iudicabant reparatione carere, dum tantum imperium suis nec repertis heredibus in peregrinas progenies necessario derivaret. Hinc doloribus anxiebatur potissime mulier, que cum tante celsitudinis statum

[1] perspicui] p(re)spicui
[2] predolens] p(re)redolens
[3] suffragabilis] *da* suffrabilis*, con aggiunta di* ga *in interlinea e segno d'interpunzione tra* a *e* b

non iure proprio, sed maritalis[4] suffragio copule posideret, putabat quod forte defuncto marito ipsoque filiorum destituto presidio, ab illius preheminentie gradu divertere cogeretur.

[3] Igitur prudentis more cuius est in prosperis formidare semper adversa, querebat undique, scrutabatur ubique, si quid foret medicinale auxilium quid uterum sterilem disponeret ad conceptum. Tandem naturale vitium nullius purgari posse perpendit industria, ad illum misericordie fontem putavit habere recursum, cuius ventris fructus nos suo lavit in sanguine[5], diripuit vincula, crimina abstulit, gratias attulit vitam reparans et salutem. Ibique mentis simul et corporis prostratis devotissime genibus, hiis precibus exoravit: «O summe munificentie Mater, in cuius virginalis uteri talamo verus Deus existens passus est fieri[6] verus homo, o Principis Eterni filia simul et genitrix, tu miseris generale consilium, tu opressis salutare remedium, tu lapsis repatriationis auxilium cunctisque precantibus fons uberimus gratiarum, tu advocata supplicantium sic clementer audis, ut misericorditer animas, sic letitiis annuis ut gratantur exaudias, sic exaudis benigne ut ex largi sini tui copia muneris[7] in te sperantes merito consolentur! **[4]** Exoro te, genitrix piissima, ut quas michi dedisti constante floriditate possidere divitias, eis sini cum mentis letitia paciaris, quid enim si michi census exuberant[8], si facultatum nos copia circuit, si confluunt undique dignitates, dum forte vir meus per accessum nove coniugis orbitati putans reparare solamen et si teneris blandimentis coludens externis proprie vite pernitiem in conscientie penetralibus concupiscat. Te igitur humillime obsecro, devotissime deprecor, supplico reverenter, ut conceptiva virtus que indisposita qualitate corporis in me non germinat fructum prolis per Altissimi gratiam reformetur, quatenus viro genitore, nostro de semine, prodeat futurus princeps in populo, sub cuius umbra subditi foveantur in pace, exultent iusti, gaudeant humiles, prosperent relicti[9], impiorum desideria pereant, deleantur a terre facie scelera transgressorum».

[5] Tanta denique cordis affectione precantem, tanto mentis ardore calentem, tanto mentis desiderio contemplantem, tam membrorum ellapsa congeries quam nocturni hora conveniens compulit ad soporem cuius auribus per ethereos meatus iussa descendere perstrepuit illico vox clamantis: «Exaudivit Dominus vocem deprecationis tue. Concipere ergo poteris et filium parere. Hic erit formositate decorus, virilitate robustus, mansuetus in moribus, in gentibus gratiosus, verum tamen etatis eius anno decimo septimo non defflexo, leone quodam eiusdem mortis prebente materiam, caro de cinere sumpta redibit in cinerem, spiritus autem ad examen summi iudicis festinabit».

---

[4] maritalis] *da* maritali*, con aggiunta di* s *probabilmente d'altra mano*
[5] sanguine] sanguinem
[6] fieri] *da* fiere*, con* -i *riscritta su precedente* -e
[7] copia muneris] copia ›ce‹ muneris
[8] exuberant] exubera(n)t (*con* b*, probabilmente d'altra mano, riscritta su precedente lettera illeggibile*)
[9] relicti] ›l‹relicti

[6] O quam infalibile gaudium mulieris circuit animam, dum eius precibus non neglectis sua vota perpendit successibus non carere! Sed cum audivit illius vitam qui futurus erat tantis nature dotibus insignitus sic subito debere finiri non mentis letitiam […]. Hoc enim infelix mortalium conditio non patitur ut si ad votum cuncta non suppetant, ne letemur in prosperis premamur in adversis. Miramur, bone Deus, tue iustitie munera largitatis qui ardore fidei tue sancte matris merita devotissime contemplantis noluisti penitus preterire, nec exaudire totaliter cuius preces desiderium carnis[10], non fervor impulerat caritatis. Tu enim non queris ut terenis voluptatibus inherentes otia queramus in terris sed ut faceret glorie dilligens meditatio, ut thesaurizare cupiat quelibet in excelsis.

[7] Igitur, discusso sompno et reasumptis anime viribus, confestim coniunx viri colloquium postulans inquit illi: «Coram virginis conspectu efudi preces simul et lacrimas, ut optate summo cordis affectu prolis solamine gratulemur. At benigna clementia clemensque benignitas Redemptoris, qui suis desideriis frustrari non tollerat, ad eius matris gremium suppliciter recurentes nostris demeritis non pensatis hanc michi gratiam indicavit in sompnis, ut filium generare possimus virtutum concurenti cumulo singulariter dotatum, eius verumtamen vita brevis cuiusdam leonis ocasione perempta annum decimum septimum non excedet». **[8]** Hoc audito, vix regis animus extollitur gaudio, vix letitia recreatur et vere non sine causa perplectitur, quid nescio[11] miserius reputem an funus intempestivum ingemescere filii, an nullo tempore filios procreasse. Hoc diebus noctibusque discutitur, et in istis alternis suspiriis crebris ambo cogitationibus quatiuntur. Instante denique coniuge hanc deliberaverunt potius assumere gratiam, licet sic angusti temporis spatio coartatam, quam orbitari semper solamine filiorum. Hoc Superni Patris comittentes arbitrio, ut donet[12], conservet et aufferat iuxta velle suum. Sperabant forsan tantis obviare posse remediis quod saltem leonis impetu filius non periret.

[9] Concepit igitur uxor et, cum completi essent dies eius ut pareret, masculum peperit, cuius sic admirabilis omnibus videbatur aspectus ut eum[13] crederetur natura precipue affectionis opere procreasse. Exultant gentes illariter, letantur summo gaudio populi, dum stirps regalis que deffecisse putabatur opinione communi, in novo prolis puerperio reparatur. Patris autem sedula cura solicite queritat si adversus predestinati casus eventum ulla posset prevalere cautela, nec sic subito mortis[14] amplexibus filius rapiatur. Tandem suorum prehabito consilio procerum, inventis baiulis, repertisque nutricibus, cum honorabili comitiva nobillium ad peregrinas partes, quas numquam inhabitasse recolit quisque leo, puer transmittitur educandus. Suscepit eum illius insule princeps in aule sue celeberimo

[10] carnis] carnis (*con* ni*, probabilmente d'altra mano, riscritta su precedenti lettere illeggibili*)
[11] nescio] nesio
[12] donet] donet (*con* t*, probabilmente d'altra mano, riscritta su precedente lettera illeggibile*)
[13] eum] eum (*con* e*, probabilmente d'altra mano, riscritta su precedente lettera illeggibile*)
[14] mortis] *da* morti›b‹*, con aggiunta di* s *in interlinea*

talamo, et adventus sui tam nuntiorum relatione pro testimonio pagine exposita causa. Ad eius curam fidamque tutelam mentis et cordis oculos sedule dirrigebat.

[10] Cepit siquidem puer diebus crescere simul et moribus et, ne forte ullis dolorum stimulis anxiari posset in posterum, edictum erat in curia ne presumeret quiquam ipsius status sibi pandere qualitates. Cumque ipsum publice etatis ad limina fluentis temporis lubrica celebritas pertulisset virtutum[15] cepit in contemplatione consistere, in morum solempnitate vigere, iuventutis amenitate florere, ac in putativi patris excelentissimi principis apicibus gloriari. Sic omnes huius ellegantiam mirabantur ut ex aspectu clementie, habituque solertie, ad cuiuscumque regni gubernacula recte dispositus non iniusto iudicio crederetur. **[11]** Filius autem, quem suo semine produxerat princeps, isti fere iuveni coetaneus erat, eius tamen inhertie vita, desiderans otia, luxuria cupidus, voluptuosa perquirens, vulgari fame detestabilis reddebatur. Ob hoc enim, animus eius in regis filium cui se fratrem putabat tumescit invidia et[16], ut supremi quos ille gestabat solempnis magnificentie gestus caderent in ruinam, paternis moribus super hoc contemptis, ipsius statum et iminentis sibi proxime mortis periculum integraliter patefecit. O fervens flama vorax invidia, o morbus radicaliter undique pululans! Tu enim angelorum ruine primo materiam preparans, deinde lapsum hominis incitans, quietem pervertis, discrimina suggeris, odium suscitas, scandala pervehis, dirupis vincula caritatis. In hunc itaque puerum tanta vis livoris[17] invaluit, ut[18] non vereretur insurgere in perniciem nocentis. Hiis auditis, confestim dolore suspiriis, fletibus anxietateque confunditur adolescens[19]. Et sic intrinsicus ingemescit, ut dum cuiusdam picti leonis imaginem eiusque ferocem intueretur aspectum, ob mentis angustiam corporis viribus iam confusis, post modicum temporis evulsus a corpore spiritus evolavit[20]. Persciebit[21] illico lacrimabilibus principis aula clamoribus, omnes cordialiter condolent, quam plurimi durissime flent ipsius mortis eventum, vulgarium sermo non desinit querelari. Princeps sic amore pre ceteris prorupit in gemitus, ac si sanguinis commune convinctus ei cogeretur impendere debitum genitoris.

[12] Volat interim tempus quid vita iuvenis non debebat excedere. Et dum parentes ipsius, tempore iam plene defluxo, quicquam de ipsius obitu non sentirent, putabant aut profuiusse cautelam, aut potius divine maiestatis clementiam eius vitam protrahendo per tempora exuberantis[22] muneris eis gratiam contulisse. Igitur, videre filium suum sitiens[23], regni sui magnates rex undique convocat.

---

[15] virtutum] *da* virtutam, con u *riscritta su precedente* a
[16] invidia et] invidia ›u‹ et
[17] vis livoris] vis ›lo‹ livoris
[18] ut] (ut*, probabilmente d'altra mano, riscritto su precedenti lettere illeggibili*)
[19] adolescens] adoloscens
[20] evolavit] evolavit (*con* o, *probabilmente d'altra mano, riscritta su precedente lettera illeggibile*)
[21] Persciebit] P(er)sciebit (*con* P(er)*, probabilmente d'altra mano, riscritta su precedente lettera illeggibile*)
[22] exuberantis] exub(er)antis (*con* b(er)antis*, probabilmente d'altra mano, riscritto su precedenti lettere illegibili*)
[23] sitiens] sitie(n)s (*con* t*, probabilmente d'altra mano, riscritto su precedente lettera illeggibile*)

Paratur solempnis comitiva, sublimium[24] navigio construuntur. Vella ventis obiciunt cupientes in illius aspectu gaudere parentes, de qua tanta virtutum opera fama celebris refferebat. **[13]** At sagax princeps, qui in desiderio sue spei regis elusi prestolatur adventum, ut futurum qui debebat insurgere a rege mentis oculis dolorem facilius posset evellere, ultimam sui principatus potentiam congregat, eamque cupit regio sic pandere visui, ut hec rex putet mortis obviare potuisse certamini, si cuiusquam potestatis terene potentia intrepida vereretur.

[14] Dum ergo audisset suos iam regem portus applicuisse, omnia illi festinat occurere et dum alter ad alterum properasset[25] se alterius amplexibus illariter susceperunt. Querit rex illico filium, quem asserit princeps urbis numquam transisse circuitus ne possent obstare discrimina que inopinatis persepe casibus ingeruuntur. Incipiunt igitur versus urbem paulisper incedere, et dum paululum iam inissent mirabilium congeries militum erat tardis passibus incedens[26], hos forme venustate decoros armorum fulgor decorabat externis, virilitas animi roborabat internis, atque mentis astutia suos progressus sic cum moderamine dirrigebat ut ex sui exuberantia valoris inexpugnabiles crederentur. Miratur rex et astantium mentibus pariter stupor impremitur. Tacebat quoniam fieri putabat ad pompam que faciebat providus ad cautelam. Post hec dum aliqualiter incesissent, virorum mulierumque nobilium eos copia circuit. Hii vestium nitore fulgebantm, aspectum claritate lucebant, actumque solertia serenissime coruscabant. Hic cantus recreatione solempniter, illinc locorum amenitate letantur, inde dulcifluis instrumentorum vocibus in tripudiis extolluntur. **[15]** Progredientes[27] ulterius iocos exeunt, anxiasque subintrant. Apparet quippe gentium comitiva terribilis, que viduos induens apparatus se unguibus laniant[28], ictibus verberant, mistisque clamoribus se confundunt. Hinc angustie gemitus, tristitie, fletus, dolores, lacrime, demum stridoris miserieque cumulus asistebat. **[16]** Cumque civitatis ad hostia properassent ecce tesauri, cuius copia per vicorum semitas pandebatur. Hinc auri saculi, montes fere coacervantur argenti, hinc vasorum gloria, gemma, lapides virtuosi et, ut breviter plura pertranseam, tot gestabat locus iste divitias[29], ut fere crederetur fortunam cetera loca depauperantem suas hic delitias undique congregasse. Ex hiis licet moveretur regis animus finem tamen optate consolationis expectans, hoc in mente revolvens cuncta silentio[30] preteribat[31].

[24] comitiva, sublimium] comitiva ›solempniu(m)‹ sublimiu(m)
[25] properasset] p(ro)perasset (*con* p(ro)peras*, probabilmente d'altra mano, riscritto su precedenti lettere illeggibili*)
[26] passibus incedens] passibus ›tardis passi‹ incedens
[27] Progredientes] P(ro)gredientes (*con* P(ro)*, probabilmente d'altra mano, riscritta su precedente lettera illeggibile*)
[28] laniant] lania›ba‹nt
[29] iste divitias] iste ›gestabat‹ divitias
[30] silentio] silentio (*con* o*, probabilmente d'altra mano, riscritta su precedente lettera illeggibile*)
[31] preteribat] p(ro)(re)t(er)ibat

[17] Introeunt denique scandentes principatus alta palatia, et dum quereret filium rex videre inquit princeps: «Bone rex, patientiam[32] habe. Filius tuus, quem putas vivere, vere vivit, quoniam in carne mortuus regnat in spiritu, et enim in etate eius sic cepit clarere virtutibus ut dum presentis vite extitit solutus ergastulo, eternitatis gloriam merito creditur consecutum. Pie pater, deprecor, consoleris, quoniam si mortis[33] audacia posset viribus opprimi, vidisti vires adesse belantium[34], si posset solatiis evitari, vidisti cuiuscumque letitie iocos exponere non cessassent; si potuisset cuiusquam vita lacrimis redimi, vidisti qui super ethera vocibus pulsitassent. Et insuper si tesauris posset solvi[35], et sanguinis mors ambitiosa corumpi, vidisti quod eius voraginem rapidi gurgitis sedare muneribus poteramus. Sed nil est quo suis impetibus singulari quispiam privilegio possit occurere, non prerogativa natalium, non supereminentia graduum, non gloria sensuum, non exuberantia[36] virtutum, non opulentia facultatum. Opportet enim ut quas miserandas de limo terre carnes suscepimus, terre pariter conferamus».

[18] Prudentis itaque principis audito sermone, cepit rex ad vere consolationis remedia flecti et lacrimas, quas imbecilitas carnis refrenare non valuit, paulisper effudit et gratias altissimo refferens[37] cepit in Domino consolari, qui pro infinita secula seculorum sit benedictus. Amen.

[32] patientiam] pacientiam
[33] mortis] mortuus
[34] belantium] belantiu(m) (*con* iu*, probabilmente d'altra mano, riscritto su precedenti lettere illeggibili*)
[35] posset solvi] posset ›capi‹ solvi
[36] exuberantia] exub(er)antia (*con* b(er)*, probabilmente d'altra mano, riscritta su precedente lettera illeggibile*)
[37] refferens] refferens (*con macchia su* ns)

3.2 Francesco Florio, *De amore Camilli et Emiliae*

NOTA AL TESTO:

Non essendo stato possibile nel contesto di questa ricerca allestire un'edizione critica di questa estesa novella, in questa sede si dà il testo del ms.Add. 8446 della Cambridge University Library, individuato da Gilbert Tournoy come autografo, che secondo lo studioso migliora il testo della *princeps* (da cui deriverebbero tutti gli altri testimoni)[1]. Dal momento che il testimone è mancante dell'intera c. 4, si è colmata la lacuna con la lezione della *princeps*, segnalata a testo dal corsivo.

Nella fascia a piè di pagina, si riportano le lezioni di questo testimone non accolte a testo, trascritte in chiave diplomatica, facendo ricorso alle parentesi tonde per lo scioglimento dei compendi e alle uncinate per le espunzioni, nonché a ulteriori precisazioni per esteso in corsivo sulla *facies* del testo manoscritto. Si è cercato di rispettare e conservare il più possibile l'*usus scribendi* dell'autore testimoniato dall'autografo. Si sono mantenuti l'uso altalenante del dittongo *ae*, l'epentesi di *p* nei nessi consonantici *–mn–*, *y* per *i*, l'alternanza di *ti–* e *ci–* nel nesso latino *tj–* e gli scempiamenti e i raddoppiamenti, ove non causassero ambiguità semantica. Si è adeguato alla norma moderna l'uso di maiuscole e minuscole, di spaziatura e di punteggiatura – preservando però il più possibile l'interpunzione presente nell'autografo. Per favorire la lettura, si è introdotta la distinzione moderna di *u/v*. Ove necessario a disambiguare, si è corretta la grafia dei nomi dei personaggi mitologici. I testi delle epistole sono separati dal resto della narrazione da un rigo iniziale e da un rigo finale. Si è suddiviso il testo in paragrafi funzionali alla citazione all'interno del presente lavoro di tesi. Si riportano in grassetto le rubriche all'epistola dedicatoria e alla novella, mentre si omettono le rubriche marginali.

TESTO:

[1] Francisci Florii de amore Camilli et Emiliae ad Guilielmum Tardif gallorum rethorum decus insigne incipit prologus.

[2] Si adhuc diutius quam tardum Ulixem casta expectaverit Penelope longas tuas litteras (nondum calamo exaratas) videre, priusquam ad te scribere vellem expectarem, vereor ne antea consumptus senio debilia membra in cignum conversa prospicerem. Quod cum mente saepe mecum revolvo, vir ornatissime, tanta in tui erga me tarditatem atque inhertiam non possem non sthomacari, in quippe et in omnes homines absentis amici memoriam quantumvis amore accensam longa dissuetudine

[1] Cfr. Gilbert Tournoy, *Francesco Florio's Novella revisited*, in «Humanistica Lovaniensia», XL (1991), pp. 30-42.

paulatim extingui abolerique considerarem. Haec forte ratio causaque est qua solum tua lira tuaeque Minervae diva presentia delectatus nec minimas quidem litterulas ad me dare curasti, quibus non tui in me dolcem suavemque memoriam reaccenderes, sed mei in te recordationem aliqualiter saltem dignareris ne extingueretur exercitare. **[3]** Sed fortassis in me ipsum hanc calumpniam facile posses retorquere; qui iam quartum mensem tecum silentio pertransivi nulla vel voluptate, vel tabellariorum penuria detentus. Quod et si verum sit, ut nulle turonenses voluptates me impediverint, nec nunctiorum copia michi defuerit (quin saltim brevibus litteris te visitatum reddidissem), scias tamen me postea quam a Parisia civitate recessi tantis occupatum fuisse exercitiis, totque vallatum curis, ac pressum sollicitudinibus; ut et si etiam vacassem otio, nunquam tamen otiosus extitissem. **[4]** Nunc vero quin quorumdam exemplariorum carentia me a tanto opere compulit aliqualiter cessare, decrevi longo nostro silentio finem imponere et quod pluribus epistolis impletum minime fuit, novo quodam opusculo instaurare. Namque tractatum de amore Camilli et Emiliae aretinorum nostrorum ad te mittere una cum his litteris curavi, ut sic in quas nunc cogitationes et exercitia, priores illas graves curas, sollicitudines, ac labores converterim agnoscas. Quod si non multum meae professioni dixeris convenire, scias profecto tecum michi furere dulce esse, ac debaccari; ut non minus difficile michi sit propter tuam dulcem memoriam sermonis gravitatem servare, quam Socrati illi graeco ostendere levitatem. **[5]** Itaque non me criminari tibi licebit: si mee propter te letitiam mentis non parva animi ratione volueris compensare, tanto siquidem amoris glutino, ac benivolentiae vinculo ob tuas animi dotes, singularesque virtutes tibi astrictus sum, ut ad solum in te cogitatum et mens et cor et lingua interna quadam letitia videantur iubilare. Gaudio ergo tanto et exultatione coactus, amore tui de amore duorum amantium compatriotarum meorum librum aedidi, quem tuo nomini idcirco dedicavi, et quia in Veneris Martisque palestra iamdiu te exercitatum, et in rethorica facultate peritissimum esse novi. **[6]** Te igitur in eorum amore elegi iudicem, ac in meo opere correctorem; ut si quid emendandum, corrigendumve duxeris, priusquam dulcis aurae vitales spiritus carpat, emendatoriam formam abs te iste suscipiat liber[2]. Scire autem te volo, me nullatenus huius amoris Camilli et Emilie fabulam finxisse, sed meram, puramque texere istoriam. Equidem caelum testor, me et ipsos, et ipsorum parentes novisse, idcircoque nil hic esse fictitium, nisi quod eorum propria nomina mutavi, eorumque parentum subticui, tum quia alterum amantium adhuc supervivere credo, quem si fata servant quadragesimum annum non dum suae aetatis navasse scio, tum ob utriusque familiae generositatem, cuius gloriam[3] amoris huius vitio denigrare iustum aut securum minime arbitrarer. **[7]** Hunc vero librum non idcirco edidi, ut Aeneae Silvio, qui Pius secundus postea factus est, in libro de duobus

[2] abs te iste suscipiat liber] *da* liber iste suscipiat abs te*, con segno di inversione interlineare*
[3] gloriam] ›f‹gloria

amantibus Eurialo teutonico et Lucretia senensi detrahere videar aut eius perpetuam famam[4] commaculare, sed ut ostendam diebus nostris non minus arcu suo posse Cupidinem, quam tempore illo, quo Pithonis[5] serpentis victorem Apollinem aurea sagitta transfixit. **[8]** Removebitur preterea forte apud illos saltem qui hunc libellum perlegerint falsa quaedam opinio de Italis – quos omnes barbaro more vos Galli Lombardos vocatis, quasi Tuscia, Liguria, Picenum, Flaminea, Campania, Apulia, Calabria, totaque Sicilia Lombardiae regiones existant; vel inter Italiae forte provincias Lombardia sola principalior sit, aut nobilior. Sed de hoc alias. Credunt non nulli Italos minime amare mulieres, et si eos zelo affectos esse concedant, ac si zelus ab odio nasceretur, et non potius amoris esset effectus. Quam si isti tales librum hunc legere, sive alios legentes audire volverint falsam eorum opinionem dimittent, dum numquam meminerint se legisse nec antiquis nec modernis temporibus talia vel similia gesta fuisse in Galliis. **[9]** Tibi vero, mi Guilielme, quem et natura formosum, et ingenium ac industria in omni genere scientiarum reddidit perdoctum, post longa dignaque studia tua, post magnas tuas sive lirae tuae, sive Caliopes, mirificas delectationes, has breves lucubratiunculas ea animi attentione legere perplaceat rogo, ac suscipere affectione, qua tuus tibi deditissimus Florius, ut habeas mittit, atque emendes. Vale.

[10] Francisci Florii florentini de amore Camilli et Emiliae aretinorum, ad Guilielmum Tardif gallorum rethorum decus insigne, prologo faeliciter expleto, liber incipit.

[11] *Inter ceteras antiquissimas Etrurie urbes que vel sola fama vel celeberrimorum scriptorum carminibus in nostrum usque tempus devenere, ea maxime edificiis ac populo insignis est, que vulgatissimo vocabulo Aretium nominatur. Ea siquidem sola est que (veteribus cunctis prope civitatibus sive temporum vetustate, sive bellis finitimis, sive civilibus pene funditus distructis vel ruinam in proximo pre se ferentibus) benigniori quodam fato vires suas in dies videtur assumere, ni quod pristina liberate deperdita, gravi premitur dominatu Florentinorum.* **[12]** *Nam et in militari gloria belli tempori et in omni scientia, ac morum probitate tempore pacis illustres viros ex se ut altera Roma quondam emittit, qui eorum singulari virtute ipsam civitatem aretinam immortali gloria decorant. Quippe (ut de reliquis sileam) Franciscum Petrarcham, Leonardum, et Carolum omnes de Aretio, omnesque Phebi laurea ornatos in medium produxisse sufficiat. Qui quantum linguam latinam compram politamque reddiderint, vel eam omni ex parte auxerint, aliorum iudicio relinquendum censeo; omitto Benedictum, qui florentine urbis nunc concellarius est, fratremque eius Franciscum,*

[4] famam] ›g‹famam
[5] Pithonis] phitonis

nunc Ferrarie legentem, qui velut Castor et Pollux gemina lucida sydera preclaris radiis adhuc viventes suam civitatem illustrant.

[13] *Hac igitur in urbe nostra tempestate civis quidam, bene de republica meritus, divitiis plenus ac favoribus officiorum, quinquagesimo pene sue vite anno ultimam prolem ex legitima uxore filiam unicam suscepit, quam Emiliam vocans, quia eam in fine prope dierum acceperat, maiori cura atque studio voluit educari.* **[15]** *Eisdem ferme temporibus in arce summa prefate civitatis fabrefactor quidam cutellorum pauper ac multa pressus familia filium habuit forma*[6] elegantem, quem Camillum censuit apellari. Hic nempe quotiens novi infantis faciem contemplabatur movebatur ad lacrimas ac suam pauperiem moleste portabat, cum iuxta eius voluntatem talem filium minime posset enutrire.

[16] Verum, postquam magna satis cum egestate parvus filius fuit ablactatus, consilio quorumdam pauper genitor hunc pietatis intuitu Emiliae patri recommendavit alendum; qui non alio animo, aut intentione duxit suscipiendum, quam si vel divinitus sibi offerretur, vel ex propriis illum femoribus generasset. Erat tunc forte Camillus annorum trium nec multo minoris etatis erat Emilia, cum bonus pater ambos unius coloris panno indutos, ac si germani essent, bono pedagogo transmittebat ad scolas.

[17] Nec tribus vicibus tauri cornua Phebus sua presentia irradiavit, quod quantum in his duobus corpusculis magistra omnium natura posset, summus voluit Deus ostendere. Nam et pulcritudo cum Camillo et[7] venustas cum Emilia adeo crescebant, ut facile omnium videntium animos benignos in se converterent ac ex contemplatione mirabilium corporum in stupefactionem ducerent ingeniorum. Siquidem non dum illorum quisquam septimam viderat estatem, quando non solum uterque eorum perfectissime in grammatica fuerat eruditus, sed et totum paene Virgilium cordetenus ultra Prescianum pernoscebat. Tanta erat inter eos et corporum pariter et animorum similitudo, ut quilibet unam eamdemque animam illa duo corpuscula vergere posset affirmare. Gaudebat iam grandevus pater, et tanta duorum similitudine ac concordia, interna letitia exultabat, dum ex illis paratam sibi cerneret sua in senectute voluptatem. **[18]** Ambo ergo pariter procedebant ad scolas, simulque ambo revertebantur; quibus una erat, eademque lectio, una exercitatio studii, una cibi qualitas, unaque refectionis hora et locus. Ex hac profecto tam continua, tamque mutua consuetudine tantus inter eos amor ortus est, ut ipsos ab invicem separatos invenire miraculum[8] videretur. **[19]** Sed postquam iam duo decimum annum attigerunt, perfecte decursis rethorice ac poeseos studiis, placuit optimo genitori ut sui alumpni in musicis instruerentur. Itaque sufficiens in arte musica preceptor repertus cotidie ad eorum domum se conferens: ita eos biennio spatio tam in cantu quam in lira et organis reddidit

[6] *Inter… forma*] *lacuna*
[7] Camillo et] Camillo ›crescebat‹ et
[8] miraculum] mi›ra‹raculum

mirabiles, ut non in bonitatis naturae exemplum, sed in portentum quoddam, cum magno omnium stupore verterentur.

[20] Iam Camillus in quartumdecimum usque annum suam provexerat etatem, cum providus senex illum ab Emilia voluit separari, ne tanta scilicet actuum ac verborum comunione iam in aliquod vitae dedecus prolabarent. Quod et si utrique amantium durum molestumque fuerit, tanta nichilominus et vultus serenitate ac verborum facetiis et seperationis tristitiam et amoris ardorem pariter occultabant, ut ne tantum ferventes amantes, sed nec penitus intra se familiares domesticos parentum oculis se ostenderent. Cui rei tenera adhuc etas purum prestabat favorem, sub cuius velamento iam Cupido faces absconderat amoris. Sic secum taciti letas spes sub corde prementes ad faeliciora tempora se preservabant. Crescebat utique in duobus amantibus in dies fervor amoris et quia non ut prius secreta inter se colloquia ad longum habere poterant, magis ac magis Cupidinis stimulos sentiebant ac faces. **[21]** Hoc igitur more per triennium servato, tum ut scandala vitarentur (quae facile intercurrere solent), tum et Emiliae procis obviaretur, decrevit prudens senex filiam nuptui tradere. Quam assensu et cognatorum voluntate cuidam iuveni ex notabili familia oriundo prediviti quippe – sed non tali, qualem mores et venustas Emiliae requirebant – desponsavit. Crebro namque fit ut in his maxime videatur Fortuna iocari, quae nunquam vel raro curat viri ac mulieris similes vel uniformes mores coniungere, sed potius in dissimilium affectionum ac corporum copula letari videtur et gaudere. **[22]** Post Emiliae desponsationem, non multis vicibus herculeas columpnas phebeae lampadi videre permissum est, quod pulcherrima Emilia domum novi periit mariti, amatum Camillum omni penitus solatio destitutum derelinquens. Magno igitur sumptu ac pompa notabili nuptie celebrantur, quibus totius civitatis[9] nobiliores ac priores tum viri tumque mulieres interfuerunt. Mirabantur quippe omnes, ac stupebant tantam in duobus corporibus amantium formositatem inveniri posse, in quorum compositione nec caeli, nec natura etiam in minimo defecisse videbantur. **[23]** Fiunt post solempne prandium chori virorum ac mulierum, variisque modis pedibus perstrepunt, iuxtaque musicalium instrumentorum artem sic quilibet pro viribus tripudiare conabatur. Sed cum tandem ad providi senis requisitionem divo Camillo cum sola Emilia coream ducere concessum est, tunc tota aula omnisque astantium cetus novo quodam gaudio gestire visus est, quippe tanta erat in viro illo corporis et levitas et agilitas, tanta artis illius experientia perfecta, quae etiam Emiliam non minus ornabant, ut quis illorum alterum superaret, multis in dubium verteretur. Siquidem ex una parte mulieres omnis Emiliam laudabant, viri autem Camillum extollebant ex altera – facileque omnes in hoc uno conveniebant: ut iniqua Fors fuisset, quae ambos maritali copula minime iunxisset. **[24]** Erat tunc forte talis Emilia qualis pulcra fuerat Proserpina, cum tantum stigio Plutoni placuit quod, ut eam

[9] civitatis] *da* civitat›e‹s, *con* i *aggiunta in interlinea*

raperet, alium montem Enchelado nequiquam[10] superimposuit; vel sicut forte candida Europe, quando pro ea rapienda caelo relicto Iuppiter in album taurum se convertit. Namque tanta corporis sui spetiositate eam rerum magistra natura decoraverat, ut ea tempestate solus verus esset pulcritudinis radius, in cuius certe formatione nec celi nec natura in aliquo errarunt nisi quod illam statuere mortalem. Quam profecto mirabilem pulcritudinem et si complures laudibus efferebant, solus tamen Camillus acutiori quadam ingenii boni perspicacitate subtilius secum tacitus contemplabatur, in cuius etiam corporis compositione quicquid natura potuit ostendit. **[25]** Postea vero quam ingenti omnium voluptate dies consumptus est ac epulae post cenam menseque remotae, cum iam hora appropinquaret ut quilibet ad propria rediret, voluit probus senex ut pro comuni omnium iocundo recessu Emilia cum Camillo cantilenam canerent pro libito. Vidisses tunc Emiliae vultum vel pre verecundia, vel pre sui amantis recordatione, rubore quodam perfusum fuisse, qui adhuc acrius accensus est, cum iuxta se Camillum sui amoris facem in conspectu omnium vidit assidere. In duorum igitur amantium intuitu omnes astantes suspensi erant, omniumque aures attentae arrigebantur, sicque facto silentio solum ex dulci suavique cantus melodia per alta tecta eccho resonabat. Quanta arte voceque dulcissona per duos amantes tunc fuerit cantatum sola posterior fama potest aliqualiter manifestare, quae adhuc per ora viventium non parvo laudis murmure nullatenus volitare destitit. Equidem Apollo in pectus spirabat Camilli et alma Venus cum sororibus Gratiis[11] intra bracchia revinctis candidum pectus Emiliae inflammabat. Iubilabat intra se tacitus grandevus senex, qui facto fine cantus, omnibus gracias referens, cum honorabili comitiva versus propriam domum iter arripuit.

[26] Tunc primum dolor amantium precordia tetigit; et qui prius non nisi puerum aludentem Cupidinem senserant tunc eum prohdolor ferum imitemque senem degustarunt. Non potuit profecto pulcherrima Emilia se ab lacrimis continere cum suum Camillum a se vidit separari, et si in patrem matremque pietas tunc notam celaret amoris. Postquam altas ventum est in edes et in penetralia domus se quisque recepit, cum omnes penitus ob longas vigilias avidius sompnum caperent, solus Camillus noctem ducebat insompnem. Tunc se divae Emiliae presentia privatum deplorabat: quae et si iam in sinu novi mariti iaceret, Veneris tamen fructus sola ymaginatione degustabat ex Camillo. Ipse vero, cuius oculos sompnus minime poterat detinere, post graves variasque curarum revolutiones, post longa crebraque suspiria, ac singultus querula voce sic secum exortus est:

[27] «Heu Cupido, quem hucusque mitem mansuetumque inveni, quomodo nunc michi uno temporis moment inferum conversus es ac crudelem? Improbe Amor, suntne tales extremi tui fructus, quos tam mellitis, dulcibusque floribus tegis ne cognoscantur? Heu prohdolor ad quid me deducere satagis? Profecto nunc veras istorias esse in me ipso experior, quas poetarum fabulas antea credebam. Tu

[10] nequiquam] nequaquam
[11] sororibus Gratiis] sororibus ›l‹ gratiis

siquidem potentes non solum homines in bestias transformare ut ad finem sui perveniant amoris, sed etiam omne cor humanum in lapidem convertis, dum velis. Miserere ergo, precor mei nec me tam repente in baratrum proicias miseriarum, qui paulo ante tuo favore beatus videbar! **[28]** Sed tu, deus alme, cuius nutu moventur caeli totaque terra tremit, quo umquam vel meo, vel parentum meorum facinore ad tantam erga me iram commotus es[12], ut in paupercula domo natus ablactatusque, sed diviti ac opulenta nutritus, nunc miser dies meos finiam pre amore[13]? Quam satius michi fuisset cum egeno patre vitam ducere cum penuria, ac una secum follibus ventos inmittere in Vulcanum, malleoque ductile ferum formare in cultellos, quam nunc tanta rerum affluentia solum ob amorem vitalem spiritum fundere in auras. Ecce nunc corporis forma ac ingenii bonitate perspicacitateque intellectus omnes coetaneos meos longe antecessi, sed ad quid michi ista contulisti, o pater superne, si nunc ob amorem moriar desperatus? Sed cur tecum certo verbis, iustissime moderator orbis, quasi tu nunc michi viam ad flagitia deberes comprestare et non potius omnem michi viam ad peccata tua benignitate auferre? **[29]** At tu nunc, dulcis Emilia, inter bracchia mariti iaces letitia plena; ego vero solum suspiriis comitantibus frigido lecto nec sompnum capio nec quietem. Heu, quam inique sors aspera nos divisit! Quam iniuste Cupido nostris invenit medelam vulneribus! Quam pigre otiosa Venus meo curat ardori refrigerium comprestare! O si saltem inter dulcia tui sponsi oscula, minima tibi subveniret recordatio mei, non equidem tuo amore privatus aut desertus Camillus videretur omnino…».

[30] Postea vero quam variis multisque flebilibus vocibus aera percussit ac formosam faciem uberrimis lacrimis irrigavit, in melius mutato consilio, suae Emiliae brevem epistolam in hac forma descripsit:

[31] "Desperandum michi esset ac solo ferro via michi foret querenda salutis, o unicum mearum sollicitudinum refrigerium, ni antea et signis et verbis tuis percepissem et clare, te eque ut me eodem Cupidinis telo aureo fore sauciatam. Verum timeo nunc non parum, o diva Emilia, te amplius in utriusque nostrum vulneris curatione non esse sollicitam, cum sors iniqua mihi, tibi remedium quo vulnus tuum mitiges repererit oportunum. Sed per dulces illas lacrimas, quas mecum sepe fundere visa es, te oro, deprecor ac obtestor ne tanta novi tui sponsi voluptate detinearis, ut tui in fortunati Camilli recordatio aliqua tibi non subveniat in mentem. Scio namque ac certus sum quod si ille idem de me ardor tibi inerit, quem michi de te inesse cognoscis, confestim viam ad utriusque nostri morbi medelam reperies salutis. **[32]** Non ignoro his meis litteris lacrimosis circa duo defecisse: et quod meae principio epistolae nullam tibi destino salutem, et quod his primis nimis videar ruere

[12] es] e(n)s *(con titulus cancellato in interlinea)*
[13] pre Amore] pre ›an‹ amore

precipitanter in Venerem. Quibus defectibus excusatorias causas subnectere non pigeret, ni te adeo perdoctam cognoscerem, ut rationes legittimas ex temet ipsa possis coniectari. Quam nempe salutem tibi potest infaelix mittere Camillus, qui nullam ni a te susceperit habet? Equidem paternam domum egrediens omnes opes, delitias, salutesque meas, omniaque mea bona preter fragilem spem, facileque ruituram, ac preter immensum[14] mei in te ardorem tecum asportasti. Non ergo ad te mittere poterat Camillus quod minime detinebat, nec etiam expediens fore videbatur tibi salutem optare quam maxime te potiri persenseram. Itaque non tibi destino, sed a te postulo, quam iterato ad te mittam salutem. **[33]** Quam si nimis precipitanter insequi ac quadam procacitate exposcere videor, ymaginare solum qualiter hac nocte tu te habuisses, si tu sola frigido lecto tantummodo suspiriis, lacrimis, singultibusque comitata iacuisses, ego vero inter candida novae sponsae bracchia ubi Himeneus, ac cum descentibus Gratiis Venus adessent et Cupido, me reperissem. Hec itaque tecum mente voluta, et si maiori temperantiae freno quam ego adhuc usa fuisses, cogita Cupidinem mitius uxores vulnerare quam viros. Si quid namque minus prudenter ago, ipse solus, qui me ad hoc compulit, non ego, videor incusandus. **[34]** Vale igitur, diva Emilia, tibique persuade Camillum tuum sine te diu vivere non posse".

[35] Hanc autem epistolam anulo signatam diligentique studio clausam per Emiliae nutricem mulierem, profecto venerandam et que utrosque amantes supra se ipsam diligebat, ad suam amatam mane facto transmittere curavit Camillus. Que non lento aut tardo passu, ut matronarum est usus, sed veloci ac concito gradu se ad domum transtulit Emiliae. Nec multa verba perdocta nutrix in publicum profudit, sed cameram alumpne sue audacter ingressa post multas ex parte Camilli[15] recommendationes clausas litteras Emilie candidissimis posuit in manibus. **[36]** Non potuit pia nimpha sine vultus sui et cordis manifesta mutatione litteras aspicere amantis, ymmo non dum perfecte legerat, quod uberrimae lacrimae totam paginam conmacularunt. Postea vero solo verbo per eadem nutricem Camillum plurimum exhortans, ut die altero pro responsione reverteretur indixit. Quae fideliter edicta exequens multa spe animum Camilli suffulxit amantis. Emilia ut bis, ter, quaterque litteras perlegit luctuosas et multis, ac multis ex pietate lacrimis illas depinxit, acri commota dolore, infaelicem sui Camilli statum mente cepit revolvere et de via ac modo quibus utriusque desiderium compleretur plurimum cogitare. Sed cum nullum tunc Fortuna iter ostenderet, non tamen omnino diffidens quin alma Venus se aliquando preberet, benignam in hunc modum Camillo rescripsit:

[14] preter immensum] preter ›i(m)l‹ i(m)mensum
[15] parte Camilli] parte ›emilie‹ camilli

[37] “Nullam earum, quas mecum ex patria domo attuli, tibi Camille demando salutem, sed illam veram suavemque iocunditatem quam solum mente gero et corde tibi inesse peropto. Legi ut potui, quia lacrimae michi denegabant, flebiles – heu nimium! – litteras tuas, o spes unica michi, quas profecto nescio an amoris inmensitas an doloris te tales scripsisse compulerit. Tanta et enim vis ac potentia fuit illarum, ut nec etiam sine multo cordis mei dolore, ac lacrimarum ubertate eisdem valeam respondere, cum te considero ymmo potius me ut dicis omni solatio, atque gaudio destitutum. Credis ne, mi Camille suavissime, sine te umquam me aliquam voluptatem reperire vel degustare posse, in cuius manibus benignus ille deus Amoris omne meum bonum simul ac malum totamque vitam meam posuit pariter et mortem? Ne credas hoc rogo nec opineris obsecro, ymmo et si possibile sit in tuam mentem minime talis cogitatio cadat, ut ego quovis altero a te possim esse contenta. **[38]** Non enim hac lege vel omine me suo aureo telo sauciavit[16] Cupido, ut inmensum ardorem meum ignitasque amoris faces quelibet aqua possit extinguere. Sicut enim de Telepho scribit Homerus, quod numquam eius vulnus potuit sanari nisi eadem lancea ac manu iterato percuteretur Achillis. Sic nec plaga mea per quemquam nisi per te, qui eam inflixisti, poterit medelam reperire salutis. Tu michi Achilles, ego tibi Telephus; tu michi orandus, tu deprecandus, ut inflicto vulneri salutiferum medicamen apponas. **[39]** Ne credas ergo me de tui morbi curatricem non esse sollicitam, quia virum michi habeo matrimonio convinctum, cum sine comparatione nunc magis quam prius incitor in Venerem. Equidem si homine exoso invita paene saltem animo non possum non delectari, quid erit, anime mi, cum te tam desideratum, tamque concupitum meis bracchiis detinebo astrictum? Credo equidem, nec vana fides, quod ex nimia delectationis inmensitate leta anima ad astra pervolans debiles artus intra tua bracchia, vitali aura destitutos, dimittet. **[40]** Non me igitur amplius lacrimosis tuis litteris infestes, quin ymmo dulcibus affare facetiis, quoniam satis, ac satis pia et ad misericordiam non tantum tui Camilli, quam etiam mei Emilie sum inclinata. Serva te rogo paulisper fortem, nec delicatum corpus tuum lacrimis maceres, aut vigiliis quin in proximo tempus erit, ut tu me sicut ego te faciam beatum. Namque hodie in domo nostra iam verba sensi volitare per auras: quod sponsus meus pro quibusdam publicis negotiis florentinam civitatem adibit et cito, cuius recessu ne dubites nos ambos pariter fieri faelices. **[41]** Vale, animae meae dimidium, teque his diebus hac spe et lira et cantu foveas iocunde, quin nil gratius Emiliae facere posse putes, quam ut vitam tuam letam ducas amore mei. Iterum vale.

[42] Hec littera quantum letitiae ac iocunditatis pulcro prestiterit Camillo facile non esset exprimere, cum in proximo favente Fortuna conciperet se posse invenire felicem. Operi cuiquam ergo non intendebat, nisi vitam suam sonorum armonia ac vocis modulatione nutrire adeoque secum tacitus

[16] sauciavit] sauciav›e‹it

letabatur, ut ei semper Emiliae assistere tandem frui videretur. Quam moris observationem cum diva Emilia intellexisset, eadem ipsa omnia exercitia cantus et sonitus peragebat, mirumque in modum letabatur, postquam Camillum suum sic lete ac iocunde sensit ducere vitam.

[43] Non octo vicibus a transmissis litteris equos suos Phebus hesperias tinxit in undas, quod, ut Venus voluit et Cupido decreto, aretini senatus novus maritus pro quodam publico negotio cum Florentiae dominis expediundo se ad florentinam civitatem contulit incolumis. Distat vero Florentia ab urbe aretina quadraginta miliarium spatio, quod et si una die perambulando nimis ac supra modum equus hanelet[17] duobus tamen diebus sine labore penitus transcurrit. Recessus profecto iste quantum duobus amantibus fuerit gratus lingua explicare non novit, cum huiusmodi passiones animi potius mente possunt concipi, quam vivo manifestari[18] sermone. Expectabant itaque ambo faelicem noctis adventum adeoque sese accendebant in desiderium, ut utrique viderentur Phebus a naturali cursu delirasse. Namque et si longior secundum rei veritatem fuerit dies ille quo Iosue de adversariis triumphavit et ille etiam qui in signum prolongationis vitae datus est Ezechiae: nulla tamen dies tam longa ymaginarie alicui forte visa est, quam illa cuius noctem tanta aviditate desiderabant amantes.

[44] Venit tandem quam tantopere cupiverunt nox Emiliae expectata atque Camillo, in qua hora, via et modo oportunis subtiliter per Emiliam adinventis ac suo paranimpho secrete significatis, divus amans divae se presentavit amatae. Qua fronte, aut vultu, quibusque mellifluis verbis pulcherrima Emilia formosum susceperit Camillum describere velle et difficile esset ac laboriosum, cum quis amoris expertus per se ipsum facile concipere, expers vero minime credere posset. Favente igitur Venere, cuius nutu omnia tunc regebantur, seris fidis ac firmis obstaculis ostia camerae clauserunt amantes ac amorum securi post aliqua verba a frequentibus interrupta basiis inter candidissima lintea[19] eorum lactea corpora celarunt. Quis illius noctis duorum posset amantium vel faceta verba vel interna gaudia describere calamo? Cum nemo eloquens sine magna animi applicatione ad venereum illum actum considerandum valeret explicare; quod si tamen cogitatione provolvere curaverit, profecto balbutiens apparebit. Cedunt namque omnia Veneri ac ea loquente silet Minerva atque Apollo: dii deeque omnes, matre cum filio contionante, obticescunt. **[45]** Nec credat aliquis post multa crebraque certamina duos amantes fessos iacere prostratos, cum numquam Hercules sic potens in bracchiis detinuit Antheum, vel ipse Terrae alumpnus tacto matris grembio sic audacter surrexit in Alcidem. Equidem Camillus, velut alter Antheus, postquam renibus stratum tetigerat, acrius surgebat in Venerem; sic Emilia etiam contra[20] Cupidinem, ut altera Peristera, in favorem Veneris flores colligere satagebat. **[46]** «Tu michi Apollo es» dicebat Emilia, «tu Narcissus, tu solus

[17] anhelet] hanelet
[18] vivo manifestari] vivo ›expli‹ manifestari
[19] candidissima lintea] candidissima ›eo‹ lintea
[20] etiam contra] etiam ›ve‹ contra

michi Alcibiades, quem colo, quem diligo, quem amplector, quo nunc favente fortuna fruor, quo cum sola beata sum, sine quo misera viverem non diu super terram». «Tu michi Helena es» econverso dicebat Camillus, «tu Briseida, tu Polisena michi es, o diva Emilia, cuius gratissimo aspectu non solum ego, qui tecum beatus sum, sed quicumque miser iocundari, letari, ymmo faelix fieri potest et pulcre». Non perfectae ibi orationes, sed nec penitus verba integra personabant, tanta erant duorum amantium crebraque in alterutrum oscula, cum sepissime uno loquente alter basiis suavisque venereis ei sermonem interrumpere gaudebat.

Verum, postquam aliquantisper Veneris compressus furor ac maior data est copia fandi, sic faelix Camillus placida voce personuit:

[47] «O nox mee beatitudinis principium, mearumque voluptatum mediatrix alma, sis michi, obsecro, qualem Iovi cum Alcmena cubanti te prebuisti propitia, et tu, Venus diva, quae me ad tui ortus suavissimos fructus pertingere voluisti, sis michi, deprecor, fautrix et semper nec umquam tua pietate permittas, ut emula faelicium Fortuna tantae dulcedini amaritudinem aliquam possit inmiscere. Satius enim michi est ut tali iocumditate[21] leto nunc Lachesis meae vitae filum abrumpat, quam aliquo infortunio tanta beatitudine me videam privatum. At tu, o diva Emilia, sis michi, obsecro, qualem nunc te ostendis leta ac faelix tuumque Camillum, quem nunc tuis bracchiis candidissimis detines astrictum, sic rogo atque deprecor geras corde semper atque conserves».

[48] «Si umquam fieri poterit» respondit Emilia, «ut Phebus, mutato suae naturae cursu, in eodem fonte unde Eufrates exit et Tigris lampadem suam demergat in occasu, utque pisces omnes spreta Prothei cura relicto equore per montes vadant ac timidae dammae fluctus natando pertingant marinos, si umquam nix nigra efficietur vel calida, tunc forte possibile erat ut ab dura tenacique Emiliae memoria divi Camilli ymaginem sculptam detergat oblivio. Ymmo potius hec omnia supradicta fierit et lege citius Proserpinae solventur Manes, nec suo latratu amplius pallentes umbras Herebi Cerberus terrebit, et iterum mundus ob amicitiam in chaos[22] convertetur, nec tamen ego umquam te deseram, o spes mea – ymmo beatitudo –, quem nunc teneo ut volo, osculor ut cupio, amplector ut desidero, alloquor ut cogito, possideo ut ymaginor, ac fruor ut opto, quo beata sum, pro quo milies patiar mori, dum tibi, divo, parcant fata superstiti».

[49] Talibus similibusque alloquiis ac dulcibus facetiis noctem adeo insompnem produxere, quod cari amici sui Titoni cubile croceum Aurora derelinquens sua luce partes orientales afflabat. Tunc iterum Veneris pomo degustato proprietates quartae lineae amoris quintae inmiscentes ambo pariter e strato amantes surrexere. Iam ad ultimum domus ostium[23] pervenerant, cum Emilia divo suo Camillo

[21] iocunditate] iocumditate
[22] chaos] cahos
[23] domus ostium] domus›n‹ ostium

centum basia defigens, nisi prius sequenti nocte ordine eodem ac via et hora dilectus amans ad eam se conferre Camillus promitteret, numquam recedendi ab ea illi voluit licentiam exhibere.

[50] Videbatur tunc duobus amantibus faelicitatem ac summum bonum acquisivisse et, cum uterque suorum amorum esset securus, Fortunam minime pertimescebant. Quindecim igitur dierum spatio nocte qualibet intra se leti dulces Veneris fructus carpebant amantes ac de via qua in posterum etiam presente in civitate marito eorum possent amori satisfacere consulebant. Itaque secrete quibusdam ostiorum clavibus fabrefactis via facili ad amatam se conferendi Camillo patebat accessus.

[51] Duorum annorum spatio vitam iocundam, ac omnino faelicem ambo pariter amantes perduxere, cum iam Fortuna eorum beatis moribus ut adversaretur nova consilia novasque ledendi artes adinvenit: siquidem nobilis quidam iuvenis aretinus, forma profecto elegans ac liberalis, Emiliam insano quodam amoris fervore cepit amare. Qui, ut italorum amantium mos est, qualibet nocte fere iuxta Emiliae domum ostia ac fenestras observabat. Hoc autem a Fortuna in laqueum scandali ac plagam ignominiae sibi esse paratum minime Camillus previderat. Quo factum est ut nocte quadam, cum se ad Emiliam conferret, vix primum ostium intraverat quod novellus amans, nesciens tamen ingressum hominem Camillum fuisse, ut omnes ad latronem currerent ac furem alta voce clamavit. Tunc quam primum capitanei civitatis familia, cuius domus – heu! – nimis proxima erat, presto adfuit, quae subito domum ingressa Emiliae infaelicem Camillum captivum deduxit. Pretor autem, ut iuvenem pulcherrimum ante se vidit magna vallatum turba clientum, intra se tacitus ingemuit et recte extimavit non furti causa, sed amore potius, Emiliae domum Camillum intrasse. Sui tamen debito offitii coactus, de condictione sua interrogavit amantem, a quo cum disceret eum ecclesiastico foro esse subiectum, libenter – quia iuveni compatiebatur – ipsum ad aretinum antistitem transmisit. Siquidem Camillus privilegio gaudebat clericali, multaque benefitia potiebatur favore patris Emiliae, qui eum in omnibus tamquam filium semper habebat. Carcere ergo episcopali per noctem detinetur infelix amans, qui magis suae amatae verecundiam quam proprium dampnum atque malum deplorabat. **[52]** Verum die illucescente gravibus accusationibus, ac crudelibus querimoniis Emiliae maritus magna cognatorum caterva aures deturbat episcopi, sicque animum eius ira accendit in Camillum, ut[24] qui prius de eius liberatione cogitaverat, nunc per crudelem tortorem exquisitis questionibus veritatem extorqueri ymaginatur ex Camillo. Quare, postquam sol aureus nostrum deseruit hemisperium, ac sola Proserpina paululum suis cornibus minus noctem reddebat obscuram, infaelix amans episcopo presentatur. Qui prius blandis verbis, tum minacibus eum aggressus est ut sic veritatem audiret a capto. Sed nullis constans Camillus movetur blanditiis nullisque terroribus exanimatur, sed in suo firmus proposito solum ut furaretur se Emiliae domum ingressum fuisse

[24] Camillum, ut] camillum: ›q‹ ut

asserebat. Postquam vero nec verba proderant nec minae ad torturam exponitur delicatum corpus et, licet variis diversisque cruciatibus gracilia membra afficerentur, nunquam tamen Camilli potuit constantia labefactari. Quae omnia cum sola ymaginatione diva Emilia[25] conciperet ac infaelicem statum sui Camilli secum tacita pensaret, sic saepe, post multas lacrimas fumosaque suspiria, querula voce in hec verba prorupit:

[53] «Ah, quanto plus absintii atque aloes quam mellis habent fructus tui, Cupido puer! Qui, pectus placidum lene ac mansuetum pre te ferens, renes tuos squamis serpentinis suffultos, amantibus – heu! – tuis minime curas manifestare! Nunc profecto effectus exitusque tui tanto michi amariores videntur, quanto tuorum fructuum gratiores michi fuere aspectus. Et tu, iniqua Fortuna, quae non solum perpetua sed nec diu bona es, quomodo tam subito, antequam me miseram infaelicemque amantem Camillum ad summum tuae rotae gradum erigeres, ambos in miseriarum baratro demersisti? Quae Megera vel Alecto[26] pectus novi sauciavit amantis in vilipendium ymmo discrimen periculumque vitae Camilli? Heu, miseram me et infaelicem quot me angustiae premunt! Quot me vexant dirae sollicitudines! Amor impius, Camilli pietas, meaeque famae dedecus eternum et ignominia… **[54]** Hey utinam Camille suavissime ambos equaliter uno carcere pena detineret vinctos, quos una eademque culpa reos effecerat! Satius enim michi esset tecum diris affici tormentis, quam nunc de te sollicitam tot molestis curis agitari atque penis. Tu siquidem corporales non dubito dolores sentis, amore mei, ego vero pro[27] te spirituales, quibus tanto amplius vexor atque tormentor, quanto peiores acrioresque penas te sensisse ymaginor et habere. **[55]** Ah, dea Cipri, quae gratum regis Anthium, quomodo michi in Thesiphonem conversa es, quomodo mirtus tua michi in absintium, quomodo crines tui aurei placidaeque comae in cerastes transformati sunt, quomodo tu michi ex matre in crudelem es mutata novercam? He, utinam hac hora yris de caelo missa meae cervicis aureum crinem Proserpinae dicaret, potius quam sic misera mei Camilli vitam infelicem prospectarem! **[56]** Levius quippe michi esset inter amantes spiritus mei erroris apud Stigias paludes penas debitas luere, quam sic te Camille desertam nec mea posse infortunia deflere. Cogor namque, mi Camille, ut te ac me nostrumque amorem secretum teneam coram michi exoso – et utinam brevi morituro – marito ridere, cantare, organa tangere lyraque ludere, quae tanto michi omnia displicent, et summe quanto hactenus tecum illis delectari solebam. Heu saltem michi plorandi adversas Fortunae meae partes – ymmo tuae, o Camille, ymmo verius nostrae – spatium ut vellem longius concederetur locusque solitarius, ut sic et quantum et quomodo desiderarem et lacrimas fundere infinitas, et suspiria emittere, et querulas altissono voces formare valerem!»

[25] diva Emilia] diva ›ei‹ emilia
[26] Alecto] athleto
[27] pro] pro *preceduto da due segni di inchiostro*

[57] Huiuscemodi verbis ac querimoniis, dum tempus sibi aderant et locus, misera Emilia solatia queritabat, quousque paene trimestris terminus tante infaelicitatis obivit. Cum autem per tres menses tormentis semper Camillum afficeret presul, videns amantem[28] potius mori velle quam aliquid proferre quod in suae amatae verteretur obprobrium, sic una dierum marito Emilie adhuc ei in hac re molesto placida voce respondit: «Miror equidem non parum vos adeo in hac re et dicaciter et imprudenter me cotidie molestare, qui iam trium mensium spatio vestris semper commotus in viriis pauperem Camillum absque omni iustitia inmanissimis tormentis paene reddidi exanimatum. Qui tamen sive pro veritate dicenda, sive ut honorem vestrum preservaret, numquam verbum protulit quo in aliquid dedecoris vestrae posset familiae resultari. Quare postquam satis ac ultra quam phas est, eum diris cruciatibus attrivi non michi est animus, pro hac causa disquirenda Camillo me[29] ostendere infestum, cum videam potius illum mori velle quam[30] aliquid dicere quo vestra gloria maculetur. Ite ergo vos et quos tanto in tormento[31] ab omni fame denigratione servavit Camillus, vestris levibus puerilibusque verbis ne in perpetuum obprobrium vestram nobilitatem demergatis cavete».

[58] Illius igitur diei nocte appropinquante hac lege per episcopum fuit Camillus a carcere solutus, quod per tres annos fidus amans, sub pena privationis omnium benefitiorum ac continuae perpetuaeque relegationis ab aretina diocesi, per vicum illum in quo Emiliae domus erat constructa ire non auderet nec cum illa quocumque locorum habere verba. Quam sententiam libenter se observatum affirmans Camillus et, gratias episcopo referens, letus se in propriam domum recepit. Nec profecto eum diu in lecto iacere debilem passa est Venus, ymmo amantis pectus novis amoris stimulis reaccendens ut eadem nocte ad Emiliam scriberet compulit in haec verba:

[59] “Anime mi Emilia, michi supra quam dici potest vel ymaginari amantissima salve. Nescio, o mea suavitas, an impiae et iniquae Fortunae adversus eventus in te erga me iam ferventem extinserit ardorem vel eadem adhuc Cupidinis face accensa eodem michi vinculo ut prius astringeris amoris. Ego siquidem erga te, diva Emilia, non carcerali custodia, non inedia, non tormentis umquam adeo affectus sum quin ad solum in te meae mentis intuitum totus meus spiritus exultaret mecumque ipse letus efficiebar dum te michi constantem semper et in nostro amore firmam inmobilemque arbitrarer. Scias igitur me liberum propriam domum petiisse ac sanum et nunc amore tuo iocundum esse animo et corpore fortem, quare si idem tibi amor eademque voluntas tibi inest, si idem modus, via et ordo ad te accedendi perseverant, ut rescribas oro, tuumque Camillum litteris ut cupio visitare minime te pigeat, o diva Emilia, pro qua michi vitam fundere cum sanguine nullatenus fore difficile putes. Vale”.

[28] videns amantem] videns ›camillum‹ amantem
[29] Camillo me] camillo ›o‹ me
[30] quam] qua
[31] in tormento] intormento

[60] Hanc brevem epistolam suo anulo signatam per internuntiam fidam Camillus Emiliae destinavit, quam nec dum medium adusque legerat quod faces sopiti iam amoris in eam Venus reaccendit, adeoque mirabiles Cupidinis sensit ardores quod vix brevi littera perlecta, ut Camillo responderet, sic rescribere curavit:

[61] "Divo suo Camillo Emilia salutem. Quam magnis voluptatibus me tuae litterae affecerunt, nemo preter Emiliam potest concipere, quae te incolumi valet, te iocundo letatur ex teque cum salutem susceperit salutem tibi transmittere minime tardat. Maxime profecto dubitabam, mi spiritus alme, ne longa inedia, carceris incommoditas et continuo corporis animique tormentum adeo te infestarent enervarentque ut non modo per mensem a tua liberatione, sed nec per annum te frui valerem. Verum, postquam deus noster ille Cupido te sanum michi restituit et incolumem, non credas in me suam matrem Accidaliam fervorem illum extingui voluisse, quae nunc maiores acrioresque sui in me conicit stimulos, quanto ardentius nunc post tanta discrimina te videre desidero. **[62]** Veni igitur, o ultima Emiliae faelicitas, dum vana vulgi opinio totiusque nostrae familiae credulitas te lecto iacere credit infirmitate ac membrorum doloribus detentum. Videbimus sane ac omni ratione experiemur, an Fortuna nobis irata plus possit quam Venus propitia, quae cum suo filio et voluit, vult et volet Emiliam divo semper Camillo deservire. Idem modus via ordo tempusque durant, quae iam nos faelices fecerunt, atque iterum iterumque ac semper facient, ut spero, beatos. Vale dive Camille, cui iam desolata, nunc propter te faelix Emilia se recommittere non destitit".

[63] Recepta epistola totum exilaravit Camillum, adeoque secum letus iocundusque effectus est, ut nichil preter noctem desiderantius expectaret. In qua postquam venit, fido accintus gladio hora debita se ad iter preparavit Camillus. Iam tempus erat quo mortales omnes curis laboribusque laxati fragilia membra quieti dare curabant: tum silebat omnis ager omnisque lucus avium concentu carebat, quando solus Camillus suae Emiliae non immemor solam tellurem levibus pedibus calcabat. Tunc ei siquidem etiam Proserpina se fautricem prebebat, dum lucida sua cornua inter obscura nubila occultans iter Camillo securum comprestabat. **[64]** Recipitur ergo amans ab amante et dulciter amata ab amato amplectitur, sicque ambo pariter preteritam mestitiam deponentes post non multa verba licet melliflua inter alba lintea candidissima eorum corpora absconderunt. Ibi vero ultimam Veneris beatitudinem contemplantes, ex Accidalioque fonte persepe Veneris nectar degustantes, adversam eorum Fortunam amantes deridebant. Nulla ibi profecto[32] carceris memoria, nulla tormentorum recordatio, nulla

[32] profecto] profecto *preceduto da un segno d'inchiostro*

cogitatio adversorum, cum alma Venus nichil nisi presens cogitare permittat. Obliviscuntur ergo preteritorum, futurorum providentiam obmittunt, solumque quod adest quodque presens est contemplantur, paululum in sua beatitudine nisi de una temporis differentia curantes.

[65] Vitam huiusmodi solum noctu faelicem duxerunt amantes per tempora multa et si die divisi reperirentur. Equidem si fortuito eventu aliqua in parte sibi obvii mutuo fuissent amantes, tantam intra se etiam (quod difficile est dictu) oculorum continentiam servabant, ut astantium aspectibus se velut duos mortales inimicos presentarent. Haec eorum assidua observatio morum causa fuit, ut infra annum quilibet de eis sinister rumor extingueretur, quare paulatim cum zelus a corde caderet mariti Emiliae, latiorem viam ad amantium voluptates perfruendas relinquebat.

[66] Dum hoc modo secreto solum intra se leti amantes eorum vitam beatam perducerent, etiam contra eos inimica Fortuna novas ledendi vias perscrutata est. Siquidem tertio anno a Camilli captivitate Ferdinandus Alphonsi filius, qui nunc regnum obtinet Siciliae, magno exercitu fines voluit inquietare Florentinorum et, si adventus eius usque in alium annum protenderetur, fama tamen volabat eum in proximo fore venturum. Tarditas itaque Ferdinandi multis opinionem intulit quod non veniret, unde post festum Baptistae maritus Emiliae eam solatii gratia ad quoddam eius palatium per leucam forte ab Aretio remoto deduxit. Quae res et si molesta multum fuerit Emiliae, tamen ne mariti votis videretur adversari, tumque ne ei denuo scrupulum suspitionis generaret in Camillum hoc sibi summopere placere confinxit. Ex quo nempe factum est ut per duos menses diva Emilia pulcher Camillus privaretur. Ardebat itaque et consumebatur amans, qui nec suae amatae presentiam videbat nec de ea nova poterat investigare, cum neminem sui consilii auderet efficere participem.

[67] Verum cum in cathedrali ecclesia offitium organa tangendi haberet Camillus, quo sibi magna surgebat commoditas, festo Nativitatis Marie appropinquante, gubernatores illius ecclesiae ut in ipso festo organa pulsaret Camillum invitarunt. Est autem per dimidiam leucam extra civitatem aretinam ecclesia nova quedam in honorem Beatae Marie constructa, quam vulgato nomine Sanctam Mariam Gratiarum apellant, cuius precipuum festum octava septembris magna pompa celebratur. Adhunc certe locum magnus est populorum concursus, tum ob solempnes nundinas quae ibi fiunt, tum ob multas indulgentias per[33] summos pontifices dicte ecclesie concessas, quare fit ut omnium opidorum civitatumque vicinarum populi ad dictum locum se conferant. **[68]** In primis igitur vesperis ibi miranda de sua arte ostendit Camillus, quibus finitis solus inter multas tum virorum[34] tumque mulierum catervas pro indulgentia habendam ecclesiam intrare determinavit. Factum vero est ut in ipso ecclesiae limine in multa gentium pressura, sive Fortuna sive fato, obviam Camillus haberet Emiliam, quae sui amoris flammam videns eaque fortiter accensa inter magnos intrantium

[33] indulgentias per] indulgentias ›que‹ per
[34] tum virorum] tum ›hoi‹ virorum

egredientiumque tumultus in hec verba prorupit: «Heu perfide, quo nam pacto sine Emilia tamdiu esse potuisti?» Obmutuit Camillus illico ac tum visione sui beatifici obiecti tumque verborum talium auditu stupidus nec falsam quidem aut fictitiam potuit sue tarditatis orationem invenire. Itaque coram magno altare genuflexus nec minimam potuit orationem Salvatoris auribus porrigere, cum iam omnia eius intestina non fervor caritatis in Deum, sed furor Veneris in Emiliam agitaret. Confestim igitur ecclesiam determinat exire, quam iterato alia ex parte voluit Emilia intrare: quo factum est ut secundo in ipso ecclesie limine pariter se viderent amantes. Interrogavit quippe eam Camillus voce submissa ac humili quonam loco tunc traheret moram. A qua perdoctus non tantum de loco sed quod ea nocte accederet ad eamdem premonitus, offitio cuidam sotio suo pro missa ac vesperis secundis delegato, postquam civitatem ingressus se idoneo habitu et armis munivit ad locumque se contulit amatae. **[69]** Iam Hesperidum ortos clara sua luce Phebus propinquius irradiabat aliudque empisperium satagebat suo occasu illustrare, cum letus nimium[35] amans ad palatium, quo Emilia detinebatur, accessit. Nec longa mora fuit, quod provida astutaque nimpha, iam suum amoris ardorem cogitans non longe abesse, leto vulto gratiosoque sermone portae palatii custodes his verbis allocuta est: «Hey fidi custodes, licetne etiam festivo tempore ac iocundo vos semper curis pressos ac laboribus sollicitari, qui tanta anxietate detinemini ac si Ferdinandus non adhuc per ducenta miliaria, sed per duas paene leucas distaret? Non profecto apud vos nostrum precipuum videtur festum instare letitiae, sed potius vitae inminere discrimen ac si obsessi fameque devicti essemus vel bello. Non sic certe abibit dies iste, non sic taciti vestras excubias tenebitis, quin ymo superius omnes ascendentes pari gradu amorem festi nostri animos vostros meliori vino letissimos reddemus. Eya ergo omnes una mecum ascendite, ac nos ylares facientes et iocundos, an sine sponso meo meliora vina invenire sciverimus, nos experimento summittemus!» **[70]** Blandis igitur blesisque verbis omnis portae custodes; qui quatuordecim numero erant, a ianuae liminibus removit Emilia, omnesque secum in magno solario deduxit. Quod videns Camillus, levi celerique passu palatium intrans, sub gradibus scalae tam diu latuit patienter, quod non solum custodes clausa ianua per sortem excubiis se locarunt, sed et tota familia penetralibus iam disposita, sola Emilia leta ac festina Camillum in propriam cameram deduxit. Quid opus est verbis? Ymmo quam stultum esset quaerere quam vultus alacritatem sibi mutuo ostendebant amantes, cum eorum cuilibet beatior quisquam minime videbatur! Siquidem nocte illa non minus quam septies accensa[36] totidemque restincta visa est Venus nec tamen, postquam Aurora nisi dulces Titoni amplexus dereliquit vel Phebus etiam partes illustravit orientis, a strato surgere ambo curaverunt. Verum ubi iam hora venit quod vices suas Pirous Eoo committit, post solempnem necessariamque refectionem, iterum lecto, non ut dormirent, sed ut Cupidini plenius satisfacerent,

[35] letus nimium] letus ni nimium
[36] septies accensa] septies ›e‹ accensa

adhuc se locarunt amantes. **[71]** Nudi ambo in Veneris palestra eorum candida corpora sine pulverulento cursu exercebant, quae postquam cernebant fessa alter in alterius corporis mirabilis pulcritudinis contemplatione tacitus se beatum esse affirmabat. Siquidem, non sine animi admiratione, caput Emiliae contemplabatur Camillus, quod rerum omnium magistra natura artifitiosissimo ordine multa aureorum crinium copia decoraverat. Nempe tunc talibus comis ambrosium odorem spirantibus Emilia oculis se praesentabat amantis, qualibus Tirio littore in habitu venatricis nimphae filio suo Eneae se Cytherea ostendit. Sic etiam lacteae frontis nivosam planitiem intra se tacitus miratur, sub cuius extremitate duo supercilia in semiarcus distenta non multa pilorum tenebrositate, sed ducta moderato libramine maior fulgore oculorum circumferentias geminas in partes distinguebant. Oculi vero Emiliae duorum siderum Veneris et Mercurii radios describere videbantur, quorum non prodiga, sed grata vagaque mobilitas frenatae modestiae stabilem animi constantiam aspectibus hominum promittebat. Nasi profecto eius linea regularis nec nimia longitudine vergebat ad imum nec brevitate correpta superioris labii sedem indecenter suspendebat in altum. Labia quippe sua ille omni Prometheo[37] sapientior artifex tali fabricaverat magisterio, ut nec nimia tenuitate viderentur dulcia basia refutare. Dentes illi messe apparebant eburnei tanto ordine rubeis gingivis dispositi ut nec alter alterum ullo modo excederet sed omnes simul linealiter complexi lilia describere viderentur mixta rosis. Tota vero eius facies tanto decore paritur et fulgore respersa erat, ut merito non humanus vultus, sed angelicus potius aspicientibus praesentaretur, qui super niveam colli columpnulam residens, quam pulcri sint divini illi spiritus qui celum habitant, fidem aliquam certe mortalibus comprestabat. Demum pectus candidissimum cuius ubera velut duo surgentia poma aeris natura geminas cacuminavit in pilas. Eiusque partes singulas totiusque corporis membra niveo candore fulgentia particulariter contemplabatur Camillus tantoque intra se letior videndo efficiebatur ac iocundior, quanto sui animi sitibundi intensum appetitum posse ut volebat poterat satiare. Nec minus parte ex altera beatam se Emilia appellabat, que sui Camilli sigillatim omnia membrorum lineamenta considerans, nec troianum Ganimedem, nec atheniensem Alcibiadem illi in pulcritudine prestare posse affirmabat. **[72]** Sic duo pariter amantes mutuo corum amore ac fructu beatos se vocare audebant, cum nec visu viderant, nec audiverant auribus vel noverant scriptura umquam inter mortales duos tales fuisse, qui vel[38] in pulcritudine, vel in scientia, vel in amore, vel etiam amoris fructu et voluptate eis possent aliquatenus comparari. Haec tum causa erat, quod ambo ferventius surgebant in Venerem et quanto magis ex fonteAccidalio bibere videbantur, tanto amplius sitire eorum animos prospiciebant. Et quidem eorum vita faelix nimium apparebat, dum modo eius fuissent perpetuitatem consecuti.

[37] Prometheo] promotheo
[38] qui vel] qui eis vel

[73] Sed, heu miseri ac non parum infaelices amantes, qui, nil aliud preter presentem voluptatem considerantes, quantum impia fortuna humanis rebus dominetur ac terrenis minime curant cogitare! Siquidem iam Phebus lampadem suam versus ultimam Hesperiam inclinabat, cum quidam sponsi Emiliae consanguineus in prefatae festivitatis nundinis ipsum inveniens, quonam loco elapsa nocte dormisset, interogavit eumdem. Cui quod in civitate fuisset respondenti[39], ille adiecit: «Non dubium est Camillum hac nocte cum Emilia iacuisse et adhuc forte una cum illa est, quem constat nec in maiori missa nec nunc in vesperus organa tetigisse, ac heri in limine ipso ecclesiae cum Emilia fuisse locutum. Eya igitur rumpe moras, quoniam nunc ambos de suis amoribus securos ex insperato invenies atque opprimes!» Talibus verbis in furorem accensus equum ascendit, calcaribus illum urget, domum ipsam continuo ingreditur et ostium camerae Emiliae crebris ictibus cepit percutere. **[74]** At duos amantes, qui paulo ante securi letique fructus in Veneris orto carpebant, nunc primum timor invasit. Sed subito Emilia amatum thesaurum non securo tamen multum in loco super quosdam breves asseres, qui cuidam cloacae insidebant, credidit securius esse. Ipsa vero, mox veste inculta, tanquam si ex alto sompno vigilasset, ostium aperuit marito. At ille furore nimio, iraque accensus, nullum suo in ingressu verbum protulit, sed mobilibus atrocibusque luminibus nunc hic, nunc illic fixius aspiciebat. **[75]** Quod videns Emilia, claro argumento concepit ipsum de Camillo aliquid percepisse, unde facie turbata contra maritum in hec verba prorupit: «Quonam in loco hac nocte dormisti? Apud quam amicam iacuisti? An isti tui maritales mores sunt? Heu, me miseram, cui me delirus senex tradidit in uxorem? Mulieres ceterae precipuis festis cum suis maritis sunt semper in solatiis, tripudiis et cantibus, at ego, viro destituta, frigida paene semperque sola amplo iaceo lecto. O utinam me prius mors immatura intercepisset, quam tali viro insensibili Fors michi inimica sotiasset in copulam! Ad quid nunc toruis oculis rimari non desinis penetralia domus? Quae nunc Herinis te sollicitat? Quibus Furiis exagitaris? Quis zeli malus spiritus te conturbat? Quem apud me esse credis? An ego talis tibi videor cui sic illudas? Per ipsum in cuius manibus omnia sunt, iuro atque promitto Deum omnipotentem quod omnes tuos non dico mores perversos ac inhumanos, sed tuas potius abusiones atque deliramenta meis patefaciam parentibus, ut sic pernoscam an hoc modo torquendam, cruciandamque tibi me infaelicem commiserint!» His quam plurimisque talibus verbis Emilia maritum incusabat, sed nullis ille movetur audire dissimulans, ymmo adhuc acrius sollicitus invenire satagebat, quo magis magisque in iram accendebatur. **[76]** Verum postquam in nulla parte camerae potuit invenire Camillum, ipsum forte exisse arbitratus, ut vellicam purgaret locum secretum intravit. Heu Fortuna invida fortibus, quot modis mortales exagitas, quotque viis inexcogitabilibus facta nostra deludis? Nam dum aquam emitteret infaelicis Emiliae sponsus (forte ita ut facere solent qui irati atque

[39] respondenti] responden›e‹ti

commoti nimis sunt) oculos in altum, nescio quid cogitans, levavit. At Camillus, cupiens videre qui ille faceret, visuales radios per quamdam rimulam inter asseres direxit: ex quo factum est ut improvisi amborum oculi visibus mutuo se intersecarent. Tunc vir Emiliae, ac si nichil vidisset, tacuit oculosque declinavit in terram et versus camerae ostium se dirigens in ipso limine inquit: «Ah, inveni tandem, inveni quod querebam, sed cito expectet omnium facinorum suorum penam recipere condignam». Quibus verbis vix integre prolatis, subito ostium ab extra forti sera clausit super illos ac ibi in custodiam quatuordecim viros, qui principalem palatii portam observabant metu armigerorum, posuit pro defensione, ne Camillo evadendi[40] pateret aditus. Ipse vero statim, ut suos consanguineos advocaret, convolavit ad urbem.

[77] At infortunatus Camillus ex summo faelicitatis statu in baratrum miseriarum se decidisse perpendens, licet acri commotus esset dolore, ut saltem lacrimas leniret amatae, sic ridendo exorsus est: «Graviter et inpatienti animo varios Fortunae exitus paterer, o dulcis Emilia, ni antea prescissem cuiuscumque venerei amoris extrema semper infelici fine claudi oportere. Nec clam me erat, o Fors amantibus semper adversa, me tuis laqueis irretitum aliquantum in hoc vel simile genus mortis devenire – cui profecto obviassem, si mei animi execranda timiditas comes extitisset. Verum quoniam fortem ac magnanimum militem semper requirit Venus atque Cupido, idcirco me a principio disposui, ut nullo modo Fortuna tuo eventu commoverer. Satis enim, heu, forte nimium vixi et lete iocundeque, ymo beate vixi vixissemque semper, o Fors dura atque aspera nimis, quousque fragilia membra tua – heu, super quam necesse sit! –, delicata o Emilia, vitalis spiritus rexisset. Sola michi una via remanebat infelicitatis, si a Deo fatisque vel Fortuna vita michi tam diuturna prestita fuisset, ut radiantes oculos tuos Mors seva clausisset ante tempus. Nunc ergo contentus moriar, priusquam morbus vel turpis senectus meum vel tuum pulcherrimum corpus deformet, adeoque libentius huius vitae fragilis terminos egrediar, quod te, diva Emilia, pro me[41] Camillo apud Deum relinquo advocatam. **[78]** Te vero, quae florentis naturae flos amenissimus es, non vincat tristitia aut mei infaelix exitus deturbet, sed sicut pulcritudinis verus es radius, ita et virtutis te rogo prebeas exemplar. Scio namque te multis incommodis circumventum iri: divortio matrimonii, stulti insanientisque vulgi rumore sinistro ac tui miseri Camilli morte indigna, sed nichil tam durum tamque arduum aut difficile quin patientia tolerabile existat. In hoc vero ego superabo Fortunam, quod cum me ludibrio per turpissimam mortem tui mariti consanguineis exposuerit, non sic infelici omine sed[42] ut magnanimus et fortis inter rusticos istos vitam cum sanguine fundam». His dictis, arma capit, quibus instructus processit ad amicam ac ostium seris fortissimis munitum irrumpere satagit pro viribus, honestius ex

[40] Camillo evadendi] camillo ›s‹ evadendi
[41] pro me] pro ›te ca‹ me
[42] omine sed] omine ›ut‹ sed

agrestium hominum manu mori iudicans, quam iratorum potentia cognatorum viri Emiliae ludibrio ac improperio vitam exalare per auras.

[79] At dolore nimio oppressa Emilia amantem amplexa medium ipsum ne ostium interrumperet impedit et detinet. «Quo te is perditum, dulcis Camille?» dicebat Emilia, «Quo furis? An satius esse iudicas inter barbaros homines vitam exalare, quam etiam si necesse sit per manus mariti mori debere? Non sic equidem vita tua finienda est, non sic a tuis pulcherrimis artubus spiritus vitalis auferendus! Sed postquam te dira Fortuna pariter et me in hoc articulo conclusit et tu obediens meo precepto morieris, et ego invita tibi mortis condictionem adiudicabo. Nichil enim tibi optabilius esse debet, quam ut etiam usque ad vitae tuae terminum te michi ostendas gerere morem». **[80]** «Quid ergo me vis facere?» dixit Camillus. «Ut te ex ista fenestra proicias in terram ac sic potius vitam finias[43] si vitam perdere debes, † et non potius vitam invenire et mortem perdere †[44]» respondit Emilia, «Namque orationem quamdam cordetenus scio, cuius virtute per saltum liberaberis omnino». Camillus vero tunc spatium fenestre usque ad terram considerans solo aspectu paene territus est, sed ut Emiliae se ostenderet obsequiosum, licet mortem certam ex illo casu sibi imminere pernosceret, vultu gratioso ad Emiliam se convertens sic eam affatus est: «Nichil michi gratius nilque acceptius ab ipso principe Deo, qui totum mundum regit, concedi posse arbitreris, o cara Emilia, quam ut sicut semper tibi caram semperque amabilem vitam meam esse persensi, ita et nunc tibi mortem meam tibi sciam esse iocundam. Namque ut hactenus vita solum propter te michi grata letaque fuit, ita et nunc mors letior ac gratior est, cum saltem hoc michi fama servabit: mortuus est Camillus, qui divae Emiliae et in vita semper et in morte extitit acceptus». **[81]** Habebat Emiliae palatium quadra figura constructum in angulo turrim precelsam, in qua Emiliae camera et mariti sita erat, quae non nisi unicam fenestram possidebat per quinquaginta cubitos a terra elevatam. Per hanc siquidem volebat Emilia ut Camillus se proiceret per saltum. Qui, postquam suae amatae voluntatem omnino determinatam concepit, primum arma fida, deinde[45] zorneam quamdam in solum deiecit ab alto. Ipse vero, ubi caligas ad genua convoluit, ac supra fenestram pedibus extrapositis consedit, sic piis verbis est allocutus amicam: «Vale, eternumque vale, Emilia dulcis, et postquam tibi hoc me genere mortis deperire placet, tui Camilli aliquando tibi in mentem memoria succurrat». Et his dictis, ipsa deosculans, signo crucis munitus, intrepidus se deiecit in imum. Piae Emiliae sui amici casum videre minime passus est sed, suorum oculorum manibus visuales radios constringens, tamdiu sic clausis

[43] finias] finia›n‹s

[44] † et non potius vitam invenire et mortem perdere †] *l'ultimo segmento del periodo appare sintatticamente insostenibile, né si sono trovate ipotesi di correzione soddisfacenti. Il senso appare tuttavia chiaro: Camillo deve lanciarsi dalla finesta e così o morirà, se deve perdere la vita, o sopravvivrà, se deve perdere la morte. Rispetto ad andare incontro alla morte certa dei soldati appostati fuori dalla camera, lanciarsi dalla finestra significa concedersi almeno una possibilità di sopravvivenza.*

[45] fida, deinde] fida, ›po‹ deinde

luminibus stetit, quousque Camillum terram attigisse arbitrata est. Tunc vero oculos aperuit ac timida illos convertit in terram, quibus – nescio quo fato an divina miseratione – amicum suum rectum ac sanum vidit, qui armis ac veste assumptis iam letus se preparabat ad iter. Emilia postquam suum ultra quam sat est desideratum Camillum vidit incolumem, ei valedicens pias dignasque gratias Altissimo exsolvit ac de sui Camilli faelici exitu nimis effecta leta nichil ultra poterat dubitare.

[82] Sed non multum post diri atrocesque viri sui consanguinei armis onusti accesserunt, qui, magno furore ac dementia vexati, thalamum[46] pulcrae Emiliae non sine ausu[47] temerario sunt ingressi. Verum postea quam Camillum illis inveniendi fuit amota potestas, acri dolore atque ira percussus maritus obpropriis ac verberibus multis affectam seminanimem penitus reliquit Emiliam. Ac demum cum omnibus suis iterum civitatem ingressus parentibus Emiliae ut pro ipsa venirent, quia sicut meretricem amplius uxorem nutrire non intendebat, indicavit. **[83]** At misera Emilia, ubi querula voce satis contra Fortunam conquesta est, furore accensa femineo, qui etiam solet omnem usum alligare rationis, discissis in frusta multis linteis et inter se connexis, veste induta ymmo camisea quadam grossa ac dilacerata, passis capillis, se per illam fenestram deposuit a qua se per saltum deiecerat Camillus.

[84] Venientes igitur Emiliae parentes illam minime invenerunt, sed eius genitrix mortem aliarum matrum secuta, quae solent etiam natos vel in criminibus adiuvare, vel defendere altis clamoribus magnisque ululatibus cameram ac tectum omne replens, quod filiam non invenerat, in tantum contra Emiliae maritum animum sui filii accendit, quod iratus ille quadam hasta, quam manu gestabat, adeo fortibus crebisque ictibus ipsum percussit, quod semianimem in terra prostratum dereliquit.

[85] Postea vero quoniam iam Phebus nostrum emisperium deserebat ac luna iam suis aureis cornibus ferebatur in altum, casu Emiliae duriter percussi omnes se in urbem receperunt. Emiliae autem pater super filiae salutem, quam tenerrime amabat sollicitus, mane facto per civitatem publico praecone fecit manifestari, quod si quis vivam ei praesentaret Emiliam trecentis aureis donaretur. Ex quo multi avaritia ducti, quam plurimi pietate Emiliae ac amore, cum canibus se in silvas, saltus ac nemora inmiserunt, ut illam inventam longevo genitori, qui tamquam patriae pater habebatur, restituere possent illesam. Sed cum per quinque dies continuis perquisitionibus vacatum esset nec vestigium ullum nec inditium aliquod de Emilia reperiretur, iam apud omnes firmus volabat rumor ac sinistra omnibus inerat opinio: quod pulcra Emilia se in puteum aliquem vel baratrum[48] aut paludem se precipitem dedisset, vel a feris bestiis esset devorata. Itaque spes omnis de eius recuperatione perierat, ac Emiliae parentes iam lugubribus vestibus, ut mos est Italorum, procedebant in pubricum, quando

[46] vexati, thalamum] vexati, ›t‹ thalamum
[47] sine ausu] sine ›te‹ ausu
[48] vel baratrum] vel ›p‹ baratrum *(con solo l'asta di* p *tracciata)*

sola Emilia inter asperrimas silvas errans, silvestriaque poma comedens media, sic saepe intra se lamentabili voce sua infortunia deplorabat:

[86] «Heu quam multum iuvat, ut mortalis homo benigna sibi inveniat sidera caeli, quorum motu fata eorum effectus sortiuntur! Nichil profecto in humanis diuturnum faelix, sed miserum penitus reperitur eternum ac infinitum, dum pauci Lete, quam plurimi infaeliciter vitam trahunt. Sed numquam inter mortales aliquis vel Fortunae mobilitati, vel crudelitati fatorum, vel mundi ludibrio ita expositus est, ut nunc misera Emilia, quae omnibus ut vulgi fabula ponitur in exemplum. Quid enim michi lata parentum generositas, quid amplae eorum meeque divitiae, quid mei intellectus perspicacitas bonitasque ingenii, quid mei corporis mirabilis contulit pulcritudo, cum iniqua fata michi nunc adversantia me in eternum dedecus precipitarunt? At tu cuiusdam michi propitia Venus, nunc vero inimica, quomodo michi conversa es in venenum? Nunc profecto intendo et clare quid sit Venerem filios persequi Solis, cum nulla pulcra faelix, nulla venusta contenta diu, sed[49] stimulis agitatae Cupidinis omnes, ut ego, fine sinistro terminentur. **[87]** Poterant quippe antiquorum facta me reddere cautam, si Cupidinis furor sua victa michi oculos non obserasset rationis. At prius ceca, nunc invita video nimi, cum antea tot amantium infaelices exitus me astutam efficere non valuerunt. Satis enim me superque satis providam reddere poterat Medeae amor in Iasonem, Phillidis in Demophontem, Ero in Leandrum, Thisbes in Pirramum, quas omnes idem penitus sinister finis sub Tartara misit. Sed tu num[50] michi satis eras, o pulcherrima Dido, vel amans Dianira, quarum quelibet adhuc nimio effrenatoque amore perpetuam famae labem non desinis deportare? Quid dicam de Biblide, Mirra atque Procri, quas omnes similis infaelix exitus intercepit? An forte castus amor alios meliores fortitur eventus, cum Laodamiam, atque Penelopem infinitasque alias mala morte finitas meminerim me legisse? Heu, crudelis Amor, quid non mortalia pectora cogis? Tu Philomenam, Pandionis filiam, eiusque sororem Prognem eterno facinori submisisti, tu Pasiphem sempiterna infamia denigrasti, tu Helenam pulcritudinis radium barbaro Paridi supposuisti, tu Polisenam detruncasti, tu Briseidam infami scelere deturpasti, tu Peristeram convertisti in columbam! Sed forte quis fabulas non istorias veras me nunc recitasse credere posset, qui, si sacrarum litterarum voluerit archana rimari, his maiora ob amorem inveniet effecta fuisse. Videat profecto qui me fabulas dixerit commemorasse, quid ex amore Dinae, Iacob filiae, sit effectum; quid David propter Bersabe patraverit perscrutetur; quid filius eius ob Thamar, quid antea Sanson ob Dalidam commiserit investiget. Romanorum preterea gesta miranda legantur ac diligenti indagine consideretur quid amore Sexti Tarquini in Lucretiam peperit, quid ex amore Antonii in Cleopatram acciderit. Quae si omnia misera antea cogitassem, nunc forte Emilia te similis infortunatus eventus non detineret. **[88]** Sed sic profecto de amore est pariter et

[49] diu, sed] diu ›e‹s(ed)
[50] num] nun

morte. Namque et si videmus vicinum morte occumbere, etiam si forti egritudine deprimamur, nullatenus tali credimus morbo deperire: sic et de amore est, quod cum ceteros ob amorem male finisse cernamus, nos tamen non sic, sed faeliciori fortuna potiri debere speramus. Credebam forte, quia amor meus in Camillum una creverat cum etate, tali omine non esse alligatam[51], cum nunc me videam inter nemora et silvas ferino more me vivere oportere. Quis umquam mortalium me extitit infaelicior? Quis alinquando infortunatior, quae paulo ante cum meo divo Camillo beata existens, nunc sola – heu! – sed feris atrocibus comitata me in baratrum miseriarum videam corruisse? Hic dulcis exitus amoris, hic Veneris finis desideratus, pro quo nempe obtinendo omnes mortales ruunt per anfractus? **[89]** Sed faciat Fortuna extremum iam posse suum, adversentur michi fata, ymo celi et terra omnis, quod numquam tenax memoria mea tui, Camille, obliviscetur. Iam profecto sua me rota Fors iniqua devexit in imum, itaque non michi amplius timere debeo, sed prospere sperare, cum omnino michi fides certa firmaque sit adhuc me inter mei candida bracchia invenire Camilli. Et siquidem cura[52] confectum animum hec parvula spes non detineret omnino, iam me ex aliqua rupe in precipitium dedissem, quoniam satius michi esset, tecum inter sontes, o Camille, penas eternas luere, quam in hoc mundo infamia tormentisque affici et curis. Propter te igitur michi vita adhuc grata est ipsumque vivere iuvat, o candide Camille, cumquo adhuc letari etiam in vita fortuna ac gaudere spero».

[90] Talibus similibusque lamentis inter dumosa nemora dies protrahebat Emilia, nunc se ipsam, nunc amorem, nunc Fortunam incusans et fata. Nunc siquidem carentiam sui deplorabat amati, nunc sui corporis deperditam venustatem dolebat, nec quid factura esset omnino sibi succurrebat in mentem. Namque saepe cum sitis vehementia coacta aquas biberet rivulorum suae iam pulcherrimae faciei perturbata ad intima percurrebat silvarum, ubi parvularum avium concentu parumper delectata faeliciores illas bestias appellare solebat. **[91]** Iam octava dies a sui deperditione Camilli proxima erat ad occasum, cum parvula quedam iuvencula inter saltus illos et nemora paucas numero capellas custodiens forte ipsa Emiliam vidit hinc inde fugientem, quae in ipso occasu Phebi domum reversa parentibus nuntiavit se mulierem silvestrem illa die inter frutecta vidisse. Circumspecti igitur puellae parentes illico hanc Emiliam esse arbitrati sunt, quare continuo cum illa ad locum se contulerunt, ubi, non post multum temporis spatium Emiliam invenientes, eam tenero amore ac magna reverentia in pauperculam domum deduxerunt. Die altero bonus ille vir quemdam priorem cuiusdam monasterii patris Emiliae consanguineum adiit leta fronte, qui de Emiliae inventione exilaratus mox ordinavit ut Emilia in paternam domum pacifice reciperetur ac eiusem inventor premiaretur ex merito. Postquam

[51] esse alligatam] esse ›sollici‹ alligatam
[52] siquidem cura] siquidem ›iam‹ cura

ergo magna satis cum letitia a parentibus longevis ac fratre recepta fuit Emilia, solum nigris indui vestibus contenta, suo Camillo, quem bene valere Florentiae intenderat, in hec verba descripsit:

[92] "Divo Camillo Emilia salutem. Calamo exarare non possem, mi Camille suavissime, quanto gaudio ac spe quadam inaudita iocunditatis nova de te percepta afficere me, quae profecto omnium Fortunae nostrae iniuriarum ac meae preteritae angustiae omnino me immemorem velut fluvii Lethei longa oblivia potatam reddiderunt. Siquidem tanta in me dulcedinis causa est nomen ipsum Camilli, ut ad eius vocabuli recordationem et cor psallit et mens iubilat omnino. Preterierunt ergo afflictiones ille, quibus tum propter te, tum propter me ipsam afficiebar. Namque, postea quam tui visione privata sum, tamquam non mea solum beatitudine destituta sed etiam denudata ratione: velut Furiis Megerae agitata me a fenestra in terram per cordam ex linteorum frustis compactam demisi aufugique in silvas, ubi, et si plurima femineum animum deterrebant, attamen multa consolabantur eumdem. Et enim sinistra rerum ymaginatio ac ferarum visio me timidam reddebant, sed etiam omnes visu terribiles formae nescio quo instinctu ac si compaterentur mihi blaniebantur. Agrestia michi poma cibum, rivuli potum abunde ministrabant et Philomena dulces michi prestabat concentus. Adeo vero effera iam michi mens inerat, ut ni te vivum ac sanum fuisse cogitassem ac una tecum esse quandoque sperassem, vel talem vitam semper tenuissem, vel me precipitem per alicuius dedissem abrupta montis. **[93]** Verum adhuc vel michi te Deus vel tibi me voluit misericors preservare, ut ferventius etiam in suae bonitatis laudes assurgamus. Scias igitur me in patria domo lugubri indutam veste lete vitam degere amore tui, in quo, si ardor ille Cupidinis non tam cito restinguetur, te saltem videre spero ante mortem. Tunc tibi mea infortunia narrare dulce erit, tunc preteritarum miseriarum tanta iuvabit discrimina evasisse, cum te corporeis oculis viere michi concedetur a fatis. Interea ut lete iocundeque vivas oro, amore mei, cui nil gratius efficere posse putes, quam dies tuos protrahas cum voluptate ac illud te continue facere Emiliae significes. Vale, mi Camille, meae animae dimidium."

[94] Hanc epistolam cum recepisset Camillus, letus effectus de sua Emilia bona verba recepisse, sic illi rescribere curavit:

"Divae Emiliae Camillus salutem. Non tantam profecto letitiam dulci lira commoti de recuperatione Euridices pii Manes exhibuere Orpheo, quantam michi tuae litterae, o gratiosa Emilia, condonarunt. Nec quidem mirum cum te plus diligam, amem affectemque, si phas est dicere in infinitum, quam ille suam dilexerit Euridicem. Nam ille solum pro suae amatae recuperatione, ut aiunt, vivus cum lira Tartara visit, sed semel; ego vero pro tui liberatione non semel tantum, aut vivus, sed et milies atque cum morte descenderem inperterritus. Quare gaudio maximo affectus sum, te patria domo receptam

alacriter vitam ducere, amore mei. Maxime enim dubitabam te prorsus in aliquid discrimen incidisse, cum tui viri barbaros mores ac tui animi nobilitatem mente sedulo revolvebam. **[95]** Sed postquam adhuc Fortuna nos omnino in precipitium tale dedit, quin consurgere e casu possimus et pulcre vivere nos decet et lete, quoniam quandoque nobis a superis concedi debere non dubito, ut vel semel nos propriis oculis, alter scilicet in alterius vultum lumina mutua figere debeamus. Tunc siquidem a nobis aberit omnis dolor, tunc effugiet tristitia cum spes mutabitur in apprehensionem fides in visionem transferetu ac amor fruitionem perfectam generabit. Vive ergo faelix, quin ego tui amore beate vivere non desistam. Namque hac in florentissima urbe, quam non immerito delitiarum ortum nominare phas est, optimos peritosque in omni scientiarum genere viros inveni, qui me et verbo et opere[53] et adiuvare ac extollere non desistunt. Itaque beatum me appellare liceret, si sola michi adesset visio tui, quam cum ostendere volueris, Camillum tuum et animo et corpore faelicem videre ne dubites. Vale, spes unica michi."

[96] Haec brevis epistola tantam in animo letitiam generavit Emiliae, ut omnis preteritae angustiae immemor effecta, solum cantibus vacabat et plausibus. Namque nunc lira, nunc organis, nunc dulci suae modulamine vocis aures parentum demulcebat, qui faelici augurio tales fortunae eventos sibi accidisse dicentes, tristitiam omnem ex vano vulgi rumore provenientem ommiserunt. Et enim omnis eorum vita idcirco prius acerba videbatur, quia maestam Emiliam ac paene infortunatam prospiciebant, sed postquam eam letam, ilarem iocundamque videbant nocte dieque et ipsi pariter lete, ilariterque vivere decreverunt, Fortunam adversam parvipendentes omnino. Nil igitur in domo illa nisi solatiosum iocosumque vel auditu, vel visu percipiebatur, quod utique non solum toti familiae, sed et vicinie toti erat gratissimum. Ex quo factum est ut brevi dierum decursu pulcritudo maior ac venustas quam prius Emiliae restitueretur. **[97]** Ardebat ira infaelix maritus Emiliae, cum se fatuitate sui ac dementia tali pulcritudinis flore videbat privatum, qui tamen multis mediis illam recuperare nitebatur. Sed nullis precibus nullisque promissionibus Emilia acquievit, in cuius arbitrio parentes an vellet ad maritum redire vel sic ut vidua potius vivere posuerant potestatem. Attamen contenti magis erant sic illam apud eos esse postquam adeo lete vivebat, cum eorum senectuti magnam voluptatem ex Emilia paratam esse conspicerent.

[98] Quatuor igitur mensibus hoc modo lete sola spe viventes dies protrahebant in longum, cum iam Emilia, nimis avida effecta ut amatum Camillum videret, tandem illi in hec verba rescripsit:

[53] et opere] (et) (et) opere

“Salve mi suavissime Camille. Vitam michi iocundam propter te esse te credere non diffido, quae michi omnino odiosa esset et nimis si aut tui michi crebro memoria non succurreret, aut futurorum fantasmatum apparitio me letam non redderet persepe. Itaque sive sola dormiens sim, sive sola vigilo, consolari me non desinit diu sperata presentia tui, qua cum sola sum quamque alloquor, amplector osculorque saepe nil audiens quod displiceat, nil mente atque ymaginatione videns quod me summopere non delectet. Sepe igitur fit ut, propter diutinum meum in te cogitatum ac vehementem animi applicationem, videam in sompniis quod mente vigilans concepi, quare etiam fit ut me sompnia delectent et plurimum. Quae cuiusmodi sint unum nunc solum tibi iocandi gratia exarasse sufficiet.

[99] Videbar quippe pretiosis induta vestibus, aureorum crinium comam diffudisse ventis, quando sola, leta, securaque pratum quoddam herbis, floribusque ornatum delectabilibus irrigatum rivulis ac pulcris decoratum arboribus perambulabam. Delectabar preterea suavissimo avium concentu, quae loci amenitate incitabantur, ut huic inde per diversas arbores ac ramo volitantes dulci armonia lucidum aera personabant. Ego vero, quam nullus timor vel sinistra cogitatio[54] sollicitabat, varios postquam multosque flores collegi, sub quadam lauru sedens sertum michi diversa florum structura fabricavi, in quo Camilli Emiliaeque nomen insignitum apparebat. Vix illud meis manibus perfeceram mobilibusque ex aura crinibus superposueram, quando nescio quo fato, oculorum acies versus unam prati extremitate dirigens, mulierem quamdam pulcherrimam iuvenemque cum illa formosissimum prospexi. Attonita novitate rei, sed videndi aviditate illecta, propius accessi. Qui lento gravique passu gradientes (quali forte caelicolae utuntur) erga me procedebant, et quidem nec habitus nec incessus nec vox hominem illam sonabat, sed deam, quam profecto sic venerandam intuens prona in terram illam salutasse visa sum. Ad quam placido ore subridens, an iuvenem illum quem dextera prehensum tenebat agnoscerem me interrogavit. «Heu, quo nam pacto tam michi amatum tamque ferventi concupitum desiderio meum non cognosco» respondi «Camillum, o alma Venus, cuius ymaginem cordi meo sculptam nulla umquam poterit delere oblivio?» «Tibi igitur illum habe» Citherea subiunxit «cui perpetuo filius meus dedit habendum[55]». Hisque dictis, sertum meum tuis crinibus imponens ac tuum meo inserens capiti, postquam tuam dexteram meae[56] adiunxit, evanuit in auras. At me tantis tunc letitiae ardor et gaudii accepit, ut et sompnum rumperet et te a meis eriperet oculis.

[100] Nunc tuum est, Camille, ex hoc sompnio visionem facere vel insompnium. Namque si huiusmodi rei interpretationem michi calamo exarare volueris insompnium fuisse certum erit; si vero – quod utinam! – proprio tuo divino ore michi illud edissere curaveris, visionem aut oraculum extitisse patebit. Quorum quod michi gratius aut acceptius esse debeat, tu ipse facile potes coniectari,

[54] sinistra cogitatio] sinistra ›sollicitatio‹ cogitatio
[55] dedit habendum] dedit ›alen‹ habendum
[56] dexteram meae] dexteram ›e‹ me(a)e

cum cuiuslibet nostrum gaudium, quantum vis singulare atque unicum, Veneris[57] filius Cupido transferat in alterum, potentiaque sua communicat quod natura fecit incomunicatum. Veru igitur, diu expectate Camille, atque intrepidus te ad propria nostra limina transfer, cum nullum iam amplius de te verbum faciat vel te suspicetur fore venturum – quod cum effeceris, qualia basia tibi Emilia propinaverit, arbitrare. Pluribus adhuc verbis hanc epistolam protraxissem, ni michi persuasum haberem omnes meos penitus cogitatus tibi ex sola tui ymaginatione patere. Vale, mei cordis et vulnus et medela salubris, dive Camille."

[101] Amantis Emiliae animum clare cognovit Camillus, cum supradictae litterae in manus eius pervenerunt, quare in antiquum iterum accensus amorem, etiam si vitam ipsam cum sanguine fundere debere, limina[58] Emiliae visitare proponit. Novas igitur vestes inusitato sibi colore et habitu factas pulcris humeris aptat, fidum ensem lateri accomodat et spiculo armat manum sicque, talibus instructus, tandem se preparavit ad iter. At Iuno Saturnia laboribus commota Camilli in ipso quasi aretinae civitatis introitu desuper tonitru caelum omne ciere visa est ac Eolus ventis suo cuspide latus aperiens montis, nubila ut congererent edixit. Magno igitur fremitu Zephirus, Eurus ac Boreas nubes secum verrunt per auras, quae in unum congestae uberrimos imbres effundebant. Fugiebant agrestes festini impetum aquarum et omnes tam mulieres quam viri, vicos ac plateas deserentes, se in propriis laribus recipiebant ; sed letus hoc auspitio Camillus, cum noctem atram incubare prospiceret ac civitatis portam et vicos destitutos hominum aspectu cerneret, se ad domum contulit Emiliae. **[102]** Cui cum ostium iam pulsasset ac non sine superum numine Emilia ex fenestra vidisset Camillum, ipsamet leta cum propria genitrice ostium voluit aperire. In quadam itaque magnifica ac parata camera, quae in ipso pavimenti solo sita erat, Camillus ab matre et filia recipitur, a quibus si faelici suo ingressu, alacri vel iocundo vultu fuerit susceptus nulli profecto indubium utcumque verti deberet. Solent namque matres omnis et si filiis masculis multo magis feminis et consilio esse et favori cum tenerrime precipue illas et diligant atque ament. Hinc Emiliae genitrix, quae illam supra se ipsam (tum quia filia, tum pulcherrima tumque virtutibus ornata atque scientiis erat) evisceratissimo amore diligebat, illi et consiliis et ope favebat proposse. Preterea Camillo non vulgari etiam affectione tenebatur, quem ab infantia nutriverat ut filium ac propter eius eximiam pulcritudinem, probitatem, atque doctrinam amabat ut gnatum. Cognoscebat insuper provida mulier inmensum amorem utriusque in alterutrum, unde cogebatur morem gerere Emiliae amanti, cum illam maxime maritalibus solatiis cerneret destitutam. Itaque non prius Camillum a suis absolvit amplexibus, quam centum illi in diversis faciei partibus oscula fixit, quae tandem cum sui ardoris vehementiam compressam

[57] unicum, Veneris] unicum ›an‹ Veneris
[58] debere, limina] debere›m‹ limina

aliquantulum sensisset, ut Camillo iocundum prepararet adventum scallam conscendit, illi in sotietatem pulcherrimam Emiliam derelinquens. Quae tunc duobus amantibus solatia, quas voluptates illis Venus reservasset atque Cupido, et difficile scribere esset et superfluum, cum quilibet ex se possit satis arbitrari quas iocunditates in extrema parte Veneris deus ille constituerit Amoris.

[103] Octo igitur dierum spatio securi ambo amantes et fructus et flores suorum carpebant amorum, quibus quot vicibus Venus accensa, quotque restincta fuerit, aliorum relinquatur arbitrio iudicandum. Postquam vero satis utriusque fervor compressus est, antiqua Emiliae genitrix videns Camillum suum iam Florentiam petere velle ingentibus eum ac magnus donis auri et argenti cumulavit, quibus et duos aureos anulos pretiosis lapidibus ornatos his placidis verbis adiecit: «Accipe et hec ame, desiderate Camille, quae tibi semper longum meo testentur amorem. Nescio enim posthac ante amplius videre michi longevae concedetur, quare munuscula extrema mei accipere ne dedigneris». Quibus dictis lacrimas pre amore quam plurimas adiunxit. Sed nec pulcherrima Emilia honori materno concessit ymo cariora pretiosioraque munera afferens illa dono gratissimo largita est Camillo in hec verba: «Quo fato nunc compellar ignoro, dive Camille, ut te muneribus cumulatum remittam. Vereor non parum ne crudelia fata aliquid contra nos machinentur, quae nunc secreto instinctu admonent ut tuo recessu lacrimas effundam». Camillus vero postquam matri simul et filiae dignas pro tot muneribus ac tantis, gratias retulit, dulcibus verbis eas consolari conatus est, quas cum videret a lacrimis nullatenus cessare per duos adhuc dies recedere tardavit; quibus dulcibus alloquiis illas adeo pacificavit quod eius recessum equo animo supportarunt. Matri igitur ac filiae valedicens Camillus iter suum versus Florentiam arripuit, ad quam cum pervenisset sotios suos longe iam de suo statu sollicitos revisit. At Emilia domo in patria sola sibi deserta videbatur, ni provida genitrix eam ad consueta solatia cantilenarum ac liricorum ludorum exercitia invitasset.

[104] Iam sol domum fratrum Helenae egressus suo splendore Cancri illustrabat antrum, cum pestilens aura aretinam regionem invasit. Siquidem tanta erat morbi illius vehementia ut non modo humana corpora et maxime delicata inficerentur, sed et brutorum corpora fortissima contabescerent. Tunc siquidem Illi placuit, qui infallibili providentia et regit universum atque disponit, verum humanae pulcritudinis florem a terris removere locareque in caelis, quia nimirum de celestium creaturarum pulcritudine satis fidem mortalibus pulcra Emilia effecerat. Postquam igitur se pestifera inguinaria diva Emilia sensit, percussam ac brevi termino spiritum reddituram fore Creatori, cum humillime per contritionem ac per confessionem ceteraque sacramenta necessaria se Deo reconciliasset, ultimam epistolam magno labore conscriptam in hac forma dictavit:

[105] “Camillo divo Emilia gravi detenta langore, in Eo qui solus est vera firmaque salus Christus deus et homo salutem. Non parum vereor, mi Camille, te his meis ultimis flebilibusque litteris

contristari, dum tempus ex his advenisse cognosces Emiliam tuam, iam pulcram formosam atque valitudine eximia decoratam, nunc gravi periculosoque morbo et turpem ac deformem ut morbida pecus effectam, et te ac mundum istum cum sua pompa deserere oportere. Verum cum te prudentem ac ratione probatum esse cognoscam, non possum me ipsam non consolari, cum tute iudicabis et pulcre optimum esse mori cum iuvat vivere. Quid enim molestius aut infaelicius homini contingere potest, quam pro sui mali vel penae vitatione mortem desiderare? Hinc sapientem illum dixisse opinor: mori optimum esse antequam optes. Quare, cum videris me in ipso iuventutis flore vitam ipsam in medio abscidisse, quid aliud agere te debere putabis, cum[59] michi omnia in ipsa temporis oportunitate contigerint? Quid enim aliud fit per mortem, quam infinita incomoda fugere, innumerabiles illecebras evitare[60], peccatis finem imponere, et ad[61] eterna premia capescenda decurrere? Non igitur mei vultus venustatem sua rugositate turpis senectus deformabit, non lucidi oculi inversis palpebris deturpabuntur, non eburnei dentes casu peribunt vel infectione nigrescent, non pulcras manus paralisis invadet nec rectum corpus invalitudo aliqua curvabit in arcum. **[106]** Hec omnia te considerare volo, peto, obsecro et obtestor, amantissime Camille, quod si te facere non sperarem michi mors nunc esset amara atque horrida nimis, quam tamen leta expecto, quia de tui animi sapientia diffidere non possum. Si igitur me pestifero morbo mors occupabit, patienter feres, amore mei, et, gratias agens de omnibus Creatori, Illi pro me peccatrice preces indesinenter effundes. Diligas ergo, obsecro, animam, cuius – heu nimium! – corpus amasti, ut sic tuo adiutorio citius absolvar a penis, in quarum culpa tecum cecidi cum furore. Tibi plura scribere erat animus, sed iam nimis mortis nunctii appropinquant. Siquidem iam omnia mihi vertuntur in tenebras nec clari cuiusdam oculi amplius aliquid prospicere valent sine velo. Vale igitur, mi dulcissime Camille, cui iam multum amata Emilia animam suam affectuosissime recommendat."

[107] Vix tremulis sed adhuc candidissimis manibus hanc epistolam clauserat Emilia sueque matri dederat in manibus, ut post mortem suam Camillo transmitteret, cum sancto oleo peruncta, a parentibus humiliter ac marito veniam petens pariter et obtinens, spiritum Deo reddens vitam exalavit in auras. Tunc profecto Mors radium venustatis pulcritudinisque florem abstulit e mundo, in cuius marmoreo tumulo hec verba sculpta sunt: "Divae Emiliae Italiae decori". Postquam igitur solempni pompa exequiae celebratae sunt et corpus datum sepulturae provida Emiliae genitrix multo dolore affecta de omnibus quae contigerant monitum reddit Camillum, cui Emiliae animam recommendans, fideli nunctio ultimas eiusdem litteras transmisit. Qui postquam de omnibus est clare certificatus,

[59] putabis, cum] putabis ›q(uam)‹ cum
[60] illecebras evitare] illecebras ›si‹ evitare
[61] et ad] (et) (et) ad

primum nimio dolore stupidus effectus obmutuit; deinde, vix spiritu modicum recuperato, solutis oculis in lacrimas flebili voce in hec verba prorupit:

[108] «Nunc verae pulcritudinis firma est confracta columpna[62], nunc ve misero michi virentis iuventutis laurus in suo robore succisa est, nunc, o Mors impia, mundum et obscurum et algentem sine sole reliquisti, nunc, o seva Mors, amoris regnum omnino es depopulata. Tu, Mors crudelis, omnia intercipis, omnia devoras; tu, iniqua, omnia equalia reddis. Nulla apud te personarum distinctio[63], nulla vel etatis vel sexus discretio. Nunc tarda et inhers, nunc concita nimis et velox, tu sola nulla oratione nulloque sacrificio placaris. Tu omni Megera sevior, tu omni Alecto[64] immanior! Tu crudelior Thesiphone, tu omni Herine iniquior! Heu, Mors impia nimis, quomodo feros dentes in tam nobile corpus inmittere non erubuisti? Heu, Mors cur michi sola surda es, cur Camillum infaelicem faelici non iungis Emiliae? **[109]** Heu, quando umquam in hoc fragili miseriarum campo creatura aliqua tam nobilis mortalium se presentabit aspectibus, quae velut altera Emilia tot virtutibus floreat, tot clareat scientiis, tanta vigeat generositate, effulgeat venustate vel honestate resplendeat? Credo equidem nec michi in hoc est spes vana et caelos et naturam extremum eorum posse in illius corporis formatione monstrasse, quae velut altera Minerva ex capite orta Iovis de superiorum creaturarum pulcritudine nobis miseris fidem efficeret. Sed heu, infortunatus ego, contra quem primum lamenta feram, quem primum incusabo? An te, summe Conditor orbis, qui a recta ratione deviare non vales? Non equidem, ymmo Te potius laudare tibique gratias referre et debeo et teneor, qui videns mundum tot bonis in uno humano supposito congregatis excellentibus tuis profecto muneribus indignum, merito illum privasti. Non ergo contra Te lamentari michi phas est, quod a nobis miseris solem amovisti letitiae, sed quod me infaelicem una secum morte occumbere noluisti. Sed hoc non sine Tuo imperscrutabili consilio factum esse opinor, quod quia me latet amplius torqueor atque tormentor. **[110]** Hoc igitur michi in penam et meorum excessuum attritionem contigisse arbitror, quare lubens patrium solum deseram, pulcram relinquam Etruriam, nobilem atque superbam Italiam despiciam, sicque vagus et profugus super terram non, ut Caym, novas sedes edificabo vel metas campis statuam vel terminos, sed civitates omnes agrorumque limites pretergrediens miserum hoc et fragile corpus tot laboribus affligam. Sevissima nunc michi mors, pia erga me effecta, suis crudelibus auribus mitissimas Camilli preces admittet. Hac namque via vestigia sequar Emiliae, hoc itinere illam michi forte videre concedetur. Quod si homini christiano liceret propriis manibus sibi consciscere mortem, facilior michi descensus pateret Averni, sed, quoniam hoc ab christiana religione est alienum, alia michi via Emilia querenda est, alia ratione invenienda – quod si tamen plus forte

[62] confracta columpna] colu(m)pna confracta*, con segno interlineare di inversione*
[63] personarum distinctio] personaru(m) ›acceptio‹ distinctio
[64] Alecto] athleto

quam vellem differetur, pro meorum peccatorum et Emiliae satisfactione fiet, ut, sic pluribus ac pluribus peregrinationibus attritus corpore et animo contritus, ubi nunc est dulcis Emilia mea, cuius animae memoriam non obliviscar, umquam merear presentari».

[111] Postea vero quam[65] aliquot diebus fletibus lacrimisque vacavit, Camillus solempnes exequiarum pompas septima die a depositione Emiliae in Florentia urbe fieri voluit apud ecclesiam Sanctae Crucis, in qua frates minores commorantur, ubi, quam plurimis offitiis ac missis pro remissione peccatorum Emiliae celebratis multisque pauperibus in magnis elemosinis elargitis, ipse solus nigris indutus vestibus, nigri coloris equum, nigris faleris ornatum, postquam de suis prudenter disposuerat, conscendit animosus. Vagatur igitur adhuc Camillus (ut opinor) per orbem, cuius ubi a florentissima civitate discessit numquam certus rumor devenit ad suos. Obiit autem Emilia anno etatis suae vigesimo quarto, verum atque unicum humanae pulcritudinis speculum atque exemplar singulare, cuius intimus amator Camillus vigesimo quinto non dum perfecto propriam eius patriam derelinquens communem animantium regionem terram cepit perambulare.

[112] Non lento vel tardo gradu, sed celeri concitoque passu, te ad limina Guilelmi Gallorum rethorum pariter et oratorum decoris eximii transferre non pigeat, o mi parve libelle; quem si dulci sua lira personare aut suae Caliopes suavi melodia aera perfundere, vel magnis gravibusque studii sui cogitatibus detineri persenseris, non tamen tanta vincaris timiditate, quin suorum penetralium ostia levibus ictibus non audeas propulsare. Aderit profecto confestim puer pulcra indole decorus, qui ad solam Florii recordationem te in secretam domus partem introducens ante tui domini gratum sistet aspectum. Ibi nimphas cernes, quales nec Turonis nec toto tuo itinere vidisse fateberis, quas cum omnes verecunda fronte salutaveris, antequam tanti viri decoras manus tangere vel ipsum ex sui Florii parte audeas adire, ter tua flectere in terram usque genua memento. **[113]** Quod si propter incultum vilemque tui habitum, vel propter unius tui brevioris tibiae claudicationem eum stupidum prospexeris, tui magistri Florii allegabis inopiam, qui te ornatiori veste ut dominus ipse meretur mittere non valet. Excusatum me habebit ne dubites ac mei in eum amoris magnitudinem cortem platus te gratanter excipiet. Dum vero tui sinistri contortique pedis causam requiret, quia ystoriam non istorico, sed magis poetico more videris apportare, respondebis. Non te aliorum igitur viam timere, qui ingenii sui inhertia terminos poeticos vel istoriarum volumina pernoscere minime curaverunt, sed solam tibi hanc inesse sollicitudinem dices: ut illi soli placeas, in cuius solatium te pauper tuus Florius transmittit. **[114]** Neque enim phas est quemquam non perspicacis ingenii acutique intellectus dulcia secreta sentire Cupidinis, qui solos altos generososque animos tum virorum tumque mulierum suo telo aureo

[65] quam] q(uod)

transfigit, alios vero non solum dedignatur afflare, sed – quod peius est – in diversa vitia vel ebrietatis, vel cupiditatis, vel otii, vel elationis, vel alterius te meritatis ruere permittit. Non ergo talibus placere tibi cura est, sed illis qui[66] amoris igne ab omni ignorantiae labe purgati ac roborati fortitudine, ut sui amoris fructu suavissimo fruantur, honestis tantummodo moribus, facundo lepidoque sermone, larga liberalitate ac mansuetudine animi se gratos eorum amatis adeo ostendunt ut eas convertant in amantes. Haec tibi causa est quare non unico et aperto stilo, sed duplici ac velato graderis in publicum, ut sic solus ipse Guilielmus te noscat non claudicare vel si qui sint in aliquo illi similes sed recto pede procedere. Et si ignorantia audaces te in omnibus et incultum et deformem volverint affirmare, te igitur corrigat ut lubebit humiles preces porrigere ne verere Guilielmo, cui milies etiam Florium suum recommissum face.

FINIS

[66] qui] q

Bibliografia

Sigle

AASS = Société des Bollandistes, Acta Sanctorum, Antwerp-Paris-Brussels, 1643-1940, 68 voll, https://www.proquest.com/actasanctorum (consultato l'ultima volta il 12 aprile 2025).

NRCF = *Nouveau recueil complet des fabliaux: NRCF*, a cura di Willem Noomen e Nico van den Boogaard, Assen, Van Gorcum, 1983-1998, 10 voll.

PL = Jacques-Paul Migne, *Patrologiae cursus completus: Series Latina*, Paris, 1844-1855, 217 voll., https://www.proquest.com/patrologialatina (consultato l'ultima volta il 12 aprile 2025).

TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/ (consultato l'ultima volta il 12 aprile 2025).

Testi citati in forma abbreviata

Agostino, *De doctrina Christiana* = Augustine, *De doctrina christiana*, a cura di R. P. H. Green, Oxford, Clarendon Press, 1995,

Agostino, *De civitate Dei* = Sanctus Aurelius Augustinus episcopus, *De civitate Dei libri XXII*, a cura di Bernard Dombard, Lipsia, Teubner, 1863.

Apuleio, *Metamorfosi* = Rudolf Helm, *Apulei Opera Quae Supersunt*, vol. i: *Metamorphoseon Libri XI*, Lipsia, Teubner, 1955 [1913].

Boccaccio, *Corbaccio* = Giovanni Boccaccio, *Il Corbaccio*, a cura di Giulia Natali, Roma, Mursia, 1992.

Boccaccio, *Dec.* = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013.

Boccaccio, *De casibus* = *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, vol. ix: *De casibus virorum illustrium*, a cura di Pier Giorgio Ricci e Vittorio Zaccaria, Milano, Mondadori, 1983.

Boccaccio, *De mulieribus* = *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, vol. x: *De mulieribus claris*, a cura di Vittorio Zaccaria, Milano, Mondadori, 1967.

Boccaccio, *Ep.* = *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, vol. v.1: *Epistole e Lettere*, a cura di Ginetta Auzzas, Milano, Mondadori, 1992, pp. 493-878.

Boccaccio, *Filocolo* = *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, vol. i: *Filocolo*, a cura di Antonio Enzo Quaglio, Milano, Mondadori, 1964, pp. 45-675.

Boccaccio, *Gen.* = *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, voll. vii-viii: *Genealogiae deorum gentilium*, a cura di Vittorio Zaccaria, Milano, Mondadori, 1998.

Boiardo, *Inamoramento de Orlando* = Matteo Maria Boiardo, *Opere*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, vol. i: *L'inamoramento de Orlando*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

Bracciolini, *Facetiae* = Poggio Bracciolini, *Facezie*, a cura di Marcello Ciccuto, Milano, Rizzoli, 1983.

Cavalca, *Vite dei Santi Padri* = Domenico Cavalca, *Vite dei Santi Padri*, a cura di Carlo Delcorno, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, 2 voll.

Cicerone, *De natura deorum* = Marco Tullio Cicerone, *Opere politiche e filosofiche*, vol. iii: *De natura deorum, De senectute, De amicitia*, a cura di Domenico Lassandro e Giuseppe Micunco, Torino, UTET, 2007, pp. 102-427.

Cicerone, *De divinatione* = Marcus Tullius Cicero, *Scripta quae manserunt omnia*, a cura di Otto Plasberg e al., vol. xlvi: *De divinatione, De fato, Timaeus*, a cura di Otto Plasberg e Wilhelm Ax, Stoccarda, Teubner, 1987, pp. 1-129.

Cicerone, *De oratore* = Marcus Tullius Cicero, *De oratore*, a cura di Kazimierz F. Kumaniecki, Stoccarda - Lipsia, Teubner, 1995.

Dante, *Inf.* = Dante Alighieri, *Le opere: edizione nazionale*, a cura della Società Dantesca Italiana, vol. vii: *La Commedia secondo l'antica vulgata*, t. 2: *Inferno*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1965.

Dante, *Par*. = Dante Alighieri, *Le opere: edizione nazionale*, a cura della Società Dantesca Italiana, vol. vii: *La Commedia secondo l'antica vulgata*, t. 4: *Paradiso*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1967.

pseudo-Egesippo, *Historiae* = Hegesippus, *Historiae libri V*, a cura di Vincenzo Ussani, Vienna, Hoelder-Pichler-Tempsky, 1960, 2 voll.

Giuseppe Flavio, *Antichità giudaiche* = Giuseppe Flavio, *Antichità Giudaiche*, a cura di Luigi Moraldi, Torino, UTET, 1998, 2 voll.

Lucano, *Pharsalia* = Marcus Annaeus Lucanus, *De bello civili libri X*, a cura di David R. Shackleton Bailey, Berlino-Boston, De Gruyter, 2009.

Masuccio, *Nov*. = Masuccio, *Il Novellino*, a cura di Alfredo Mauro, ristampa a cura di Salvatore S. Nigro, Bari, Laterza, 1975 [1940].

Macrobio, *Commentarii in Somnium Scipionis* = Ambrosius Theodosius Macrobius, *Commentarii in Somnium Scipionis*, a cura di James Willis, Berlino-Boston, De Gruyter, 2013.

Morlini, *Nov*. = Girolamo Morlini, *Novelle e favole*, a cura di Giovanni Villani, Roma, Salerno, 1983.

Orazio, *Sermones* = Horace, *Satires*, a cura di François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

Petrarca, *Contra med.* = Francesco Petrarca, *Invective contra medicum. Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*, a cura di Francesco Bausi, Firenze, Le Lettere, 2005.

Petrarca, *De ign*. = Francesco Petrarca, *De ignorantia. Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, a cura di Enrico Fenzi, Milano, Mursia, 1999.

Petrarca, *De otio* = Francesco Petrarca, *De otio religioso*, a cura di Giulio Goletti, Firenze, Le Lettere, 2006.

Petrarca, *De rem.* = Pétrarque, *Les remèdes aux deux fortunes*, a cura di Cristophe Carraud, Grenoble, Jérôme Million, 2002, 2 voll.

Petrarca, *De vita sol.* = Pétrarque, *La vie solitaire (1346-1366)*, a cura di Cristophe Carraud, Grenoble, Jérôme Million, 1999.

Petrarca, *Disp.* = Francesco Petrarca, *Lettere disperse. Varie e miscellanee*, a cura di Alessandro Pancheri, Parma, Ugo Guanda, 1994.

Petrarca, *Fam.* = Pétrarque, *Lettres Familières*, Parigi, Les Belles Lettres, 2002-2015, 6 voll.

Petrarca, *Rer. mem*. = Francesco Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, a cura di Marco Petoletti, Firenze, Le Lettere, 2014.

Petrarca, *Secr*. = Francesco Petrarca, *Secretum*, a cura di Ugo Dotti, Roma, Archivio Guido Izzi, 1993.

Petrarca, *Sen.* = Francesco Petrarca, *Res seniles*, a cura di Silvia Rizzo, Firenze, Le Lettere, 2006-2017, 4 voll.

Platone, *Gorgia* = Plato, *Gorgias: a revised text*, a cura di Eric Robertson Dodds, Oxford, Clarendon, 1990.

Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia* = Gaius Plinius Secundus, *Naturalis historiae libri 37*, a cura di Ludwig von Jan e Karl Friedrich Theodor Mayhoff, Lipsia-Stoccarda, Teubner, 1906, 6 voll.

Pontano, *De sermone* = Giovanni Pontano, *De sermone*, a cura di Alessandra Mantovani, Roma, Carocci, 2002.

Pontano, *De tumulis* = Ioannes Iovianus Pontanus, *Carmina: Ecloghe, Elegie, Liriche*, a cura di Johannes Oeschger, Bari, Laterza, 1948, pp. 187-258.

Porr. = Sabadino degli Arienti, *Le Porretane*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1981.

Ps. Sermini, *Nov*. = Pseudo Gentile Sermini, *Novelle*, a cura di Monica Marchi, Pisa, ETS, 2012.

Pulci, *Morg.* = Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

Quintiliano, *Institutio oratoria* = M. Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri duodecim*, a cura di M. Winterbottom, Oxford, Clarendon, 1970, 2 voll.

Rhetorica ad Herennium = Gualtiero Calboli, *Cornifici seu incerti auctoris «Rhetorica ad C. Herennium»*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, 3 voll.

Sabadino, *Gynevera de le clare donne* = Joanne Sabadino de li Arienti, *Gynevera de le clare donne*, a cura di Corrado Ricci e Alberto Bacchi Della Lega, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1888.

Sacchetti, *Trecentonovelle* = Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di Davide Puccini, Torino, UTET, 2004.

Sercambi, *Nov*. = Giovanni Sercambi, *Il novelliere*, a cura di Luciano Rossi, Roma, Salerno, 1974, 3 voll.

ALTRI TESTI

Aesopus, *Fabulae*, a cura di Émile Chambry, Parigi, Les Belles Lettres, 1925-1926, 2 voll.

Filippo degli Agazzari, *Assempri*, a cura di Carla Maria Sanfilippo, in *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, vol. iii, a cura di Giorgio Varanini e Guido Baldassarri, Roma, Salerno, 1993, pp. 249-515.

Leon Battista Alberti*, Opere volgari*, a cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1960-1973, 3 voll.

Alessandro d'Ancona, *Poemetti popolari italiani raccolti ed illustrati*, Bologna, Zanichelli, 1889.

Sebastianus Andreantonelli, *Historiae Asculanae Libri IV*, Padova, Typis Matthaei de Cadornis, 1673.

Aquila Romano, *De figuris*, a cura di Martina Elice, Hildesheim, Olms, 2007.

Arnoldus Leodiensis, *Alphabetum narrationum*, a cura di Elisa Brilli, Turnhout, Brepols, 2015.

Chianciano 1287. Uno statuto per la storia della comunità e del suo territorio, a cura di Mario Ascheri, Roma, Viella, 1988.

Pierre de Provence et la belle Maguelonne, a cura di Anna Maria Babbi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.

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

Andrea Barbazza, *Consiliorum sive responsorum*, Venezia, apud Bernardum Iuntam & Fratres, 1581, 5 voll.

Alessandra Bartolomei Romagnoli, *Santa Francesca Romana. Edizione critica dei trattati latini di Giovanni Mattiotti*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1994.

Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti e Franco Zabagli, Roma, Salerno, 2002, 2 voll.

Ottinello e Iulia, a cura di Elisabetta Benucci, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, vol. ii, a cura di Ead., Roberta Manetti e Franco Zabagli, Roma, Salerno, 2002, pp. 589-613.

Bernardino da Siena, *Le prediche volgari*, a cura di Ciro Cannarozzi, Pistoia, Tipografia Alberto Pacinotti e Firenze, Libreria Editrice Fiorentina,1934-1940, 5 voll.

Le prediche volgari di San Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo l'anno MCCCCXXVII, a cura di Luciano Banchi, Siena, Tipografia Editrice all'insegna di San Bernardino - Tipografia arcivescovile San Bernardino, 1880-1888, 3 voll.

Sanctus Bernardinus Senensis, *Opera omnia*, a cura dei PP. Collegii S. Bonaventurae, Firenze, Frati Editori di Quaracchi, 1950-1965, 9 voll.

Bernardino da Siena, *Le prediche volgari. Predicazione del 1425 in Siena*, a cura di Ciro Cannarozzi, Firenze, Tipografia Rinaldi, 1958, 2 voll.

Filippo Beroaldo, *Orationes et poemata*, Bologna, Benedetto Faelli e Platone de' Benedetti, 1491, c. 42*r* https://digital.fondazionecarisbo.it/artwork/expliciunt-orationes-et-quamplures-apendiculae-versuum-editae-a-philippo-beroaldo-bononiensi (consultato l'ultima volta il 4 luglio 2023).

Cronicon Siculum incerti authoris ab anno 340 ad annum 1396, a cura di Josephus de Blasiis, Napoli, Ex Regio Typographeo Francisci Giannini & Fil., 1887.

Francesco Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in *Traités sur la nouvelle à la Renaissance. Bonciani, Bargagli, Sansovino*, a cura di Nuccio Ordine, Torino-Parigi, Aragno-Vrin, 2002, pp. 115-181.

Poggius Bracciolini, *Opera omnia*, a cura di Riccardo Fubini, Torino, Bottega d'Erasmo, 1964-1969, 4 voll.

Poggio Bracciolini, *Contra hypocritas*, a cura di Davide Canfora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.

Bullarium Romanum novissimum, Roma, Ex typographia Rev. Camerae Apostolicae, 2007 [1638], 3 voll.

Hyeronimus de Bursellis, *Cronica gestorum ac factorum memorabilium civitatis Bononie*, a cura di Albano Sorbelli, Città di Castello, S. Lapi, 1911-1929.

Il libro dei vagabondi. Lo «Speculum cerretanorum» di Teseo Pini, «Il vagabondo» di Rafaele Frianoro e altri testi di "furfanteria", a cura di Piero Camporesi, Torino, Einaudi, 1973.

Giovanni Cavalcanti, *Nuova opera*, a cura di Arianna Capirossi, Firenze, Firenze University Press, 2022.

Angelo Poliziano's «Lamia»: Text, Translation, and Introductory Studies, a cura di Christopher S. Celenza, Leiden, Brill, 2010.

Caesarius Heisterbacensis, *Dialogus Miraculorum*, a cura di Joseph Strange, Colonia-Bonn-Bruxelles, Sumptibus J. M. Heberle, 1851, 2 voll.

Le Formicarius de Jean Nider O.P. († 1438): la société chrétienne au miroir de l'Observance, a cura di Catherine Chêne, Firenze, SISMEL, 2024, 2 voll.

Benedetto Colucci da Pistoia, *Historiola amatoria*, in *Scritti inediti di Benedetto Colucci da Pistoia*, a cura di Arsenio Frugoni, Firenze, Olschki, 1939, pp. 61-68.

Gianfranco Contini, *I poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.

Giovanni Conversini di Ravenna, *L'origine della famiglia di Carrara e il racconto del suo primo impiego a corte*, a cura di Libia Cortese e Dino Cortese, Padova, Centro Studi Antoniani, 1984.

Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

Loise De Rosa, *Ricordi*, a cura di Vittorio Formentin, Roma, Salerno, 1998, 2 voll.

Bonaventure Des Periers, *Les contes ou les nouvelles recreations et joyeux devis*, Amsterdam, Z. Chatelain, 1735.

Maria Luisa Doglio, *Un'inedita novella latina del XV secolo: l'anonima «Historia de Arono et Marina»*, in *Letteratura e filologia. Studi in onore di Cesare F. Goffis*, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 91-105.

Le rime del Codice Isoldiano, a cura di Lodovico Frati, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1913, 2 voll.

Scritti inediti di Benedetto Colucci da Pistoia, a cura di Arsenio Frugoni, Firenze, Olschki, 1939.

Florence Gal - Jean-Patrice Boudet - Laurence Moulinier-Brogi, *Vedrai mirabilia. Un libro di magia del Quattrocento*, Roma, Viella, 2017.

The Trotula. A Medieval Compendium of Women's Medicine, a cura di Monica H. Green, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001.

I negromanti. Novella di Messer Cesare Nappi edita per le nozze di Guglielmo Guerrini colla Marchesina Ottavia Antinori, a cura di Olindo Guerrini, Bologna, Zanichelli, 1885.

Guido Guinizelli, *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Torino, Einaudi, 2002.

Hugo de Miromari, *Liber de hominis miseria, mundi et inferni contemptu (uersio breuis)*, a cura di Fabrice Wendling, Turnhout, Brepols, 2010.

Hugo de Sancto Caro, *Postillae in bibliam (Hbr. 2, 2 moraliter/b)*, a cura di Martin Morard, in *Glossae Scripturae Sacrae electronicae*, IRHT-CNRS, 2021, consultabile su https://glosse.irht.cnrs.fr/ (consultato l'ultima volta il 9 aprile 2024).

Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, SISMEL, 1998, 2 voll.

Henricus Institoris, O. P. - Jacobus Sprenger, O. P., *Malleus maleficarum*, a cura di Christopher S. Mackay, Cambridge, Cambridge University Press, 2011 [2006], 2 voll.

Johannes de Sacrobosco, *Sphaera mundi*. Gerardo da Cremona, *Theorica planetarum*, Bologna, Domenico Fusco, 1480.

Le mille e una notte, a cura di René R. Khawam, trad. italiana a cura di Gioia Angiolillo Zannino e Basilio Luoni, Milano, Rizzoli, 2019.

Paul Oskar Kristeller, *Una novella latina e il suo autore Francesco Tedaldi, mercante fiorentino del Quattrocento*, in Id., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, vol. ii, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, pp. 385-402.

Bernardo Lapini detto l'Ilicino, *La novella di Angelica Montanini con l'inedito discorso di Ginevra Luti*, a cura di Monica Marchi, Pisa, ETS, 2023.

Antonio Manetti, *«Vita di Filippo Brunelleschi» preceduta da «La novella del Grasso»*, a cura di Domenico De Robertis, Giuliano Tanturli, Milano, Il Polifilo, 1976.

Marcus Manilius, *Astronomicon*. Aratus Solensis, *Phaenomena*, Bologna, Ugo Ruggeri e Donnino Bertocchi, 1474.

Karl Meisen *La leggenda del cacciatore furioso e della caccia selvaggia*, trad. italiana a cura di Sonia Maura Barillari e al., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

Il Novellino, a cura di Valeria Mouchet, Milano, Rizzoli, 2008.

Cesare Nappi, *Memoriale mei. Ricordi de mi. Con l'appendice del Memoriale secondo*, a cura di Leonardo Quacquarelli, Bologna, Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese, 1997.

Francesco Petrarca, *Res seniles*, a cura di Silvia Rizzo e Monica Berté, Firenze, Le Lettere, 2006-2019, 5 voll.

Enea Silvio Piccolomini, *De viris illustribus*, a cura di Adrianus Van Heck, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1991.

Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, a cura di Donato Pirovano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

Ippolita Maria Sforza, *Lettere*, a cura di Maria Serena Castaldo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

Sanctus Thomas Aquinas, *Opera omnia*, Parma, Typis Petri Fiaccadori, 1852-1869, 24 voll.

Sanctus Thoma de Aquino, *Summa Theologiae*, Milano, Edizioni Paoline, 1988.

Gilbert Tournoy, *«Historia trium amantium». Une contribution à l'étude de la nouvelle latine au Quattrocento*, in «Humanistica lovaniensia», XVII (1968), pp. 53-82.

Fileno dalla Tuata, *Istoria di Bologna: origini-1521*, a cura di Bruno Fortunato, Bologna, Costa, 2005, 3 voll.

Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento, a cura di Giorgio Varanini e Guido Baldassarri, Roma, Salerno, 1993, 3 voll.

Ioannes Vvier, *De praestigiis daemonum, & incantationibus ac ueneficiis Libri sex*, Basilea, Officina Oporiniana, 1583.

Isabel Wolfer, *Giovanni Conversini da Ravenna (1343-1408): «Violate pudicicie narracio sive Historia Elysie»*, in «Neulateinische Jahrbuch», VIII (2006), pp. 313-365.

Tiziano Zanato, *Gli autografi di Lorenzo il Magnifico. Analisi linguistica e testo critico*, in «Studi di Filologia Italiana», XLIV (1986), pp. 69-207.

SAGGI E STUDI

Mélanges offerts à M. Émile Picot par ses amis et ses élèves, s. ed., Parigi, Librairie de la Société des Bibliophiles, 1913, 2 voll.

Mélanges Auguste Pelzer: études d'histoire littéraire et doctrinale de la Scolastique médiévale offertes à Monseigneur Auguste Pelzer à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, s. ed., Louvain, Bibliothèque de l'Université, 1947.

Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider, s. ed., Tubinga, Mohr, 1948.

Bernardino predicatore nella società del suo tempo. Atti del XVI Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 1975), s. ed., Todi, Accademia Tudertina, 1976.

Agiografia nell'Occidente cristiano: secoli XIII-XV. Convegno Internazionale dell'Accademia dei Lincei (Roma, 1-2 marzo 1979), s. ed., Roma, Accademia Nazionale del Lincei, 1980.

Atti del convegno storico bernardiniano in occasione del sesto centenario della nascita di S. Bernardino da Siena (L'Aquila, 7-8-9 maggio 1980), s. ed., L'Aquila, Comitato aquilano del sesto centenario della nascita di s. Bernardino da Siena, 1982.

Stranieri e forestieri nella Marca dei secc. XIV-XVI. Atti del 30° Convegno di studi maceratesi (Macerata, 19-20 novembre 1994), s. ed., Macerata, Centro di studi storici maceratesi, 1996.

Sergio Abbiati - Attilio Agnoletto - Maria Rosario Lazzati, *La stregoneria. Diavoli, streghe, inquisitori dal Trecento al Settecento*, Milano, Mondadori, 1984.

The French Descent into Renaissance Italy 1494-95. Antecedents and Effetcs, a cura di David Abulafia, Aldershot, Variorum, 1995.

Cristiana Anna Addesso, *La farsa del «Magico» di Pier Antonio Caracciolo, in «Rivista di Letteratura Teatrale»*, IV (2011), pp. 9-28.

Gabriella Albanese, *Fortuna umanistica della «Griselda»*, in «Quaderni petrarcheschi», IX-X (1992-1993), pp. 571-627.

Gabriella Albanese, *La novella di Griselda: «De insigni obedientia et fide uxoria»* in *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, a cura di Marziano Guglielminetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, pp. xix-xlix.

Gabriella Albanese, *La «Fabula Zapelleti» di Antonio Loschi*, in *Filologia umanistica per Gianvito Resta*, a cura di Vincenzo Fera e Giacomo Ferraú, Padova, Antenore, 1997, pp. 3-59.

Gabriella Albanese, *Francesco Petrarca, «De insigni obedientia et fide uxoria». Il Codice Riccardiano 991*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998.

Gabriella Albanese, *Per la storia della fondazione del genere novella tra volgare e latino. Edizioni di testi e problemi critici*, in «Medioevo e Rinascimento, XII, n. s. IX (1998), pp. 263-284.

Gabriella Albanese, *Fra narrativa e rappresentazione teatrale: metamorfosi umanistiche della fanciulla perseguitata*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di Paola Andrioli, Giuseppe A. Camerino, Gino Rizzo e Paolo Viti, Galatina, Congedo, 2000, pp. 85-108.

Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000.

Gabriella Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento.* Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a cura di Ead., Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 257-308.

Gabriella Albanese - Rossella Bessi, *All'origine della guerra dei cento anni. Una novella latina di Bartolomeo Facio e il volgarizzamento di Jacopo di Poggio Bracciolini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.

Gabriella Albanese, *Introduzione. I «De origine inter Gallos ac Britannos belli historia» di Bartolomeo Facio*, in Ead. - Rossella Bessi, *All'origine della guerra dei cento anni. Una novella latina di Bartolomeo Facio e il volgarizzamento di Jacopo di Poggio Bracciolini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, pp. 11-68.

Gabriella Albanese, *Griselda in Piemonte: Petrarca e la novella dotta*, in «Levia Gravia», VI (2004), pp. 263-295.

Gabriella Albanese, *"Umile, mansueta e buona": Griselda in una sacra rappresentazione toscana del Quattrocento*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», CLVIII (2018), pp. 77-114.

Giancarlo Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006.

Ettore Allodoli, *Il Petrarca narratore*, in «Annali della Cattedra Petrarchesca», VI (1935-1936), pp. 105-131.

Robert Alter, *How Convention Helps Us Read: The Case of the Bible's Annunciation Type-Scene*, in «Prooftexts», III/2 (1983), pp. 115-130.

Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento. Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di Paola Andrioli, Giuseppe A. Camerino, Gino Rizzo e Paolo Viti, Galatina, Congedo, 2000.

Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento, a cura di Gian Mario Anselmi, Roma, Carocci, 1998.

Gian Mario Anselmi, *Il duplice statuto della novella italiana*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento.* Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 539-542.

Donne di potere nel Rinascimento, a cura di Letizia Arcangeli e Susanna Peyronel, Roma, Viella, 2008.

The Materiality of Magic: An Artifactual Investigation into Ritual Practices and Popular Beliefs, a cura di Natalie Armitage e Ceri Houlbrook, Oxford, Oxbow Book, 2015.

Natalie Armitage, *European and African figural ritual magic: The beginnings of the voodoo doll myth*, in *The Materiality of Magic: An Artifactual Investigation into Ritual Practices and Popular Beliefs*, a cura di Ead. e Ceri Houlbrook, Oxford, Oxbow Book, 2015, pp. 85-102.

Storia della cultura veneta, a cura di Girolamo Arnaldi e al., Vicenza, Neri Pozza, 1976-1987, 7 voll.

Colette Arnould, *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana*, Bari, Dedalo, 2011.

Letteratura italiana, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-1991, 8 voll.

Erich Auerbach, *La tecnica di composizione della novella*, trad. italiana a cura di Raoul Precht, Roma-Napoli, Theoria, 1984 [1921].

Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. italiana a cura di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956 [1946].

Novissimo Digesto Italiano, a cura di Antonio Azara ed Ernesto Eula, Torino, UTET, 1957-1987, 27 voll.

Lorella Badioli, *La novella pseudo-albertiana di Ippolito e Leonora*, in «Interpres», VIII (2004), pp. 204-216.

Agnello Baldi, *Masuccio, «Nov.» I: esperimento di lettura*, in *Masuccio novelliere salernitano dell'età Aragonese*. Atti del Convegno nazionale di studi su Masuccio Salernitano (Salerno, 9-10 maggio 1976), a cura di Pietro Borraro e Francesco D'Episcopo, Galatina, Congedo, 1978, pp. 83-99.

Armando Balduino, *Fortune e sfortune della novella italiana fra tardo Trecento e primo Cinquecento*, in *La nouvelle: formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval.* Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), a cura di Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano e Pamela D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 155-173.

Angelo Maria Bandini, *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, Firenze, s. n. t., 1774-1778, 5 tt.

Metamorfosi della novella, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Foggia, Bastogi, 1985.

Sonia Maura Barillari, *Introduzione*, in Karl Meisen *La leggenda del cacciatore furioso e della caccia selvaggia*, trad. italiana a cura di Sonia Maura Barillari e al., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 5-34.

Roland Barthes, *Le discourse de l'histoire*, in «Social Science», VI/4 (1967), pp. 63-75.

Bruno Basile, *Introduzione* in Sabadino degli Arienti, *Le porretane*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1981, pp. ix-lii.

Salvatore Battaglia, *Capitoli per una storia della novellistica italiana: dalle origini al Cinquecento*, a cura di Vittorio Russo, Napoli, Liguori, 1993.

Lucia Battaglia Ricci, *"Una novella per esempio". Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, in «Studi sul Boccaccio», XXVIII (2000), pp. 105-124.

Lucia Battaglia Ricci, *Le donne del «Decameron»*, in *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis scaligera 2004-2005. In memoria di Vittore Branca*, a cura di Ennio Sandal, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2006, pp. 167-212.

Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013.

Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere/leggere novelle. Scrivere/leggere un libro di novelle. Considerazioni conclusive*, in Ead., *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013, pp. 204-217.

Lucia Battaglia Ricci, *«Decameron», X, 10: due "verità" e due modelli e etici a confronto*, in «Italianistica», XLII/2 (2013), pp. 79-90.

Gian Luigi Beccaria, *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano dei dialetti*, Milano, Garzanti, 1999.

Joseph Bédier, *Les fabliaux*, Paris, Bouillon, 1895.

Le Format court. Récits d'aujourd'hui, a cura di Sabrinelle Bedrane, Claire Colin e Christine Lorre-Johnston, Parigi, Classiques Garnier, 2019.

Goffredo Bellonci, *Sette secoli di novelle italiane*, Roma, Casini, 1953, 2 voll.

Maria Bendinelli-Predelli, *Storia delle storie di Lanval*, in «Quaderni d'Italianistica», VI (1985), pp. 1-30.

Jean-Louis Benoît, *Autour de l'odeur de sainteté, les parfums dans le monde chrétien*, in «Iris», XXXIII (2012), pp. 55-89.

Monica Berté - Silvia Rizzo, *"Valete amici, valete epistole": l'ultimo libro delle «Senili»*, in «Studi medievali e umanistici», XII (2014), pp. 71-108.

Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Loescher, 1903.

Rossella Bessi, *La «Griselda» del Petrarca*, in *La novella italiana.* Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), vol. ii, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, 1989, pp. 711-726.

Rossella Bessi, *Il modello boccacciano nella spicciolata toscana tra fine Trecento e tardo Quattrocento*, in *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, a cura di Gian Mario Anselmi, Roma, Carocci, 1998, pp. 107-123.

Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Parigi, Librairie Larousse, 1974.

Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in in onore di Lino Lazzarini, a cura di Guido Billanovich e al., Padova, Antenore, 1979, 2 voll.

Armando Bisanti, *Tradizioni retoriche e letterarie nelle «Facezie» di Poggio Bracciolini*, Cosenza, Falco Editore, 2011.

Armando Bisanti, *Due nuove schede per Poggio*, in «Studi Umanistici Piceni», XXXI (2011), pp. 318-338.

Sergio Blazina, *Novelle di supplizio e di tortura: Bandello e Boccaccio*, in *Matteo Bandello novelliere europeo*, a cura di Ugo Rozzo, Tortona, Cassa di Risparmio, 1982, pp. 261-274.

Helwi Blom, *Legendary Love. The Wide Appeal of «Pierre de Provence et la belle Maguelonne» in Early Modern Europe*, in *Top Ten Fictional Narratives in Early Modern Europe. Translation, Dissemination and Mediality*, a cura di Ead., Rita Schlusemann, Anna

Katharina Richter e Krystyna Wierzbicka-Trwoga, Berlino-Boston, de Gruyter, 2023, pp. 225-258.

Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale, a cura di Sofia Boesch Gajano e Lucia Sebastiani, L'Aquila - Roma, L. U. Japadre, 1984.

Corrado Bologna, *Fra devozione e tentazione. Appunti su alcune metamorfosi nelle categorie letterarie dall'agiografia mediolatina ai testi romanzi medievali*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, a cura di Sofia Boesch Gajano e Lucia Sebastiani, L'Aquila - Roma, L. U. Japadre, 1984, pp. 263-363.

Johannes Bolte, *Die schöne Magelone, aus dem Französischen übersetzt von Veit Warbeck 1527. Nach der Originalhandschrift herausgegeben von Johannes Bolte*, Weimar, Verlag von Emil Felber, 1894.

Forma breve, a cura di Daniele Borgogni, Gian Paolo Caprettini e Carla Vaglio Marengo, Torino, Accademia University Press, 2016.

Masuccio novelliere salernitano dell'età Aragonese. Atti del Convegno nazionale di studi su Masuccio Salernitano (Salerno, 9-10 maggio 1976), a cura di Pietro Borraro e Francesco D'Episcopo, Galatina, Congedo, 1978.

Ruth Bottigheimer, *Fairy Tales: a New History*, Albany, State University of New York Press, 2009.

Ruth Bottigheimer, *Magic Tales and Fairy Tale Magic: From Ancient Egypt to the Italian Renaissance*, London, Palgrave Macmillan, 2014.

Novelle del Quattrocento, a cura di Aldo Borlenghi, Milano, Rizzoli, 1962.

Jean-Patrice Boudet, *Entre science et nigromance: astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XIIe-XVe siècle)*, Parigi, Éditions de la Sorbonne, 2006.

Images et magie: «Picatrix» entre Orient et Occident, a cura di Jean-Patrice Boudet, Anna Caiozzo e Nicolas Weill-Parot, Parigi, Champion, 2011.

Jean-Patrice Boudet, *Astrologie et politique entre Moyen Âge et Renaissance*, Firenze, SISMEL, 2020.

Renzo Bragantini, *La novella del Cinquecento. Rassegna di studi (1960-1980)*, in «Lettere italiane», XXXIII/1 (1981), pp. 77-114.

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

Renzo Bragantini, *La storia e la forma* in Id., *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 9-71.

Lessico critico decameroniano, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

Renzo Bragantini, *Alcune economie della narrazione cinquecentesca*, in *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, a cura di Gian Mario Anselmi, Roma, Carocci, 1998, pp. 153-170.

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

Vittore Branca, *Quando Bernardino parlava da Boccaccio*, in *«Corriere della Sera»*, 20 maggio 1980.

Vittore Branca - Chiara Degani, *Studi sugli "exempla" e il «Decameron»*, in «Studi sul Boccaccio», XIV (1983-1984), pp. 178-207.

Vittore Branca, *Premessa* in Id. - Chiara Degani, *Studi sugli "exempla" e il «Decameron»*, in «Studi sul Boccaccio», XIV (1983-1984), pp. 178-189.

Vittore Branca, *L'exemplum, il «Decameron» e Jacopo da Varazze*, in *Jacopo da Varagine*. Atti del I convegno di studi (Varazze, 13-14 aprile 1985), a cura di Giovanni Farris e Benedetto Tino Delfino, Cogoleto, SMA, 1987, pp. 209-222.

Becoming Visible. Women in European History, a cura di Renate Bridenthal e Claudia Koonz, Boston, Houghton Mifflin Company, 1977.

Elisa Brilli, *The Three Faults of Master Simone («Decameron» VIII.9)*, in *The «Decameron». The Eighth Day in Perspective*, a cura di William Randolph Robin, Toronto, University of Toronto Press, 2020, pp. 205-224.

Manuale di Letteratura Italiana: storia per generi e problemi, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1993-1996, 4 voll.

Transforming a Rape Culture, a cura di Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher e Martha Roth, Minneapolis, Milkweed Editions, 1993.

Dire la création: la culture italienne entre poétique et poïétique, a cura di Dominique Budor, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.

Glyn S. Burgess, *The «Lais» of Marie de France: Text and Context*, Athens (GA), University of Georgia Press, 1987.

Keith Burgess-Jackson, *Rape: A Philosophical Investigation*, London, Dartmouth, 1996.

Nancy Caciola, *Spirits seeking bodies: death, possession and communal memory in the Middle Ages*, in *The Place of the Dead: Death and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe*, a cura di Bruce Gordon e Peter Marshall, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 66-86.

Nancy Caciola, *Discerning Spirits: Divine and Demonic Possession in the Middle Ages*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2003.

Lucia Calboli Montefusco, *Stylistic and Argumentative Function of Rhetorical "Amplificatio"*, in «Hermes», CXXXII/1 (2004), pp. 69-81.

Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

Igor Candido, *Boccaccio rinnovatore di generi classici*, in *Boccaccio 1313-2013*, a cura di Francesco Ciabattoni, Elsa Filosa e Kristina Olson, Ravenna, Longo, 2015, pp. 225-236.

Igor Candido, *Boccaccio sulla via del romanzo. Metamorfosi di un genere tra antico e moderno*, in «Arnovit», I (2016), pp. 8-28.

Davide Canfora, *L'elegia di Niccolò Volpe ad Alberto Enoch Zancari*, in «Rinascimento», XXXIX (1999), pp. 129-155.

Davide Canfora, *Introduzione*, in Poggio Bracciolini, *Contra hypocritas*, a cura di Davide Canfora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. xix-xlix.

Janice Capel Anderson, *Mary's Difference: Gender and Patriarchy in the Birth Narratives*, in «The Journal of Religion», LXVII/2 (1987), pp. 183-202.

Harry Caplan, *Of Eloquence. Studies in Ancient and Mediaeval Rhetoric*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1970.

Sandra Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011.

Sandra Carapezza, *La novella del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2013.

Sandra Carapezza, *Da Oretta a Griselda. Boccaccio nella trattatistica cinquecentesca sulla novella*, in «Parole rubate», X (2014), pp. 133-156.

Il Rinascimento della novella, a cura di Sandra Carapezza, Elisa Curti e Monica Marchi, Milano, FrancoAngeli, in corso di pubblicazione.

Franco Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Pisa, 12-14 settembre 2019), a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich e Andrea Torre, Roma, Adi editore, 2021, https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze (consultato l'ultima volta il 26 marzo 2025).

Carla Casagrande, *La donna custodita*, in *Storia delle donne in Occidente*, vol. ii: *Il Medioevo*, a cura di Christiane Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 88-128.

Gino Castiglioni, *Sperando de trovar la pietra sancta. I disegni alchemici di Feliciano*, in *L'"antiquario" Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro.* Atti del Convegno di studi (Verona, 3-4 giugno 1993), a cura di Agostino Contò e Leonardo Quaquarelli, Padova, Antenore, 1995, pp. 49-80.

Marco Cavina, *Nozze di sangue. Storia della violenza coniugale*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

L'università davanti alla stregoneria in Europa tra medioevo ed età moderna, a cura di Marco Cavina, Bologna, il Mulino, 2022.

Claude Cazalé Bérard, *Filoginia/misoginia*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 116-141.

Storia della Letteratura Italiana, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1965-1969, 9 voll.

Annalisa Ceron, *Le amicizie degli Antichi e dei Moderni*, Pisa, ETS, 2021.

Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Parigi, Gallimard, 1975.

Novelle italiane. Il quattrocento, a cura di Gioachino Chiarini, Milano, Garzanti, 1982.

Gioachino Chiarini, *Introduzione*, in *Novelle italiane. Il quattrocento*, a cura di Id., Milano, Garzanti, 1982, pp. vii-xlii.

Gioachino Chiarini, *Guida bibliografica*, in *Novelle italiane. Il quattrocento*, a cura di Id., Milano, Garzanti, 1982, pp. xlii-xlvi.

John Christopoulos, *Abortion in Early Modern Italy*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 2021.

La Tradizione dei Testi. Atti del Convegno (Cortona, 21-23 settembre 2017), a cura di Claudio Ciociola e Claudio Vela, Firenze, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2018.

Norman Cohn, *Europe's inner demons: an equiry inspired by the great witch-hunt*, New York, New American Library, 1975.

Vittorio Coletti, *Parole dal pulpito. Chiesa e movimenti religiosi tra latino e volgare*, Casale Monferrato, Marietti, 1983.

L'"antiquario" Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro. Atti del Convegno di studi (Verona, 3-4 giugno 1993), a cura di Agostino Contò e Leonardo Quaquarelli, Padova, Antenore, 1995.

Dinora Corsi, *Donne medievali tra fama e infamia:* leges *e* narrationes, in «Storia delle donne», VI-VII (2010-2011), pp. 107-138.

Le comunità rurali e i loro statuti (secc. XII-XV). Atti del convegno (Viterbo, 30 maggio-1° giugno 2002), a cura di Alfio Cortonesi e Federica Viola, in «Rivista storica del Lazio», XXII (2005-2006), 2 voll.

Jenaro Costas Rodríguez, *La terminología latina de la fábula*, in *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae*, vol. i, a cura di José L. Melena, Vitoria-Gasteiz, «Veleia», 1985, pp. 287-294.

Marga Cottino-Jones, *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Roma, Salerno, 1994.

Virginia Cox, *Women's Writing in Italy. 1400-1650*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.

Milly Curcio, *Le forme della brevità*, Milano, FrancoAngeli, 2014.

Elisa Curti, *Le facezie umanistiche*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di Elisabetta Menetti, Roma, Carocci, 2019, pp. 63-79.

La novella italiana dal «Decameron» al Rinascimento, a cura di Elisa Curti e Flavia Palma, «Schede Umanistiche», XXXVI/1 (2022).

Alfonso D'Agostino, *Da cappa a cappa. L'autodistruzione di frate Alberto («Decameron», IV 2)*, in «Critica del testo», XVI/3 (2013), pp. 241-272.

Alfonso D'Agostino, *Gli antenati di Faust. Il patto col demonio nella letteratura medievale*, Milano, Mimesis, 2016.

Alfonso D'Agostino, *Di monaci e abati («Decameron» I 4)*, in «Carte Romanze», VII (2019), pp. 405-435.

Rhiannon Daniels, *Rethinking the Critical History of the «Decameron»: Boccaccio's «Epistle» XXII to Mainardo Cavalcanti*, in «Modern Language Review», CVI/2 (2011), pp. 423-447.

La condizione giuridica delle donne nel medioevo. Convegno di studio (Trieste, 23 novembre 2010), a cura di Miriam Davide, Trieste, CERM, 2022.

Vallombrosa: memorie agiografiche e culto delle reliquie, a cura di Antonella Degl'Innocenti, Roma, Viella, 2012.

Antonella Degl'Innocenti, *L'opera agiografica di Girolamo da Raggiolo*, in *Vallombrosa: memorie agiografiche e culto delle reliquie*, a cura di Ead., Roma, Viella, 2012, pp. 219-243.

Carlo Delcorno, *L'"exemplum" nella predicazione di Bernardino da Siena*, in *Bernardino predicatore nella società del suo tempo*. Atti del XVI Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 1975), Todi, Accademia Tudertina, 1976, pp. 71-107.

Carlo Delcorno, *Il racconto agiografico nella predicazione dei secoli XIII-XV*, in *Agiografia nell'Occidente cristiano: secoli XIII-XV.* Convegno Internazionale dell'Accademia dei Lincei, (Roma, 1-2 marzo 1979), Roma, Accademia Nazionale del Lincei, 1980, pp. 79-114.

Carlo Delcorno, *La narrativa di san Bernardino: poetica della voce e arte del racconto nelle prediche di san Bernardino da Siena*, in «Vita e Pensiero», LXIII/12 (1980), pp. 37-49.

Carlo Delcorno, *Rassegna di studi sulla predicazione medievale e umanistica (1970-1980)*, in «Lettere Italiane», XXXIII/2 (1981), pp. 235-276.

Carlo Delcorno, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1989.

Carlo Delcorno, *Exempla e facezie fra Bernardino da Siena e Poggio Bracciolini*, in *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a cura di Franca Magnani, Napoli, Loffredo, 1995, pp. 21-29.

"Quasi quidam cantus". Studi sulla predicazione medievale, a cura di Giovanni Baffetti, Giorgio Forni, Silvia Serventi e Oriana Visani, Firenze, Olschki, 2009.

Carlo Delcorno, *Exempla e facezie fra Bernardino da Siena e Poggio Bracciolini*, in *"Quasi quidam cantus". Studi sulla predicazione medievale*, a cura di Giovanni Baffetti, Giorgio Forni, Silvia Serventi e Oriana Visani, Firenze, Olschki, 2009, pp. 147-155.

Waldemar Deonna, *Εὐωδία: Croyances antiques et modernes: l'odeur suave des dieux et des élus*, in «Genava», XVII (1939), pp. 167-263.

Giulia Depoli, *Il «Lanval» umanistico di Masuccio Salernitano*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 197/668 (2022), pp. 522-542.

Giulia Depoli, *Le donne di Masuccio: agency oltre l'«anatemizzazione» e la «sublimazione»*, in *Letteratura e Potere/Poteri*. Atti del XXIV Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Catania, 23-25 settembre 2021), a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina e Carmelo Tramontana, Roma, Adi editore, 2023, https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/depoli.pdf (consultato l'ultima volta il 12 aprile 2024), pp. 1-9.

Domenico De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, vol. iii: *Il Quattrocento e l'Ariosto*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1966, pp. 355-784.

La fiaba prima della fiaba nella novella italiana dal Due al Seicento. Antologia, a cura di Laura Diafani, Fabrizio Scrivano e Debora Vitali, Perugia, Morlacchi, 2018.

Laura Diafani, *Il novellare distopico di Girolamo Morlini*, in *La fiaba prima della fiaba nella novella italiana dal Due al Seicento. Antologia*, a cura di Ead., Fabrizio Scrivano e Debora Vitali, Perugia, Morlacchi, 2018, pp. 247-281.

Patrizia Di Blasi, *Gusto della burla e mito dell'onore, oralità e scrittura nella novella del Grasso legnaiuolo*, in *Metamorfosi della novella*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 79-90.

Letterio Di Francia, *Alcune novelle del «Decameron» illustrate nelle fonti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XLIX (1907), pp. 257-280.

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

La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria, a cura di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982.

Raffaele Donnarumma, *Presenze boccacciane nell'«Orlando Innamorato»*, in «Rivista di letteratura italiana», X (1992), pp. 513-597.

Georges Duby - Michelle Perrot, *Storia delle donne in Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1990-1993, 5 voll.

Francis Dubost, *"Quelque chose que l'on serait tenté d'appeler le fantastique…". Remarques sur la naissance du concept*, in «Revue des langues romanes», CI/2 (1997), pp. 3-21.

Francis Dubost, *La vie paradoxale: la mort vivante et l'imaginaire fantastique au Moyen Âge*, in *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, a cura di Francis Gingras, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2006, pp. 11-38.

Francis Dubost, *Fantastique médiéval: esquisse d'une problématique*, in «Études médiévales», III (2011), pp. 101-115.

Francis Dubost, *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016.

Francis Dubost, *"Quelque chose que l'on serait tenté d'appeler le fantastique…". Remarques sur la naissance du concept*, in Id., *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, 103-120.

Francis Dubost, *Fantastique médiéval: esquisse d'une problématique*, in Id., *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, pp. 121-143.

Francis Dubost, *La vie paradoxale: la mort vivante et l'imaginaire fantastique au Moyen Âge*, in Id., *La Merveille médiévale*, Paris, Champion, 2016, pp. 145-174.

Gaston Duchet-Suchaux - Michel Pastoreau, *La «Bible» et les saints. Guide iconographique*, Parigi, Flammarion, 1990.

A Boccaccian Renaissance. Essays on the Early Modern Impact of Giovanni Boccaccio and His Works, a cura di Martin Eisner e David Lummus, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2019.

I vincoli della natura. Magia e stregoneria nel Rinascimento, a cura di Germana Ernst e Guido Giglioni, Roma, Carocci, 2012.

Il linguaggio dei cieli. Astri e simboli nel Rinascimento, a cura di Germana Ernst e Guido Giglioni, Roma, Carocci, 2012.

Anna Esposito, *Adulterio, concubinato, bigamia: testimonianze dalla normativa statutaria dello Stato pontificio (secoli XIII-XVI)*, in *Trasgressioni. Seduzione, concubinato, adulterio,*

bigamia (XIV-XVIII secolo), a cura di Silvana Seidel Menchi e Diego Quaglioni, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 21-42.

Anna Esposito, *Matrimonio, famiglia e condizione femminile nella normativa statutaria del Lazio medievale*, in *Le comunità rurali e i loro statuti (secc. XII-XV)*. Atti del convegno (Viterbo, 30 maggio-1° giugno 2002), vol. ii, a cura di Alfio Cortonesi e Federica Viola, in «Rivista storica del Lazio», XXII (2005-2006), pp. 93-108.

Anna Esposito, *Donne e fama tra normativa statutaria e realtà sociale*, in *Fama e* Publica vox *nel Medioevo*. Atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XXI edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno 3-5 dicembre 2009), a cura di Isa Lori Sanfilippo e Antonio Rigon, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2011, pp. 87-102.

Donne del Rinascimento a Roma e dintorni, a cura di Anna Esposito, Roma, Roma nel Rinascimento, 2013.

Anna Esposito, *La fama delle donne (Roma-Lazio, secc. XV-XVI)*, in *Donne del Rinascimento a Roma e dintorni*, a cura di Ead., Roma, Roma nel Rinascimento, 2013, pp. 1-19.

Lucrezia e le altre: la vita difficile delle donne (Roma e Lazio, secc. XV-XVI), a cura di Anna Esposito, Roma, Roma nel Rinascimento, 2015.

Anna Esposito, *La vita difficile delle donne: violenza in famiglia (Roma e dintorni – secc. XV-inizio XVI)*, in *Lucrezia e le altre: la vita difficile delle donne (Roma e Lazio, secc. XV-XVI)*, a cura di Ead., Roma, Roma nel Rinascimento, 2015, pp. 9-34.

Violenza alle donne. Una prospettiva medievale, a cura di Anna Esposito, Franco Franceschi e Gabriella Piccinni, Bologna, il Mulino, 2018.

Nicola Esposito, *Raccolte di novelle, ovvero manuali per una borghesia di governo. Il caso del «Pecorone»*, in *Letteratura e Potere/Poteri.* Atti del XXIV Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Catania, 23-25 settembre 2021), a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina e Carmelo Tramontana, Roma, Adi editore, 2023, https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/ESPOSITO.pdf (consultato l'ultima volta il 6 febbraio 2024).

Nicola Esposito, *Borghesia e società nei novellieri toscani da Boccaccio a ser Giovanni, Sacchetti e Sercambi (1378-1424)*, relatrice: Laura Banella, Tesi di Dottorato, University of Notre Dame, 2023.

Vittorino Facchinetti, *San Bernardino da Siena mistico sole del '400*, Milano, Casa Editrice Santa Lega Eucaristica, 1933.

Giovanni Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1781-1794, 9 voll.

Jacopo da Varagine. Atti del I convegno di studi (Varazze, 13-14 aprile 1985), a cura di Giovanni Farris e Benedetto Tino Delfino, Cogoleto, SMA, 1987.

Novelle del Quattrocento, a cura di Giuseppe Fatini, Torino, UTET, 1929.

Giuseppe Fatini, *Introduzione* in *Novelle del Quattrocento*, a cura di Id., Torino, UTET, 1929, pp. v-xxiii.

Filologia umanistica per Gianvito Resta, a cura di Vincenzo Fera e Giacomo Ferraú, Padova, Antenore, 1997.

Novelle del Quattrocento, a cura di Giuseppe Ferrero e Maria Luisa Doglio, Torino, UTET, 1975.

Giuseppe Ferrero - Maria Luisa Doglio, *Introduzione*, in *Novelle del Quattrocento*, a cura di Iid., Torino, UTET, 1975, pp. 7-45.

Giulio Ferroni, *La teoria classicistica della facezia da Pontano a Castiglione*, in «Sigma», n. s., XIII/2 (1980), pp. 69-96.

Giorgio Ficara, *Petrarca, Carlo Magno e la mummia*, in *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, a cura di Michela Vanon Alliata, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 382-390.

Giorgio Ficara, *Carlo Magno e la mummia. Una glossa a «Fam». I, 4*, in «Spolia», IV (2018), pp. 1-9.

Anna Fontes-Baratto, *Le thème de la beffa dans le «Décaméron»*, in *Formes et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance*, a cura di André Rochon, Parigi, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972, pp. 12-44.

Pier Massimo Forni, *Realtà/verità*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 300-319.

Jean Claude Fraisse, *Philia: La Notion d'Amitie Dans La Philosophie Antique*, Parigi, Vrin, 1974.

Lodovico Frati, *Di Niccolò Perotti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LIV (1909), pp. 389-406.

Sigmund Freud, *Opere*, a cura di Cesare Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1966-1980, 12 voll.

Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in Id., *Opere*, vol. V: *1905-1908*, a cura di Cesare Musatti, trad. italiana a cura di Silvano Daniele e Ermanno Sagittario, Torino, Bollati Boringhieri, 1972 [1905], pp. 1-211.

Donatella Frioli, *Girolamo da Raggiolo e Giacomo da Pratovecchio: praeceptor e discipulus a Vallombrosa nella seconda metà del secolo XV*, in *La memoria del chiostro: studi di storia e cultura monastica in ricordo di padre Pierdamiano Spotorno O.S.B.: archivista,*

bibliotecario e storico di Vallombrosa (1936-2015), a cura di Francesco Salvestrini e Pierdamiano Spotorno, Firenze, Olschki, 2019, pp. 537-584.

Riccardo Fubini, *Poggio Bracciolini e S. Bernardino: temi e motivi di una polemica*, in Atti del Simposio Internazionale Cateriniano-Bernardiniano (Siena, 17-20 aprile 1980), a cura di Domenico Maffei e Paolo Nardi, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1982, pp. 509-540.

Joseph G. Fucilla, *Oltre un cinquantennio di scritti sul Petrarca (1916-1973)*, Padova, Antenore, 1982.

Eugenio Garin, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1976.

Fabio Gasti, *L'oro degli Egizi. Cultura classica e* paideia *cristiana*, in «Athenaeum», LXXX (1992), pp. 311-329.

Stratégies et pouvoirs de la forme brève, a cura di Elisabeth Gavoille e Philippe Chardin, Parigi, Editions Kimé, 2017.

Carlo Gelmetti, *Il fuoco di Sant'Antonio. Storia, tradizioni e medicina*, Milano, Springer-Verlag, 2007.

Gérard Genette, *Figures III*, Parigi, Seuil, 1972.

Salvatore Gentile, *Repatriare Masuccio al suo lassato nido. Contributo filologico e linguistico*. Atti del Convegno Nazionale di Studi su Masuccio Salernitano (Salerno, 9-10 maggio 1976), vol. ii, Galatina, Congedo, 1979.

Carol Gesner, *Shakespeare and the Greek Romances. A Study of Origins*, Lexington, University Press of Kentucky, 1970.

Massimo Giansante, *Refrigeri, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXVI (2016), https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-refrigeri_(Dizionario-Biografico)/ (consultato l'ultima volta il 9 maggio 2024).

Raffaele Girardi, *"Auctor in fabula". Appunti sul Petrarca apologista*, in *Forme e contesti. Studi in onore di Vitilio Masiello*, a cura di Francesco Tateo e Raffaele Cavalluzzi, Bari, Laterza, 2005, pp. 19-38.

Raffaele Girardi, *Auctor in fabula. Idee e pratiche del racconto inserito fra '300 e '500*, Roma, Bulzoni, 2007.

Boccaccio e lo spettacolo della parola. Il «Decameron» dalla scrittura alla scena, a cura di Raffaele Girardi, Bari, Edizioni Due Punti, 2013.

Demonology and Witch-Hunting in Early Modern Europe, a cura di Julian Goodare, Rita Voltmer e Liv Helene Willumsen, Londra, Routledge, 2020.

The Place of the Dead: Death and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe, a cura di Bruce Gordon e Peter Marshall, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Leonie Graedel, *La cornice nelle raccolte novellistiche del Rinascimento italiano e i rapporti con la cornice del «Decameron»*, Firenze, Stamperia «Il Cenacolo», 1959.

Arturo Graf, *Il Boccaccio e la superstizione*, in «Nuova Antologia», XLIX/3 (1885), pp. 417-438.

Maria Rosaria Grizzuti, *Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, Nazionale, ms._VIII.G.28 <Biblioteca farnesiana>*, https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/747372?nomi_id_s=145872& (consultato l'ultima volta il 7 agosto 2024).

Maria Teresa Guerra Medici, *Diritto statutario e condizione della donna nella città medievale dei sec. XII-XIV*, in «Rivista di Storia del Diritto Italiano», LXV (1975), pp. 319-336.

Maria Teresa Guerra Medici, *L'aria di città. Donne e diritti nel comune medievale*, Napoli, ESI, 1996.

Olindo Guerrini, *Avvertimento*, in *I negromanti. Novella di Messer Cesare Nappi edita per le nozze di Guglielmo Guerrini colla Marchesina Ottavia Antinori*, a cura di Id., Bologna, Zanichelli, 1885, pp. 3-14.

Novellieri del Cinquecento, a cura di Marziano Guglielminetti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972.

Marziano Guglielminetti, *Introduzione*, in *Novellieri del Cinquecento*, a cura di Id., Milano-Napoli, Ricciardi, 1972, pp. ix-liii.

Marziano Guglielminetti, *Dalle 'novellae' del Morlini alle 'favole' dello Straparola*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in in onore di Lino Lazzarini*, vol. ii, a cura di Guido Billanovich e al., Padova, Antenore, 1979, pp. 69-81.

Marziano Guglielminetti, *Il circolo novellistico. La cornice e i modelli sociali*, in *La novella italiana.* Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), vol. i, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, 1989, pp. 83-102.

Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura, a cura di Marziano Guglielminetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.

Nuove frontiere per la Storia di genere, a cura di Laura Guidi e Maria Rosaria Pelizzari, Salerno, Università degli Studi di Salerno, 2013, 3 voll.

Giuseppe Guidicini, *I riformatori dello stato di libertà della città di Bologna, dal 1394 al 1797*, Bologna, Regia Tipografia, 1876-1877, 3 voll.

Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge: Morgane et Mélusine; La naissance des fées*, Parigi, Champion, 1984.

Henri Hauvette, *La "morte vivante". Étude de littérature comparée*, Paris, Boivin, 1933.

Tamar Herzig, *The Demons and the Friars: Illicit Magic and Mendicant Rivalry in Renaissance Bologna*, in «Renaissance Quarterly», LXIV/4 (2011), pp. 1025-1058.

Le Palais Farnèse, a cura di Michel Hochmann, Philippe Sénéchal, François Fossier, François-Charles Uginet e Bertrand Jestaz, Roma, École française de Rome, 1980-1994, 3 voll.

Olivia Holmes, *Boccaccio and Exemplary Literature. Ethics and Mischief in the «Decameron»*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023.

Gédéon Huet, *Le Thème de 'Camaralzanam' en Italie et en France au Moyen âge*, in *Mélanges offerts à M. Émile Picot par ses amis et ses élèves*, vol. i, Parigi, Librairie de la Société des Bibliophiles, 1913, pp. 113-119.

Angela M. Iacopino, *Diavoli, esorcismi e possessioni: una storia inedita del secondo Quattrocento (ms. Antinori 130)*, in «Arnovit», I (2016), pp. 165-221.

Allegra Iafrate, *"Il demone nell'ampolla": Solomon, Virgil, Aeolus, and the Long Metamorphosis of Rain Rituals and Wind-Taming Practices*, in «Revue de l'histoire des religions», III (2017), pp. 387-425.

La forma breve del narrare. Novelle, contes*,* short stories, a cura di Loretta Innocenti, Pisa, Pacini, 2013.

Lessico critico dell'«Orlando Furioso», a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016.

Annalisa Izzo, *Racconti*, in *Lessico critico dell'«Orlando Furioso»*, a cura di Ead., Roma, Carocci, 2016, pp. 367-385.

Montague Rhodes James, *Twelve Medieval Ghost Stories*, in «The English Historical Review», XXXVII (1922), pp. 413-419.

Hans Robert Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, trad. italiana a cura di Maria Grazia Andreotti Saibene, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 [1977].

André Jolles, *Forme semplici. Leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso, memorabile, fiaba, scherzo*, trad. italiana a cura di Carla Vinci Orlando e Marina Cometta, Milano, Mursia, 1980 [1930].

Constance Jordan, *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1990.

Pamela Joseph Benson, *The invention of the Renaissance Woman. The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1992.

Joan Kelly-Gadol, *Did Women Have a Renaissance?* in *Becoming Visible. Women in European History*, a cura di Renate Bridenthal e Claudia Koonz, Boston, Houghton Mifflin Company, 1977, pp. 137-164.

Richard Kieckhefer, *Forbidden Rites: a Necromancer's Manual of the Fifteenth Century*, Phoenix Mill, Sutton, 1997.

Timothy Kircher, *Boccaccio's Humanist* Brigata*: Reading the «Decameron» in the Quattrocento*, in *A Boccaccian Renaissance. Essays on the Early Modern Impact of Giovanni Boccaccio and His Works*, a cura di Martin Eisner e David Lummus, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2019, pp. 36-55.

Sergius Kodera, *From Piazza Mercato to Ponte Ricciardo, and on to Via Toledo: Giovan Battista Della Porta's translations of hands and feet of executed criminals across early modern Naples*, in «Open Arts Journal», VI (2017/2018), pp. 21-37.

Gustav Körting, *Boccaccios Leben und Werke* , Lipsia, Fues's Verlag (R. Reisland), 1880.

«The Italianist», XXVII (2007), special supplement 2: *"Caro Vitto". Essays in Memory of Vittore Branca*, a cura di Jill A. Kraye e Laura Lepschy.

Paul Oskar Kristeller, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984-1994, 3 voll.

Paul Oskar Kristeller, *The humanist Bartolomeo Facio and his unknown correspondence*, in Id., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, vol. ii, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, pp. 265-280 e 507-539.

Alessandro La Monica, *La traduzione latina di «Decameron» II, 5 di Paolo Marchese*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXCIX (2022), pp. 374-391.

Histoire et société: mélanges offerts a Georges Duby, a cura di Charles-Marie de La Roncière, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, 4 voll.

Heinrich Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*, trad. inglese a cura di Matthew T. Buss, Annemiek Jansen e David E. Orton, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1998 [1963].

Racconti di orchi, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2008.

Mario Lavagetto, *Dal buio delle notti invernali*, in *Racconti di orchi, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, a cura di Id., Milano, Mondadori, 2008, pp. ix-lxx.

Mario Lavagetto, *Oltre le usate leggi. Una lettura del «Decameron»*, Torino, Einaudi, 2019.

Tiziana Lazzari, *"Secondo natura": l'età giusta per il matrimonio nelle leggi dell'Europa altomedievale*, in *La condizione giuridica delle donne nel medioevo*. Convegno di studio (Trieste, 23 novembre 2010), a cura di Miriam Davide, Trieste, CERM, 2022, pp. 27-51.

Claude Lecouteux, *Fantômes et Revenants au Moyen Âge*, Parigi, Imago, 2009 [1986].

Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Parigi, Gallimard, 1981.

Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, 1985.

Jacques Le Goff, *Le merveilleux dans l'Occident médiéval*, in Id., *L'imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 17-39.

Jacques Le Goff, *L'*exemplum *et la rhétorique de la prédication aux XIIIè et XIVè siècles*, in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV.* Atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini (AMUL) in onore e memoria di Ezio Franceschini (Trento e Rovereto 2-5 ottobre 1985), a cura di Claudio Leonardi ed Enrico Menestò, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 3-29.

Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV. Atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini (AMUL) in onore e memoria di Ezio Franceschini (Trento e Rovereto 2-5 ottobre 1985), a cura di Claudio Leonardi ed Enrico Menestò, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

Didier Lett, *Hommes et femmes au Moyen Âge: Histoire du genre XII^e^-XV^e^ siècle*, Paris, Armand Colin, 2013.

Brian P. Levack, *The Devil Within. Possession and Exorcism in the Christian West*, New Haven-London, Yale University Press, 2013.

Miriam Lichteim, *Ancient Egyptian Literature*, Berkeley, University of California Press, 1973-1980, 3 voll.

Michele Lodone, *Riforme e osservanze tra XIV e XVI secolo*, in in *Les observances régulières: historiographies*, a cura di Sylvie Duval, Haude Morvan e Ludovic Viallet, in «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», CXXX/2 (2018), https://journals.openedition.org/mefrm/4190 (consultato l'ultima volta il 20 giugno 2024).

Paolo Lombardi, *Spettri e possessioni*, in *I vincoli della natura. Magia e stregoneria nel Rinascimento*, a cura di Germana Ernst e Guido Giglioni, Roma, Carocci, 2012, pp. 151-167.

Fama e Publica vox *nel Medioevo*. Atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XXI edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno 3-5 dicembre 2009), a cura di Isa Lori Sanfilippo e Antonio Rigon, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2011.

Mare Nostrum: studia Iberica, Italica, Graeca. Atti del convegno internazionale Byzanz und das Abendland-Byzante et l'Occident III (24-25 november 2014), a cura di Agnas Ludmann, Budapest, Elte, 2015.

Atti del Simposio Internazionale Cateriniano-Bernardiniano (Siena, 17-20 aprile 1980), a cura di Domenico Maffei e Paolo Nardi, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1982.

Carlo Malagola, *Della vita e delle opere di Antonio Urceo detto Codro*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1878.

La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, 1989, 2 voll.

Enrico Malato, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La novella italiana.* Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), vol. i, a cura di Id., Roma, Salerno, 1989, pp. 3-45.

Enrico Malato, *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal medioevo al rinascimento*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento.* Atti del Convegno di Pisa 26-28 ottobre 1998, a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 17-29.

Letteratura e Potere/Poteri. Atti del XXIV Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Catania, 23-25 settembre 2021), a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina e Carmelo Tramontana, Roma, Adi editore, 2023, https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere (consultato l'ultima volta il 6 febbraio 2024).

Teresa Mangione, *Una milanese alla corte di Napoli. Ippolita Sforza principessa d'Aragona*, in *"Con animo virile": donne e potere nel Mezzogiorno medievale, secoli XI-XV*, a cura di Patrizia Mainoni, Roma, Viella, 2011, pp. 361-453.

Anna Manfron - Anna Maria Scardovi Bonora, *La stagione dei Bentivoglio nella Bologna rinascimentale. Le testimonianze librarie*, in «L'Archiginnasio», CI (2008), pp. 515-579.

Paola Manni, *La lingua di Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2016.

Alessandra Mantovani, *Giovanni Garzoni traduttore del Boccaccio. Fortuna e ricezione della novella "spicciolata" nella cultura dell'umanesimo bolognese*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVII (2007), pp. 227-281.

Nicoletta Marcelli, *Tradizione connotativa e tradizione deformante: il caso del «Tancredi» e della «Novella di Seleuco» di Leonardo Bruni*, in *La Tradizione dei Testi.* Atti del Convegno (Cortona, 21-23 settembre 2017), a cura di Claudio Ciociola e Claudio Vela, Firenze, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2018, pp. 139-172.

Monica Marchi, *Introduzione* in Pseudo Gentile Sermini, *Novelle*, a cura di Monica Marchi, Pisa, ETS, 2012, pp. 9-22.

Monica Marchi, *La storia di Angelica Montanini: un* topos *della novellistica nel rinascimento senese*, Pisa, Pacini, 2017.

Monica Marchi, *Introduzione* in Bernardo Lapini detto l'Ilicino, *La novella di Angelica Montanini con l'inedito discorso di Ginevra Luti*, a cura di Monica Marchi, Pisa, ETS, 2023, pp. 9-53.

Monica Marchi, *"The true love": le donne nelle «Novelle» dello Pseudo Sermini*, in *Il Rinascimento della novella*, a cura di Ead., Sandra Carapezza ed Elisa Curti, Milano, FrancoAngeli, in corso di pubblicazione.

Monica Marchi, *"Masuccio è stato influenzato dallo Pseudo Sermini?". Qualche nuova considerazione sul tema*, in *Il «Novellino» di Tommaso Guardati: storia, filologia e interpretazione di un classico del Quattrocento*, a cura di Tobia R. Toscano e Vincenzo Vitale, Roma, Carocci, in corso di pubblicazione.

Luca Marcozzi, *Bibliografia petrarchesca (1989-2003)*, Firenze, Olschki, 2005.

Lessico critico petrarchesco, a cura di Luca Marcozzi e Romana Brovia, Roma, Carocci, 2016.

Luca Marcozzi, *Verità*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di Id. e Romana Brovia, Roma, Carocci, 2016, pp. 359-375.

Giacomo Mariani, *Roberto Caracciolo da Lecce (1425-1495). Life, Works, and Fame of a Renaissance Preacher*, Leiden-Boston, Brill, 2022.

David Marsh, *Shorter Prose Fiction*, in *A guide to Neo-Latin literature*, a cura di Victoria Moul, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 308-321.

Mario Martelli, *Firenze*, in *Letteratura italiana*, vol. vii: *Storia e geografia*, vol. ii.1: *L'età moderna*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1988, pp. 25-201.

Guido Martellotti, *Momenti narrativi del Petrarca* in «Studi petrarcheschi», IV (1951), pp. 9-33.

Guido Martellotti, *Clausole e ritmi nella prosa narrativa petrarchesca*, in «Studi petrarcheschi», IV (1951), pp. 35-48.

Guido Martellotti, *Scritti petrarcheschi*, a cura di Michele Feo e Silvia Rizzo, Padova, Antenore, 1983.

Hervé Martin, *À la recherche de la culture populaire bretonne à travers les manuscrits du bas Moyen Âge*, in «Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest», LXXXVI/4 (1979), pp. 631-633.

Matteo Massaro, *"Aniles fabellae"*, in «SIFC», 49 (1977), pp. 104-135.

Anna Mastroianni, *Francesco Petrarca, una vita di viaggi e avventure: frammenti nell'epistolario*, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici di Napoli», XIV (1997), pp. 205-230.

Anna Mastroianni, *Petrarca narratore: la novella di Carlo Magno («Fam». I, 4)*, in *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, a cura di Gian Mario Anselmi, Roma, Carocci, 1998, pp. 31-41.

Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, a cura di Luigi Settembrini, Napoli, Morano, 1874.

Serena Mauriello, Rhetorica, evidentia, amplificatio *nella biblioteca materiale e nella prosa narrativa di Giovanni Boccaccio*, relatore: Roberto Gigliucci, Tesi di Dottorato, Università La Sapienza di Roma, 2022.

Serena Mauriello, *"Rhetorica eloquentia armat".* Evidentia *e* amplificatio *nella prosa narrativa di Boccaccio*, Roma, Sapienza Università editrice, 2025.

Giancarlo Mazzacurati, *Forma & Ideologia*, Napoli, Liguori, 1974.

Giancarlo Mazzacurati, *Alatiel ovvero gli alibi del desiderio («Decameron», g. II, 7)*, in Id., *Forma & Ideologia*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 25-62.

Giancarlo Mazzacurati, *Préface*, trad. francese a cura di Georges Kempf, in *Conteurs italiens de la Renaissance*, a cura di Anne Motte-Gillet, Parigi, Gallimard, 1993, pp. xi-lxxix.

Giancarlo Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di Matteo Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

Giancarlo Mazzacurati, *Dopo Boccaccio: percorsi del genere novella dal Sacchetti al Bandello*, in Id., *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di Matteo Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 79-150.

Massimiliano Mazzei, *Filippo Beroaldo Il Vecchio e Boccaccio: la Fabula Tancredi*, relatrice: Gabriella Albanese, Tesi di Laurea, Pisa, Università di Pisa, 2009.

Thomas A. J. McGinn, *Prostitution, Sexuality and the Law in Ancient Rome*, New York, Oxford University Press, 1998.

Martin McLaughlin, *Humanist Rewriting and Translation: The Latin Griselda from Petrarch to Neri de' Nerli*, in «Humanistica», I/2 (2006), pp. 1-18.

Martin McLaughlin, *Translation or rewriting? Beroaldo's version of «Decameron» X, 8*, in «The Italianist», XXVII (2007), special supplement 2: *"Caro Vitto". Essays in Memory of Vittore Branca*, a cura di Jill A. Kraye e Laura Lepschy, pp. 150-173.

Martin McLaughlin, *Boccaccio between Apuleius and Cicero: Bandello's Latin version of «Decameron», X. 8 (1509)*, in «Humanistica», VIII (2013), pp. 71-82.

Karl Meisen, *Die Sagen vom Wütenden Heer und Wilden Jäger*, Münster, Aschendorff, 1935.

Eleazar Moiseevič Meletinskij, *Poetica storica della novella*, trad. italiana a cura di Massimo Bonafin, Macerata, eum, 2014 [1990].

Elisabetta Menetti, *Il «Decameron» fantastico*, Bologna, CLUEB, 1994.

Elisabetta Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005.

Elisabetta Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2015.

Le forme brevi della narrativa, a cura di Elisabetta Menetti, Roma, Carocci, 2019.

Elisabetta Menetti, *Generi e forme della narrativa breve italiana*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di Ead., Roma, Carocci, 2019, pp. 13-33.

Elisabetta Menetti, *Le forme della novella*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di Ead., Roma, Carocci, 2019, pp. 35-62.

Helmut Meter, *"Immediatezza" e "naturalità" nel «Novellino» di Masuccio. La misoginia come esempio*, in *Lingue testi culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo*. Atti del XL Convegno Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012), a cura di Ivano Paccagnella ed Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2014, pp. 394-411.

Marzia Minutelli, *"La miraculosa aqua". Lettura delle «Porretane novelle»*, Firenze, Olschki, 1990.

Marcello Molè, *Stuprum*, in *Novissimo Digesto Italiano*, vol. xviii, a cura di Antonio Azara ed Ernesto Eula, Torino, UTET, 1971, pp. 582-587.

Paola Mondani, Cursus in fabula. *Ritmo e retorica nella novellistica da Boccaccio al Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022.

Cristina Montagnani, *La festa profana. Paradigmi letterari e innovazione nel Codice Isoldiano*, Roma, Bulzoni, 2006.

Marina Montesano, *"Fantasima, fantasima che di notte vai": la cultura magica nelle novelle toscane del Trecento*, Roma, Città Nuova, 2000.

Olin H. Moore, *Was Masuccio influenced by Sermini?*, in «Italica», XV/4 (1938), pp. 220-222.

Olin H. Moore, *The Legend of Romeo and Juliet*, Columbus, The Ohio State University Press, 1950.

Raffaele Morabito, *Una sacra rappresentazione profana. Fortune di Griselda nel Quatterocento italiano*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 1993.

Franco Mormando, *The Preacher's Demons: Bernardino of Siena and the Social Underworld of Early Renaissance Italy*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1999.

Renaissance Studies in Honour of Craig Hugh Smyth, a cura di Andrew Morrogh, Fiorella Superbi Gioffredi, Piero Morselli ed Eve Borsook, Firenze, Giunti Barbèra, 1985, 2 voll.

Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Bari, Laterza, 2010.

Conteurs italiens de la Renaissance, a cura di Anne Motte-Gillet, Parigi, Gallimard, 1993.

A guide to Neo-Latin literature, a cura di Victoria Moul, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

Alessandra Mulas, *Epistole e prosimetri inediti del Feliciano. Fonti delle «Porretane»*, in «Italique», X (2007), pp. 59-84.

Gunther Müller, *Erzählzeit und erzählte Zeit*, in *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*, s. ed., Tubinga, Mohr, 1948, pp. 195-212.

Michela Murgia, *Ave Mary. E la Chiesa inventò la donna*, Torino, Einaudi, 2011.

La letteratura italiana: storia e testi, direzione di Carlo Muscetta, Bari, Laterza, 1970-1980, 10 voll.

Hans Jörg Neuschäfer, *Boccaccio und Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzenzahlung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Monaco, Fink, 1969.

Hans Jörg Neuschäfer, *Boccace et l'origine de la nouvelle. Le problème de la codification d'un genre médiéval*, in *La nouvelle: formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval.* Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), a cura di Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano e Pamela D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 103-110.

New York Radical Feminists, *Rape: The First Sourcebook for Women*, a cura di Noreen Connell e Cassandra Wilson, New York, New American Library, 1974.

Elena Niccolai, *Felice Feliciano, alchimista e copista*, in *Letteratura e Scienze*. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Pisa, 12-14 settembre 2019), a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich e Andrea Torre, Roma, Adi editore, 2021, pp. 1-13, https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze/Niccolai.pdf (consultato l'ultima volta l'8 maggio 2024)

Maria Grazia Nico Ottaviani, Mulier per vim exfortiata. *Gli statuti comunali*, in *Violenza alle donne. Una prospettiva medievale*, a cura di Anna Esposito, Franco Franceschi e Gabriella Piccinni, Bologna, il Mulino, 2018, pp. 107-128.

Salvatore Silvano Nigro, *Le brache di San Griffone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Bari, Laterza, 1983.

Christopher Nissen, *Games of Sex and Power in Gentile Sermini's Novelle*, in «Romance Languages», VII (1996), pp. 298-304.

Verdiana da Castelfiorentino. Contesto storico, tradizione agiografica e iconografia, a cura di Silvia Nocentini, Firenze, SISMEL, 2011.

Silvia Nocentini, *La Vita I di Lorenzo Giacomini*, in *Verdiana da Castelfiorentino. Contesto storico, tradizione agiografica e iconografia*, a cura di Ead., Firenze, SISMEL, 2011, pp. 93-114.

Traités sur la nouvelle à la Renaissance. Bonciani, Bargagli, Sansovino, a cura di Nuccio Ordine, Torino-Parigi, Aragno-Vrin, 2002.

Claudia Opitz, *La vita quotidiana delle donne nel tardo Medioevo (1250-1500)*, in Georges Duby - Michelle Perrot, *Storia delle donne in Occidente*, vol. ii: *Il Medioevo*, a cura di Christiane Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 330-401.

Ermanno Orlando, *Cultura patriarcale e violenza domestica*, in *Violenza alle donne. Una prospettiva medievale*, a cura di Ead., Anna Esposito e Franco Franceschi, Bologna, il Mulino, 2018, pp. 13-36.

Ermanno Orlando, *Matrimoni medievali. Sposarsi in Italia nei secoli XIII-XVI*, Roma, Viella, 2023.

Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017.

Lingue testi culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo. Atti del XL Convegno Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012), a cura di Ivano Paccagnella ed Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2014.

Sophie Page, *Les sacrifices d'animaux dans le «Picatrix» latin et d'autres textes de magie médiévale*, in *Images et magie: «Picatrix» entre Orient et Occident*, a cura di Jean-Patrice Boudet, Anna Caiozzo e Nicolas Weill-Parot, Parigi, Champion, 2011, pp. 187-211.

Flavia Palma, *La manipolazione della* brevitas *novellistica nelle «Cene» del Lasca*, in *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di Carlo Tirinanzi De Medici e Stefano Pradel, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2018, pp. 243-267.

Flavia Palma, *Novelle, paratesti e cornici. Novellieri italiani e inglesi tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019.

Michael Papio, *The "Corpse on a Horse" from a Fabliau to the Nineteenth Century*, in «La questione Romantica», VII/VIII (1999), pp. 111-125.

Giovanni Parenti, *Antonio Carazolo desamato*, in «Studi di Filologia Italiana», XXXVII (1979), pp. 119-279.

Gaston Paris, *Un poème inédit de Martin Le Franc*, in «Romania», LXII-LXIV (1887), pp. 383-437.

Gaston Paris, "*Der Ring der Fastrada. Eine mythologische Studie" von Dr. jur. August Pauls, Aachen 1896, in-8°* (rec.), in «Journal des savants», novembre (1896), pp. 637-643 e dicembre (1896), pp. 718-730.

Michela Parma, *Fortuna spicciolata del «Decameron» fra Tre e Cinquecento. Per un catalogo delle traduzioni latine e delle riscritture italiane volgari*, in «Studi sul Boccaccio», XXXI (2003), pp. 203-270.

Riccardo Parmeggiani, *"Ad extirpandas sortilegiorum, divinatorum ac malleficorum iniquas operationes". Riflessi teorico-pratici della repressione nello specchio di un registro quattrocentesco dell'inquisizione bolognese*, in «Rivista storica italiana», CXXIX/3 (2017), pp. 842-862.

Riccardo Parmeggiani, *Lo* Studium *di Bologna di fronte alla stregoneria (sec. XV)*, in *L'università davanti alla stregoneria in Europa tra medioevo ed età moderna*, a cura di Marco Cavina, Bologna, il Mulino, 2022, pp. 259-273.

Emilio Pasquini, *Fra Due e Quattrocento. Cronotopi letterari in Italia*, Milano, FrancoAngeli, 2012.

Emilio Pasquini, *Confessione e penitenza nella novellistica*, in Id., *Fra Due e Quattrocento. Cronotopi letterari in Italia*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 249-270.

Luca Pastori, *"O Belzebù domicilio di tranquillità!". Indagine sugli «Spiriti folletti» di Anton Francesco Doni*, in «Aevum», XCVI/3 (2022), pp. 533–554.

Letizia Pellegrini*, An irreducible plural: Franciscan observances in Europe (15th century)*, in *Les observances régulières: historiographies*, a cura di Sylvie Duval, Haude Morvan e Ludovic Viallet, in «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», CXXX/2 (2018), https://journals.openedition.org/mefrm/4515 (consultato l'ultima volta il 20 giugno 2024).

Giorgio Petrocchi, *Per l'edizione critica del «Novellino» di Masuccio*, in «Studi di filologia italiana», X (1952), pp. 37-82.

Giorgio Petrocchi, *La prima redazione del «Novellino» di Masuccio*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXIX (1952), pp. 266-317.

Lessico Etimologico Italiano, a cura di Max Pfister, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1984-2021, 21 voll.

Celestino Piana, *Nuovi documenti sull'Università di Bologna e sul Collegio di Spagna*, Bologna, Publicaciones del Real Colegio de España, 1976.

Gabriella Piccinni, *Storie di corpi e destini*, in *Violenza alle donne. Una prospettiva medievale*, a cura di Ead., Anna Esposito e Franco Franceschi, Bologna, il Mulino, 2018, pp. 153-178.

Paolo Piccolomini, *Documenti senesi sull'Inquisizione*, in «Bullettino senese di storia patria», XV (1908), pp. 233-245.

Michelangelo Picone, *Alle fonti del «Decameron»: il caso di frate Alberto*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 99-117.

La nouvelle: formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval. Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), a cura di Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano e Pamela D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983.

Il racconto, a cura di Michelangelo Picone, Bologna, il Mulino, 1985.

Michelangelo Picone, *Introduzione*, in *Il racconto*, a cura di Id., Bologna, il Mulino, 1985, pp. 99-117.

Michelangelo Picone, *L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, in *La novella italiana.* Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), vol. i, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, 1989, pp. 119-154.

Michelangelo Picone, *Il racconto*, in *Manuale di Letteratura Italiana*, vol. i: *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 587-696.

Michelangelo Picone, *Autore/narratori*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 55-59.

Michelangelo Picone, *Una scheda per Ciappelletto*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XVII (2001), pp. 33-40.

Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001), a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Franco Cesati editore, 2002.

Michelangelo Picone, *La morta viva: il viaggio di un tema novellistico*, in *Autori e lettori di Boccaccio*. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001), a cura di Id., Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, pp. 11-25.

Michelangelo Picone, *Lettura macrotestuale dell'ottava giornata del «Decameron»*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XXII (2003), pp. 11-35.

Marie-Françoise Piéjus, *La création au féminine dans le discours de quelques poétesses du XVI^e^ siècle*, in *Dire la création: la culture italienne entre poétique et poïétique,* a cura di Dominique Budor, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 85-90.

Daniela Pietragalla, *Novella come romanzo: la «Historia de amore Camilli et Emiliae» di Francesco Florio*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento.* Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a cura di

Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 359-377

TLIon, s.v. Conversini, Giovanni (Buda [oggi Budapest, Ungheria], 1343 - Venezia, 1408), *Violate pudicitie narratio; Dolosi astus narratio; Familie Carrariensis natio; Liber memorandarum rerum (Altri titoli: Historia Elysie)*, a cura di Daniela Pietragalla, 19-03-2010 (http://80.211.11.62/index.php?type=opera&op=fetch&id=148&lang=it, consultato l'ultima volta il 15 luglio 2023).

Donato Pirovano, *Modi narrativi e stile del «Novellino» di Masuccio Salernitano*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

Donato Pirovano, *Due novelle del Boccaccio («Dec». VI, 9 e VII, 7) tradotte in latino da Franesco Pandolfini*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXV (1998), pp. 556-576.

Donato Pirovano, *Introduzione* in Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, a cura di Donato Pirovano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 7-17.

Luigi Pizzolato, *L'idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano*, Torino, Einaudi, 1993.

Michel Plaisance, *Funzione e tipologia della cornice*, in *La novella italiana.* Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), vol. i, a cura di Enrico Malato., Roma, Salerno, 1989, pp. 103-118.

Edgar Allan Poe, *«Twice-Told Tales» by Nathaniel Hawthorne* (review), in «Graham's Magazine», XX/5 (1842), p. 254.

Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, in «Graham's Magazine», XXVIII/4 (1846), pp. 163-167.

Daria Porciatti, *Filigrane alessandrine.* Topoi *romanzeschi nella narrativa italiana da Boccaccio a Tasso*, relatrice: Donatella Coppini, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2016 (https://flore.unifi.it/retrieve/e398c37b-fa77-179a-e053-3705fe0a4cff/tesi%20di%20dottorato%20DARIA%20PORCIATTI.pdf, consultato l'ultima volta il 17 febbraio 2025).

Giovanni Pozzi - Giulia Gianella, *Scienza antiquaria e letteratura. Il Feliciano*, in *Storia della cultura veneta*, vol. iii: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, t. i, a cura di Gianfranco Folena, Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 459-498.

Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.

Giovanni Pozzi, *Dall'orlo del "visibile parlare"*, in Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 439-464.

Vladimir Jakovlevic Propp, *Morfologia della fiaba*, trad. italiana a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 1966 [1928].

Adriano Prosperi, *Dare l'anima. Storia di un infanticidio*, Torino, Einaudi, 2005.

Amedeo Quondam, *"Limatura di rame": qualche riflessione sulla novella nel sistema del classicismo*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento.* Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 543-557.

Amedeo Quondam, *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007.

Théophile Raynaud, *In symbolicam S. Antonii magni imaginem commentatio, editio post Romanam altera & auctior*, Gand, Typographia Bernardi Kerchovii, 1659.

Renzo Ristori, *Colucci, Benedetto (Benedetto di Coluccio)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVII (1982), https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-colucci_(Dizionario-Biografico)/ (consultato l'ultima volta l'8 aprile 2024).

«Ippolito e Lionora» from a Manuscript of Felice Feliciano in the Harvard College Library, a cura di Franco Riva, Martin Faigel e Giovanni Mardersteig, Verona, Officina Bodoni, 1970.

Diana Robin - Lynn Lara Westwater, *Introduction*, in Ippolita Maria Sforza, *Duchess and Hostage in Renaissance Naples: Letters and Orations*, a cura di Eaed., Toronto - Tempe, Iter Press - Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2017, pp. 1-39.

The «Decameron». The Eighth Day in Perspective, a cura di William Randolph Robin, Toronto, University of Toronto Press, 2020.

Formes et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance, a cura di André Rochon, Parigi, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972.

Giuseppe Rondoni, *Tradizioni popolari e leggende di un comune medioevale e del suo contado. Siena e l'antico contado senese*, Firenze, Cellini, 1886.

Luciano Rossi, *Introduzione*, in Giovanni Sercambi, *Il novelliere*, vol. i, a cura di Luciano Rossi, Roma, Salerno, 1974, pp. ix-lxi.

Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura, a cura di Paolo Rossi, Bari, De Donato, 1977.

Vittorio Rossi, *Il Quattrocento*, in *Storia letteraria d'Italia*, a cura di Ferdinando Neri, Milano, Vallardi, 1933.

Vittorio Rossi, *Il Quattrocento*, a cura di Rossella Bessi e Mario Martelli, Padova, Piccin Nuova Libraria, 1992.

Dominic P. Rotunda, *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington, Indiana University Publications, 1942.

Matteo Bandello novelliere europeo, a cura di Ugo Rozzo, Tortona, Cassa di Risparmio, 1982.

Romano Ruffini, *Medici e guaritori forestieri nella Marca Anconitana, in particolare nella città di Macerata, nei secoli XIV-XVI*, in *Stranieri e forestieri nella Marca dei secc. XIV-XVI*. Atti del 30° Convegno di studi maceratesi (Macerata, 19-20 novembre 1994), Macerata, Centro di studi storici maceratesi, 1996, pp. 233-384.

Ferdinando Russo, *Napoli d'altri tempi. Il Ponte Ricciardo, le sue streghe e le sue forche*, in «Illustrazione popolare», L (18 dicembre 1913), pp. 868-869.

La memoria del chiostro: studi di storia e cultura monastica in ricordo di padre Pierdamiano Spotorno O.S.B.: archivista, bibliotecario e storico di Vallombrosa (1936-2015), a cura di Francesco Salvestrini e Pierdamiano Spotorno, Firenze, Olschki, 2019.

Piotr Salwa, *Retorica e politica - croniche e novelle di Giovanni Sercambi, lucchese*, in *Renaissance Studies in Honour of Craig Hugh Smyth*, vol. i, a cura di Andrew Morrogh, Fiorella Superbi Gioffredi, Piero Morselli ed Eve Borsook, Firenze, Giunti Barbèra, s1985, pp. 465-479.

Piotr Salwa, *Il «Novelliere» sercambiano e il suo contesto lucchese*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», XXXIII (1986), pp. 207-225.

Piotr Salwa, *Narrazione, persuasione, ideologia: una lettura del «Novelliere» di Giovanni Sercambi, lucchese*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1992.

Piotr Salwa, *L'allusione politica nel «Pecorone» di ser Giovanni Fiorentino*, in «Quaderni lucchesi di studi sul medioevo e sul rinascimento», I (2000), pp. 143-162.

Piotr Salwa, *La narrativa tardogotica toscana*, Fiesole, Cadmo, 2004.

Piotr Salwa, *La novella post-boccacciana e la politica*, in «Heliotropia», VII (2010), pp. 145-159.

Piotr Salwa, *II pubblico e il privato secondo Giovanni Sercambi*, in *Vita pubblica e vita privata nel rinascimento.* Atti del XX Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza 21-24 luglio 2008), a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010, pp. 67-76.

Dante e Boccaccio. Lectura Dantis scaligera 2004-2005. In memoria di Vittore Branca, a cura di Ennio Sandal, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2006.

Giuseppe Sanesi, *Un episodio d'eresia* nel 1383, in «Bullettino senese di storia patria», III (1896), pp. 384-388.

Carla Maria Sanfilippo, *Nota introduttiva* in Filippo degli Agazzari, *Assempri*, a cura di Ead., in *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, vol. iii, a cura di Giorgio Varanini e Guido Baldassarri, Roma, Salerno, 1993, pp. 251-279.

Giuseppe Sangirardi, *Les nouvelles du «Roland furieux»*, in «Cahiers d'études italiennes», X (2010), pp. 115-128.

Edoardo Sanguineti, *Scaricare il morto*, in «Paese sera», 1 maggio 1975.

Edoardo Sanguineti, *Giornalino 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1976.

Federico Sanguineti, *Umanesimo e violenza (domestica)*, in *Nuove frontiere per la Storia di genere*, vol. ii, a cura di Laura Guidi e Maria Rosaria Pelizzari, Salerno, Università degli Studi di Salerno, 2013, pp. 379-386.

Andrea Scardicchio, *Una nuova testimonianza in volgare della fortuna umanistica di Boccaccio («Decameron» X, 8)*, in «Italica», XCVI (2019), pp. 433-460.

Top Ten Fictional Narratives in Early Modern Europe. Translation, Dissemination and Mediality, a cura di Rita Schlusemann, Helwi Blom, Anna Katharina Richter e Krystyna Wierzbicka-Trwoga, Berlino-Boston, de Gruyter, 2023.

Jean-Claude Schmitt, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Parigi, Gallimard, 1994.

Ludwig Schmugge, *Female Petitioners in the Papal Penitentiary*, in *Gendering the Middle Ages*, a cura di Pauline Stafford e Anneke B. Mulder-Bakker, Oxford, Blackwell, 2001, pp. 155-173.

Ludwig Schmugge, *Costrette. La violenza contro le donne nelle suppliche al papa*, trad. it. a cura di Gerhard Kuck e Anna Esposito, in *Violenza alle donne. Una prospettiva medievale*, a cura di Anna Esposito, Franco Franceschi e Gabriella Piccinni, Bologna, il Mulino, 2018, pp. 179-208.

Fabrizio Scrivano, *Tre cause di brevità testuale: gesto, rapidità, portatilità*, in «Gentes», IX (2022), pp. 14-20.

Vita pubblica e vita privata nel rinascimento. Atti del XX Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza 21-24 luglio 2008), a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010.

Cesare Segre, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974.

Cesare Segre, *Analisi del racconto, logica narrativa e tempo*, in Id., *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-72.

Cesare Segre, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979.

Cesare Segre, *Semiotica e filologia*, in Id., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 5-21.

Cesare Segre, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana.* Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), vol. i, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, 1989, pp. 47-57.

Cesare Segre, *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012.

Luigi Settembrini, *Masuccio, i suoi tempi, il suo libro*, in Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, a cura di Luigi Settembrini, Napoli, Morano, 1874, pp. iii-xlvi.

Ippolita Maria Sforza, *Duchess and Hostage in Renaissance Naples: Letters and Orations*, a cura di Diana Robin e Lynn Lara Westwater, Toronto - Tempe, Iter Press - Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2017.

Pierre Sigal, *La possession démoniaque dans la région de Florence au XVe siècle d'après les miracles de Saint Jean Gualbert*, in in *Histoire et société: mélanges offerts a Georges Duby*, vol. iii: *Le moine, le clerc et le prince*, a cura di Charles-Marie de La Roncière, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, pp. 101-112.

Michele Sità, *La teatralità del «Decameron»*, in *Mare Nostrum: studia Iberica, Italica, Graeca.* Atti del convegno internazionale Byzanz und das Abendland-Byzante et l'Occident III (24-25 november 2014), a cura di Agnas Ludmann, Budapest, Elte, 2015, pp. 87-104.

Viktor Borisovič Šklovskij, *Lettura del «Decameron»: dal romanzo d'avventura al romanzo di carattere*, trad. italiana a cura di Alessandro Ivanov, Bologna, il Mulino, 1969 [1961].

Eredità medievali. La narratio brevis *e le sue declinazioni in area romanza.* Atti del IV seminario internazionale di studio (L'Aquila, 29-30 novembre 2017), a cura di Lucilla Spetia, Luca Core e Teresa Nocita, «Spolia», n. s. (2018).

Gendering the Middle Ages, a cura di Pauline Stafford e Anneke B. Mulder-Bakker, Oxford, Blackwell, 2001.

Suzanne Stern-Gillet, *Aristotle's Philosophy of Friendship*, Albany (NY), State University of New York Press, 1995.

Pamela D. Stewart, *Boccaccio e la tradizione retorica: la definizione della novella come genere letterario*, in «Stanford Italian Review», i (1979), pp. 67-74.

Pasquale Stoppelli, *Parole dell'Arienti*, in «Studi e problemi di critica testuale», xii (1976), pp. 120-126.

Carolina Stromboli, *L'invenzione della fiaba*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di Elisabetta Menetti, Roma, Carocci, 2019, pp. 81-105.

Susan Suleiman, *Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse*, in «Poétique», VIII (1977), pp. 468-489.

Luigi Surdich, *La rimodellizzazione novellistica dei generi letterari*, in *Autori e lettori di Boccaccio.* Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001), a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Franco Cesati editore, 2002, pp. 141-177.

John Addington Symonds, *Renaissance In Italy. The Revival Of Learning*, New York, Henry Hold and Company, 1888.

Magia, astrologia e religione nel Rinascimento. Convegno polacco-italiano (Varsavia: 25-27 settembre 1972), a cura di Lech Szczucki, Wroclaw, Ossolineum, 1974.

Achille Tartaro, *La letteratura volgare in Toscana*, in *La letteratura italiana: storia e testi*, direzione di Carlo Muscetta, vol. iii: *Il Quattrocento. L'età dell'umanesimo*, t. i, a cura di Achille Tartaro e Francesco Tateo, Bari, Laterza, 1971, pp. 163-294.

Achille Tartaro, *Per un'interpretazione letteraria. Modelli e modi dell'argomentazione*, in Atti del convegno storico bernardiniano in occasione del sesto centenario della nascita di S. Bernardino da Siena (L'Aquila, 7-8-9 maggio 1980), L'Aquila, Comitato aquilano del sesto centenario della nascita di s. Bernardino da Siena, 1982, pp. 127-139.

Ecumenismo della cultura, a cura di Giovannangiola Tarugi, Firenze, Olschki, 1981, 3 voll.

Francesco Tateo, *La letteratura in volgare da Masuccio Salernitano al Chariteo*, in *La letteratura italiana: storia e testi*, direzione di Carlo Muscetta, vol. iii: *Il Quattrocento. L'età dell'umanesimo*, t. ii, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Francesco Tateo e Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1972, pp. 543-608.

Francesco Tateo, *Exemplum e facezia in S. Bernardino da Siena*, in Atti del convegno storico bernardiniano in occasione del sesto centenario della nascita di S. Bernardino da Siena (L'Aquila, 7-8-9 maggio 1980), L'Aquila, Comitato aquilano del sesto centenario della nascita di s. Bernardino da Siena, 1982, pp. 141-153.

Francesco Tateo, Sermo *e cornice etica nella narrativa umanistica*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento.* Atti del Convegno di Pisa 26-28 ottobre 1998, a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000, pp. 558-568.

Forme e contesti. Studi in onore di Vitilio Masiello, a cura di Francesco Tateo e Raffaele Cavalluzzi, Bari, Laterza, 2005.

Francesco Tateo, *Boccaccio 'spettacolare'*, in *Boccaccio e lo spettacolo della parola. Il «Decameron» dalla scrittura alla scena*, a cura di Raffaele Girardi, Bari, Edizioni Due Punti, 2013, pp. 3-22.

Francesco Tateo, *Nota introduttiva*, in Giovanni Pontano, *I dialoghi; La fortuna; La conversazione; in appendice le lettere*, a cura di Francesco Tateo, Bompiani, 2019, pp. 993-1004.

Leonardo Terrusi, *La 'Vita della beata Barbara di Lanzhuet' nel «Novellino» di Masuccio Salernitano*, in «La Nuova Ricerca», IX-X (2000-2001), pp. 77-98.

Leonardo Terrusi, *El rozo idyoma de mia materna lingua. Studio sul «Novellino» di Masuccio Salernitano*, Bari, Laterza, 2005.

Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, 6 voll.

Stith Thompson - Jonas Balys, *The oral tales of India*, Bloomington, Indiana University Press, 1958.

Lynn Thorndike, *Traditional medieval tracts concerning engraved astrological images*, in *Mélanges Auguste Pelzer: études d'histoire littéraire et doctrinale de la Scolastique médiévale offertes à Monseigneur Auguste Pelzer à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, Louvain, Bibliothèque de l'Université, 1947, pp. 217-274.

Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali, a cura di Carlo Tirinanzi De Medici e Stefano Pradel, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2018.

Carlo Tirinanzi De Medici, *Breve/lungo. Declinazioni letterarie di due radicali cognitivi*, in *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di Id. e Stefano Pradel, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2018, pp. 17-25.

Antonia Tissoni Benvenuti, *Narrativa e Teatro*, in *La letteratura italiana: storia e testi*, direzione di Carlo Muscetta, vol. iii: *Il Quattrocento. L'età dell'umanesimo*, t. ii, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Francesco Tateo e Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1972, pp. 417-467.

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Francesco Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, Vigo, 1884.

Il «Novellino» di Tommaso Guardati: storia, filologia e interpretazione di un classico del Quattrocento, a cura di Tobia R. Toscano e Vincenzo Vitale, Roma, Carocci, in corso di pubblicazione.

Gilbert Tournoy, *Le versioni latine del «Decameron»*, in *Ecumenismo della cultura.* Atti del XII Convegno Internazionale del Centro di Studi Umanistici (Montepulciano, Palazzo Tarugi, 1975), vol. I: *Teoria e prassi della poetica dell'umanesimo. Onoranze a Giovanni Boccaccio*, a cura di Giovannangiola Tarugi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 125-126.

Gilbert Tournoy, *Francesco Florio's Novella revisited*, in «Humanistica Lovaniensia», XL (1991), pp. 30-42.

Anna Laura Trombetti, *Manfredi, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXVIII (2007), https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-manfredi_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato l'ultima volta il 9 maggio 2024).

Frederic C. Tubach, *Exempla in the Decline*, in «Traditio», XVIII (1962), pp. 407-417.

Ilaria Tufano, *La polemica antiosservante di Masuccio Salernitano*, in *La novella italiana dal «Decameron» al Rinascimento*, a cura di Elisa Curti e Flavia Palma, «Schede Umanistiche», XXXVI/I (2022), pp. 203-220.

Ilaria Tufano, *Il viaggio all'oltremondo: dal «Novellino» a Giovanni Gherardi da Prato*, in *La novella in viaggio*, a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 149-167.

Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica, a cura di Michela Vanon Alliata, Venezia, Marsilio, 2002.

Prosatori volgari del Quattrocento, a cura di Claudio Varese, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

Claudio Varese, *Introduzione*, in *Prosatori volgari del Quattrocento*, a cura di Id., Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, pp. vii-xvi.

Cesare Vasoli, *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, Bologna, il Mulino, 1976.

Cesare Vasoli, *L'astrologia a Ferrara tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, a cura di Paolo Rossi, Bari, De Donato, 1977, pp. 469-494.

André Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Roma, École Française de Rome, 1988 [1981].

Paola Vecchi Galli, *Per l'epistolario petrarchesco: questioni aperte e bibliografia*, in *I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, a cura di Gian Mario Anselmi, Roma, Carocci, 1998, pp. 43-63.

Piermario Vescovo, *Figurando una historia. Della "teatralità" o "teatrabilità" del «Decameron»*, in «Quaderns d'Italià», XIV (2009), pp. 49-76.

Giovanni Villani, *Da Morlini a Straparola: Problemi di traduzione e problemi di testo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXIX (1982), pp. 66-73.

Giovanni Villani, *Introduzione*, in Girolamo Morlini, *Novelle e favole*, a cura di Giovanni Villani, Roma, Salerno, 1983, pp. ix-xlvi.

Vincenzo Vitale, *Secondo i precetti della perfetta amicizia. Il «Novellino» di Masuccio tra Boffillo e Pontano*, Roma, Carocci, 2018.

Johanna Weaver, *Could Mary Have Said "No?" A contemporary feminist analysis of consent, examined through the context of Marian representations that originate from the Annunciation*, supervisione della London School of Theology, Tesi di dottorato, Middlesex University, 2023 (https://repository.mdx.ac.uk/download/1f3b9d9630662269e11580dcd891ecaa184cfeced36e8831712c1042f0add493/1073422/JEWeaver%20thesis.pdf, consultato l'ultima volta l'11 ottobre 2024).

Evelyn S. Welch, *Between Milan and Naples: Ippolita Maria Sforza, duchess of Calabria*, in *The French Descent into Renaissance Italy 1494-95. Antecedents and Effetcs*, a cura di David Abulafia, Aldershot, Variorum, 1995, pp. 123-136.

Jean-Thiebaut Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Parigi-Tolosa, Occitania, 1927.

Rebecca Whisnant, *Feminist Perspectives on Rape*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, a cura di Edward N. Zalta, 9 agosto 2021, https://plato.stanford.edu/entries/feminism-rape/ (consultato l'ultima volta il 16 ottobre 2024).

Guido Zaccagnini, *Storia dello Studio di Bologna durante il Rinascimento*, Ginevra, Olschki, 1930.

«Gentes», IX (2022), numero unico, direzione di Giovanna Zaganelli.

Sergio Zatti, *La novella: un genere senza teoria*, in «Moderna», XII/2 (2010), pp. 11-24.

Charles Zika, *Exorcising our Demons: Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe*, Leiden, Brill, 2003.

Paul Zumthor, *De la chanson au récit: «La chastelaine de Vergi»*, in «Vox Romanica», XXVII (1968), pp. 77-95.

Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Parigi, Éditions du Seuil, 1972.

Paul Zumthor, *La brièveté comme forme*, in *La nouvelle: formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval.* Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), a c. di M. Picone, G. Di Stefano e P. D. Stewart, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 3-8.

Ringraziamenti

Una tesi di dottorato è come un bambino: per crescerla ci vuole un intero villaggio. Di fatto, questa ricerca non sarebbe stata possibile senza il sostegno di una preziosa rete di studiose e studiosi che mi hanno generosamente aiutata con le loro competenze.

Desidero ringraziare anzitutto il mio relatore, Stefano Carrai, che ancor prima di questo dottorato, conoscendo la mia passione per i fenomeni di contatto fra letteratura italiana e letteratura latina, mi ha fatto incontrare la novella quattrocentesca per la mia tesi magistrale e che poi, nel 2020, ha visto ulteriori potenzialità di questa mia ricerca. Soprattutto, gli sono grata per aver sempre creduto nelle mie capacità nel corso di questi sette anni alla Scuola e per avermi aiutata a coltivarle. Senza la sua guida questo progetto non avrebbe mai preso forma e senza il suo sostegno questo mio percorso accademico non sarebbe giunto al termine. Lo ringrazio anche, da ultimo, per non aver battuto ciglio di fronte all'invio di capitoli da oltre cento pagine, anche in mezzo a tutti gli impegni istituzionali.

Ringrazio, poi, la mia correlatrice Elisa Curti, che anche a distanza mi ha aiutata a mettere a fuoco la forma di questa tesi e gli obiettivi della ricerca, aiutandomi a fare chiarezza in questo tortuoso percorso. Sono profondamente consapevole che, senza il dialogo con lei in fasi decisive del mio progetto, il mio lavoro si sarebbe addentrato – e probabilmente perso – in meandri assai poco proficui.

Oltre a Stefano Carrai ed Elisa Curti, tengo a ringraziare anche tutti gli altri membri del progetto *Re.Novella*, Monica Marchi, Sandra Carapezza, Flavia Palma, Michel Cattaneo ed Elena Niccolai, che fin dagli albori di questo dottorato si sono interessati alla mia ricerca e mi hanno permesso di partecipare a numerosi e ricchissimi momenti di incontro, scambio e condivisione scientifica. Sapere che intorno a me cresceva una solida rete di studi sulla novella rinascimentale, oltre a costituire una risorsa preziosissima (non da ultimo, per il sito https://renovella.unisi.it/, di cui sono stata negli ultimi anni una frequentissima utente), è stato anche decisivo per comprendere il valore del mio progetto in un contesto più ampio.

Ringrazio anche tutte le docenti e i docenti che, in varie tappe del percorso, hanno trovato il tempo (e la voglia!) di dialogare con me sulle questioni più disparate che sono confluite in questa tesi, senza cui avrei fatto davvero poca strada: in ordine sparso, Giovanna Rizzarelli, che mi ha dato nel corso degli anni prospettive illuminanti sul Rinascimento (oltre a un indispensabile supporto morale); Monica Marchi, di nuovo, per essersi interessata alle mie ricerche sulla rappresentazione femminile nella novella e aver condiviso e incoraggiato il mio spirito agguerrito sul tema; Elisabetta Menetti, che ad ogni incontro mi ha stimolata con le sue domande e mi ha portata a leggere e rileggere l'ineludibile Pontano; Vincenzo Vitale e Leonardo Terrusi, per essersi interessati alle mie ricerche masucciane e aver coinvolto anche una *novellina* come me nei loro recenti progetti su questo autore;

Luca Degl'Innocenti, con cui ho avuto più occasioni di dialogare su temi novellistici e prospettive di genere; Claudia Rossignoli, che ha seguito i primi risultati della mia indagine nella fredda St. Andrews; Igor Candido, che nella *tranche* finale dublinese di questo dottorato mi ha permesso di confrontarmi con lui sugli aspetti teorici della novella e sulle sue radici antiche; Speranza Cerullo, che agli albori del progetto mi ha sapientemente indirizzata sulla bibliografia e le questioni chiave relative al genere agiografico; Riccardo Parmeggiani, che mi ha dato risorse preziosissime e decisive sulla negromanzia tardo-quattrocentesca; Armando Antonelli, che mi ha guidata con pazienza ed entusiasmo all'Archivio di Stato di Bologna; Sue Bottigheimer, per aver condiviso un'importante lezione di metodo sul terreno scivoloso della fiaba. Ringrazio le esperte e gli esperti in paleografia che mi hanno soccorsa con le loro competenze imprescindibili di fronte ai tanti e diversi manoscritti che ho incontrato nel mio lavoro: Giulia Ammannati, Marco Cursi e Tiziana De Robertis. Infine, un sentito grazie al sistema di prestito interbibliotecario della Scuola Normale Superiore e, in particolare, ad Arianna Trecarichi, senza cui l'intera appendice e gran parte della tesi semplicemente non sarebbero mai esistitite.

Durante questi anni, ho avuto la fortuna di incontrare anche tante colleghe e tanti colleghi che hanno lasciato un'impronta fondamentale nel mio percorso e in questa specifica ricerca con il loro aiuto, il loro dialogo e il loro ascolto: Marco Landi, Lucrezia Arianna, Raffaele Vitolo, Borna Treska, Rosario Lancellotti, Andrea Menozzi, Matteo Giordani e Jonathan Schiesaro, con il loro costante supporto filologico e paleografico; Alessandro De Laurentiis, che da anni lotta al mio fianco con la (mancante) teoria della novella; Serena Mauriello, con cui ho potuto riflettere di tante questioni boccacciane, retoriche e non; Nicola Esposito, con la sua vasta conoscenza della novella tardo-trecentesca; Nicolò Campodonico, che da oltre cinque anni pazientemente dirime i miei dubbi sul latino quattrocentesco; Battista Salvi, che si appassiona ai miei dilemmi linguistici; Carlotta Moro, con cui ho tanto dialogato di rappresentazione femminile e teorie femministe. Più in generale, ringrazio tutta la comunità della Scuola Normale Superiore, che mi ha accompagnata attraverso tutti questi anni.

Non da ultimo, mi sia concesso ringraziare le persone che mi sono state accanto in questo percorso con affetto, amicizia e sostegno morale. Gli amici vicini e lontani, che non mi hanno mai lasciata sola: Marco, Irene, Greta, Giulia, Giorgio, Alessandro e Alessandro, e l'intero gruppo del *Fatto per la coda*; Roberto, mio infaticabile compagno di studio al Capitano; Carlo e il suo impagabile supporto; l'Associazione Gatti Mammoni ODV di Pisa, gatti compresi; la mia famiglia, Paqui e Luca, che ci sono sempre stati e che mi hanno dato tanta forza (e Plinio – che, a onor del vero, ha fatto poco o niente); Paolo, al mio fianco giorno dopo giorno, nel bello e nel cattivo tempo, con cui spero di poter condividere tante altre ricerche.