

DONATO PIROVANO  
Modi narrativi e stile del  
«Novellino» di Masuccio  
Salernitano

Firenze, La Nuova Italia, 1996

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 168)

*Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)**. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

*Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza **Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5)** all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.*

*Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.*



PUBBLICAZIONI  
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

CLXVIII

SEZIONE DI FILOLOGIA MODERNA

23

DONATO PIROVANO

MODI NARRATIVI E STILE  
DEL «NOVELLINO»  
DI MASUCCIO SALERNITANO



LA NUOVA ITALIA EDITRICE  
FIRENZE

**Pirovano, Donato**

Modi narrativi e stile del «Novellino»  
di Masuccio Salernitano. -  
(Pubblicazioni della Facoltà di lettere  
e filosofia dell'Università degli Studi di Milano ; 168.  
Sezione di filologia moderna ; 23). -  
ISBN 88-221-1871-5  
1. Salernitano, Masuccio - Novellino - Studi critici  
I. Tit.  
853.1

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1996 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: dicembre 1996



*ai miei genitori*



# INDICE

|   |    |     |
|---|----|-----|
| PREMESSA  | p. | 1   |
| 1. I MECCANISMI NARRATIVI                                   | »  | 8   |
| La struttura dell'opera                                     | »  | 8   |
| La struttura delle singole novelle e i modi narrativi       | »  | 15  |
| Il racconto   | »  | 17  |
| La novella-romanzo  | »  | 23  |
| La novella-episodio   | »  | 36  |
| Il contrasto  | »  | 59  |
| Il mimo   | »  | 71  |
| La commedia   | »  | 100 |
| La novella-polemica   | »  | 114 |
| 2. ASPETTI RETORICI   | »  | 127 |
| La metafora   | »  | 128 |
| La similitudine   | »  | 147 |
| L'iperbole  | »  | 152 |
| Le altre figure   | »  | 157 |
| Procedimenti retorici di valore fonico-ritmico              | »  | 172 |
| 3. ASPETTI SINTATTICI E LESSICALI                           | »  | 194 |
| La struttura del periodo negli esordi e nei commenti finali | »  | 194 |
| La struttura del periodo nelle narrazioni                   | »  | 198 |
| Effetti di simmetria nella disposizione del periodo         | »  | 211 |
| Altri caratteri tipici della sintassi del «Novellino»       | »  | 213 |
| 1) le correlazioni  | »  | 213 |
| 2) le consecutive   | »  | 214 |
| 3) cambio di soggetto                                       | »  | 217 |
| 4) prolessi, inversione e iperbato                          | »  | 218 |
| Costrutti notevoli  | »  | 221 |
| 1) uso del gerundio   | »  | 221 |
| 2) uso dell'infinito  | »  | 223 |
| 3) ellissi del «che» pronome relativo e congiunzione        | »  | 229 |

|  |        |
|--|--------|
| 4) uso pleonastico del «che» congiunzione subordinante                   | p. 231 |
| 5) possessivo senza articolo   | » 233  |
| Le diverse componenti del lessico  | » 234  |
| Un linguaggio settoriale particolarmente rilevante: il lessico religioso | » 238  |
| L'aggettivazione   | » 240  |
| I verbi  | » 244  |
| <br>   |        |
| CONCLUSIONI  | » 247  |
| <br>   |        |
| BIBLIOGRAFIA   | » 254  |
| <br>   |        |
| INDICE DEI NOMI  | » 279  |

*Il panorama della novellistica italiana del secolo XV appare sicuramente composito e variegato. Il punto di riferimento imprescindibile per tutti coloro che vogliono accingersi alla composizione di novelle resta il Decameron, che ebbe una straordinaria circolazione, favorita dall'appassionato entusiasmo del pubblico. Tuttavia, accanto ad esso, altri testi e altre tradizioni mantengono la loro vitalità e la loro influenza: tradizioni orali e fonti scritte più o meno dirette e remote, apporti cronachistici e inventivi, variazioni aggiornate o personalizzate di motti e di exempla. Quella che dunque apparentemente può sembrare una comune direzione di marcia, in realtà, ad un esame più attento e circostanziato, presenta interessanti e suggestive diramazioni. Il desiderio di percorrere vie nuove (imposte in un certo senso anche dal genere) si esplica non solo nella varietà di temi e registri, ma anche nella contaminazione dei diversi materiali e soprattutto nell'aggiornamento, modificazione o eliminazione degli stessi meccanismi narrativi. Aspetti sociali e culturali determinano la dialettica continuità/innovazione, tra fedeltà al modello e sperimentazione di formule nuove<sup>1</sup>.*

*Se poi volessimo esaminare il panorama sulla base di criteri di geografia letteraria, potremmo notare come nel secolo XV si produca un interessante e vistoso allargamento dell'orizzonte geografico della novella, che pur mantenendo la sua cospicua e viva tradizione in Toscana, presenta esiti felici anche in altre regioni. E proprio fuori di Toscana, a Napoli, viene prodotto uno dei risultati più interessanti e originali della novellistica quattrocentesca: il Novellino di Masuccio Salernitano.*

<sup>1</sup> Cfr. Balduino 1983, pp. 155-173; e AA.VV. 1989, pp. 3-45.

*Della vita di questo scrittore ancora oggi conosciamo ben poco. Nonostante le meritorie indagini prima di Luigi Settembrini e poi, soprattutto, di Alfredo Mauro<sup>2</sup>, scarse sono le notizie accertate e attendibili. A causa dell'esiguità di documenti e di dati sicuri, il profilo biografico di Masuccio è stato vagamente ricostruito per congettura, partendo spesso da elementi ricavabili dalla sua opera narrativa. Le prime incertezze riguardano già la data e il luogo di nascita, anche se, prestando fede alla più accreditata tradizione di studi, si può con buona approssimazione ritenere che Tommaso Guardati, comunemente noto col nome di Masuccio Salernitano, sia nato a Salerno tra il 1410 e il 1415. Il padre Loise Guardati, originario di Sorrento, era segretario del principe di Salerno Raimondello Orsini; la madre, Margaritella, era figlia di Tommaso Mariconda, cavaliere della regina Margherita di Durazzo. La formazione di Masuccio avvenne a Salerno nel periodo prearagonese, in un'epoca di precarietà politica ed economica, tormentata da guerre dinastiche che portarono all'insediamento nel Regno della monarchia aragonese. Nella sua città Masuccio compì studi di retorica, imparò il latino, lesse con interesse autori classici, in particolare Ovidio e Giovenale, si accostò con passione ai maggiori scrittori volgari, Dante, Petrarca e soprattutto Boccaccio<sup>3</sup>. Nel 1440 circa sposò la gentildonna Cristina de Pandis, che gli darà cinque figli, tre dei quali indosseranno l'abito religioso. Fu spesso a Napoli, dove non pare abbia rivestito incarichi stabili a corte, ma dove frequentò l'ambiente umano e culturale della monarchia aragonese come dimostrano la dedica dell'intero Novellino e le dediche delle singole novelle, molte delle quali indirizzate a personaggi insigni dell'ambiente politico e culturale napoletano. Nel 1463 Masuccio, continuando la tradizione paterna, venne nominato segretario del nuovo principe di Salerno, Roberto Sanseverino, incarico che ricoprì certamente fino alla morte del principe avvenuta nel 1474. Già a partire dal 1450 Masuccio aveva cominciato a diffondere alcune delle sue novelle, che circolavano "spicciolate" e che non dovevano essere ignote all'ambiente di corte e al circolo umanistico del Beccadelli e del Pontano. La creazione e l'organizzazione delle novelle in un corpo organico impegnarono certamente Masuccio negli ultimi anni della sua vita, dal momento che nel 1475, quando morì, il lavoro di risistemazione e revisione del proprio materiale novellistico non era ancora terminato. Dopo la distruzione dell'auto-*

<sup>2</sup> Cfr. Settembrini 1990 (ediz. orig. 1874) e Mauro 1926.

<sup>3</sup> Per un approfondimento sulla formazione di Masuccio cfr. in particolare Santoro 1963.

*grafo da parte dell'autorità ecclesiastica, fu un apografo fornito dal copista di corte Joan Marco Cinico a permettere a Francesco Del Tупpo di stampare per la prima volta a Napoli il Novellino nel 1476, a circa un anno di distanza dalla morte dell'autore. Di questa editio princeps, sottoposta molto probabilmente all'analogo trattamento riservato al manoscritto da parte di coloro che dentro senteano nova de-lloro casa e della cui esistenza permangono notizie fino al secolo scorso, oggi non restano tracce. Dalla princeps derivano comunque l'edizione milanese di Cristoforo Valdarfer del 1483 e quella veneziana di Battista de' Torti del 1484. Quest'ultima risulta poi il capostipite della numerosa famiglia di edizioni veneziane, fra loro variamente imparentate, dall'incunabolo del 1492 stampato da Giovanni e Gregorio de' Gregori alle 9 cinquecentine (pubblicate fino alla perentoria condanna del Novellino, inserito nell'Indice dei libri proibiti del 1559) che progressivamente alterano il testo originario, non solo nel tessuto linguistico, modificato in senso toscaneggiante o veneto-toscaneggiante, ma anche con variazioni di nomi di dedicatari e rifilature di esordi ed epiloghi moralistici<sup>4</sup>. Dopo un secolare periodo di oblio, sporadicamente interrotto da edizioni parziali o comunque alquanto infedeli come l'edizione lucchese del 1765, il Novellino venne finalmente ristampato a Napoli nel 1874 a cura di Luigi Settembrini, che con generoso entusiasmo riporta alla luce il testo secondo gli antichi incunaboli, aprendo definitivamente la strada alle edizioni e alle interpretazioni critiche moderne<sup>5</sup>.*

*Questa raccolta di cinquanta novelle che, dopo una lunga genesi, ha incontrato dunque una tormentata tradizione editoriale e critica, ha comunque attirato l'attenzione dei lettori, antichi e moderni, per la sua singolarità e in particolare per l'esasperazione e la virulenza tematica: dall'insistito motivo della misoginia a quello antiecclesiastico, dalla curiosità per le frontiere dell'osceno e del perverso a quelle dell'orrido e del grottesco, raccontati attraverso una esplicita e appassionata partecipazione del narratore alle vicende. Proprio questi caratteri hanno determinato, dalle censure controriformistiche a più recenti incomprensioni, le fortune e le sfortune di questo libro, provocando spesso anche interpretazioni e conseguenti valutazioni divergenti.*

<sup>4</sup> Per la storia del testo del *Novellino* cfr. soprattutto Petrocchi 1952<sup>2</sup>; Nigro 1975 e Gentile 1979.

<sup>5</sup> Per una aggiornata storia della critica masucciana rimandiamo a un nostro articolo di prossima pubblicazione sul «Giornale Storico della Letteratura Italiana».

*La difficoltà di comprendere e di legittimare le peculiarità del Novellino è, infatti, ancora evidente negli studi del primo quarantennio del Novecento, che, se non altro, hanno il merito di aver rivolto l'attenzione della critica alla raccolta di Masuccio, dopo la lettura generosa e passionale del Settembrini e dopo le ricerche erudite della critica di orientamento positivistico. Nelle interpretazioni del Gaspari, del Di Francia, del Rossi, del Sorrentino si riconoscono a Masuccio meriti narrativi e capacità inventive, soprattutto nelle novelle in cui prevale una naturale spigliatezza di racconto e una certa impronta di freschezza e di colorito meridionale, ma si giudicano negativamente la pesantezza e la compassata solennità degli esordi, dei commenti e di certe altre narrazioni. Di fronte poi al tentativo di esprimere un giudizio di valore, questi critici convengono sull'importanza e sulla singolarità di Masuccio nell'ambito del panorama narrativo del secolo XV, ma condannano decisamente l'ostentata e violenta polemica antiecclesiastica e misogina, confinandola ai margini dell'arte. Sono giudizi che risentono in maniera più o meno scoperta del confronto con la serena e olimpica arte del Boccaccio, confronto che finisce con l'eclissare quelli che sono i caratteri propri del Novellino. Proprio il problema di rilevare gli aspetti caratterizzanti della raccolta è al centro delle interpretazioni critiche successive nate nell'ambito della critica di ispirazione crociana o della corrente storicistica. Questi critici inaugurano, riprendono o riformulano in termini nuovi alcune problematiche fondamentali: il rapporto dello scrittore con l'ambiente culturale e letterario del suo tempo, la relazione con la raccolta del Boccaccio, l'ideologia e in particolare la polemica antiecclesiastica e misogina, la dialettica tra comicità e moralismo, la partecipazione o il distacco dell'autore rispetto alla materia narrativa. Se in un primo tempo il tentativo di riconoscere e valutare l'arte di Masuccio viene ancora condotto con criteri psicologici e impressionistici, successivamente prevale la tendenza a formulare giudizi partendo da una più precisa caratterizzazione storica. In questo ambito le interpretazioni divergenti di fronte al problema di definire il centro dell'arte del Novellino rivelano la complessità e la ricchezza della raccolta di Masuccio. Così il Neri, riprendendo un sintetico giudizio di Momigliano secondo il quale il Novellino è caratterizzato da un'ispirazione più tragica che comica, giudica il libro di Masuccio il più fosco e il più truce di quanti ne furono composti durante il Rinascimento italiano, interpretazione che inaugura una fortunata linea di lettura puntata sugli aspetti sinistri, oscuri, paurosi. Anche Mario Fubini ritiene che nel Novellino emerge la tendenza a rilevare gli aspetti negativi della realtà e a soffermarsi su di essi con iroso compiacimento: da essa infatti nascerebbero sia le punte polemiche contro gli ecclesiastici*



*e le donne sia l'originale poesia dell'autore, quando cioè quella tendenza si risolve o in potenti rappresentazioni tragiche (come in alcuni passi della novella XXXI) o in un gusto della difformità enorme e grottesca, che si concreta in novelle di beffe e inganni. E proprio questa ispirazione grottesca sarebbe per il Fubini il segno originale dell'arte di Masuccio. Pur prendendo spunto dalla caratterizzazione di Fubini, Alberto Del Monte giunge a una diversa interpretazione. Ammessa l'ispirazione grottesca, essa non esaurirebbe del tutto l'individualità del Novellino, che si rivelerebbe invece più propriamente in un gusto per l'inconsueto, lo stravagante, lo strano e il bizzarro. Completamente diversa è invece la linea critica inaugurata da Giorgio Petrocchi, secondo il quale il prodotto più tipico e felice dell'arte di Masuccio sarebbero le novelle comiche in cui lo scrittore riesce a liberarsi dal suo abito di moralista e di polemista, dando libero sfogo al suo sorriso che promana dalla stessa materia.*

*Queste caratterizzazioni sono, in misura più o meno marcata, presenti in molti contributi critici successivi, che approfondiscono alcuni aspetti o tentano di rispondere ad alcune problematiche del Novellino, senza tuttavia giungere a una nuova e organica interpretazione. Anche le letture condotte con nuove metodologie, dalla sociologia letteraria alla semantica strutturale, diffuse soprattutto negli anni Settanta, hanno certamente impostato nuovi percorsi di ricerca, ma, nella loro frammentaria specificità, testimoniano la difficoltà da parte della critica di giungere a una organica caratterizzazione della raccolta<sup>6</sup>. In anni più recenti una lettura inedita e suggestiva – e proprio per questo interessante e provocatorio oggetto di discussione – del Novellino viene condotta da Salvatore Silvano Nigro, secondo il quale le novelle di Masuccio sarebbero un serio e tormentato tentativo dello scrittore laico di contrastare la dilagante, e falsa, ideologia dei predicatori. Per questo la scrittura del Novellino non sarebbe affatto uno strumento ricreativo: lo scrittore crea una scrittura aggirante, stratificata, apparentemente neutra, ma in realtà ricca di allusioni e di riferimenti che, decodificati, rivelano la serietà del progetto masucciano e soprattutto la sua denuncia delle inadempienze culturali e politiche della stessa corte aragonese, di cui egli stesso si mostrava celebratore<sup>7</sup>.*

<sup>6</sup> In questo ambito ricordiamo l'interessante saggio di Boillet 1975 e il Convegno Nazionale di Studi su Masuccio Salernitano (cfr. AA.VV. 1978<sup>1</sup> e Gentile 1979).

<sup>7</sup> Per un approfondimento delle questioni critiche riguardanti Masuccio e la sua opera rimandiamo al nostro articolo precedentemente citato.

*Per quanto riguarda l'aspetto più propriamente formale del Novellino occorre dire che rilievi più o meno approfonditi sono presenti in numerosi contributi critici e in indagini dedicate in generale alla lingua del XV secolo. Se negli studi dei primi decenni del secolo prevale un atteggiamento di incomprendimento e di riserva, collegato certamente a un'inclinazione critica che privilegia ancora la purezza linguistica toscana e che, quindi, valuta negativamente ogni scarto rispetto alla norma, un'importante inversione di tendenza si ha a partire dagli anni Cinquanta, quando si comincia a caratterizzare con maggior attenzione e interesse il particolare ibridismo linguistico che contraddistingue il secolo XV e si arriva a formulare la fortunata nozione di koiné. In questa direzione risultano importanti gli studi di Giorgio Petrocchi, che inaugurano un interesse più specifico nei confronti dello stile e della lingua del Novellino, indirizzo di ricerca che presenta alcune tappe significative nei contributi di Segre, Nencioni, Herczeg, Coluccia, Stussi e soprattutto Gentile<sup>8</sup>, i quali con metodologie e prospettive diverse hanno cercato di rilevare alcuni aspetti peculiari della lingua e dello stile dello scrittore. Ciononostante proprio in questa direzione è mancato un esame sistematico degli aspetti formali, che invece costituiscono un ingrediente essenziale, e tutt'altro che ingenuo e inconsapevole, della costruzione dell'intera fabbrica narrativa. Muovendomi in questa direzione ho cercato innanzi tutto di studiare la macrostruttura del Novellino, con l'individuazione di alcuni modi narrativi che, pur risalendo al Boccaccio, risultano propri anche di Masuccio, misurando così la fedeltà e gli scarti rispetto al modello esplicitamente dichiarato. Ne è nata una articolazione, non coincidente con la partizione tematica dell'opera, che tuttavia offre un'interessante e inedita chiave di lettura del testo partendo proprio dai paradigmi utilizzati dallo scrittore per costruire le sue novelle, che, non dimentichiamolo, in origine erano (almeno alcune) prodotti singoli che circolavano autonomamente. Questa classificazione, come del resto tutte le tipologie, può essere giudicata arbitraria o comunque può essere facilmente smontata per far posto ad una diversa rete di rapporti tra le singole novelle, ma rimane sempre valida l'operazione di ricercare e riannodare quei sottili fili segreti che si nascondono sotto la tramatura della raccolta e che permettono di percorrere suggestive linee di lettura, anche inedite, all'interno dell'opera.*

*L'attenzione si è poi rivolta più decisamente ai caratteri precipui e ai valori della scrittura masucciana che, nonostante le dichiarazioni di modestia*

<sup>8</sup> Per una valutazione di questi studi rimandiamo ancora al nostro articolo precedentemente citato.

*e di imperizia letteraria più volte ripetute dallo scrittore nel corso dell'opera, rimane uno degli esperimenti più significativi della prosa napoletana del secondo Quattrocento, prima dell'Arcadia del Sannazaro. La caratterizzazione dello stile è stata condotta attraverso un'analisi degli elementi retorici, sintattici e lessicali del Novellino, cogliendone le peculiarità in rapporto soprattutto al modello boccacciano.*

*Non c'è dubbio, comunque, che per uno studio sistematico degli aspetti formali della raccolta, che si estenda anche a un'indagine della grafia, della fonetica, della morfologia, sia pregiudiziale la risistemazione del problema filologico, attraverso l'approntamento di una nuova edizione critica, scientificamente più persuasiva di quelle esistenti. In attesa di questo necessario e più volte invocato strumento, abbiamo preferito attenerci all'edizione critica curata dal Petrocchi nel 1957, considerando però anche gli apporti, quando risultino particolarmente convincenti, di Quaglio 1958, Agno 1960, di Nigro 1975 e di Gentile 1961 e 1979, e soprattutto il diretto riscontro degli incunaboli attualmente più antichi e fedeli (Milano 1483 e Venezia 1484). Per quanto riguarda le citazioni del Novellino, con il primo numero, romano, si intende la novella, con il secondo numero, arabo, si intende il paragrafo.*

Milano, ottobre 1995

D. P.

*P.S.* Questa ricerca è il risultato degli studi condotti nell'ambito del Dottorato di ricerca in Storia della Lingua e della Letteratura italiana da me svolto presso l'Università degli Studi di Milano - Facoltà di Lettere e Filosofia. Desidero pertanto ringraziare il professor Emilio Bigi e il professor Giuseppe Velli che hanno seguito con generosa e puntuale sollecitudine tutte le fasi della ricerca, fornendomi validi suggerimenti e chiarendomi spinosi dubbi. Un sentito ringraziamento intendo rivolgere anche al prof. Giovanni Orlandi, che ha accolto il volume in questa collana; al prof. Vittorio Spinazzola e a tutti gli altri docenti dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università degli Studi di Milano, che non hanno mai lesinato preziosi consigli e utili osservazioni.

## CAPITOLO 1

## I MECCANISMI NARRATIVI

## LA STRUTTURA DELL'OPERA

Nei suoi commenti metanarrativi del *Novellino*, Masuccio stesso fornisce indicazioni sulla struttura della sua raccolta attraverso la metafora tradizionale del viaggio testuale<sup>1</sup>: essa rivela l'idea di un preciso percorso in cui sono inserite le novelle precedentemente sparse<sup>2</sup>. Ogni novella mantiene la sua specifica individualità, di avventura singola e unica, ma la rotta nella quale è collocata ne limita il margine di imprevedibilità e ne rivela le caratteristiche essenziali. È un viaggio vario e diversificato per mari e strade agevoli, ma anche, e soprattutto, impervi e difficilmente accessibili, attraversati senza remore e indugi. Più opinabile, invece, è riconoscere nell'itinerario della raccolta lo schema medievale della *comœdia*<sup>3</sup>, composizione «a principio horribilis et foetida, et in fine prospera desiderabilis et grata», secondo quella struttura che alcuni critici hanno individuato nel *Decameron*<sup>4</sup>. Se anche nel *Novellino* si può rintracciare uno schema che comincia con detestande e viziose operazioni e si conclude felicemente con la narrazione di virtù o in genere di episodi a lieto fine, non sembra possibile riconoscere una linea ascensionale che produca un

<sup>1</sup> Cfr. Parte II 1; Parte III 2-3; XXX 33; Parte V 1; L 36. Per la metafora del viaggio testuale nel *Novellino* cfr. Nigro 1983, pp. 25-31. Si tratta comunque di un *topos* molto comune (cfr. Curtius 1948, pp. 147-150). Per le funzioni e i significati di questa metafora nelle opere letterarie, cfr. Corti 1978.

<sup>2</sup> Per la genesi del *Novellino* cfr. Petrocchi 1952<sup>1</sup> e Petrocchi 1953.

<sup>3</sup> Per queste considerazioni, cfr. Santoro 1963, p. 316.

<sup>4</sup> Cfr. soprattutto Branca 1981. Questa tesi è stata ultimamente discussa con validi suggerimenti da Bruni 1990, p. 273.

progressivo innalzamento dalla prima alla quinta parte. Più che un itinerario teleologicamente orientato gli inserti metanarrativi di cui si è detto rivelano un percorso a sbalzi, fondato sullo schema del contrasto, che rispecchia una poetica, caratterizzata dall'exasperazione dei caratteri e dall'accostamento degli opposti per meglio mettere in evidenza i singoli elementi. In questo senso la struttura della raccolta di Masuccio può essere interpretata alla luce di quella considerazione aristotelica che lo scrittore riporta nel Prologo per distinguere il proprio libro dagli altri testi della biblioteca della principessa Ippolita:

«como vole il filosofo, le cose opposte insieme coniunte, con maiore luce se distingue la loro disuguaglianza.» (Pr. 12)<sup>5</sup>.

Un altro suggerimento che traspare dalla metafora del viaggio testuale è il bisogno da parte di Masuccio di avere una guida che lo sostenga nei momenti più impegnativi ed ardui del cammino scrittorio (Parte III 4-5): l'intervento di Mercurio, che incoraggia lo scrittore a entrare nell'«inculto bosco» e gli dà consigli per superare l'insidiosità della tematica misogina in virtù delle orme precedentemente lasciate da Giovenale e Boccaccio, sottolinea, infatti, l'indispensabile necessità per Masuccio di servirsi di una guida retorica<sup>6</sup> e di autorità etiche e stilistiche, che controllino il percorso e corroborino le scelte impiegate. La protezione della Retorica e l'autorevole esempio di scrittori precedenti dovrebbero garantire, insomma, la legittimità del cammino masucciano, evitando le possibili dispersioni in un orizzonte tematico vario e multiforme, e suffragare un'operazione narrativa che dà valore letterario anche a certe zone inedite e straordinarie della realtà umana.

Se l'immagine del viaggio testuale allude, dunque, a un dinamismo implicito nella raccolta per cui ogni singolo elemento si inserisce e va interpretato nell'ambito di un itinerario guidato attraverso la policroma vita dell'uomo, un'altra metafora, sempre di valenza metanarrativa, suggerisce alcune interessanti indicazioni sull'organizzazione del materiale novellistico:

<sup>5</sup> Se infatti «il multo pisto e lutulente libretto» conferisce agli altri testi, ornati ed elegantissimi, una indubbia dignità, il raffronto permette anche di cogliere la specifica e inconfondibile individualità del *Novellino*; cfr. Porcelli 1969, p. 64.

<sup>6</sup> Gli epiteti con cui viene caratterizzato Mercurio nel *Novellino* richiamano le sue qualità retoriche: in Parte III 4 viene definito «eloquentissimo Dio»; ma cfr. anche: «se in me fusse... la eloquenzia de Mercurio» (IV 2), «in eloquenzia e in dottrina uno altro Mercurio» (XLVII 2).

«per la cui accagione ho voluto quelle [novelle] che erano già disperse congregare, e de quelle insieme unite *fabricare* il presente libretto» (Pr. 2)<sup>7</sup>.

Il *Novellino* si presenta come un organismo ben costruito, che riproduce parzialmente lo schema del *Decameron*: la raccolta è suddivisa in cinque decadi tematiche, precedute ciascuna da un prologo<sup>8</sup>, ed è conclusa da un *Parlamento de lo autore al libro suo*. L'aspetto organico della struttura della raccolta non comporta comunque una costruzione rigidamente granitica. Certo nel *Novellino* mancano rispetto al *Decameron* le giornate a tema libero e il privilegio narrativo concesso a Dioneo, ciononostante l'ampiezza dell'articolazione tematica favorisce il criterio di varietà, rompendo così la monotonia e conseguentemente la prevedibilità delle scelte. Nella seconda parte, ad esempio, il tema ha una configurazione estesa, in quanto al di là delle beffe a danno dei gelosi, la generica definizione di «piacevoli accidenti» consente molteplici possibilità narrative. Analogamente nella quinta decade, insieme alle novelle incentrate sulle magnificenze dei grandi principi, si mescolano «altri piacivoli e alcuni piatosi accidenti in lieto fine termenati», che indubbiamente ampliano il ventaglio delle opportunità. Un criterio di varietà presiede, poi, senza dubbio all'organizzazione della quarta parte, in cui si alternano materie lacrimevoli e meste a materie piacevoli e facete, termini, questi ultimi dal carattere sostanzialmente vago e indistinto. Inoltre, anche le due decadi tematicamente più monolitiche rivelano al loro interno una evidente *varietas*: se le prime dieci novelle raccontano «alcune detestande operazione» di certi religiosi, Masuccio distingue tra quelle tragiche, quelle comiche e quelle che destano ammirazione<sup>9</sup>; analogamente, nella terza parte, pur nell'ambito di un generale progetto volto a «crociare» il «putrido, villano

<sup>7</sup> Il corsivo è nostro. Nelle citazioni il carattere corsivo è utilizzato come evidenziatore. Per questa ed altre metafore architettoniche del *Novellino* cfr. Nigro 1983, pp. 25-31.

<sup>8</sup> I prologhi alle cinque parti non sono indicati in maniera univoca. Considerando l'incunabolo milanese del 1483, che in assenza della *princeps* napoletana del 1476 si può ritenere il testo più antico e più attendibile, il primo prologo è definito *probemium*, il terzo *Masuccio*, come se fosse un commento finale a una novella, il quarto *prologus*, il quinto *Masucio*, manca invece una definizione per il secondo. L'incunabolo veneziano più antico (1484) definisce soltanto il quarto (*prologus*) e il quinto (*Masuccio*).

<sup>9</sup> Tra l'altro lo stesso tema antiecclesiastico presuppone anche una sua indiscutibile differenza tonale. Se in alcune novelle la polemica è fortemente marcata (pensiamo, per esempio, alla II, alla VII e alla X), in altre appare più sfumata (per esempio, nella VIII).

e imperfettissimo muliebre sesso», si trovano narrazioni in cui le donne assurgono al ruolo di protagoniste positive e come tali vengono riconosciute dallo stesso scrittore<sup>10</sup>.

Ammessi questi ampi margini, nell'ambito, poi, della struttura della raccolta si riconoscono rapporti di forza che controbilanciano la varietà della materia e conferiscono un carattere di organicità all'intera *fabrica*. Ogni novella è strettamente collegata alla precedente attraverso l'anticipazione parziale o totale della vicenda, ma accanto a questi ovvii collegamenti, tra alcune novelle si instaurano relazioni particolari, come quelle che si riscontrano nella seconda parte, dove sembra quasi che Masuccio abbia voluto bilanciare il carattere sostanzialmente ampio e indistinto della tematica generale con particolari legami tra le singole narrazioni per costruire un edificio armonicamente strutturato ed equilibrato. Le prime tre novelle riguardano i velenosi effetti della gelosia (XI, XII, XIII)<sup>11</sup>, un raggruppamento suggerito nel commento finale della XIII:

«E ch'io dica il vero, oltre le tre racontate novelle, sequendo in simil téma il mio ragionare...» (XIII 26).

La XIV, in cui sono presenti i temi della gelosia e dell'avarizia, si lega a sua volta alla XIII e alla XV, e fornisce i presupposti per il cambiamento tematico:

«E perché ne la sequente novella de materia assai difforme e contraria da la gelosia trattar me conviene, de tal prava infirmità alquanto ne lasciarò il ragionare; e da madonna Avaricia non partendomi, mostrerò una abominevole operazione de un goloso avaro...» (XIV 29).

Un altro nesso esplicitamente dichiarato collega la XVI, la XVII e la XVIII, tre novelle di beffa, alle quali si unisce la XIX:

«... sì como le tre racontate novelle haveno apertamente dimostrato, quale in vero tutte se ponno dire piacivoli e con grandi astucia e sottilissimi partiti adoperate. Però quella, che appresso de racontare intendo, serà non meno de l'altre faceta, e tanto più da riderne, quanto colloro che l'adoperarno, senza niuna industria o arte e con poco o niente affanno guadagnorno; [e questa, non diviando] dal priso ordine, raconterò.» (XVIII 19).

<sup>10</sup> Cfr. XXVI, XXVII, XXIX. Gli strali misogini risultano, inoltre, più attenuati nelle novelle indirizzate a dedicatari femminili (XXI, XXVI, XXVII).

<sup>11</sup> Particolarmente collegate la XI e la XII per l'identità del tema, che produce effetti diversi: cfr. XI 39.

Se poi, come si è già avuto modo di rilevare, tutta la quarta parte presenta una ordinata e bilanciata disposizione a contrasto<sup>12</sup>, altri particolari collegamenti si producono in virtù di identità geografiche<sup>13</sup>, nomi di protagonisti<sup>14</sup>, gradi istituzionali<sup>15</sup>, caratteri fisici<sup>16</sup> e psicologici dei personaggi<sup>17</sup>, motivi tematici<sup>18</sup>, allusioni biografiche<sup>19</sup>. Interessante poi è anche la connessione ideale che si crea tra due novelle, lontane nella disposizione (XII e XL), ma accomunate dalla analoga sorte riservata al protagonista e dalla comune ironia contro gli amalfitani (cfr. XL 25).

In assenza, dunque, di una narrazione specifica che, come nel *Deca-*

<sup>12</sup> Le ragioni di questa particolare disposizione narrativa vengono chiarite da Masuccio attraverso una metafora medica: «usando in ciò l'arte de' prodeni fisici, quale, nel dare de loro acute e violente medele, con cose contrarie apposte correggono la malignità de quelle» (Parte IV 2).

<sup>13</sup> Cfr. il legame tra la XXII e la XXIII: «Ma de lui [marito protagonista della XXII] lassando il ragionare, e da la Scicilia non partendome...» (XXII 33).

<sup>14</sup> Cfr. il collegamento tra la XXXVII e la XXXVIII: «e sulo de Marchetto recordandome, sono tirato a scrivere un facetissimo caso de un altro Marco, piscatore, quale...» (XXXVII 33).

<sup>15</sup> Nella XLIII e nella XLIV protagonista è il duca di Calabria: «e sulo de la vertute del passato, e fuorsi primo passato, duca de Calabria recordandome, me invita a sequire l'ordine con un'altra magnificencia e virtuosa liberalità, per il nostro moderno illustrissimo signore duca de Calabria usata;» (XLIII 34).

<sup>16</sup> La particolare relazione tra la XXIV e la XXV è costituita dalla presenza in entrambe di un negro che soddisfa i libidinosi appetiti delle protagoniste.

<sup>17</sup> La paura è il legame tra la XIX e la XX: «La quale [novella precedente] me ha già retornato a memoria de farne un'altra natura de paura appresso scrivere, tanto differente da la recontata, quanto lo 'mpaurito, da le calente fiamme d'amore speronato, andò volentariamente a trovare la paura, dietro a la quale ne sequiro multe notivole piacevolezze, che nel venente trascorso seranno declarate» (XIX 18).

<sup>18</sup> Cfr. per esempio, il motivo che lega insieme la XLII e la XLIII: «Ma lassando il novo re con la nova sposa godere, e sulo la parte del figlio da la matre ad uccidere dato, e con tanti variati casi puro nel suo stato repostato, pigliando, me tira a raccontare un'altra digna e pietosa istoria...» (XLII 40).

<sup>19</sup> Il riferimento alla morte del fratello di Masuccio funge da particolare collegamento tra la VI e la VII novella: cfr. «a la sequente novella... de pervenire intendo; de la quale non è longo tempo ne donai aviso al magnifico Marino Caracciolo, nobilissimo partenopeo, ancora che 'l dolore del mio caro e virtuoso fratello me avesse l'ingegno per manera offuscato, ch'io medesimo non sapea qual camino prender me dovesse per dare al mio scrivere principio; pur da' suoi prieghi confortato e da più sue littere spronato, a scriverli me condussi» (VI 36). Allusione ripresa, anche se in maniera più indeterminata, nell'esordio della novella successiva: «Tante sono state le accagione e si iuste, per le quale me trovo indutto a grande e inusitato dolore e a continuo tedio de mia vita, che non avrai da maravigliarte, magnifico mio Marino, se insino a qui ho teco servato silenzio e non te ho scritto...» (VII 2).



*meron* e in alcune raccolte del XIV e XV secolo<sup>20</sup>, colleghi le singole novelle, Masuccio, al di là dell'articolazione e della divisione tematica, conferisce compattezza al suo libro con particolari legami interni, secondo un procedimento già impiegato dal Sacchetti nel *Trecentonovelle*<sup>21</sup>, creando comunque un organismo originale nell'ambito del panorama narrativo del secolo XV. In sostanza, infatti, la struttura narrativa generale si traduce in una lunga e continuata conversazione dell'autore con il suo pubblico<sup>22</sup>, un pubblico rigorosamente selezionato secondo un criterio di disponibilità ad ascoltare, senza remore e pregiudizi, racconti sugli aspetti più inediti e inauditi della realtà umana.

La genesi di questo articolato «edificio» compositivo non fu comunque istantanea e immediata. Al di là delle differenze strutturali tra la primitiva redazione manoscritta e il testo a stampa messe in luce dagli studi di Giorgio Petrocchi<sup>23</sup>, interessanti sono pure alcune testimonianze dello stesso Masuccio che rivelano modifiche organizzative anche nell'ambito della stessa architettura del *Novellino*. Nel prologo della IV parte lo scrittore annuncia un cambiamento rispetto a una sua precedente intenzione progettuale:

«Ancora che nel comenciamento de la presente operetta avesse con meco medesimo diliberato in questa quarta parte non d'altro che de materie lacrimivole e appassionate trattare, nondemeno, da onesta accagione tirato, voglio de tale preposto l'ordine cambiare, e con alquante piacevole novelle le mestuose accompagnando trapassare;» (Parte IV 2).

Questo mutamento esplicitamente dichiarato rivela dunque un successivo ripensamento nell'ambito dell'organizzazione della raccolta, ma, in mancanza di testimonianze più dirette, è difficile stabilire se Masuccio avesse già effettivamente composto tutta una decade di novelle tragiche, procedendo poi a una selezione e riduzione del materiale<sup>24</sup>, oppure se la

<sup>20</sup> Cfr. per esempio, *Il Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino, *Le Novelle* di Giovanni Sercambi, *Il paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato; ricordiamo anche *Le Porretane* di Sabbadino degli Arienti di poco posteriori alla raccolta di Masuccio.

<sup>21</sup> Per una possibile ispirazione al Sacchetti nell'ambito del disegno compositivo del *Novellino* cfr. Nigro 1975, p. XIV.

<sup>22</sup> Cfr. Nigro 1975, p. VI. Sui rapporti tra il novelliere unico, come nella raccolta del Sercambi, e il pubblico cfr. Boillet 1975, pp. 85-88.

<sup>23</sup> In particolare cfr. Petrocchi 1953, pp. 63-65.

<sup>24</sup> Non è possibile stabilire se Masuccio abbia escluso all'atto di organizzazione della raccolta materiale novellistico effettivamente composto: le sue dichiarazioni in proposito sembrano negare l'esistenza di testi all'altro al *Novellino*, anche se per la

variazione fosse avvenuta durante la stesura della quarta parte. Il problema è sicuramente suggestivo perché riguarda nel complesso la genesi della «fabbrica» narrativa del *Novellino*, ma presuppone la necessità di acquisire ulteriori dati e informazioni. Un indizio interessante è comunque ricavabile dall'esordio della novella XXI secondo la redazione manoscritta<sup>25</sup>:

«Avendo del tutto, eccellentissima madonna, per ottemperare a' tuoi precetti, de rimordere le sceleragine d'alcuni falsi religiosi la mano ritratta, me pare assai devuta cosa, prima che al fine de la presente opera pervenga, de la legerenza ed imperfezione delle donne alcuna cosellina ne la seguente novella a te intitolata trattarne.» (XXI 2).

Secondo questa affermazione, che non trova riscontro nel testo a stampa<sup>26</sup>, Masuccio per ubbidire a un precetto di Antonella d'Aquino avrebbe abbandonato le sue precedenti narrazioni sulle scelleratezze dei falsi religiosi<sup>27</sup>, concentrando la sua attenzione sulle leggerezze e imperfezioni del sesso femminile. Quello che più è interessante notare, però, riguarda l'esplicita ammissione di un progetto novellistico in cui includere le proprie composizioni narrative («prima che al fine de la presente opera pervenga»), un disegno certamente *in fieri* e comunque successivamente sottoposto a un graduale perfezionamento strutturale, stilistico e linguistico, ma che in ogni modo era già presente nelle intenzioni dell'autore. La novella XXI, secondo la redazione manoscritta, appartiene ancora alla fase delle novelle che circolavano singolarmente<sup>28</sup>, come confermano le numerose varianti rispetto al testo definitivo e soprattutto la mancanza del

tematica misogina e antiecclesiastica lo scrittore dice di non aver sufficientemente parlato e dichiara di aver tante altre cose da dimostrare a conferma della sua tesi. Masuccio parla, infatti, di raccolta di materiale preesistente; cfr. Pr. 2 (già citato); e Parte II 2: «ed esse, le passate e future mescolando...».

<sup>25</sup> Citiamo dal testo riprodotto da Petrocchi 1952<sup>1</sup>, p. 281.

<sup>26</sup> Cfr. XXI 2: «Volendo a la mia diliberazione, eccellentissima contessa, dare principio, e con diece altre novelle la prava natura, gli scelesti vicii e dolose arte de malvage donne mordere, me pare utile e necessario alcuna cosellina ne la seguente novella a te intitolata trattarne...».

<sup>27</sup> Nella novella III secondo il testo manoscritto, Masuccio, parlando delle ragioni che giustificano i suoi sospetti contro i religiosi, afferma: «oltre le vere ragioni te ho parate dinanzi e tant'altre in diverse mei novelle raccontate...» (5), un'espressione che viene eliminata nel testo a stampa anche per la collocazione della novella tra le prime della raccolta. Comunque questa affermazione è una prova che la polemica antiecclesiastica costituisce uno dei primi interessi novellistici dello scrittore salernitano.

<sup>28</sup> Secondo la datazione proposta con validi argomenti da Petrocchi, le 4 novelle comprese nel manoscritto Landau appartengono alla fase 1450-1457.

commento finale (un'assenza del resto analoga alle altre tre novelle del manoscritto Landau), ma la novella viene progettata e composta per essere poi inserita in un progetto più generale e vasto. Le tappe di questo processo creativo ci sono ignote: forse Masuccio aveva inizialmente concepito di collocare le novelle misogine subito dopo quelle antiecclesiastiche<sup>29</sup> e poi solo in seguito preferì dividere le due tematiche più accese e violente del suo *Novellino* interponendo le novelle di beffa e di piacevoli accidenti, secondo un criterio di varietà che accentuasse il contrasto e ne evidenziasse i singoli elementi, come abbiamo più sopra dimostrato. Questi indizi, comunque, rivelano che non solo la composizione delle singole novelle impegnò Masuccio per un lungo arco di tempo, ma che anche la stessa architettura generale della sua opera subì nel corso degli anni modificazioni e aggiustamenti, i quali attestano l'importanza attribuita dallo scrittore al proprio generale disegno compositivo che si evolveva contemporaneamente alla elaborazione narrativa.

#### LA STRUTTURA DELLE SINGOLE NOVELLE E I MODI NARRATIVI

Nell'ambito di questa struttura generale, ciascuna delle cinquanta novelle presenta una fissa articolazione quadripartita: l'*argomento*, sintetico riassunto per accumulazioni paratattiche della novella; l'*esordio*, dedica al destinatario in cui, oltre alle dichiarazioni di ossequio o di affetto, lo scrittore avverte sulle circostanze della scelta della novella e a volte sulla sua eventuale relazione con il dedicatario<sup>30</sup>; la *narrazione*, che coincide

<sup>29</sup> L'esordio della novella XXI secondo la redazione manoscritta sembra riservare al testo una collocazione ben precisa: prima delle novelle misogine, subito dopo le narrazioni antiecclesiastiche (Masuccio evidenzia, infatti, i motivi che lo hanno indotto a mutare la tematica del proprio lavoro novellistico). Di fatto poi la novella XXI mantenne il suo primo posto nell'ambito della terza decade, nonostante il cambiamento dell'esordio e dello stesso progetto organizzativo della raccolta.

<sup>30</sup> Cfr. per esempio XXIX 2: «Improprio e non conviniente serà il mio operare, magnifico e de virtù ornato messere Iacomo, cognoscendote de benigna e iocunda compressione da la natura dotato, se, scrivendote la presente novella, de materia fleumatica, malanconica e mesta fusse né poco né molto tramata o vero ordita.». Altre volte la relazione è costituita dalla città in cui la novella è ambientata; cfr. per esempio, XXXII 2: «Se degli suavi e dolci frutti de tua gloriosissima patria, magnifico e generosissimo messer Zaccaria, il gostare da cui può te è per alcun tempo interditto, non dubito che l'odorare de' vaghi fiore de quella summamente te piace; per la cui accagione, e per remembranza de nostra continuata amicitia, ho voluto per la presente farte parte de ditti vostri piacevoli vineciani fiori...».

con la novella vera e propria; e *Masuccio*, commento finale del narratore e raccordo con la novella successiva. Rispetto alla precedente redazione manoscritta, nel testo a stampa ogni componimento mantiene la sua struttura epistolare<sup>31</sup>, ma con l'aggiunta del commento finale, in cui lo scrittore si sofferma brevemente ora su tutta la narrazione ora su parte di essa, ora sui personaggi ora su determinate azioni o comportamenti, per fornire una linea di lettura e una chiave interpretativa della novella, per lo più in termini moralistici e con accesi toni polemici, anche se non mancano commenti sia pietosi e affettuosi sia comici, ironici e scherzosi ed epiloghi con semplice funzione di collegamento tra le novelle.

L'architettura di tutta la raccolta e l'articolazione fissa e invariata delle singole componenti suggeriscono l'idea di un preciso ordine razionale, in cui è inquadrata una materia narrativa molteplice e multiforme. Invitando il lettore a interpretare le singole narrazioni in un insieme più vasto che risponde a una sommaria, ma in ogni caso globale, riflessione sul mondo descritto e rappresentato, e fornendo ripetutamente istruzioni e indizi che orientino la decodificazione dei messaggi, Masuccio sembra preoccupato di sorvegliare e regolare la straordinaria latitudine narrativa che caratterizza le sue novelle.

La novella, secondo la codificazione boccacciana, è sempre la rappresentazione di una singolarità, selezionata dall'ordinario fluire di vicende che caratterizza la realtà umana, rivelatrice, sia nei suoi aspetti tragici sia nei suoi aspetti comici, del modo di rapportarsi dell'individuo con se stesso, con gli altri e con il mondo. Nell'ambito dello sviluppo continuo, e spesso imprevedibile, delle cose temporali, la novella fissa un episodio a suo modo paradigmatico dell'agire dell'uomo, delle sue affermazioni e delle sue sconfitte, comunque delle sue risposte alle sollecitazioni varie e improvvise che la realtà continuamente gli pone. Anche Masuccio riprende la fortunata canonizzazione del genere elaborata da Boccaccio e condivisa dagli scrittori successivi, ma ne esaspera i caratteri, focalizzando la sua attenzione sugli aspetti abnormi, strani, aberranti della realtà, sia nell'ambito di situazioni liete, sia nell'ambito di situazioni tragiche. Questo atteggiamento di fondo si traduce così in situazioni «nuove, impensate e strane», beffe crudeli, episodi mostruosi e macabri, scene di efferata violenza, vicende turpemente oscene, situazioni grottesche, episodi estrema-

<sup>31</sup> Per la struttura epistolare delle novelle cfr. in particolare Nigro 1975, p. VI e p. XIV.

mente complicati in cui domina un caso cieco e crudele, effetti di nero umorismo e di cupa comicità: una realtà dunque sempre tesa e drammatica, anche quando induce al riso, e in cui si muovono ed agiscono personaggi singolari ed eccezionali, spinti da motivazioni, passioni e desideri elevati al più alto grado. Questo interesse, sul quale già in passato si è soffermata parte della critica masucciana<sup>32</sup>, ed esplicitamente dichiarato dall'autore in numerosi giudizi e considerazioni sulle sue novelle<sup>33</sup>, costituisce l'aspetto più appariscente ed originale del *Novellino* e si riflette non solo nella scelta del materiale novellistico, ma anche nell'organizzazione strutturale delle singole narrazioni e nei procedimenti stilistici impiegati.

Una prima conferma è fornita dall'analisi dei modi narrativi che appaiono tipici di Masuccio. Rispettando sostanzialmente le prescrizioni retoriche che prevedevano la corrispondenza tra la materia e la forma della narrazione e utilizzando l'esempio del *Decameron*, in cui alla varietà tematica fa riscontro una adeguata organizzazione strutturale e un consonno tessuto stilistico, lo scrittore salernitano adotta diversi meccanismi narrativi che corrispondono alle sue diverse e specifiche esigenze. Se il riferimento essenziale va alla raccolta del Boccaccio, esplicitamente dichiarata come modello espressivo dell'opera, è tuttavia interessante osservare il modo con cui Masuccio rielabora i paradigmi decameroniani<sup>34</sup>.

## IL RACCONTO

Con il termine *racconto* intendiamo un procedimento narrativo costruito su un serrato intreccio di fatti che si intersecano ineluttabilmente

<sup>32</sup> Cfr. in particolare Del Monte 1949 e Bigi 1976 e 1985.

<sup>33</sup> Ci limitiamo qui a due semplici segnalazioni, promettendo di fornire una documentazione più sistematica nel discorso che faremo di volta in volta sulle singole novelle: «La qualità e maniera degli estranei e nuovi e impensati casi de la racontata novella...» (I 57); «dirò de un altro crodellissimo e quasi mai non udito caso, novamente in Palermo successo ad una impia anzi diabolica matre, la narrazione de la quale appena da la onestà me è concessa.» (XXII 33).

<sup>34</sup> La tipologia qui proposta si ispira alla classificazione dei modi narrativi decameroniani fornita da Baratto 1984. Rispetto alla tipologia fornita dal Baratto, non abbiamo considerato le categorie «Il gusto evocativo» e «I moduli popolari», anche se connotati parziali di quest'ultimo modo narrativo si possono riconoscere in certe novelle masucciane come la IX, la XVIII e la XXXVI, che invece abbiamo preferito inserire nella categoria del «mimo» per la loro prevalente dimensione scenica. Abbiamo poi semplificato in una sola categoria, che abbiamo chiamato «novella episodio», i due paradigmi che il Baratto definisce «Dal racconto alla novella» e «La novella esemplare».

fino alla conclusione. Ritroviamo questa struttura in novelle come la XXXIII, la XXXV e la XXXIX, caratterizzate dal sorgere continuo e inaspettato di eventi tragici e drammatici che avvulpano i personaggi in un cieco e nefasto destino. La narrazione è strutturata su una sorta di *climax* ascendente di situazioni, sempre più crudeli e funeste, una spirale fatale e irreversibile. Gli avvenimenti si susseguono secondo un ritmo temporale veloce e serrato che evidenzia una ferrea causalità. Prevale una trama cronologico-causale che suggerisce il fluire degli eventi colto nella sua nuda necessità. Il narratore segue le vicende essenziali, non si disperde mai in episodi secondari, non compie digressioni, salta, attraverso il procedimento dell'ellissi<sup>35</sup>, i fatti che non sono strettamente necessari alla logica dell'azione principale, non si sofferma a descrivere l'ambiente o ad analizzare la psicologia dei personaggi. Paesaggi, ambienti, uomini e cose sono visti nella loro reciproca e inevitabile relazione, senza ulteriori approfondimenti. In questa struttura narrativa sono completamente assenti i dialoghi. Prevalgono invece le azioni dei personaggi colte nella loro essenzialità senza eccessivi approfondimenti sulle motivazioni. I personaggi, come sempre nel *Novellino*, sono individui singolari ed eccezionali, sono spinti da passioni estreme, concepiscono ardui e difficili progetti, vivono eroicamente fino in fondo, fino alla tragica conclusione, il proprio ruolo. Essi però in questo tipo di novelle non hanno una storia interna: la loro psicologia è solo reattiva a un ostacolo di partenza o alle vicende imprevedute suscitate dall'ambiente. Per questo rapidi tratti sono sufficienti per informare il lettore sui loro caratteri fisici e morali e sui loro sentimenti, poi l'attenzione del narratore si concentra sui complicati e straordinari progetti elaborati dall'uomo e, soprattutto, sul potere della Fortuna che contrasta tali realizzazioni. Così sia la XXXIII sia la XXXV sia la XXXIX sono novelle d'amore, ma solo genericamente, perché l'amore avvia la vicenda, ma non è al centro della narrazione: è solo un dato rilevato in partenza anche se di esso, come al solito, si segnala l'eccezionalità. L'interesse converge, invece, sugli straordinari progetti che gli individui elaborano per resistere a un cieco destino che li perseguita e li tormenta fino alla tragica conclusione. L'uomo tende in generale a un disegno preciso che soddisfi le proprie aspirazioni, ma la Fortuna sovverte tale progetto attraverso un elemento di turbamento ostile al personaggio e comunque spiegabile nell'ambito di una logica crudele che condiziona le azioni degli

<sup>35</sup> Per questo termine narratologico cfr. Genette 1976, p. 155 e sgg.

uomini. Essa non coincide, quindi, con una dea sbarazzina, dotata di poteri magici e favolosi, che si diverte a sovvertire le aspirazioni dell'uomo, ma è un potere imprevedibile e imperscrutabile insito nella logica delle cose, nel contesto in cui l'uomo si trova a vivere e ad operare. Gli interventi della Fortuna si esercitano sempre attraverso eventi o personaggi spiegabili all'interno della realtà in cui si trovano i protagonisti: Masuccio non ricorre mai a elementi soprannaturali o prodigiosi, al limite si compiace di sottolineare la tragica ineluttabilità dei fatti. In questo senso *il racconto* è l'espressione narrativa dei modi con cui l'uomo subisce e patisce il mondo, con cui è condizionato dalla realtà in cui vive<sup>36</sup>.

Dal momento che una logica narrativa sostanzialmente simile informa le tre novelle, a titolo esemplificativo soffermiamo la nostra attenzione solo sulla XXXIII, una delle più note della raccolta, se non altro per essere stata una lontana progenitrice della infelice vicenda di Giulietta e Romeo. Nella presentazione Masuccio insiste sul carattere straordinario e tragico degli eventi narrati:

«in quest'altra [novella] se mostreranno de più strani, diversi e dispiatati accidenti a dui poverette e nobile amante per soverchio amore travenute...» (XXXII 33);

«m'è già piaciuto de uno piatosissimo accidente de dui miseri innamorati donarete pieno avviso» (XXXIII 2)<sup>37</sup>.

Sintetica è la presentazione dei personaggi, condotta attraverso formule stereotipate: di Mariotto si dice che è «un giovane de buona famiglia, costumato e bello», di Ganozza che è «una ligiadra giovenetta... figliola d'un notevole e multo estimado citatino, e fuorsi de casa Saraceni», e più avanti che «non era meno prodente che bella». La città, Siena<sup>38</sup>, è semplicemente nominata e nulla si dice delle relazioni tra le famiglie dei due giovani; Masuccio mette invece in rilievo il loro amore intensissimo<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Baratto 1984, p. 96.

<sup>37</sup> Ma si cfr. anche il commento finale in cui lo scrittore parla di «tanti avversi casi», soffermandosi poi in una succinta dimostrazione sulla superiorità dell'amore di Mariotto su quello di Ganozza.

<sup>38</sup> Masuccio sottolinea la relazione tra il dedicatario, il senese Antonio Piccolomini, duca d'Amalfi, e la città dei due protagonisti. Inoltre la fonte diretta della novella è indicata in un senese «de autorità non piccola» che avrebbe «in quisti di» raccontato la novella alla presenza di leggiadre donne.

<sup>39</sup> Cfr. «Mariotto... essendo fieramente innamorato ... ottenne d'essere da lei altresì ardentissimamente amato» (XXXIII 3).

che motiva il matrimonio clandestino «a tale che se per contrarietà de' fati il godere loro fusse interditto, avessero avuto scuto da coprire il commisso errore» (4). Sposatisi occultamente attraverso un corrotto frate agostiniano, i due protagonisti si trovano presto a contrastare il potere della fortuna che interviene a turbare la loro felicità. L'inconveniente è costituito da un tragico intreccio di casi, per cui Mariotto, durante un litigio con un onorevole cittadino, ferisce a morte il suo avversario, subendo così in contumacia la condanna all'esilio perpetuo e il bando «de ribello». Masuccio descrive rapidamente questa serie di circostanze, senza soffermarsi in particolare su nessuna di esse: le lascia fluire nella loro nuda ed essenziale concatenazione logica con un ritmo ascendente che segnala il progressivo scontro del protagonista, e quindi inevitabilmente della sua sposa, con una realtà sempre più ostile. Di fronte allo sviluppo di questi fatti, la reazione psicologica di Mariotto e Ganozza è estrema. Come spesso avviene nel *Novellino*, Masuccio ne indica l'iperbolicità rimandandola alla sensibilità dei lettori che hanno sofferto analogo dolore, e suggerendola attraverso gesti disperatamente eccessivi<sup>40</sup>. La sequenza successiva sembra riportare la situazione a uno stato di relativa stabilità. La coppia trova una certa soddisfazione, indubbiamente proporzionale al tanto «fiero caso e tanta assenza», nel legame epistolare: Mariotto è ospitato da uno zio mercante ad Alessandria d'Egitto ed è continuamente «visitato» da lettere della sua Ganozza e del fratello Gargano, incaricato di fornirgli assidue e costanti informazioni sulla sua amata; contemporaneamente la ragazza riceve lettere dal marito. La sequenza assolve una funzione connettiva: Masuccio attraverso la tecnica del sommario<sup>41</sup> narra sinteticamente e velocemente una serie di vicende e di reazioni psicologiche avvenute in un lasso di tempo piuttosto ampio, anche se non definito con precisione<sup>42</sup>. La sequenza successiva è giustapposta: il narratore non ci informa sulle inter-

<sup>40</sup> Cfr: «Quanti e quali fussero de' dui infelicissime amante, occulti novelli sposi, il sopremo dolore e lo amaro lacrimare per sì longa e, per loro credere, perpetua separazione, cui fusse da sì fatte punture stato trafitto, sulo ne porrà vero iudicio donare: egli fu sì fiero e acerbo, che a l'ultima dipartenza più volte l'uno in braccio de l'altro fu per gran spacio per morto iudicato» (7).

<sup>41</sup> Per questa tecnica narrativa cfr. Genette 1976, p. 145 e sgg.

<sup>42</sup> Il narratore non definisce il tempo impiegato per il viaggio verso Alessandria d'Egitto («ove a convenevole tempo giunto...» [10]), genericamente allude alla lunga permanenza di Mariotto presso lo zio e al suo impiego nell'ambito dell'impresa commerciale del parente: «e postogli de suoi trafiche tra le mano, più e più tempo appresso de sé con gran passione e quasi continuo lacrimare il sostenne» (10).



corse avventure di Ganozza (ellissi) e concentra la sua attenzione su un ulteriore elemento di turbamento nell'ambito dell'infelice storia dei due innamorati. La ragazza è ora chiamata a reagire di fronte alla nuova difficoltà che la realtà le pone e lo fa in modo straordinario. Di fronte al prospettato matrimonio, fortemente voluto dalla famiglia, Ganozza concepisce il progetto di fingersi morta<sup>43</sup> così da avere la possibilità di fuggire da Siena e raggiungere l'amato Mariotto ad Alessandria, una risoluzione alquanto pericolosa, come non manca di sottolineare il narratore<sup>44</sup>. La tensione narrativa sale bruscamente. La linea principale della narrazione è rigorosamente rispettata nella disposizione logico-cronologica dei fatti, narrati con rapidità senza digressioni: la narrazione evita completamente le descrizioni ambientali, i dialoghi e i discorsi dei protagonisti, presenta scarse notazioni psicologiche, si sofferma esclusivamente sulle azioni colte nella loro veloce successione temporale, come attestano i frequenti indizi cronologici<sup>45</sup>. Da questo punto in avanti il ritmo delle vicende diventa sempre più vorticoso, come una sorta di tragica spirale, fino all'ineluttabile catastrofe finale. La radice profonda della tragedia è provocata dal diverso rapporto «temporale» che si determina tra i personaggi e un comune elemento spaziale, il mare, che assume la funzione di fatale strumento dell'ostile fortuna. Per questo Masuccio non si sofferma mai a descrivere il mare come paesaggio ambientale, ma si limita a metterlo in relazione con il personaggio come ostacolo da superare per il raggiungimento di un determinato progetto. Determinante diventa il fattore tempo in rapporto al comune ostacolo. Il viaggio di Ganozza e del frate verso Alessandria è lento e travagliato:

«E perché gli maritimi viaggi sogliono essere, o per contrarietà de' tempi o per nove occorrence de' mercante, multo più longi che non vorrebbero gli vivati<sup>46</sup>, avven-

<sup>43</sup> Per questo espediente cfr. la prima novella della raccolta di Gentile Sermini. Diverso è comunque l'esito della vicenda.

<sup>44</sup> Cfr.: «prepuose con un modo non che strano ma pericoloso e crodele, e fuorsì mai udito raccontare, ponendo lo onore e la vita in piriglio, a tanti mancamenti satisfare» (13).

<sup>45</sup> Cfr.: «subito» (14), «prestissimo» (15), «non dopo multo spacio» (17), «tenuata tutto 'l dì e la sequente notte in casa» (18), «il dì sequente sepellita» (18), «in su la mezza notte» (18), «a poco di» (19).

<sup>46</sup> Accogliamo qui la proposta di Gentile (cfr. Gentile 1979, p. 177 e sgg.), invece di *vianti* del testo Petrocchi, in quanto più persuasiva e corroborata dalla lezione dell'incunabolo milanese.

ne che le galee per diverse accagione oltre il devuto termene più misi stettero ad arrivare» (19)<sup>47</sup>;

tragicamente interrotta è anche la navigazione del messo di Ganozza, depositario della verità dei fatti:

«l messo de Ganozza fu su una caraveglia, che con frumento in Alissandria andava, priso da' corsali e morto» (20).

Viceversa, le informazioni del fratello di Mariotto, che compie con onestà l'impegno affidatogli e, casualmente, suo malgrado diventerà una concausa del tragico destino del protagonista, viaggiano agevolmente, o comunque in un tempo più breve:

«Gargano, fratello de Mariotto, per continuare l'ordine dal caro fratello lasciatole, subito con più e diverse littere de mercanti con rencriscimento grandissimo avea il disaventurato Mariotto de la improvista morte de sua Ganozza particolarmente informato, e dove e como era stata pianta e sepellita, e como non dopo multo il vecchio e amorevole patre per gran dolore era da questa vita passato» (20)<sup>48</sup>.

Allo stesso modo, velocissimo è il viaggio di Mariotto verso Siena, deciso ad andare a piangere sulla tomba dell'amata e qui trovare la propria morte, dopo che, con la fine di Ganozza, la sua stessa esistenza ha perso il suo significato:

«E su in tale consiglio firmatose, aspettando lo partire de le galee de vineciani per ponente, senza alcuna parola al suo cio dirne, in quelle salitone, con grandissimo piacere correndo a la predestinata morte, in brevissimo tempo arrivò in Napoli, e da quindi per terra in Toscana conduttose quanto più presto puoté, travistito in pirigrino, a Siena, da niuno cognosciuto, se nde intrò» (23).

Ma, la tragica casualità si riversa beffardamente anche sulla povera

<sup>47</sup> Per questa difficile navigazione cfr. più avanti anche: «La infelicissima Ganozza, con la guida del ditto frate de po' più misi con multi e diversi travagli gionta in Alissandria...» (29).

<sup>48</sup> Anche il padre di Ganozza dunque rientra nella tragica spirale di funesti avvenimenti. La sua morte è indicata con laconicità, nonostante l'eufemismo: anche questo evento è inserito nel ritmo vorticoso di vicende che caratterizza la struttura della novella. Nonostante le insistenze paterne relative al matrimonio della figlia, mancano in questa novella i condizionamenti provocati dalle ostili relazioni familiari come avverrà nelle novelle cinquecentesche che anticipano il dramma di Giulietta e Romeo.

Ganozza, che decisa a raggiungere *rattissimamente* Siena, ottiene il suo scopo, anche se di tre giorni in ritardo rispetto alla decollazione di Mariotto:

«con prospero vento navigato, in breve tempo a li toscani liti arrivando... trovorno [Ganozza e lo zio Nicolò Mignanelli] il loro Mariotto tre dì avante essere stato dicollato» (31).

Attraverso questa discordanza cronologica agisce il funesto potere della fortuna, senza dunque alcun ricorso a interventi prodigiosi o miracolosi. Gli eventi provocati sono, infatti, le rigorose e necessarie conseguenze di fatti ben determinati. Questa linea tragica non presenta alcuna possibilità di variazione o di divergenza: unica è la successione dei fatti, non esiste alcun episodio secondario, non ci si sofferma su nessun particolare; ogni elemento è un anello di una crudele e ferrea catena logica che porta alla morte Mariotto e successivamente Ganozza<sup>49</sup>.

#### LA NOVELLA-ROMANZO

Impieghiamo il termine *novella-romanzo* per indicare quelle narrazioni in cui l'attenzione dello scrittore più che su una progressione di eventi irreversibilmente orientati verso la catastrofe finale si concentra in modo più deciso sui personaggi<sup>50</sup>. La fonte degli avvenimenti può essere ancora la Fortuna, ma più spesso sono gli impulsi e le passioni umane che determinano il flusso degli eventi. Perciò in queste novelle al centro dell'analisi è il personaggio (o i personaggi) che si riscatta, si realizza e si afferma in una serie di avventure più o meno determinanti della sua storia individuale. L'attenzione all'intenso rapporto, di interazione decisiva, tra realtà e

<sup>49</sup> La narrazione della morte dei due protagonisti è secca e laconica. Cfr.: «fo per lo primo dì de la iusticia a perdere la testa condannato; e cossi, al dato termene, senza posservisi da amici e da parenti riparare, fu mandato ad effetto» (28); «... il suo Mariotto de continuo chiamando, in brevissimo tempo finì gli suoi miserrimi giorni» (34). È già stata osservata in passato la discordanza tra argomento e finale della narrazione. Un segnale che può essere letto come spia di una non completa revisione della raccolta da parte dello scrittore. (cfr. Nigro 1975, pp. XI-XII).

<sup>50</sup> Il termine viene qui utilizzato per definire un particolare modo narrativo nell'ambito della tipologia della raccolta che stiamo delineando. Per il termine e la definizione cfr. Baratto 1984, p. 125 e sgg.

personaggio condiziona la struttura narrativa, che si risolve in una serie di episodi più o meno ampi, come una sorta di quadri giustapposti. Anche il tempo narrativo risulta così più vario: sommari ed ellissi, spesso con funzione di raccordo narrativo, si alternano a scene, costruite su dialoghi, con battute più o meno lunghe. Nonostante lo spazio maggiore riservato ai personaggi, la presenza del narratore rimane comunque sempre rilevante, non solo perché orienta le vicende in base al proprio punto di vista e si serve in prevalenza di moduli diegetici, ma anche per frequenti ed esplicite metalessi. Brevi e semplicemente funzionali allo sviluppo delle vicende sono, poi, le indicazioni spazio-temporali. L'ambiente rimane così sempre sullo sfondo, senza precise descrizioni, semplicemente accennato come spazio in cui si verificano gli eventi. Nell'ambito di queste novelle permane, comunque, l'atteggiamento di fondo tipico del *Novellino*: Mascuccio privilegia decisamente situazioni strane, inaudite e inedite cosicché nella consueta struttura a quadri successivi e spesso giustapposti della novella, a volte uno di essi acquista una dimensione più ampia, funzionale a mettere in luce un caso insolito o una particolare stranezza (cfr. l'ultima sequenza della XLI incentrata sulla «strana maniera» con cui le due coppie «godono a la fin de loro amore»<sup>51</sup>). I personaggi sono sempre individui singolari, caratterizzati da passioni univoche ed esclusive, vivono vicende insolite e particolari, in cui esprimono le proprie straordinarie doti e capacità, alternano dolori profondissimi a gioie intensissime, le loro reazioni sono sempre elevate al più alto grado: si pensi, per esempio, nella XIV, pur nell'ambito del tradizionale triangolo erotico (amante furbo, vecchio padre avaro e geloso, fanciulla bella e discreta), come vengono elevati a massima potenza i sentimenti e i rapporti dei protagonisti<sup>52</sup>; e si pensi soprattutto alla figura del vecchio padre nella XLIII<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Ma non si dimentichi, sempre in questa novella, il rilievo dato alla *nova e sentenciosa intramesa* con cui la donna fiorentina riesce a far ritornare a sé l'amante francese.

<sup>52</sup> Cfr., per esempio: «bellissima giovenetta figliola d'un vecchio mercatante...» (XIV 5). «Trovato brevemente il patre, [Guiffredo] intese esser quello oltre la vecchiezza geloso e avaro fuor de modo, e in maniera che, per non esser de maritare la sua unica figliola requesto, de continuo reclusa in casa e peggio che vile serva la tenea» (XIV 7). E si noti come viene descritto l'amore sbocciato contemporaneamente nei due giovani: «avvenne cosa forse inaudita, che in un medesimo punto una fiamma parimente in doi cori arse, per modo tal che, l'un l'altro mirando, pareva che a nissuno il partir fusse concesso» (XIV 6).

<sup>53</sup> Oltre alla presentazione iniziale (3) si ricordi il crescendo di reazioni psicologiche dopo aver scoperto la relazione clandestina della figlia: «de male talento repie-

La tendenza a soffermarsi su situazioni strane e inedite non sempre, però, trova un'adeguata realizzazione artistica e una conseguente corrispondenza nella struttura narrativa. È il caso, ad esempio, della XLII, una novella opaca e artificiosa, che racconta una serie di «diversi e varii accidenti» causati da un libidinoso e nefando appetito della regina di Polonia. La novella, ampia e articolata, pecca per eccesso di casi stranamente combinati<sup>54</sup>. In effetti, fin troppo evidente risulta l'intenzione di Masuccio di suscitare la meraviglia del lettore, come esplicitamente dichiarato nell'esordio:

«como tu, eccellente signore conte, con maraveglia leggerai» (2).

Questo proposito determina un intreccio esageratamente complicato con situazioni volutamente impressionanti, come la morte del figlio del re di Ungheria, inavvertitamente schiacciato nel sonno dalla nutrice o la cerebrale strategia di Andriano che sposa l'ignara sorella, si fa prescrivere da un medico la dilazione del rapporto erotico per sistemare nel frattempo la situazione, ottenendo il consenso politico dei baroni e dei sudditi che gli permetta di procedere senza ribellioni alla dura vendetta contro la madre e il suo amante. Il narratore segue linearmente lo sviluppo degli eventi, variando il ritmo narrativo (più lento nella prima parte a causa dei discorsi ampi e retoricamente costruiti dei personaggi, più veloce nella seconda per la prevalenza dei sommari e delle ellissi), ma la narrazione risulta nel complesso scialba e incolore. Vista la latitudine delle situazioni e la presenza di numerosi personaggi, Masuccio focalizza la sua attenzione, a turno, sulla regina, su Costanza e poi su Andriano: ciononostante, protagonisti, personaggi secondari e comparse appaiono piatti e schematici. Anche lo spazio è poveramente delineato tanto da risultare foscamente uniforme, come se un'unica, grigia, atmosfera avvolgesse tutto l'ambiente.

no...» (6); «dolente a morte remasto» (7); «nel furore raccendendosi» (8); «ancora che l'affezione de la carne lo strengesse, puro con virilità grandi per ultimo partito già prise de farla morire» (8). Ma cfr. anche più avanti il ritratto di quest'uomo animato da passioni estreme: «Il vecchio patre, *de intollerabile dolore picno remasto*, essendo il fatto in publica voce del vulgo devenuto, lo più del tempo renchiuso in casa, o talevolta in villa, *solitario e melanconico* se dimorava» (18).

<sup>54</sup> Cfr. Porcelli 1969, p. 73. Per l'ampia e articolata serie di eventi la novella potrebbe entrare anche nella categoria del *racconto*. L'abbiamo inserita qui per lo spazio maggiore riservato ai personaggi, che intervengono con ampie battute, e per lo sviluppo «verticale» del protagonista che si riscatta e si realizza attraverso una serie di avventure.

Non particolarmente felice è anche la XLVIII, in cui Masuccio mostra di aderire soltanto superficialmente, senza coglierne l'intima natura, a un precedente paradigma decameroniano<sup>55</sup>. La narrazione, incentrata su una gara di reciproche cortesie da parte dei due protagonisti, è chiaramente divisa in due parti, prima le avventure di Malem e poi quelle di Guidotto. Tra gli avvenimenti vissuti dai due protagonisti, comunque solo due episodi acquistano una maggiore evidenza: la liberalità di Guidotto che lascia partire Malem, nonostante avesse voluto convertirlo e trattenerlo con sé, e la cortesia finale di re Malem che rimanda a Pisa l'amico concedendogli un'enorme ricchezza e soprattutto la mano della sorella Maratra. Queste due sequenze, in cui il ritmo è rallentato dai discorsi dei personaggi, sono infatti centrali nell'ambito della struttura narrativa della novella, anche perché strettamente funzionali ad esprimere le tematiche della liberalità e della gratitudine. Gli altri eventi sono narrati, invece, in modo rapido ed essenziale e servono a far convergere la linea degli avvenimenti verso i due episodi centrali. Questa struttura dicotomica, che rivela una troppo ricercata simmetria (dal punto di vista narrativo gli eventi della prima parte corrispondono sostanzialmente a quelli della seconda), costituisce anche il limite della novella, che risulta infatti troppo rigidamente architettata.

Il modulo narrativo che stiamo analizzando viene utilizzato anche per storie d'amore che, dopo una serie di varie traversie, si concludono felicemente, come nella XIV, nella XLI e nella XLIII, ma anche queste novelle, tranne rari scorci<sup>56</sup>, risultano per lo più sbiadite.

Sicuramente più interessante e originale la XLV incentrata su «una singolare magnificencia e grandissima liberalità, usata per un cavaliere francese verso un nobile giovenetto castigliano» (3). La consueta esasperazione delle situazioni e dei caratteri trova qui un adeguato procedimento narrativo cosicché si può parlare di prodotto artisticamente riuscito. La

<sup>55</sup> La novella trae spunto dalla X 9 del *Decameron*, ma manca decisamente l'attenzione ai gesti dei personaggi. Si pensi alla sequenza del riconoscimento (24), decisiva per lo sviluppo narrativo: Masuccio sfrutta il particolare della lingua toscana, che Malem aveva imparato nel suo soggiorno a Pisa, ma manca quell'esemplarità del gesto singolare, che invece caratterizza la novella del Boccaccio (cfr. *Dec.* X 9, 53).

<sup>56</sup> Cfr., per esempio, la sequenza della cena serale tra Antonio e Veronica nella XLIII; la tensione interna di Ciarlo, nella sequenza finale della XLI, resa attraverso un crescendo di reazioni psicologiche e di azioni con un'intensità crescente; il ritratto di Carmosina sospesa tra speranze e turbamenti (XIV 15) dopo la generica promessa dell'amante.

novella, tutta tesa e drammatica, è pervasa da una luce livida e fosca e da un clima cupo e ossessivo che si risolve in uno stato di inquieta tensione. La narrazione è strutturata su quadri successivi, disposti in progressione ascendente a formare una sorta di *climax* narrativa. Raggiunta l'acme, la narrazione si scioglie nel lieto fine, ma l'epilogo non è rasserenante: permane nel lettore un senso di ansia e di turbamento. Masuccio riesce a mantenere sempre costante e intenso il ritmo, senza rallentamenti e dispersioni: tutto corre lungo la linea centrale degli eventi in funzione di una ferrea logica narrativa.

Si legga il primo quadro, ambientato ad Avignone. La narrazione è secca ed essenziale. Il narratore segue rapidamente lo sviluppo degli eventi senza particolari indugi descrittivi: l'innamoramento fulmineo e, come al solito, intensissimo dello studente; il piano della donna; la mediazione della fante; il compimento erotico; la consapevolezza dell'inganno e la partenza del giovane<sup>57</sup>. La caratterizzazione dei personaggi è affidata a rapide notazioni iperboliche, ma soprattutto alle loro azioni e reazioni. L'inesperto Alonso è talmente abbagliato dalla singolare bellezza della donna che ben presto dimentica il suo «vertuoso camino» e si lascia irretire nella sapiente trama. Dall'immensa gioia per aver soddisfatto il proprio desiderio erotico, passa a un'estrema disperazione quando scopre di essere stato ingannato e di aver speso tutti i suoi soldi (mille fiorini) per una sola notte di sesso. Così, «dolente a morte... con tanto dolore e desolazione, che più volte fu per darsene un cortello al petto... accompagnato da continue lacrime e d'amari sospiri», è costretto a vendere la sua mula per pagare l'oste e a continuare il suo viaggio verso Bologna, con la consapevolezza di dover campare «come a povero scolaro». Efficace è poi il ritratto di Laura, «ligiadra e multo bella madonna», che, soprattutto, «grandissima artista era»<sup>58</sup>. La donna, esperta e navigata simulatrice, si muove, infatti, con accorta e calcolata determinazione: all'intuizione segue la rapida esecuzione dell'inganno, attuata con un sapiente movimento delle proprie pedine («una vecchia fante, dotta e praticata nel mistieri»), con scaltrezza e abile capacità di fingere.

<sup>57</sup> Si osservi, ad esempio come viene sinteticamente narrata, attraverso la tecnica del sommario, la lunga notte d'amore, senza quello spazio e quella vivacità metaforica che invece caratterizza altre scene erotiche del *Novellino* (XLV 10).

<sup>58</sup> Per questa Laura avignonese, che richiama parodicamente e per antifrasi, l'eterea donna amata da Francesco Petrarca si noti la glossa del Settembrini (cfr. Settembrini 1990, p. 514), che aveva già intuito il valore allusivo: «E una avignonese poteva avere altro nome che Laura?».

Il quadro successivo è ambientato in un imprecisato albergo di Trayques. Lo sviluppo narrativo è garantito dall'intervento strano e casuale della fortuna («in una strana e impensata ventura») che fa incontrare, nella stessa sera e nel medesimo luogo, il giovane beffato e il marito della donna, il quale «era uno acconcio e ligiadro cavaliere, multo eloquente e de gran autorità, che, dal re de Francia al papa mandato, se ne retornava» (15). L'abitudine del cavaliere, e in genere dei cavalieri francesi, di cenare insieme ad altri eventuali nobili avventori causa l'incontro tra i due personaggi. Al centro dell'attenzione è il cavaliere: è lui che, con risoluta familiarità, vince le resistenze di Alonso, il quale se ne stava in camera malinconico e inappetente, e lo invita a cena; è lui che spinge con insistenza<sup>59</sup> il giovane studente a rivelargli i motivi del suo «eccessivo dolore», arrivando così a conoscere la terribile realtà («con tanta istancia cercato avea quello che non credea né meno averia voluto trovare» [21]); è lui che riesce a controllare i propri sentimenti e a diventare padrone degli eventi. L'eccezionalità di questa figura è tutta nella sua straordinaria capacità di dominare le proprie passioni e, conseguentemente, di agire con fredda e calcolata determinazione:

«comprensa con sagacità non piccola la sua intollerabile pena, dato alquanto luoco al dolore, gli occorre ciò che intorno a tale fatto se devea per lui adoperare» (21).

Nessuna disperazione, dunque, nessuno scatto impulsivo e scomposto, ma soltanto una lucida e impassibile deliberazione: egli sa quello che «intorno a tale fatto se devea per lui adoperare». L'incontro è narrato in progressione ascendente. Il ritmo è sempre sostenuto e teso: anche il lungo discorso del cavaliere a messer Alonso non è superfluo, ma strettamente funzionale allo svolgimento dei fatti e alla caratterizzazione del personaggio. Le parole del cavaliere che, non trascuriamolo, era «multo eloquente e de gran autorità», si organizzano secondo una serrata concatenazione logica in funzione persuasiva. La narrazione corre quindi velocemente verso l'ultimo, drammatico, quadro. Masuccio sorvola sulle azioni intercorse. Si noti l'ellissi:

<sup>59</sup> «Il cavaliere, vedendo cui era costui, e per qual accagione de casa sua era partito, e per fama cognosciuto il patre de grandissimo nome, *lui se raccese il disio de volere sapere quale accidente le avesse per camino causato tanto eccessivo dolore*. Il giovane puro negando, e *l cavaliere de continuo infestandolo*, a la fine messere Alonso...» (19-20).



«e dopo alcuni altri ragionamenti ognuno se n'andò a posare. La matina per tempo...» (25-26);

e il sommario, che riassume brevemente il viaggio di ritorno:

«La matina per tempo tutti de brigata montati a cavallo, verso Francia retornando se avviorno, e, traversato il camino con arte dal cavaliere, quella medesima sera al tardo giunsero in Avignone; e ne la città intrati, il cavaliere, priso il giovine per mano, a casa sua il condusse;» (26).

Il terzo quadro, ambientato la sera successiva nella casa di Avignone, è il punto più alto e drammatico della novella<sup>60</sup>. Masuccio riesce a creare un momento di forte e insostenibile tensione attraverso il dramma interiore che anima i tre personaggi<sup>61</sup> e attraverso un clima cupo e ossessivo, dominato da un senso di tragica attesa. Si noti, subito, il contrasto di sentimenti e il terrore che caratterizza il giovane e la donna quando si incontrano. Lo studente, che cammina tenuto per mano dal cavaliere, quando si accorge del fatto e riconosce la casa, rimane «de tanta paura abbagliato, che dismontare non gli era concesso» (27). Ma soprattutto Laura, la quale «con duppieri avanti accesi e con gran festa» va incontro al marito (26), «cognosciuto lo scolaro, essendo de' suoi mali indivina, quanto de tale dolore fusse territa e afflitta, ognuno lo può considerare» (27). Nella casa regna un silenzio tragico e sinistro interrotto soltanto dalle parole del cavaliere, imperative e risolutive verso la donna<sup>62</sup>, comprensive e paternalmente ammonitrici verso Alonso<sup>63</sup>. Gli stessi gesti sono bruschi e

<sup>60</sup> Già il Fubini, che riteneva questa novella il capolavoro di Masuccio, riconobbe «forte per una chiusa drammaticità» la scena della sera (cfr. Fubini 1971, p. 65). Si noti poi il giudizio di Del Monte 1949, p. 109 che riprende parzialmente l'impressione di Fubini. Interessanti sono anche le osservazioni di Emilio Bigi sull'effetto tragico e terribile della scena, ottenuto mediante un sapiente gioco di forti contrasti di gusto tipicamente espressionistico. (cfr. Bigi 1985, pp. 302-304).

<sup>61</sup> Cfr. per esempio: «e con grandissimo dolore de tutti tre, ma per diversi rispetti...» (28).

<sup>62</sup> «- Laura, reca qui i milli fiorini de oro che te donò custui, per li quali gli vendisti con la tua persona insiem il mio e 'l tuo onore e del nostro parentato» (28) e più avanti: «- Malvagia femena, per quanto non vò la morte ricevere, senza altra demora fa quello che ti ho ditto» (29).

<sup>63</sup> «- Messere Alonso, conveniente cosa è che ciascuno de l'avuto affanno receva condigno guidardone...» (31) e «- Figliolo mio, toglì i tuoi male guardati e peggio spisi dinari, e recòrdote che per l'avvenire sei provisto de sì vili mercia a tanto caro prezzo non comparare...» (32). Per la forma *recondote*, esemplata su **M** (Milano 1483) e **V** (Venezia 1484) cfr. Agno 1960, p. 34.

nervosi. Si osservi il cavaliere quando la moglie, muta e impietrita dalla paura, non ubbidisce al suo comando:

«Il cavaliere, rigidissimo divenuto, recatase sua daga in mano...» (29).

E la donna, quando ritorna con i mille fiorini:

«e portatili, li bottò a tavola» (29).

E, ancora, quando Laura viene pagata per la sua prestazione erotica:

«E a la moglie imposto che pigliasse, subito cossi fu esequito.» (31).

Su tutti domina incontrastata la figura del cavaliere, che si muove con energica e decisa determinazione secondo il piano di vendetta che ha predisposto. La sua personalità colpisce per la freddezza e per l'impassibilità, per come riesce a controllare le emozioni. Masuccio si sofferma poco sulle sue reazioni psicologiche o sui suoi sentimenti<sup>64</sup>, preferisce farlo agire: la caratterizzazione è efficacemente affidata alla tragica nudità delle sue decisioni e delle sue azioni. Di fronte a una simile risolutezza gli altri due personaggi rimangono completamente soggiogati: non parlano, non agiscono spontaneamente, possono solo ed esclusivamente ubbidire alle imposizioni del cavaliere. Masuccio si sofferma invece sulle loro reazioni psicologiche, sul tragico dramma interno che li sconvolge; sono consapevoli del momento terribile, attendono angosciosamente il tragico sviluppo degli eventi, ma non possono prevederne le modalità. L'eccesso dei sentimenti è consono alla situazione:

«La donna sentendo tale parole, parve che la casa ruinando gli donasse in testa» (28).

Ancora, più avanti:

«tutta afflitta, lacrimevole e trista» (29).

E così si osservi messer Alonso «quale de tanta paura accompagnato dimorava, che ad ogne ora pareva che 'l cavaliere dovesse e lui e la moglie

<sup>64</sup> Di lui si dice solo che prova un *grandissimo dolore*. E si noti la sua reazione quando la moglie non esegue rapidamente il suo comando: «rigidissimo divenuto».

con la prisa daga de vita privare» (30); e quando non osa nemmeno alzare la testa per guardare il cavaliere («de vergogna e timore afflito, non ardeva in vulto guatarlo» [32]).

La narrazione segue una progressione ascendente che culmina nella fredda esecuzione della vendetta da parte del cavaliere. Nonostante l'eufemismo, la laconica<sup>65</sup> frase con cui viene descritto l'avvelenamento della moglie, colpisce per la sua nuda essenzialità lasciando un'impressione sinistra e truce:

«e ciò fatto [chiamati i servi per accompagnare Alonso in camera], prima che lui al letto se ne andasse, con artificio veneno fe' fare a la moglie la sua ultima cena» (33).

Con l'uccisione di Laura si compie il piano di vendetta del marito e si raggiunge l'acme narrativa della novella. Masuccio riesce a rendere efficacemente la singolarità del momento, staccandolo nettamente, mediante una «strategica» ellissi, dall'epilogo:

«... con artificio veneno fe' fare a la moglie la sua ultima cena. Venuta la mattina...» (33).

Si legga inoltre la II che narra «una singularissima beffa sotto nome de santità per un diabolico frate dominichino in persona de una illustrissima donna alamanna adoperata». Una novella di beffa, dunque, secondo le indicazioni programmatiche dello scrittore, ma una beffa tipicamente masucciana, che non ha nulla di piacevole e divertente, anzi lascia un'impressione sinistra e fosca, senza dubbio consona all'intento polemico qui fortemente esplicito<sup>66</sup>. La novella risulta, infatti, aspra e livida, quasi cupa, senza l'illuminazione di un sorriso. Il procedimento narrativo è quello che conosciamo. Masuccio segue linearmente la vicenda, concentrandosi particolarmente sugli aspetti più vistosi dello strano e ingegnoso meccanismo della beffa, e riassume, attraverso sommari ed ellissi, gli altri elementi, siano essi preliminari o siano essi in funzione di raccordo. Più uniforme risulta la prima parte, caratterizzata dalla prevalenza del modulo diegetico e dalla presenza rilevante del narratore; più varia e articolata la seconda, con l'impiego del dialogo tra i personaggi e con l'inserimento di

<sup>65</sup> Cfr. Del Monte 1949, p. 109.

<sup>66</sup> L'esordio e il commento finale della novella sono tra i più accesi del *Novellino*.

scene<sup>67</sup> funzionali a una rappresentazione più intensa e vivace<sup>68</sup>.

Per quanto riguarda i due protagonisti, il confronto è impari. Masuccio insiste particolarmente sull'astuzia e sulla ribalderia del frate ingannatore<sup>69</sup> e sullo scaltro inganno architettato. La forza del frate è tutta nella sua viscida ipocrisia. Già la presentazione iniziale da parte del narratore ne mette in rilievo i caratteri:

«Costui dunque, essendo ne l'ordine de san Dominico solenne predicatore reputato, con grandissima arte da cerretano, col manico del coltello che amazzò san Pietro martiro e con altre coselline del loro san Vincenzo andando e per lo alamanno barbaro paese discorrendo, secondo il parere de multi becconi de infiniti miraculi facea» (14).

Il suo piano è diabolicamente perfetto in quanto si fonda su un indiscutibile e riconosciuto carisma, su un'accorta e strategica organizzazione delle mosse, su un uso sapiente e subdolo del linguaggio religioso che conferisce un valore sacrale e liturgico alle sue azioni, anche alle più turpi. L'inganno è prodotto dal contrasto tra essere e apparire e, quindi, nella narrazione si possono riscontrare due piani prospettici: quello del beffatore e quello della vittima. Barbara non è in grado di leggere al di là delle apparenze. Il suo candore e la sua ingenuità sono totalmente soggiogate dalla personalità del frate. Il lettore segue gli eventi secondo il piano prospettico dell'ingannatore, ma non vi aderisce, se ne distacca inorridito e disgustato: come si è già accennato sopra, non può ridere della beffa, ma soltanto rimanere ammirato e raccapricciato da tanta perfidia. La caratterizzazione negativa del protagonista è accentuata, indirettamente, dalla rappresentazione di Barbara, una figura ingenua e docile che intenerisce e commuove per il suo candore e la sua debolezza. Si veda la presentazione:

«Costei essendo in puerile età, ispirata fuorsì da Spirito Santo o talvolta *mossa da fanciullesco più che da ordenato appetito*, con solenne voto promise osservar castità

<sup>67</sup> Per questo termine, utilizzato in senso narratologico, rimandiamo a Genette 1976, p. 144.

<sup>68</sup> Si veda in proposito la scena dell'iniziazione erotica della fanciulla (44-47), descritta come una sorta di rito liturgico (si ricordi che si sta generando il quinto evangelista), con dovizia di particolari visivi e ravvivata dal tessuto metaforico come vedremo meglio nel prossimo capitolo.

<sup>69</sup> Nella redazione manoscritta il personaggio non è anonimo. Per una interpretazione del mascheramento operato nel testo a stampa cfr. Nigro 1983, pp. 44-48.

tutto il suo vivente; e cossi la sua virginità a Cristo dedicata, *tutta ornata de virtù e laudevoli costunii, che altro ch'una santolina a veder non pareva*» (10).

Ma leggiamo poi come reagisce la prima volta all'annuncio, ovviamente macchinato ad arte dal frate, della sua elezione ad essere la madre del quinto evangelista:

«La Barbara, a le solite ore in cella venutasene per dire sue costumate orazione, e, volgendo la carta ove era il suo divotissimo Spirito Santo, veduta la qualità de la nuova scrittura, *tutta d'un tale accidente sbigottì*. Dopo, alquanto rassicurata, letto il tenore del doloso annuncio, *de meraviglia, confusione ed angoscia* li donò non piccola accagione; *e tornata a rileggere, tuttavia più leggendo si travagliava, anzi se confundeava nel suo gioventili femineo e non contaminato core*. E cossi ammirata, da la incepta orazione toltase, *rattissima* al patre spirituale se n'andoe; quale da canto tirato, *da fanciullesco timore superata e vinta, lagrimando* gli mostrò il libro con la indorata scrittura» (24-25).

Il lettore, che conosce la trama dell'inganno, non può che seguire con umana simpatia e anche con un sentimento di compassione questa fanciulla turbata nella sua fede e nella sua coerente adesione al proprio progetto vocazionale: è uno dei ritratti femminili più delicati del *Novellino*, e ci pare che, unito ad altre vive rappresentazioni di personaggi, smentisca quei frettolosi giudizi sulla genericità dei personaggi masucciani e sulla loro esclusiva funzione dimostrativa<sup>70</sup>. Si noti più avanti la sua reazione alla continua pioggia di carticelle:

«La *gentil* giovane, in camera intratasene ed in orazione postasi, a Dio supplicando *con umili core* gli donasse notizia d'un tale accidente, subito si sentì cascare in grembo una de ditte cartoline; quale presa<sup>71</sup> e letta, vedutala sì bene ornata e con simili parole confirmare la incarnazione del nuovo evangelista, *tutta a tremare subito incomincioe... con grandissimo timore* uscissene fuore e chiamato il frate, gli mostrò *tutta ismorta* le preditte cartucce» (29).

Le continue conferme, ottenute sempre attraverso il subdolo gioco del frate, provocano in lei un naturale impulso di felicità. Ma, si badi bene, Masuccio non accenna a nessuna sciocca e vana autoesaltazione di Barbara, si limita a registrare la sua felicità:

<sup>70</sup> Tra gli altri si veda Pastore 1969, p. 255 e Nigro 1975, p. XX.

<sup>71</sup> Per la lezione «presa» al posto del metafonetico «prisa» proposto da Petrocchi, cfr. Gentile 1979, pp. 76-77 e il riscontro degli incunaboli.

«fra se medesima gloriandose de tanto bene, se cominciò ad estimar beata... tutta lieta e gioconda dimorava» (34).

Il contrasto netto tra i personaggi, con effetto chiaroscurale, emerge nettamente nei preparativi per la sacra procreazione del quinto evangelista. Da un lato il frate, consapevole che «del suo prolifico seme doversi generare il santo evangelista, non sostenne per quel dì il suo corpo de quelli grossi cibi contaminare, che comunamente, per ingannare altrui, spesse volte usava, ma con delicatissime vivande, ottime confezione e solenni vini con temperata maniera tutto si riconfortò» (43). Dall'altro, invece, la ragazza obbedisce fedelmente e docilmente alle disposizioni ecclesiastiche e liturgiche del frate tanto che «digiuna e lagrimevole già mai da la orazione s'era partita» (44).

Soltanto quando comprende di essere incinta, questa adolescente si lascia prendere da una insolita («nuova») vanagloria, ma si noti come Masuccio bilanci l'espressione con una nota positiva sulla purezza di Barbara:

«La donna, *che*, como è già detto, *purissima era*, facilmente credendo, da nuova vanagloria assagliata...» (50).

A questo punto, quindi, in virtù di quanto si è detto, destano perplessità le osservazioni sulla «soverchia vanagloria» di Barbara<sup>72</sup>. La ragazza della novella masucciana è più Alibech che Lisetta da ca' Quirino. Ne fa fede il suo «fanciullesco più che ordenato appetito» che ricorda l'analogo desiderio di Alibech che «*non da ordinato disidero ma da un cotal fanciullesco appetito*, senza altro farne a alcuna persona sentire, la seguente mattina a andare verso il deserto di Tebaida nascosamente tutta sola si mise» (*Dec.* III 10, 6). E se non bastasse tutta la caratterizzazione della ragazza, ingenua e semplice, sulla quale ci siamo soffermati, si consideri anche la

<sup>72</sup> Cfr. Nigro 1983, p. 43 e 46. L'aggettivo «soverchia» del testo manoscritto è tra l'altro mitigato dal più lieve «nuova». Non condividiamo, inoltre, il giudizio di Petrocchi che accusa Barbara di stupidità (Petrocchi 1953, p. 110). A proposito di personaggi femminili occorre certamente sfumare alcuni giudizi critici eccessivamente perentori sulla misoginia masucciana. Ammessi i temi antifemminili che caratterizzano alcune novelle della raccolta, lasciano alquanto perplessi alcune considerazioni, come questa di S. S. Nigro: «per lui [Masuccio] la donna è essenzialmente vagina, essere quasi decerebralizzato in un universo psicologico di devastazione antirazionale, il cui ambito d'iniziativa è sempre chiuso entro confini sessuali» (Nigro 1975, p. XIX).

sua reazione all'amplesso, cioè, nella sua distorta prospettiva, all'azione sacra di generare il quinto evangelista:

«La Barbara, ancora che spiritualmente avesse il cibo pigliato, nondemeno, fra se medesima iudicando, concluse *quella sula esser la più dulce e suave cosa che tra mortali adoperare o gustar si potesse*» (48),

che rimanda a un'analoga considerazione di Alibech sulla dolcezza di mettere il diavolo in inferno:

«Ben veggio che il vero dicevano que' valenti uomini in Capsa, che *il servire a Dio era così dolce cosa*; e per certo io *non mi ricordo che mai alcuna altra io ne facessi che di tanto diletto e piacer mi fosse, quanto è il rimettere il diavolo in inferno*» (Dec. III 10, 25)<sup>73</sup>.

Questa sorta di letteraria parentela non sminuisce certamente la suggestione che anche la decameroniana IV 2 determina su questa novella. Ma si leggano attentamente altri passi:

«La Barbara, palesato il suo volere, fatto in la sua camera un divotissimo oraculo, non sulo era quasi continua a la orazione, *ma con digiuni e discipline il suo dilitatissimo corpo macerava*, che mirabile cosa era a considerare» (12);

in filigrana emerge chiaramente un ricordo decameroniano:

«era un monaco giovane, il vigore del quale né la freschezza né i digiuni né le vigilie potevano macerare. (Dec. I 4, 4);

che ritorna parzialmente anche in un altro passo della novella masucciana:

«La giovane donna vedendo tanti e sì continui messi, e ciascuno con simile imbasata, e che *né orazione vigilie o altre discipline per lei adoperate* non l'aveano ad altro che in sul credere confermata» (34).

Il ritratto stesso del frate ricorda scopertamente Frate Alberto, anche lui *di lupo divenuto pastore*<sup>74</sup>, ma si legga anche questa notazione:

<sup>73</sup> Confrontando la novella di Masuccio con un'analoga novelletta latina di Pontano, il Nigro ritrova il riferimento di *Dec.* III 10 solo nell'opera del Pontano: «Pontano... nel testo del suo racconto convita un altro Boccaccio: quello della novella di Alibec e del romita Rustico (III, 10), evocato da un'agnizione di lettura...» (cfr. Nigro 1983, p. 43).

<sup>74</sup> Cfr. *Novellino* II 21 e *Decameron* IV 2, 11. La metafora, che tra l'altro ricorre

«il frate... da ora in ora si sentia sì da la concupiscenza assagliare, che puoco vi volse a venirgli dinanzi al suo cospetto meno» (16);

che rimanda ancora al monaco della *Dec.* I 4:

«né prima veduta l'ebbe, che egli fieramente assalito fu dalla concupiscenza carnale» (*Dec.* I 4, 5).

Le tessere decameroniane, private di quel sorriso aperto e sereno che contraddistingue le novelle del Boccaccio, e inserite in questo fosco e livido mosaico narrativo, sono illuminate da una luce sinistra che rispecchia lo spirito e il clima tipicamente masucciano.

#### LA NOVELLA-EPIODIO

Analizzando il modo narrativo che abbiamo chiamato della *novella-romanzo*, abbiamo osservato che nella successione degli eventi, più o meno elaborati, che delinea progressivamente la storia di un individuo, uno o più episodi narrativi acquistano un rilievo maggiore rispetto agli altri. Si tratta di casi particolarmente significativi, nell'ambito della parabola esistenziale del personaggio o dei personaggi, sui quali converge l'attenzione del narratore. Se, tuttavia, questi momenti hanno una funzione essenziale nell'ambito della struttura narrativa, la narrazione non si risolve completamente in essi, ma procede in modo più ampio, seguendo altre vicende che sono indispensabili per lo sviluppo della storia.

In altre novelle, invece, la struttura narrativa è tutta risolta in un singolo episodio particolarmente pregnante, in una situazione caratterizzante che da sola basta a definire uno o più personaggi. Indicheremo queste novelle col termine *episodio*. Questo modo narrativo è dunque caratterizzato da un evento particolarmente rilevante nell'ambito della storia di un personaggio e del suo mettersi in rapporto con gli altri e con la realtà circostante. Questa avventura, vissuta in un momento più o meno critico dell'esistenza, coglie l'individuo in una dimensione particolare perché gli rivela le sue capacità, le sue possibilità di affermazione, gli permette di conoscersi e di farsi conoscere dagli altri. L'affermazione più o meno

anche in *Par.* IX 132 e *Par.* XXVII 55-56, è di codificazione evangelica: cfr. «Adtendite a falsis prophetis qui veniunt ad vos in vestimentis ovium intrinsecus autem sunt lupi rapaces» (*Matth.* 7, 15). Si veda comunque nel secondo capitolo la sezione dedicata alle metafore.



marcata del personaggio avviene sempre in un contesto umano in cui gli altri ricoprono la funzione di vittime o di testimoni. Al centro della narrazione si accampa, dunque, il personaggio (o i personaggi), chiamato a rispondere a una sollecitazione provocata dalla realtà, oppure chiamato a soddisfare una propria particolare esigenza fisica o morale. Per quanto riguarda la struttura, il nucleo della novella è incentrato, quindi, su un singolo evento. Il narratore lascia fluire rapidamente i fatti e gli elementi preparatori, non indugia in descrizioni particolari dei personaggi; si sofferma, invece, sull'episodio centrale, coglie i personaggi in azione, li fa parlare, ne indaga le motivazioni psicologiche, i comportamenti e le reazioni, infine accenna brevemente alle conseguenze prodotte. Il ritmo narrativo, generalmente veloce nella parte iniziale e nella parte finale, dove è frequente il ricorso al *racconto iterativo*<sup>75</sup>, tende a rallentare nel momento privilegiato e caratterizzante, anche se questa considerazione, come vedremo analizzando le singole novelle, non può avere un valore assoluto. Per queste caratteristiche la narrazione ha anche una misura più circoscritta nello spazio e nel tempo: in genere la rappresentazione è delimitata a un ristretto orizzonte spazio-temporale. L'ambiente spaziale e il contesto temporale assumono qui un'importanza maggiore rispetto ad altre novelle: il narratore non si ferma a descriverli particolareggiatamente, ma ne delinea brevemente soltanto i tratti funzionali alla vicenda, cogliendo le relazioni che si instaurano con il personaggio e concentrandosi sui particolari decisivi per l'affermazione del protagonista. Permane comunque la linea di fondo di cui abbiamo già parlato in precedenza: la fantasia di Masuccio è, infatti, attirata da episodi che colpiscono l'attenzione del lettore per la loro novità e stranezza, siano essi lieti o tragici.

Un esempio tipico di questo procedimento narrativo è costituito dalla novella XXVI, pervasa da un'aura lieve e incantata che si discosta dal clima duro e aggressivo della terza parte. L'episodio dura lo spazio di una notte, come un sogno che si dissolve alle luci dell'alba. Gli stessi personaggi<sup>76</sup> sembrano avvolti da questa dimensione onirica; il narratore non li chiama mai per nome, ma li lascia trasparire in modo vago e indistinto

<sup>75</sup> Per il termine e la definizione cfr. Genette 1976, p. 165.

<sup>76</sup> Nella caratterizzazione dei personaggi prevale il tipico atteggiamento masucciano. Si osservi, ad esempio, l'intensità del sentimento amoroso della ragazza: «in maniera piaciutoli che tutta se sentea venir meno... con grandissima passione del piaciuto giovane» (5); «e quantunche amore avesse ottenuto il sommo luoco del suo core...» (6); «è sì forte de te invaghita, che tutta se ne strugge e consuma» (12).

come se fossero diafane figure: la protagonista è una leggiadra ragazza «de gran bellezza e de senno maiore», che affiora lievemente dalla «squatretta» di donne che ritornano dalla chiesa del Carmine; il ragazzo, analogamente, appare tra una brigata di giovani che giocano a palla del maglio, vestito con un «iupparello de damasco verde». Questa atmosfera indistinta e indefinita avvolge come un leggero strato di foschia tutta la novella: i luoghi di Napoli («andavano a lo Carmine», «quella strata che va traverso a le Padule», «a San Iohanne Maiore») sono nominati con precisione, ma essi sono semplici sfondi della narrazione scorti in lontananza senza che la nostra attenzione si soffermi a guardarli; la camera della donna è un luogo oscuro, pervasa da «suavissimi odori», e avvolta in un silenzio irrealmente interrotto dolcemente dalle sommesse parole della ragazza («piano gli disse... con sommissa voce...»); il tempo è altrettanto indeterminato («un sabato da sera nel mese de marzo...»; e poi per l'appuntamento «tra la prima e secunda ora...»; e ancora «appressandosi l'ora che a la donna pareva doverlo da casa cavare...»; e infine, nell'epilogo, «un dì»); il parente della donna, che funge da intermediario, resta anch'egli anonimo, colto nei suoi travestimenti (degli abiti e della voce) per impedire il riconoscimento da parte del giovane; ma si ricordi, infine, anche lo stesso giovane che viene condotto mascherato fino alla camera della ragazza («de che colui [privato della donna] priso un velo ben profumato, e velatigli gli occhi, e calcategli la baretta, e prisolo per braccio, introrno in camino» [15]; e più avanti: «e velatolo al modo usato, per più diverse strate il retornò unde la passata sera tolto lo avea» [19]).

L'incanto svanisce quando questa atmosfera vaga e indistinta si dissolve, quando la meraviglia cede il posto alla sfrenata curiosità di capire<sup>77</sup>, quando la condivisione disperde l'unicità dell'esperienza: la rivelazione all'amico rompe l'incantesimo voluto dalla donna, spezza l'essenza singolare e unica dell'episodio facendolo diventare soltanto un'avventura erotica, magari più strana e insolita delle altre<sup>78</sup>, ma semplicemente un'avventura. E allora per il giovane non c'è più possibilità di continuare a sognare.

<sup>77</sup> «e stando quasi per infrenitichire cui fusse la donna, e niuna cosa invistigare possendone» (20).

<sup>78</sup> Su questo aspetto insiste particolarmente Masuccio. Cfr.: «Nel tempo che 'l Pistolese trascorrendo per lo nostro regno tanti miraculi faceva, ne la città de Napoli *il sottoscritto strano caso de vero intervenne*» (4); «tale amore *con un mirabile e strano pensiero avere compimento*» (7); «il giovane... ancora che duro gli paresse e *strano* lo esser...» (14); «l'amico... *per una strana e mirabel cosa* raccontò pontalmente como il fatto era passato» (21).

Esemplare come *episodio* rivelatore delle capacità e delle qualità di un personaggio è poi la novella successiva (XXVII), incentrata sulla singolare<sup>79</sup> «animosità» di una ragazza nel rivendicare i propri diritti di innamorata. Dopo la sequenza iniziale, con funzione di prologo che ci informa sulle ragioni della ragazza, abbandonata (senza proprie personali responsabilità<sup>80</sup>) dall'amante, e sui propri propositi di vendetta, la narrazione è tutta imperniata sul rischioso piano fino alla pacificazione finale mediata dal «reggente Ulzina». Tutto si svolge nell'arco di una notte. La narrazione è sobria ed essenziale con un serrato ritmo ascendente, consono a significare da un lato la tempestività e la rapidità di azione della protagonista e dall'altro la tensione della vicenda; poi, raggiunta l'acme, il ritmo diviene più pacato (si noti in proposito il lungo discorso di Ulzina [15-17]) fino alla riconciliazione tra i due amanti. Nella novella campeggia la figura della giovane donna, un personaggio dai tratti singolari e straordinari, caratterizzata attraverso esplicite notazioni psicologiche, ma soprattutto attraverso il comportamento e l'azione. Masuccio dà risalto, subito, ai sentimenti della sua eroina<sup>81</sup>: un amore intensissimo convertito in un odio feroce quando viene a sapere la nuova relazione del suo amante

«il quale [amante] avendo un longo tempo con felicità grandissima goduto con una ligiadra e bellissima giovene, *de la quale lui era unicamente amato*, ed esso lei altresì summamente amava...» (3);

<sup>79</sup> Cfr. i giudizi di Masuccio sulla novella: «non senza grandissima ammirazione mostrerò in questa altra novella de una animosità usata per una giovenetta...» (XXVI 25); «Mandote dunque la presente singulare novella, como a colei che singulare tra le donne te ho sempre iudicata» (XXVII 2).

<sup>80</sup> Inizialmente Masuccio lascia aperte più possibilità per motivare il comportamento del giovane («o che al giovene piacesse de cercare nova caccia, o che altro ne fusse stato accagione» [4] e si noti anche la riflessione generale «perché le cose che se possedeno senza impaccio e con abundanzia sogliono le più de le volte infastidire»), poi dirime ogni dubbio: le indagini svolte dalla ragazza dimostrano che la vera causa è un nuovo amore («lui era d'un'altra giovenetta invaghito, e a quella posto tutto 'l suo amore» [6]).

<sup>81</sup> Nella narrazione il giudizio sul personaggio è sempre positivo. Stona un po' dunque il commento finale: «Non meno che mirabile se pò l'animosità de la innamorata giovene estimare, non so se da soverchio amore o disfrenata libidine causata» (21) sul quale si è soffermato anche Settembrini 1990, p. 372: «Ah Masuccio, mi guasti una bella figura!». Nel *Novellino* non mancano, comunque, discordanze tra narrazione e commenti finali (cfr. per esempio la novella VIII), che, certamente motivate dalle diverse finalità, possono essere anche interpretate come indizio di una composizione avvenuta in tempi differenti.

«in tanto fiero dolore cadde, che tutta se consumava; e de ira e isdegno tutta fremendo in sé, cognobbe essere il suo grande amore in pravissimo odio convertito, e volentieri, se avesse avuto il core del disliat amante tra' denti, se lo averia pasciuto» (6).

Ma vediamola mentre intraprende la sua pericolosa impresa:

«E senza altramente mutare consiglio, avendo una scala de corda, che l'amante in casa gli avea lassata, e sapendo acconciamente fare l'arte de l'incroccare e scalare, travestitase in uomo, e degli arnesi notturni da corsigliare adobatasi, quando ora gli parve, con un cortello avvenenato intrò in camino; e andando de rechetto per vie traverse, como se in tale arte se fusse da li teneri anni esercitata...» (9);

una strategia attenta a ogni particolare e un'esperienza insolita come non manca di sottolineare il narratore nell'incidentale («como se in tale arte...»). Con «animosità grandi» e vigorosa fermezza affronta l'inconveniente della «fameglia de la Vicaria»<sup>82</sup>, casualmente incontrata durante il percorso, e con altrettanta determinazione suscita l'ammirazione del «reggente», che decide di seguirla. E osserviamola mentre sale verso la camera del giovane:

«E iunti a piè de la loggetta, lei, priso il perticone e innastatovi il rampiglione del ferro con la scala in quello appiccata, e destramente incroccato, leggera como uno gatto per essa su vi montò;» (14).

Nella narrazione la figura della ragazza è predominante, gli altri personaggi sono tutti funzionali all'epifania delle sue virtù e come tali sono presentati: l'amante (oggetto della vendetta), «la fameglia de la Vicaria» (impedimento casuale provocato dalla fortuna<sup>83</sup>), il reggente Ulzina (testimone e *deus ex machina* finale). Nella novella un ruolo non secondario assumono lo spazio e il tempo della vicenda. Il narratore si sofferma sulle indicazioni spazio-temporali che sono strettamente funzionali alla realizzazione del piano: non indugia in descrizioni, ma le lascia trasparire all'inizio della narrazione, come se fossero calcoli mentali della ragazza («fra se

<sup>82</sup> In proposito Masuccio segnala l'intelligenza della ragazza: «De che lei estimò subito cui erano, e veggendose tramezzata in maniera che 'l fuggire non gli era concesso, né a fare difesa posseva le sue forze opponere, in pronto gli accorse de pigliare il meno reo partito che vi fusse;» (10).

<sup>83</sup> «como volse sua siapura, o ventura de l'amante che si fusse, che lei, essendo a lo uscire da una strata ad un'altra, se abbattè tra la fameglia de la Vicaria» (9).

medesma cercava tutte vie...» [7]) elaborati durante l'ideazione del proprio progetto:

«e sapendo *compitamente* le particolarità de la casa del giovane, e como lui dormea sulo in una camera vicino un giardinetto, de lato ad una loggetta non multo levata da la maestra strata, e che la notte stava lui de continuo con la porta, che a la loggia usciva, aperta, ché 'l fresco ve intrasse, però che de estate era...» (8);

la strategia della ragazza dipende tutta da quel «compitamente», dalla conoscenza circostanziata del luogo (o, meglio, dei luoghi se consideriamo anche la scelta del percorso: «andando de requeto per vie traverse» [9]) così da poter agire al buio con determinazione e con rapidità e, anche, dallo sfruttamento sapiente del fattore climatico e soprattutto dell'abitudine dell'amante di dormire con la porta aperta per rinfrescare la camera (ricordiamo che la novella è ambientata a Napoli, nella stagione estiva<sup>84</sup>).

Il procedimento narrativo che abbiamo chiamato *episodio* informa anche novelle di beffa come la XXXIV e la XL, simili nella struttura narrativa, nella costruzione dell'inganno, nei ruoli dei personaggi e nel tempo della narrazione<sup>85</sup>. Soffermiamo la nostra attenzione su una di queste novelle, la XL, incentrata su un «sottilissimo tratto» giocato da un mercante catalano ai danni di un geloso argentiere amalfitano. Il meccanismo della comicità è quello che abbiamo già incontrato (cfr. novella II), basato sulla compresenza dei due piani prospettici (quello della vittima da una parte e quello del beffatore dall'altra): l'inganno è certamente comico e costruito per far ridere<sup>86</sup>, ciononostante l'effetto che ne deriva non è un sorriso limpido e sereno, ma un riso amaro e cupo, si direbbe un crudele sogghigno. Sicuramente i lettori che interpretano la realtà sul piano del

<sup>84</sup> Il pensiero corre, per analogia, a *Dec* II 5, 37. «Era il caldo grande: per la qual cosa Andreuccio, veggendosi solo rimaso, subitamente si spogliò in farsetto...».

<sup>85</sup> Cfr. per esempio la XXXIV: tutta la novella si compie nell'arco di un tempo circoscritto: pochi giorni («fra brevissimi dì») per il soddisfacimento del desiderio erotico, un giorno per la beffa che costituisce il centro della narrazione e, infine nell'epilogo, alcuni giorni («più e più dì») per la disperazione di Tonto e la conseguente decisione di rimaritarsi. Analogamente nella sequenza iniziale della XL, si dice che in non molti giorni Genefra soddisfece il suo desiderio erotico con la bellissima Andriana (7); poi tutto l'episodio si compie in poco tempo (la sera successiva al discorso ingannatore di Genefra); la disperazione di Cosmo tradito e beffato continua infine per un tempo lungo, ma indefinito (24).

<sup>86</sup> Masuccio stesso insiste sulla piacevolezza di questa novella. Si noti il giudizio di presentazione: «se dimostrerà un tratto catalano fatto ad un povero geloso, quale, *secundo il mio iudicio, tutti gli raccontati de piacere avanza*» (XXXIX 28).

beffatore, e quindi conoscono l'ordito della beffa, non possono non ridere del comportamento sempre eccessivo e sproporzionato dell'argentiere, ma proprio la sua sproporzionata ingenuità suscita in fondo un sentimento di umana compassione. Masuccio presenta Cosmo in modo caricaturale, accentuandone i caratteri negativi (gelosia, avarizia, pusillanimità)<sup>87</sup>, ma il suo più grave difetto, quello che poi risulta decisivo per la realizzazione dell'inganno, è la fiducia incondizionata nel mercante catalano. Cosmo si lega subito a Genefra in modo tanto eccessivo che, senza che un'immediata necessità lo richieda, gli propone il comparatico<sup>88</sup> e, inoltre, si permette di beffeggiare coloro che gli consigliano un atteggiamento di cautela, vista la cattiva fama dei catalani. Questa fiducia si rivela apertamente nel momento decisivo della novella, quando Genefra convince Cosmo a partecipare alla presunta beffa contro il marinaio. Nella risposta dell'amalfitano, come al solito amplificata, colpiscono le ultime parole in quanto esempio del procedimento comico che informa la novella:

«... Ma al fatto tornando, io sono acconcio per servirete: il marinaio è mio molto amico, e condurrollo dove e como hai ditto; e oltre ciò, essendone tutti insieme, lui né a te né a me porrà sospettare, anzi tenerà per fermo che con altre se ne sia fuggita, atteso che in verità lei è molto vana e ligiera» (16).

Per Cosmo che legge la realtà in base a un piano prospettico ridotto, o comunque distorto, il giudizio «vana e ligiera» si adatta a caratterizzare la moglie del marinaio (oggetto presunto della beffa). In realtà, però, questa caratterizzazione è perfettamente, e drammaticamente, veritiera anche se letta sulla base dell'altro piano prospettico (quello del beffatore-lettore), in quanto consona al personaggio di Andriana, giovane e bella moglie dell'argentiere e oggetto effettivo e reale della beffa<sup>89</sup>. La comicità

<sup>87</sup> «quale [Cosmo], o per la suverchia bellezza de la moglie, o per lo essere d'Amalfi, che de natura sogliono essere pusillanimi, dove la gelosia volentiere estende le sue radice, senza la moglie averene data accagione, era de lei puro de novo fieramente geloso devenuto» (4). L'origine amalfitana del personaggio comporta l'accentuazione dei modi caricaturali secondo un *topos* del *Novellino*, come conferma il commento finale di questa novella.

<sup>88</sup> «E in tanto se cominciò a stringere la cosa, che Cosmo, o per amore o puro per dubio, *ancora che la moglie non fusse gravida*, a divinirgli compare il rechie» (6).

<sup>89</sup> Cfr. l'espressione che qualifica il carattere di Andriana: «issa, como a giovane che *vaga* e innamorata era de Genefra catalano e *d'assai poco levatura avea bisogno*» (9). In questo senso, dunque, è compagna di alcune donne del *Decameron*: Lisetta da ca' Quirino, «che piccola levatura avea» (IV 2, 41) e madonna Agnesa, «che loica non sapeva e di piccola levatura avea bisogno» (VII 3, 22).

nasce proprio da questo tragico equivoco: il personaggio non conosce la verità dei fatti, eppure allude ad essa con ingenuo e sincero candore. Questo stesso procedimento lo ritroviamo, amplificato, nel momento di maggiore tensione comica<sup>90</sup>: il breve viaggio in barca verso la nave. Andriana vana e facile a commuoversi piange la sorte del povero e inconsapevole marito:

«Andriana che lievemente si era mossa vedendo il marito, che lui medesimo con tanta innocenzia l'accompagnava, como a femena e giovene gli venne certa debole compassione, e cominciò pianamente a piangere e ramaricarese de la fortuna, che a cossì avverso caso avea condotto il suo marito.» (21).

Proprio Cosmo, allora, interviene a consolarla con parole che in maniera tragicomica riflettono la sua condizione (22). Di fronte a una simile ingenuità, la donna, coerentemente col suo carattere superficiale e leggero, scoppia in una fragorosa e iperbolica risata («cominciò a fare le maiuri rise che mai facesse») e anche noi, in effetti, siamo portati a ridere di una simile stupidità. In realtà, però, si tratta di un riso che lascia un senso di amarezza e di compassione per quest'uomo semplice che, tornato a casa credendo di aver ingannato il compagno, si ritrova scornato e beffato cosicché «tardi de se medesimo, de la malvagia femena e del gattivo compare se dolse, e la sua bestiagene longamente pianse» (24)<sup>91</sup>.

Anche quando la beffa non rientra nella sfera erotica, Masuccio utilizza il paradigma dell'*episodio*, come dimostra la XVI, incentrata sul «sottilissimo inganno» tramato da due salernitani ai danni di san Bernardino. L'interesse del narratore si concentra come al solito sull'enormità e sull'eccezionalità della beffa che qui inganna non soltanto un autorevole e famoso santo<sup>92</sup>, ma anche, e soprattutto, «lo astutissimo popolo fiorentino»<sup>93</sup>.

<sup>90</sup> Si noti però anche la sequenza dell'addio di Genefra, in cui l'ingenuità di Cosmo fa sì che il mercante e la donna «con fatica teneano le rise» (19).

<sup>91</sup> Un'altra novella di beffa che rispecchia sostanzialmente il procedimento narrativo che stiamo analizzando è la XXXVIII dove l'affermazione del protagonista si compie in due momenti, che si possono interpretare come i due tempi, in crescendo, del medesimo episodio.

<sup>92</sup> Bigi 1985, p. 249 ha opportunamente notato che nella novella mancano i consueti moduli polemici che investono i personaggi religiosi del *Novellino*, semmai si può parlare di una certa ironia che aleggia intorno alla figura del santo e che è ottenuta attraverso il contrasto grottesco.

<sup>93</sup> In questo senso la novella può essere interpretata come una risposta a una beffa organizzata da un fiorentino contro i salernitani secondo la narrazione del Sac-

Masuccio, che segue linearmente il meccanismo della beffa, si sofferma in particolare sull'abile discorso con cui Angelo Pinto riesce a persuadere san Bernardino e poi sull'infervorata omelia del santo ai fiorentini. Il punto più felice e comico della novella risulta proprio dallo scarto netto tra la realtà dei fatti e le espressioni molto caricate del linguaggio religioso, che innervano i discorsi dei due personaggi<sup>94</sup>: nella dedica Masuccio ha definito questa novella «de piacevole e onesta materia compilata» (2), ma è un comico molto particolare basato su una evidente dissonanza e su una marcata sproporzione così da determinare effetti grotteschi.

La struttura dell'*episodio* si riconosce anche in altre novelle, come la VII, la XLVII e la L, ma in esse è fin troppo marcato il proposito dello scrittore di dimostrare una tesi, tanto che questa dimensione esemplare finisce col nuocere allo stesso meccanismo narrativo e, nonostante alcuni spunti felici (soprattutto nella VII), finisce col condizionare eccessivamente le vicende e i personaggi. Si legga, innanzi tutto la VII, certamente la più riuscita delle tre, in cui si riconoscono, ma in modo decisamente scoperto e forzato, i caratteri tipici della narrativa masucciana. È una novella livida, narrata senza luci di simpatia, che racconta un «nuovo travenuto caso» a un famoso, e ipocrita, santo frate napoletano, il quale, impegnato nella redenzione, per la verità più erotica che penitenziale, di una giovane e bella prostituta, viene sorpreso e giustamente condannato. La vicenda ha una precisa contestualizzazione attraverso l'iniziale digressione sulla guerra civile, che ha sconvolto il napoletano nei primi anni del regno di Ferdinando d'Aragona, e i riferimenti ad essa disseminati nel corso della narrazione. Questa precisione storico-geografica è forse uno dei motivi che hanno indotto il narratore a tacere il nome del protagonista, che viene appellato genericamente fra Partenopeo<sup>95</sup>. Più distesa è, invece, la caratterizzazione iniziale del frate, tutta giocata sul contrasto ipocrita tra apparenza e sostanza:

chetti: «Gonnella vende a Salerno stronzi di cane per galle di grandissima virtù» (nov. CCXI). Nella novellistica antica sono frequenti questi botta e risposta in funzione campanilistica.

<sup>94</sup> Cfr. Bigi 1985, p. 250. Rimandiamo ai prossimi capitoli per un'analisi più circostanziata di questa predica.

<sup>95</sup> «del quale como ch'io il cognosca e sappia il nome e la religione, de la quale lui falsamente se appellava osservante, per onesta accagione il tacirò, e sulo fra Partenopeo qui chiamarlo intendo» (9). Il Nigro, individuando un possibile dittico narrativo che comprende la VII e VIII novella, ha scorto dietro questo personaggio l'intoccabile fra Roberto Caracciolo (cfr. Nigro 1990, p. 199). L'identificazione è probabile, ma non



«vi restò fra gli altri un santo frate napolitano, predicatore grandissimo e ottimo confessore, e non meno investigatore de bellezza e facultà de donne che de vicii o mancamento de fede, che in alcuno uomo fusse stato... E cossi de pastore divenuto lupo sotto mansueta vista d'agnello, col collo torto, discalzo e mal vestito, che, a cui cognosciuto non l'avesse, un altro santo Ilarione gli sarìa semiato, se avia con tale apparenze vindicata una fama e divozione maravigliosa...» (9-10);

un contrasto caratterizzante, che ha una sua importanza nello svolgimento della vicenda, e che viene in più punti ripreso con considerazioni e giudizi del narratore, che mal dissimulano la vena polemica che investe il protagonista. In effetti, l'attenzione di Masuccio si concentra sull'abile e intuitiva strategia simulatoria di fra Partenopeo che recita la propria parte in diversi contesti e davanti a diversi interlocutori: la prostituta, alla quale propone un abboccamento penitenziale (12) e poi un'ambigua protezione con una non troppo dissimulata dichiarazione erotica (17-18); la calca di uomini e donne che assistono alla predicazione e ai quali mostra il suo evangelico ritratto di buon pastore (14); la regina, che viene convinta, con manifestazioni di ossequio e dedizione alla causa monarchica, a concedere determinati privilegi (27-30).

L'accorta e prudente prostituta siciliana<sup>96</sup> intuisce, comunque, le reali intenzioni del frate e prende le proprie precauzioni, decidendo di vendere a caro prezzo la propria «mercanzia». Prima di lasciare il religioso e mettere al corrente il proprio protettore, non manca, però, di dare un saggio del suo mestiere con l'evidente scopo di infatuare maggiormente il già infiammato fra Partenopeo. Masuccio si sofferma sul particolare del bacio appassionato, anche per la stranezza dell'esecuzione, vista la scomoda posizione e l'impedimento del confessionale:

«... la Marchesa altresì per più nel suo amore infiammarlo, quantunque fusse da la ferrea graticula, che ne la sedia stava, a quella la via impedita de posserli de la

certa. Si può, comunque, aggiungere, sulla base delle informazioni fornite da Bernardino Aquilano da Fossa, che la prima formazione ed esperienza oratoria del Caracciolo, giovanissimo ancora, si collega con «quidam... Ungarus frater» (cfr. Zafarana 1976). Forse, allora, non è poi così casuale il nome del compagno di frate Partenopeo in questa novella.

<sup>96</sup> La provenienza della donna rimanda, non casualmente, ad altre celebri mestieranti del *Decameron*. Cfr. la siciliana che inganna lo sprovveduto Andreuccio (II 5); siciliana è anche, sebbene la novella sia ambientata a Palermo, madama Lanciofiore (VIII 10), una delle numerose «femine del corpo bellissime ma nemiche dell'onestà, le quali, da chi non le conosce, sarebbero e son tenute grandi e onestissime donne».

dolce bocca far copia, pur graciosamente il più che possette la sua serpentina lingua gli porse» (24).

Questo particolare è un'anticipazione della scena, ben più lasciva e lubrica, del rapporto erotico, compiuto nella cella del convento, una volta che fra Partenopeo ha ottenuto dalla regina il privilegio di ricevere qualsiasi persona senza che questa venga importunata dalle domande dei custodi. È uno dei momenti più salaci e piccanti del *Novellino* ottenuto non solo attraverso la descrizione, in chiave metaforica, dei numerosi amplessi tra il frate e Marchesa,

«e per fargli toccare che ancora gli frati fanno a suon de naccare far ballare altrui, como che matutino non sonasse, da nove volte in su fe' il frate il suo ardito gallo dolcemente cantare» (33),

ma anche, e soprattutto, attraverso le reazioni di frate Ungaro, che fuori della stanza, sente i movimenti e i rumori della coppia e, fisiologicamente e irresistibilmente eccitato, si masturba:

«Il fra Ungaro, che remasto era de fuori, udendo batter fieramente la cartera, non essendo da Medusa convertito in sasso, ma como ad uomo vivo venne ancora la resurrezione de la carne; e trovandose più che mai da tal furore infiammato, gli occorse far non altramente che i fanti de cucina, i quali da golosità vinti e per non contaminar l'arrosto del signore, sulo a lo odor de quello si mangiano lo asutto pane; tal che, como 'l fatto andasse, ciascuno me può intendere senza altra glosa: penso ben io che quella notte gli fusse più volte lo suo braccio amico» (34)<sup>97</sup>.

<sup>97</sup> Nella sequenza si possono riconoscere due evidenti tessere decameroniane: «como che matutino non sonasse» rimanda a *Dec. II 10, 33* «poi che questa notte sonò mattutino» (da notare tra l'altro che Paganino da Monaco e Bartolomea «battono la lana», operazione non molto diversa, anche per l'intensità dell'esecuzione, dal «batter fieramente la cartera» di fra Partenopeo e Marchesa); inoltre l'espressione «venne ancora la resurrezione de la carne» è un calco diretto di *Dec. III 10, 13* «venne la resurrezion della carne». E ancora: la similitudine «non altramente che i fanti de cucina, i quali da golosità vinti e per non contaminar l'arrosto del signore, sulo a lo odor de quello si mangiano lo asutto pane» ricorda la novella 9 del *Novellino* duecentesco (*Qui si determina una nova quistione e sentenza che fu data in Alessandria*). Ma non si trascurino questi versi di Giovenale: «Tu tibi liber homo et regis conviva videris:/ captum te nidore suae putat ille culinae;/ nec male coniectat: quis enim tam nudus, ut illum/ bis ferat. Etruscum puero si contigit aurum/ vel nodus tantum et signum de paupere loro?/ Spes bene cenandi vos decipit. "Ecce dabit iam/ semesum leporem atque aliquid de clunibus apri,/ ad nos iam veniet minor altilis." Inde parato/ intacto-que omnes et stricto pane tacetis» (V 161-169).

Esaurita la prima, e ben pagata, notte di sesso, Masuccio procede rapidamente, in racconto iterativo, a narrare i continuati rapporti tra i due, che comportano un progressivo arricchimento di Marchesa (e Grifone) e la necessità per fra Partenopeo di rimpinguare le proprie sostanze, piegando la ragion di stato alle proprie, meno nobili, motivazioni erotiche, finché la tresca viene sorpresa e il frate<sup>98</sup> viene ben punito con una fiera battitura e la condanna al carcere a vita.

Certamente meno riuscita è la novella XLVII che narra la rigida e severa punizione inflitta dal re di Sicilia a due suoi cavalieri, tra i più amati e favoriti, i quali avevano vergognosamente stuprato le due figliole (vergini) del nobile ospite spagnolo. La narrazione è rapida e secca con un ritmo ascendente che corre velocemente fino al termine, con una serie di colpi di scena finali, tanto da risultare fin troppo artificiosa e schematica. L'assunto dimostrativo, esplicitamente dichiarato nel commento<sup>99</sup>, appare fin troppo evidente: a Masuccio interessa qui provare che la giustizia del re non si lascia influenzare da passioni o ragioni sentimentali, ma procede secondo la sua logica ferrea e imparziale. La caratterizzazione dei personaggi risulta superficiale: i protagonisti non contano tanto per la loro individualità, ma per il loro ruolo narrativo e sono soltanto funzionali alla tesi di fondo. Completamente assenti sono i dialoghi e le scene mimetiche; prevale invece la tecnica del sommario che riassume velocemente lo svolgimento degli avvenimenti. Soprattutto la sequenza finale, con quel rapido alternarsi di eventi lieti ed eventi tristi, risulta costruita con un gusto troppo accentuato per l'eccesso. E, infatti, proprio l'eccesso sembra il difetto più evidente della novella: non è un caso la fitta frequenza dei superlativi (come dimostreremo meglio nel terzo capitolo) che conferisce una caratterizzazione esagerata e iperbolica a fatti e personaggi, senza tuttavia un consono e adeguato approfondimento.

<sup>98</sup> Dalla punizione viene esentato l'onanista frate Ungaro, con un senso di giustizia che ricorda ancora la già citata novella 9 del *Novellino* duecentesco, in cui il povero saracino, che ha consumato il proprio pane inebriato del fumo della cucina di Fabrat, è chiamato a risarcire il cuoco col semplice suono di una moneta.

<sup>99</sup> «E certo volendo, como era tenuto, a li regali precetti ottemperare, non averia altramente possuto esequire; atteso che pare che non per altro gli mondani principi e da Dio, da la natura e da le divine e umane legge siano in terra a lo reggimento e governo de' populi e ministramento de iusticia stati ordenati e istituiti, che per doverno con eguale bilanza reggere e gubernare, removendo da loro petto ogne amore e passione, odio e rancore.» (21).

Più equilibrata è la L e ultima novella della raccolta, che racconta una «mirabile virtù» di un cavaliere castigliano, il quale resiste alle profferte amorose della figlia del suo benefattore e alla fine ottiene dallo stesso padre il diritto di sposare la ragazza, con l'autorevole avallo del re di Francia<sup>100</sup>. L'*episodio* è un'esemplare rivelazione della virtù del protagonista in un momento critico della sua esistenza. Ucciso involontariamente, durante una zuffa notturna, un nobile protetto dal re di Spagna, il protagonista, Ariete, si rifugia in Francia dove avviene il suo riscatto etico in una serie di mirabili imprese militari. Questa serie di travolgenti successi, che gli permettono di conquistare il favore del conte di Armignaca, viene riassunta dal narratore, attraverso la tecnica del sommario e costituisce la premessa per inquadrare la vicenda centrale<sup>101</sup>. A questo punto il ritmo narrativo rallenta decisamente. Masuccio focalizza la sua attenzione su un singolo evento, interessandosi delle motivazioni e delle reazioni psicologiche dei personaggi. La narrazione si distende a esaminare la fiera e indiscreta passione<sup>102</sup> della ragazza, il doppio gioco del «piccolo fantino», la reazione di Ariete e la sua risposta affidata a una lettera, il cui contenuto è sostanzialmente riportato, e i lunghi discorsi, consoni alla nobiltà dei personaggi (conte, re, cavaliere), e funzionali a riconoscere, tra stupore e ammirazione, la virtù dell'individuo e a premiarlo con l'elevazione amorosa e sociale (Ariete sposa la ragazza e viene creato dal re conte de

<sup>100</sup> Alcuni commentatori hanno interpretato la dedica di questa novella (importante per la sua collocazione nell'ambito della raccolta) al fuoriuscito Buffilo de lo Iudice come un segno di indipendenza politica da parte di Masuccio, se non una critica allusiva alla dinastia aragonese. In mancanza di ulteriori notizie ci sembra più sicuro attenerci al testo del *Novellino* e leggere la dedica come un segno di gratitudine per l'amico ispiratore e iniziatore dell'attività novellistica masucciana. Masuccio stesso, del resto, più volte nel corso della raccolta riconosce il valore della gratitudine: cfr., per esempio, «però che como la ingratitude avanza ogni vicio, cossi lo esser grato de' ricevuti beneficii passa ogni altra virtù» (XXII 33) e «la gratitudine, como a fiore d'ogni virtù» (XLIII 13). A questo proposito è interessante notare la convergenza tematica tra Masuccio e fra Roberto da Lecce. Cfr. il XVII sermone quaresimale del Caracciolo *Del vicio de la ingratitude* in Caracciolo 1993. Avremo modo di approfondire più avanti i rapporti tra il famoso predicatore francescano e Masuccio.

<sup>101</sup> Proprio per il determinante peso narrativo della vicenda centrale abbiamo preferito inserire questa novella nel modo *episodio*, anche se soprattutto nella parte iniziale si riconoscono le caratteristiche della *novella-romanzo*.

<sup>102</sup> Cfr.: «si fieramente de lui s'innamorò, che qual ora il di non lo vidia o de lui non sentia ragionare, la notte non aria possuto senza grandissima noia e inquiete d'animo trapassare» (10). Passione che il padre giudica negativamente: «disordenato e biasimevole appetito» (14).

Foes<sup>103</sup>). La virtù consiste dunque in un agire controllato e coerente, motivato da solidi principi che implicano la risposta dell'individuo non in contesti astratti, ma in momenti concreti e critici dell'esistenza. Ariete, in questo senso, non rifiuta l'amore della ragazza, che tra l'altro riconosce «bella a meraviglia», ma lo nobilita in un preciso orizzonte etico, senza lasciarsi trascinare dalla forza dell'istinto e della passione. In questo senso la novella vale per la sua esemplarità etica: si può facilmente notare che nella narrazione scarso peso è concesso alle notazioni spazio-temporali, che anzi risultano generiche e indefinite. Al narratore interessa di più mettere a fuoco la psicologia dei personaggi attraverso le loro motivazioni e le loro reazioni, ora colte direttamente ora raccontate attraverso il punto di vista di altri personaggi che riconoscono comportamenti positivi e negativi. Dal punto di vista strutturale, la lentezza del ritmo narrativo e la lunghezza della scena centrale noccono indubbiamente alla vivacità dell'intreccio, ma la novella, anche per la sua particolare e importante collocazione nella raccolta, è funzionale a una specifica dimostrazione etica cara allo scrittore, ossia ribadire l'altissimo valore della gratitudine nonostante questa virtù nel suo tempo non sia più praticata e apprezzata come in passato<sup>104</sup>.

In altre novelle, come la XXI, la XXX, e la XLIV, il modo narrativo dell'*episodio* si risolve in una differente struttura. In esse, infatti, i discorsi e i ragionamenti dei personaggi prevalgono nettamente sulle azioni e sugli eventi, cosicché il ritmo narrativo è rallentato (abbiamo già riconosciuto questa struttura nella seconda parte della novella L). La struttura narrativa risulta dunque statica: quasi tutta la novella è imperniata sulla lunga scena centrale mentre nelle sequenze iniziali e finali vengono riassunte brevemente premesse e conseguenze della vicenda attraverso la tecnica del sommario. Attraverso questi discorsi, sempre elevati e costruiti secondo i precetti retorici (come vedremo meglio in seguito), i personaggi rivelano a se stessi e agli altri le proprie peculiarità e le proprie doti. Ancora

<sup>103</sup> Al lieto fine viene invitato a partecipare anche il padre di Ariete, messer Piero Lopes d' Ayala. Un fine lettore come il Settembrini ha rilevato in una glossa l'efficacia di questo particolare: «Bello questo chiamare il padre. Masuccio non senza arte lo nomina in principio della novella, dove pare soverchio, e qui si vede necessario» (cfr. Settembrini 1990, p. 566).

<sup>104</sup> Cfr.: «Per esserno oggi le virtù prostrate a terra, e dagli principi poco o niente appregiate, e per premio se sogliono de ingratitudine remonerare, me pare che, sentendo alcuna antiqua gratitudine racontere, non sulo per virtuosa ma per cosa supranaturale puote, e meritamente, essere ascritta e annotata» (33).

una volta si tratta di cogliere l'individuo in un momento particolarmente critico della sua esistenza, ma a Masuccio interessa ora indagare soprattutto le motivazioni che spingono il personaggio ad agire: questi ragionamenti sono quindi funzionali a rendere l'affermazione etica del protagonista, che, di fronte a una difficoltà o a un desiderio, dimostra le proprie personali virtù. Queste novelle, però, più che su un vero e proprio confronto dialettico si fondano su una struttura monologica: in genere il protagonista, portavoce di valori positivi o comunque ritenuti tali dallo scrittore, si accampa al centro della narrazione; gli altri personaggi hanno per lo più la funzione di riconoscere e testimoniare la validità etica del suo ragionamento e quindi della sua azione<sup>105</sup>. Masuccio ha indubbiamente profuso un notevole impegno nella composizione di queste novelle, come testimonia il tessuto stilistico, il largo impiego della retorica e la presenza tra gli stessi protagonisti di uomini di punta dell'ambiente aragonese come Alfonso duca di Calabria e Roberto Sanseverino verso i quali lo scrittore ha sempre mostrato un sentimento di ossequio e di deferenza<sup>106</sup>; tuttavia esse sono per lo più sbiadite, prive di mordente narrativo, di vivacità e, soprattutto, dei caratteri più propri e originali della narrativa masucciana.

Anche se per la loro intrinseca complessità è azzardato, o comunque difficile, procedere a una catalogazione unilaterale e definitoria, inseriamo in questo modo narrativo, se non altro per la presenza di un consistente e chiaro episodio centrale che risponde almeno parzialmente ai caratteri che abbiamo definito per questa categoria, la XXXI e la I, due novelle che

<sup>105</sup> Nella novella XXX il personaggio veramente dominante è Roberto Sanseverino: l'intento encomiastico non è così esplicito e prepotente come nella XLIV, ma emana dalle parole della ragazza e del religioso. Il principe è visto in lontananza, come se fosse avvolto da un alone di luce superiore di cui gli altri possono soltanto cogliere un tenue riverbero, è delineato in assenza, nella sua bellezza e leggiadria, nei suoi comportamenti abituali, sentimentali e venatori. Anche nella sequenza conclusiva, quando concede il proprio amore e coglie la verginità della giovane, la sua figura risulta sfumata, come una sorta di apparizione improvvisa avvenuta nel luogo prefissato, topograficamente imprecisato, in un tempo altrettanto indefinito («quanto dal tempo loro fu concesso... al debito termene...»), e poi si dilegua rapidamente lasciando tutto in un contorno indistinto.

<sup>106</sup> Tra le varie citazioni che si possono addurre a sostegno di questa affermazione cfr. la dedica della novella II e il *Parlamento de lo autore al libro suo*. Ricordiamo anche nella novella XLIV la presenza come personaggio di Marino Caracciolo, dedicatario della VII.

nel *Novellino* rivestono un posto e un rilievo particolari, sottolineati consapevolmente anche da Masuccio<sup>107</sup>.

Per quanto riguarda più esplicitamente la XXXI, essa presenta inizialmente lo schema narrativo utilizzato da Masuccio, come abbiamo già dimostrato in altre novelle, per raccontare una vicenda d'amore contrastato. I due giovani Martina e Loisi, presentati secondo la consueta caratterizzazione elevata ed iperbolica<sup>108</sup> e uniti da una fortissima e reciproca passione<sup>109</sup>, una volta che viene negata dal padre della ragazza la consacrazione matrimoniale del loro amore, decidono di fuggire, sfidando le imposizioni familiari. Essenziali le motivazioni psicologiche e le reazioni dei personaggi<sup>110</sup>. All'inizio il ritmo narrativo è velocizzato dal costante impiego del sommario, con l'eccezione dell'appassionato discorso di Martina (consono al personaggio e coerente con lo stile dei successivi interventi diretti della donna nel corso della narrazione) al messaggero di Loisi, con cui la giovane propone la fuga all'amato.

La fuga dei due amanti comporta un cambiamento di tono narrativo. La narrazione, rapida e serrata, procede ora decisamente in progressione ascendente evidenziando il destino sempre più tragico che incombe sui protagonisti, come tra l'altro è anticipato dalla metalessi<sup>111</sup>. Il narratore si concentra sui fatti e sulle azioni dei personaggi. Si legga questo periodo che narra la discesa della ragazza dalla finestra di casa:

<sup>107</sup> La XXXI, che apre la quarta parte, viene definita da Masuccio *singolare*. Cfr.: «in ditto ordine antepone[r]ò la novella de li lazari nominata, quale, como a singulare tra l'altre, a singularissima madonna fu per me mandata» (Parte IV 4). Va anche rilevato che questa novella, unica tra tutte quelle della raccolta, viene nominata anche nella rubrica della decade: «Finisce la terza parte del Novellino; comenza la quarta, ne la quale de materia lacrimevole e mesta, e d'altre piacivole e facete se tratta; e primo lo generale esordio, e [po'] de la novella de li lazari serà il cominciare» (Parte IV 1). Un posto di rilievo assume indubbiamente anche la I, non solo perché apre tutta la raccolta, ma anche perché inviata al più illustre dei dedicatari, il re Ferrando d'Aragona.

<sup>108</sup> «Martina, secundo la sua tenera età de virtù singulare e de laudivoli costume repiena, formosa de corpo e de viso ultra a tutto 'l resto del suo paese... Loisi, quasi de una medesma età con la Martina, assai bello, de gran core e de ogne virtù copioso» (5).

<sup>109</sup> «parimente innamorate forte e dentro le fiamme d'amore accesi, che niuno possea o sapea reposo alcuno pigliare» (7).

<sup>110</sup> La redazione manoscritta della novella è invece caratterizzata da una maggiore ricchezza di particolari. Si vedano i confronti di Petrocchi 1953, p. 72; e Reina 1987, pp. 202-215.

<sup>111</sup> «Ma i loro contrarii fati avendonno fuorse altramente diliberato, ad un acerbo, e credo mai udito sì orrebele, fine le condusse» (17).

«E dato il priso signo, e da lei, che con sollicitudine aspettava, inteso e cognosciuto, subito bottò un forte filo giù, con lo quale esso la scala ligata, e lei a sé tiratala, e appicciati multo bene li rampiglioni del ferro a l'urlo de la finestra, senza niuna dotta, como se quella arte più volte avesse usata, per quella se ne venne giù» (16)<sup>112</sup>;

la narrazione, secca ed essenziale, fortemente visiva, rende efficacemente la determinazione e la rapidità di movimento della protagonista. Un'attenzione particolare viene riservata all'ambiente anche perché funzionale all'intervento dell'avversa fortuna. È un notturno cupo e orribile<sup>113</sup>, descritto con un evidente gusto per l'abnormità e l'eccesso, come dimostra il particolare del temporale che disperde la brigata<sup>114</sup>:

«però che non avendo appena un miglio caminato, che loro discarricò una pioggia adosso, sì grande e continua, con tanta contrarietà de venti e folta grandina, de spaventevoli troni e fùlgore, che pareva che la machina mondiale tutta insieme ne volesse venire giù» (17).

Tale tendenza all'eccesso però in questo contesto non stona: lo sconvolgente imperversare dei fenomeni atmosferici sembra voler drammaticamente annullare le consuete coordinate geografiche e aprire un nuovo aberrante e inumano spazio, un ambiente diabolico e infernale in cui si consumerà l'orrenda tragedia dei due giovani amanti: il «piccolo lume» scorto improvvisamente in lontananza è già il segno di un'«altra dimensione». A questo punto la novella si apre alla misura dell'*episodio*. Il narratore si sofferma a raccontare con commossa e accalorata partecipazione la tragica scena di Loisi e Martina all'ospizio dei lebbrosi. La narrazione è volutamente e forzatamente marcata per accentuare il contrasto e per suscitare contemporaneamente orrore e pietà. Da una parte i due amanti colti nel loro delicato e fragile aspetto e nella loro straordinaria bellezza<sup>115</sup>, dall'altra i «lazarì» descritti con enfasi nella loro orribile e demoniaca immagine. La caratterizzazione dei lebbrosi gioca sulla corrispondenza di

<sup>112</sup> Evidente il rimando alla novella XXVII, anche per l'impiego di un analogo linguaggio.

<sup>113</sup> Reina 1987, p. 206 parla di «ambiente tenebroso che ha una gotica connotazione».

<sup>114</sup> Su questo particolare, che «ha il presentimento di un destino nemico e il preannuncio di una sventura» e sui particolari successivi che coerentemente, e con accenti di vera poesia, iniziano la tragedia, cfr. Fubini 1971, pp. 58-59.

<sup>115</sup> «Erano a Loisi e a Martina per la virtù del fuoco sì le fuggite bellezze retoricate, che pareva che a Diana e a Narciso avessero la forma rapita» (23).



aspetto estetico e aspetto etico: è la concezione veterotestamentaria della malattia come segno del peccato. Si legga questo particolare:

«Coloro, ancora che in specie de dannati, como a destituti de speranza de salute, assomigliare se possono, ché in essi non regna umanità o carità alcuna...» (22);

ciò è ancora più evidente nella caratterizzazione del lebbroso che macchina l'assassinio di Loisi per godere con la bella Martina:

«questo dunque fu accagione ad uno impio ribaldo de ditti guaste, che la passata guerra era stato al soldo, e più de l'altre deturpato e marcio, de fargli nel sfrenato disiderio venire, de volere la bella giovenetta carnalmente cognoscere» (23)<sup>116</sup>.

Questa tendenza alla demonizzazione raggiunge la sua acme nella successiva descrizione dei «lazari», una descrizione di visiva e corporosa evidenza, da inferno dantesco per l'impressionante successione di particolari orridi e repellenti<sup>117</sup>:

«me se representano le spaventivole imagine de quei lazari che dintorno a la miserrima giovane stavano, con gli occhi arrobinate e pelate ceglie, li nasi rusi, le guance tumidose e de' più varie colure depente, gli labre revolte e marce, le mane fedate paralitiche e attratte, che, como nui viggiamo, più a diabolica che ad umana forma sono assomigliate, quali sono de tanta forza, che impediscono la mia tremante mano, che scrivere più oltre non gli è concesso» (30);

è il momento più celebre della novella, divenuto quasi un segno distintivo della narrativa masucciana<sup>118</sup>.

Le azioni dei lebbrosi si collocano coerentemente su questa linea. Il premeditato assassinio di Loisi è un crimine efferato e sadico narrato con espressioni essenziali e intense:

<sup>116</sup> Nella redazione manoscritta la corrispondenza peccato-malattia è più esplicita: «Questo dunque fu cagione ad uno impio ribaldo de detti guasti, che la passata guerra era stato al soldo, e per suo dissordinato vivere più che niuno de l'altri diturpato e marcio...» (32).

<sup>117</sup> Rimandiamo ai successivi capitoli per una analisi più circostanziata del passo.

<sup>118</sup> Scorrendo le pagine della critica si può notare come in alcuni casi il giudizio su questa novella abbia influito in modo decisivo su una più globale interpretazione della raccolta. È inoltre interessante notare che Masuccio, parlando di questa novella, la chiama «novella de li lazari», e proprio i lebbrosi, più che gli amanti, che sembrano artificiosamente costruiti per preparare e rendere più evidente il contrasto narrativo, sono al centro della narrazione. In questo senso la XXXI si distingue per la sua singolarità dalle altre novelle tragiche della quarta parte.

«e né prima fo giunto, che 'l fiero ribaldo gli diede una percossa tale con la ditta sicura in testa, che, senza possere dire omei, il bottò morto a terra; e ancora che cognoscesse lui veramente essere morto, con più altri dispiatate colpi li andò la testa percotendo» (26).

Colpisce la ferocia dell'esecuzione e, soprattutto, l'imperversare sul cadavere con una violenza brutale e sconcertante. E si osservi poi la freddezza agghiacciante del discorso del lebbroso a Martina

«– Figliola mia, a te conviene avere paciencia, però che in quisto punto abbiamo occiso il tuo uomo, e imperciò in lui non più sperare, ch'io intendo de tua gentile persona, fin che serò vivo, godermè» (28);

in cui oltre alle spietate parole impressiona il particolare acustico della «guasta e rauca voce»<sup>119</sup>.

In tutta la scena la presenza del narratore è rilevante. Masuccio partecipa direttamente intervenendo con ampie metalessi (l'apostrofe alla fortuna; l'appello alle «pietose e lacrimivole donne» in cui, tra l'altro, è inserito il brano della descrizione dei lebbrosi) che interrompono l'azione narrativa e rallentano il ritmo: fin troppo evidente è il proposito di attrarre l'attenzione del lettore e coinvolgerlo emotivamente nella vicenda, ma questo rallentamento del ritmo narrativo ha tuttavia anche la funzione di sospendere strategicamente la vicenda nei momenti culminanti per ottenere effetti di *suspense*. Il tono è volutamente alto e retorico, funzionale a dominare una materia quanto mai aberrante e abnorme, che si colloca decisamente ai confini del narrabile, o di ciò che lo scrittore ritiene narrabile (Masuccio, come abbiamo visto e vedremo, pur nella sua ricerca di eventi strani e complicati, non si spinge mai oltre i confini dell'umano, nelle terre del fantastico e dell'irreale)<sup>120</sup>.

Questa tendenza al rallentamento, che smaschera fin troppo la consapevolezza del narratore di essere giunto al punto limite della sua novella, si riconosce esplicitamente anche nella successiva sequenza del suicidio di Martina<sup>121</sup>: il narratore concentra la sua attenzione sulla disperazione spa-

<sup>119</sup> Cfr. Bigi 1985, pp. 287-288.

<sup>120</sup> Sui caratteri di questa narrazione si leggano queste parole dello stesso Masuccio: «la narrazione e fine de la quale [novella] è sì aspra e fiera, che, de quella sulo rammentandome, non che scrivendola, con difficoltà non piccola posso le lacrime tenere» (Parte IV 4).

<sup>121</sup> Con il gesto estremo Martina preserva la sua verginità e soprattutto non si lascia «contaminare» dai demoniaci lebbrosi. Nello spazio infernale, regno della barbarie e del peccato, l'amore resta inviolato nella sua tersa e nobile purezza.

smodica della giovane<sup>122</sup> e sulle disperate parole pronunciate sul corpo dell'amato Loisi, con l'evidente finalità di suscitare la pietà e la commiserazione del lettore.

Con l'occultamento dei cadaveri di Loisi e Martina (in una «gran fossa ne la stalla») da parte dei due lebbrosi si chiude l'*episodio*, che sembra segnare la vittoria delle forze demoniache sull'umanità, della barbarie sulla civiltà. La novella, però, prosegue con un epilogo, tutto narrato attraverso la tecnica del sommario, in cui si compie il riscatto degli uomini: i due giovani amanti, nel compianto generale, sono onorevolmente seppelliti, mentre sull'ospizio dei lebbrosi arde un incendio punitivo che brucia indifferentemente ogni cosa, segno inequivocabile di una totale purificazione o rito esorcistico che allontana definitivamente dalla civiltà e dal consorzio umano le tracce di una presenza infernale.

Si legga, poi, la I, una novella costruita e scritta con grande impegno, che per i suoi caratteri, e anche per la realizzazione artistica, funge da vera e propria *ouverture* della raccolta. La novella, che manifesta apertamente la tendenza di Masuccio a soffermarsi sugli «estranei e nuovi e impensati casi», presenta un intreccio ricco, al quale corrisponde una narrazione varia nel tono e nel ritmo. La struttura, che a grandi linee si può interpretare secondo i parametri dell'*episodio*, presenta un'articolazione bipartita. Nella prima parte, in cui si narra il focoso innamoramento del frate per la bellissima donna Caterina fino al delitto passionale compiuto dal marito<sup>123</sup>, Masuccio si concentra prevalentemente sui pensieri e sulle reazioni psicologiche dei personaggi, che prevalgono sulle azioni e sui movimenti. Lo schema è quello consueto del triangolo erotico (marito, moglie, amante), con la solita caratterizzazione elevata al massimo grado<sup>124</sup>, ma i per-

<sup>122</sup> «Lei, oltre li immensi gridi e 'l percuotese de continuo la testa al muro, più volte tramortita e in sé retornata, con lo suo dilicato vulto tutto graffiato e sanguinoso...» (31), dove si noti, oltre alla reazione estrema della giovane, il ricercato contrasto tra la delicatezza del viso e le violente autolesioni.

<sup>123</sup> Tutta questa prima parte ha per il narratore un'evidente funzione preparatoria, come dimostra la rubrica della novella che inizia dalla morte del frate.

<sup>124</sup> La donna è «una giovenetta de maravigliosa bellezza»; il marito è «un de' principali cavalieri de la città». Più distesa la presentazione del frate, di cui si segnala fortemente la singolarità fisica ed intellettuale: «un fra minore conventuale, nominato maestro Diego da Revalo; il quale, essendo non meno sofficiente ne la dottrina tomista che ne la loro scotica, meritoe d'essere al numero de gli altri eletto e ordenato con non piccolo salario a leggere ne le digne scole del famosissimo studio de la ditta città; ed in quello con mirabile fama facea la sua scienza nota per tutto il regno, e anche talvolta facea alcune più utile e necessarie che divote predichette. Ed essendo giovene e assai bello, tutto legiadro e sottoposto all'amorose fiamme...» (8-9).

sonaggi non sono appiattiti unidimensionalmente. Si noti ad esempio il conflitto di pensieri che agita donna Caterina: pur essendo «discretissima e onestissima», è femminilmente lusingata dalla lettera del frate che loda le sue bellezze; ciononostante, l'odio che prova per i frati e, soprattutto, il timore del marito la spingono a rifiutare categoricamente le profferte amorose di maestro Diego; di fronte poi agli atteggiamenti sempre più indiscreti e impertinenti del frate, che rischiano di compromettere pubblicamente la sua onestà e di attentare alla sua stessa incolumità per la eventuale e prevedibile reazione del marito, la donna decide di rivelare personalmente a messere Roderico tutta la vicenda, anche se poi rimane psicologicamente turbata quando comprende gli sviluppi tragici della situazione: «Come che a la donna duro gli fusse, pensando a che dovea il fatto reusciare...» (22). E si osservi, poi, la figura del marito: quando apprende il fatto dal racconto della moglie, egli, che «onorato e animoso era multo», è assalito da un violento scatto impulsivo<sup>125</sup>, ma poi riesce a dominare le proprie passioni e ad agire con freddezza e calcolata determinazione, predisponendo una fatale e spietata trappola per il frate che culmina col drammatico assassinio, reso efficacemente da una scrittura laconica e asettica:

«e a salva mano prisolo, e senza fare alcun rumore lo strangolorno» (25).

Il quadro è arricchito dalla presenza delle figure minori, come il *cherichetto*, «bene amaestrato intorno a sì fatti servicii», che fa da mediatore tra il frate e la donna; il concorso di donne che attorniano la protagonista; la *fanticella* e il *fido fameglio* di Roderico, figure mute che si muovono (con un diverso grado di complicità) come cupe ombre nella realizzazione del tragico piano.

Con la morte del frate inizia la seconda parte della novella, più mossa, animata e articolata. Attorno al cadavere, rimbalzato ripetutamente dalla casa del cavaliere al convento, si agitano i personaggi, con una serie di successive mosse e contromosse. Esce di scena la donna, sostituita dal frate, nemico personale di maestro Diego, che per un macabro equivoco crede di aver ucciso il confratello<sup>126</sup>. La narrazione si costruisce a *climax* ascendente, con un tono sempre più vivace e concitato che culmina nella

<sup>125</sup> «fu de tanta fiera ira acceso, che poco si tenne che in quella ora non andasse a porre a ferro e fuoco il convento e tutti i frati» (21).

<sup>126</sup> Questa scena (28-32), ricca di tensione, è uno dei momenti più felici della novella per l'evidenza visiva della rappresentazione e l'indagine psicologica del perso-

scena di massa, in cui la cittadinanza è coinvolta nella «nuova e strana caccia de' due frati minori a cavallo»:

«La calca grande andava de continuo costoro sequendo con gridi, cifolare e urlare; e in ogni luoco gridandosi: “Para! Piglia!”, e cui loro sassi traendo, e quali con bastoni lo stallone percoteano, e ciascuno da la impresa sepeararli se ingegnava, non tanto per carità de' fuggenti, quanto per disio de cognoscere cui fusser coloro, quali per lo ratto correre raffigurar non si possiano» (47).

Raggiunta l'acme dinamica della vicenda, la novella si scioglie in forma più pacata e statica fino all'epilogo, con la confessione, non proprio animata da un encomiabile spirito di abnegazione<sup>127</sup>, di messere Roderico che salva l'innocente frate da un'ingiusta condanna e con la sentenza conclusiva che mette in luce il motivo encomiastico esaltando il gesto magnanimo (più che giusto) del re Ferrando<sup>128</sup>, nonno del dedicatario.

Nonostante la maggior prevalenza delle azioni e degli eventi, anche in questa seconda parte non viene trascurata l'indagine psicologica dei personaggi. In particolare è interessante osservare il travaglio interiore di messere Roderico: ha agito con perentoria e risoluta determinazione, ma dopo il fatto viene colto da un leggero pentimento, non solo perché ha macchiato le sue mani col sangue di un frate, ma anche, e soprattutto, per timore dell'ira del re. Successivamente continua ad agire con accortezza, calcolando opportunamente le proprie mosse (spostamento del cadavere nel convento), ma rimane in lui uno stato di insicurezza sul quale si sofferma Masuccio:

«Messer Roderico, che la notte avia poco o niente dormito, dubitando pur del fatto...» (36).

naggio. Un ruolo non secondario, anche in funzione grottesca, è riservato allo spazio e all'ambiente notturno. Il «picciolo lume» del frate, che sembra quasi il simbolo concreto della sua prospettiva deformata, è un particolare efficacissimo.

<sup>127</sup> In effetti messere Roderico, prima di rivelare la propria colpevolezza, vuole esser sicuro dell'impunità: «E però se vostra maiestà vole perdonare a colui che iustamente abbia il maestro Diego ucciso, io il farò qui de presente venire, e con approbata verità raccontare sì como il fatto particolarmente è successo» (52).

<sup>128</sup> Interessante in proposito è notare l'equivoco comportamento del re diviso tra il dolore per la morte dell'insigne maestro e le risa iperboliche provocate dalla dinamica della vicenda: «ancora che continentissimo principe fusse stato, e multo del successo caso se condolesse e morte d'un sì notivole maestro, nondemeno de la piacevolezza del fatto vinto, con suoi baroni sì forte ne ridia, che non si posseva in piedi tenere» (50).

È un'intrinseca debolezza che emerge chiaramente anche nel finale quando il cavaliere, come abbiamo visto, si presenta spontaneamente davanti al re, «stimolato dal zelo de la verità», ma assicurato da particolari precauzioni.

Non minori tormenti agitano l'animo del frate che crede di aver ucciso maestro Diego: la prima reazione è un istintivo impulso suicida, che riproduce il gusto per l'eccesso tipicamente masucciano; poi riesce a dominarsi e ad agire con accortezza elaborando un piano di salvezza personale che gli permetta di uscire indenne da questa pericolosa situazione (spostamento del cadavere, allontanamento dalla città). Di fronte alla nuova mossa di messere Roderico, che ha riportato il cadavere davanti al convento, però, rimane irretito dalla paura, tanto che resta in balia degli eventi<sup>129</sup>.

La bipartizione strutturale è controbilanciata dalla presenza di un forte elemento unitario, la figura di maestro Diego, che come un filo rosso corre per tutta la novella, garantendo organicità e compattezza all'insieme. Il personaggio è una sorta di fulcro attorno al quale si muovono gli uomini e si sviluppano gli eventi. Nella prima parte, quando è ancora vivo, sono i suoi impulsi amorosi a condizionare decisamente la situazione e a causare le reazioni degli altri personaggi. Anche nella seconda parte, però, attraverso i ripetuti, e rimbalzanti, spostamenti del cadavere e le posizioni «vitali» che assume, maestro Diego continua ad essere presente in modo macabro e beffardo nella vicenda, influenzando i comportamenti degli altri personaggi:

«in quell'una [seggia] il posero sentato, non altramente che como facesse il suo destro» (27);

«stando in tal modo messere il maestro, che dadovero pareo che scaturisse il superfluo del corpo» (28);

«trovò maestro Diego assettato dinanzi a l'uschio, che pareo che tenesse una di-sputa» (37);

«li acconciarono una lancia a la resta con la briglia in mano, in modo como lo volessero mandare a la battaglia» (40);

«trovandosi il maestro dinanzi nel modo già ditto, che dadovero pareo con la lancia gli menacciasse donargli morte» (41);

<sup>129</sup> E si noti anche la paura del servo di messere Roderico quando inaspettatamente trova il cadavere del frate davanti all'uscio di casa (37).

«il vide supra la lancia chiuso che pareo un fiero giustratore» (44).

Nella novella non interessa tanto il reale ed effettivo, anche se inconsapevole, scontro a distanza tra messere Roderico e il frate, che per un implicito sentimento di discolpa muovono il cadavere, quanto lo scontro ravvicinato tra il morto e il vivo, in una sorta di allucinante e macabro gioco, in cui l'assolutamente statico diviene dinamico, quasi un'ombra sinistra che segue, come uno scrupolo di coscienza, i personaggi<sup>130</sup>. Questa dialettica morte/vita<sup>131</sup>, attraverso il contrasto di realtà e apparenza, crea una serie di equivoci e di sorprese di sapore grottesco, come è stato ampiamente sottolineato dalla critica<sup>132</sup>, ed è una spia significativa, in questa sorta di novella programmatica, del carattere del comico masucciano<sup>133</sup>.

#### IL CONTRASTO

Varie novelle fin qui analizzate sono strutturate sull'incontro tra due o più personaggi. Ogni incontro, infatti, anche quello meno decisivo, anche casuale, tra due uomini, è sempre importante come verifica concreta delle capacità e delle virtù dell'individuo<sup>134</sup>. Il confronto, che è essenziale per garantire lo svolgimento narrativo di una vicenda, è quindi anche importante per misurare la statura morale e intellettuale dei personaggi. Ciononostante si è visto come in certe novelle prevalga una struttura monologica: troppo evidente il divario tra i personaggi, cosicché più che di un vero e proprio confronto dialettico si può parlare di una singolare epifania del protagonista, la cui superiorità etica e la cui intelligenza ven-

<sup>130</sup> Cfr. le parole di messere Roderico: «- Dunque tu dibbi esser lo stimolo de la casa mia, da la quale né vivo né morto te ho possuto cavare» (38). E non si dimentichi il «fiero e dubioso pensiero» del frate che crede «che 'l spirito de colui gli fusse nel corpo rientrato, e fosseli dato per pena de sequirlo per ogne luoco, secundo la opinione d'alcuni sciocchi» (41).

<sup>131</sup> In proposito cfr. «ciascuno pareo con maraviglia che scoppiassero de gran risa, vedendo sì nuova e strana caccia de' duì frati minori a cavallo, *che l'uno non pareo men de l'altro morto*» (45).

<sup>132</sup> Cfr. in particolare Del Monte 1949; Fubini 1971; Bigi 1985; Velli 1988.

<sup>133</sup> In effetti Masuccio parla della «piacevolezza» del fatto. Sul comico masucciano avremo occasione di ritornare più avanti.

<sup>134</sup> Cfr. Baratto 1984, p. 197.

gono semplicemente riconosciute dagli altri personaggi. In altre novelle, invece, lo scontro tra i personaggi risulta più accentuato: il contrasto, che si attua in un momento particolare e decisivo della vita di due individui, diventa allora una vera e propria verifica esistenziale, ideologica e assiologica. Chiameremo questo modo narrativo *novella-contrasto*<sup>135</sup>. Per quanto riguarda la struttura narrativa il contrasto può attuarsi in vari modi: nell'azione che presuppone un'indagine psicologica riflessa, nel discorso e nel dialogo. Nella narrazione largo spazio viene lasciato alla caratterizzazione dei personaggi e alle loro parole, con una prevalenza dei discorsi diretti. Scarso peso viene riservato alle notazioni spazio-temporali che risultano infatti scarse ed essenziali, semplici accenni al contesto storico e geografico in cui si compie la vicenda. Rispetto al *Decameron*, però, nel *Novellino* il *contrasto* risulta più accentuato. La singolarità e l'eccezionalità dei personaggi masucciani, animati da passioni estreme e portavoci di valori antitetici, non può che tradursi in scontri drastici e in controversie irriducibili che conducono a soluzioni per lo più tragiche, anche se non mancano epiloghi meno drammatici che si concretano in un riconoscimento reciproco (cfr. la novella XLVI). Masuccio è sempre artista dell'ossimoro e dell'antitesi, ama le tinte forti e i colori violenti.

Si legga, ad esempio, la novella VIII che racconta la pronta e degna risposta di un frate predicatore a un giovane scioperato. Nonostante il contrasto si impenni sul botto e risposta tra i due personaggi, la narrazione è piuttosto distesa. A Masuccio interessa mettere a fuoco la personalità dei protagonisti. Tutta la prima parte della novella, incentrata sulla caratterizzazione del giovane e del frate, non è dunque fine a se stessa, ma è funzionale a comprendere le due diverse personalità che poi entreranno in conflitto. Dietro la «piacevole facecchia» del giovane e la risposta del predicatore si celano due diversi modi di concepire e condurre l'esistenza. Esaminiamo innanzi tutto il giovane, Ieronimo da Vitavolo. Nonostante sia figlio di un «dottor legista de onorevole fameglia, ricchissimo e multo costumato», egli non sa apprezzare gli insegnamenti e l'eredità paterna. Pertanto, una volta sciolto dal vincolo filiale, spende la sua vita tra piaceri e divertimenti, dissipando il patrimonio del padre:

«Ieronimo, che remasto era capo e signore de casa e con assai migliara de fiorini in contanti, *como colui che poca fatica in acquitarli avea durata*, diliberatosi non

<sup>135</sup> Rimandiamo al Baratto 1984, pp. 197-237 per questo modo narrativo nel *Decameron*.



ponere in quelli multo amore, e cominciatosi sontuosamente a vestire, e a discorrer continuo con compagni per la città, e ad innamorarsi, e in milla altri modi a dissipare il suo *senza alcun ritegno*, non solamente gli fuggì del tutto l'animo da studiare, *ma gli remasti libri, e dal padre in tanta estima tenuti e venerati, gli vennero sì fieramente in odio, che per capitali inimici gli reputava.*» (5).

Nella personalità di questo giovane l'elemento caratterizzante e rilevante è il suo intenso disprezzo per la cultura. Già nel brano riportato si può notare il suo odio acceso e violento per i libri, un sentimento che risulta maggiormente evidenziato dal contrasto con l'atteggiamento del padre improntato invece a un'affettuosa venerazione. Questa estrema ostilità è ancora più esplicita nella sequenza successiva, ambientata nello studio paterno. Il discorso del giovane ai libri, vivacizzato da immagini di inquietudine, terrore e pazzia<sup>136</sup>, è strettamente funzionale alla caratterizzazione del protagonista e quindi la sequenza, apparentemente digressiva o comunque disgiunta dalla linea centrale della narrazione, ricopre una sua specifica funzione nell'ambito della novella. Questo Ieronimo, scioperato e senza cultura, è quindi portavoce di ideali ristretti e limitati, di un modo di vivere dissoluto e sconsiderato che, come abbiamo visto, viene connotato negativamente dal narratore<sup>137</sup>. Nei rapporti sociali il giovane ottiene consenso, ma è un consenso relativo ed effimero, in virtù delle sue ricchezze e delle sue piacevolezze:

«e per la sua ricchezza e per altre sue continue facecchie e piacevolezze, era sempre da' più acconci giovini accompagnato» (9).

<sup>136</sup> Si veda innanzi tutto la reazione del giovane alla vista dei libri: «e in quello [studio del padre] visti tanti e sì belli e bene ordenati libri... a la prima vista *timendo e parendoli che gli volesser correre adosso...*» (6); ma poi ascoltiamo alcune parole di Ieronimo: «Libri, libri... vui me facestivo continua guerra...»; «fostivo spesse fiata accagione farmi da questa mia casa avere perpetuo esilio...»; «dubitando non me facestivo impazzire..., volendo far de me como più volte me ricordo facestivo de mio padre, il qual, como troppo invaghito de vui, parlando sulo, e con strani atti e de mano e de testa, non altro che per matto tal fiata lo iudicai...»; «vi voglio in questo punto vendere, e de' recevuti oltraggi ad un'ora vindicarmi, et etiam de' possibili pericoli de freneticare liberarmi» (7-8). Per questa sequenza si veda l'analisi di Bigi 1985, pp. 244-246.

<sup>137</sup> Oltre ai brani riportati si noti anche la glossa di Masuccio sull'avventata e superficiale gestione economica dei beni paterni da parte del giovane, il quale disperde sconsideratamente l'investimento librario svendendo a basso costo libri che, non dimentichiamolo, erano «de gran valore»: «E ciò ditto, e con lo cunto d'un suo fante composti de ditti libri alquanti volumi, in casa de un legista suo amico gli mandoe; col quale *in poche parole* convenutosi, *quantunque bottati e non venduti fussero*, toccatine paricchi centinara de fiorini, con gli altri insieme remistatigli, nel cominciato godere continue» (9).

Ben diversa la personalità del frate. Gli attributi del religioso insistono sulla sua sapienza, eloquenza e prudenza: «un dottissimo frate... il prodente nauchiero... come colui che era un gran praticone e pronto e ottimo parlatore, e oltre a ciò non avendo niente de l'ipocrito... il prodentissimo frate...». Abile e spregiudicato oratore, il frate si serve di un ingegnoso apparato coreografico per persuadere l'uditorio e tra gli altri per ottenere il consenso di una «donna vidua... qual'era da lui supra ogn'altra cosa amata». Il predicatore è quindi dotto e smaliziato, sa dove vuole arrivare e conosce i modi e i mezzi per farlo, è un interprete singolare ed efficace di Sacra Scrittura, ma al tempo stesso può vantare senza ipocrisia una sua esperienza anche nelle cose del mondo. Il suo carisma religioso e la sua sagacia gli valgono un vasto, e non effimero, consenso presso i fedeli.

Il contrasto si svolge una mattina, nella chiesa napoletana di San Lorenzo. Da un lato l'irridente Ieronimo che si è portato il suo seguito di testimoni per attestare il successo della propria facezia, dall'altro l'autorevole predicatore con la serietà dei propri argomenti escatologici, corroborati da un'accorta messa in scena. L'assemblea riunita in chiesa non può che rimanere impressionata dalla predica del frate:

«Ed essendo a quello orribile ditto: "Venite, mortui, ad iudicium", avendo fatti occultare dentro 'l pergolo dui trombetti, e subito a quella parola un suono spaventevole e crudo in maniera incominciarono, che quanti ve erano, non solamente ammirati e stupefatti ma attoniti e perplessi restarono: taccio de alcuni venuti fuorsi da Grosseto, i quali, or là or qua volgendosi per le sepulture, veramente aspettavano che in quel punto dovessero i morti resuscitare» (11)<sup>138</sup>.

A questo punto inizia la sfida. Ieronimo, in virtù di una sua presunta superiorità intellettuale sui presenti<sup>139</sup>, si arroga il diritto di mettere in crisi provocatoriamente il frate, irridendone gli argomenti e la scenografica messa in scena, con una «pensata piacevolezza» di sapore materialistico e razionalistico, che ottiene, inizialmente, il consenso del suo pub-

<sup>138</sup> Nel testo Petrocchi «Venite, mortui, ad iudicium» è in corsivo. Non abbiamo riprodotto il corsivo perché solitamente utilizziamo questo carattere per le evidenziazioni. Inoltre Petrocchi legge «a quella parole». Abbiamo sistemato l'incongruenza rispettando la lezione di **M** e **V**.

<sup>139</sup> «Ieronimo, che con gli altri compagni *seperato stava, e de la bestiagine del grosso populo se rideva...*» (12).

blico<sup>140</sup>. L'insipiente giovane ritiene la sua sapienza umana sufficiente a contrastare gli argomenti escatologici del predicatore, ma si sta muovendo su un terreno per lui alquanto insidioso tanto che, all'arrivo del frate che era stato nel frattempo attratto dal riso della brigata giovanile, è costretto a cambiare quesito, provocando il religioso con un diverso «motto». Il quesito provocatorio, pervaso di non troppo dissimulata ironia, è una sfida aperta non solo contro gli argomenti escatologici del predicatore, ma anche contro la sua autorità morale e intellettuale. Ma il frate intuisce l'insidia della «trasgressa e ben composta leggenda», rinuncia a rispondere in base alla propria cultura religiosa e al proprio codice, e senza ipocrisia, si dichiara disposto a ribadire la propria autorità anche sul terreno erotico, ribadendo così la sfida in casa del suo avversario. La vittoria del predicatore è riconosciuta dallo stesso contendente e dal suo pubblico personale<sup>141</sup>:

«Remasti Ieronimo e' suoi compagni non sulo ammirati ma confusi de la digna e sentenziosa risposta de messere il frate,...» (23).

Dal punto di vista strutturale la novella risulta alquanto distesa. Oltre alle sequenze introduttive di cui si è già detto, si può osservare che anche il botta e risposta tra i due contendenti risulta lungo e articolato. Questa novella, che tra l'altro è l'unica della raccolta basata sul reciproco scambio di moti faceti, è quindi interessante anche per verificare la distanza del

<sup>140</sup> «Finito il suo ditto, quanti dintorno aveano udità tal piacevolezza e remirato con che acconcio modo e gracia la porse, il dottore e gli altri cominciorno sì forte a ridere, che pareva che de ratto scoppiar tutti dovessero.» (13).

<sup>141</sup> Ciononostante la novella si conclude con un giudizio perentorio di Masuccio sulla pericolosità dei religiosi: «ma io col mio poco senno ad ognuno persuado che, senza far distinzione alcuna, de longi li termeni de nostre case tutti insieme andar li facciamo» (23) che riprende il giudizio negativo espresso nella presentazione della novella: «mostrarò quel che un famoso predicatore e solenne maestro in Sacra Scrittura senza alcun riguardo dicesse in la sequente novella a certi scolari, che poco più ne averia fatto un lascivo soldato» (VII 44). Queste considerazioni sono comunque in contrasto con l'effettiva connotazione, tutt'altro che negativa, del frate nella narrazione (ma si legga anche la dedica: VIII 2). Questa incongruenza tra narrazione e commenti moralistici può essere un indizio di una composizione avvenuta in tempi differenti, come già segnalato nella nota 81 di questo capitolo. È inoltre interessante notare l'incongruenza tra il brano sopra riportato (VIII 23) e un punto dello stesso commento finale (VIII 28): «Potremone dunque con le prime parole confirmare che quilli tali, che nissuna superstizione de ipocresia non usano, como meno gattivi sono da essere onorati, amati e commendati, e gli altri da nui con decreto eterno e perpetuo esilio banditi e discacciati».

*Novellino* dal modello decameroniano. I «leggiadri motti e le pronte risposte» cari al Boccaccio, tanto che ad essi dedica una sezione completa della sua opera, non sono invece congeniali al narratore salernitano, che invece preferisce diverse istanze e diverse misure narrative. Masuccio più che ai *verba* è interessato alle *res*. Nel *Novellino* la struttura narrativa nasce da un grovigliato intrico di eventi che attirano l'attenzione per la loro singolarità e straordinarietà. Manca invece il gusto per la parola pronta, per le risposte argute, per i motti spiritosi. Questa distanza è maggiormente evidente se si esaminano i meccanismi della comicità. Nel *Novellino* il comico nasce dalle situazioni e dagli intrecci<sup>142</sup>, dallo sviluppo di circostanze abnormi e complicate che determinano reazioni eccessive e sproporzionate da parte dei personaggi. Non si trova, invece, quell'interesse tipicamente boccacciano per le potenzialità comiche insite nella parola, sfruttata sia per le sue valenze polisemiche sia per i suoi effetti fonici.

In questa novella VIII il frate protagonista rimane anonimo, ma seguendo alcuni indizi disseminati nella narrazione e nel commento finale<sup>143</sup> è possibile arrivare a una persuasiva identificazione. Come hanno già osservato Nigro e Zafarana dietro questo «famoso predicatore e solenne maestro in Sacra Scrittura» si nasconde fra Roberto da Lecce, una delle personalità religiose più importanti e controverse del secolo XV, particolarmente caro alla corte aragonese<sup>144</sup>. La caratterizzazione del frate, la sua sapienza ed eloquenza, la sua predilezione per l'elemento drammatico e coreografico, la ricerca di un'accentuata spettacolarità per toccare tutte le corde emozionali del suo uditorio, l'ambientazione napoletana<sup>145</sup> e, non

<sup>142</sup> Cfr., per esempio, Petrocchi 1953, p. 82: «Il sorriso di Masuccio... sorge dalla vicenda in sé, dal piacere di raccontarla, dal meccanismo dell'azione narrativa».

<sup>143</sup> Nel polemico commento finale contro la degenerazione ecclesiastica Masuccio cita a sostegno delle proprie tesi «la irreprensibile autorità del nuovo san Paulo, dico de fra Roberto da Lecce, trombetta de la verità, quale per firma conclusione tiene e con vere ragione prova, rarissimi religiosi esser oggi supra la terra, che gli precetti de lor regule compitamente osserveno, secundo da' santi fundatori de quello fu ordenato.» (VIII 24).

<sup>144</sup> Cfr. Nigro 1983, pp 48-56 anche se non sempre risultano convincenti le argomentazioni a sostegno della cosiddetta «scrittura aggirante e allusiva» del *Novellino*. Cfr. inoltre Zafarana 1976.

<sup>145</sup> Fra Roberto Caracciolo predicò spesso a Napoli dove ebbe contatti piuttosto stretti con la casa regnante come dimostrano le dediche di alcune sue opere (al re Ferdinando, a Giovanni d'Aragona). Cfr. Zafarana 1976. Non si trascuri inoltre il suo legame, dimostrato, con il convento di San Lorenzo Maggiore, la stessa chiesa in cui è ambientata la novella di Masuccio. È interessante, infine, notare che le prediche del

ultima, una certa propensione per il sesso femminile, sono tutti elementi che rimandano al ritratto di fra Roberto Caracciolo così come viene tramandato dai documenti e soprattutto dalla cospicua aneddotta del secolo XV<sup>146</sup>. Un ulteriore elemento a sostegno di questa identificazione può essere offerto dall'argomento escatologico della predica del frate<sup>147</sup>. Nel *Quaresimale in volgare*, dedicato a re Ferdinando d'Aragona (lo stesso dedicatario della I novella di Masuccio), la VI predica *Del iudizio universale* mostra interessanti punti di contatto con la narrazione del *Novellino*. L'*incipit* latino è una citazione dal Vangelo di Matteo (25, 34): più precisa quella di fra Roberto (*Venite, benedicti Patris mei, percipite paratum vobis regnum ab origine mundi [Mathei vigesimo quinto, et in Evangelio hodierno]*) più libera quella di Masuccio (*Venite, mortui, ad iudicium*). Masuccio non riporta la predica del frate, ma preferisce concentrare la sua attenzione sull'effetto emozionale provocato sull'uditorio dalla coreografica messa in scena del religioso. Ciononostante la sintetica annotazione «con grandissimo fervore cominciato del iudicio a predicare» (10) rimanda anche alle parole dure e alla retorica enfatica del Caracciolo. Si legga, ad esempio, un passo della già citata predica VI sul giudizio universale:

«Trema, trema lo bono, trema più el cattivo; trema, o papa, tremate, o cardinali, tremate, o vescovi e vui prelati; tremate, frati e preti, monache, imperatori, regi, principi; tremate, o mercadanti e tu cittadino; trema, o povero; trema, ricco! Sopra nui serà el giudice adirato, di sotto vederemmo l'Inferno aperto ardente de fuoco, li demonii orribeli, li serpenti venenosi apparecchiati, la tenebra oscura, la puzza insupportabile; li angeli del cielo taceranno, li santi màrtiri cridaranno contra di nui vendetta, li nostri peccati ne accuseranno, la propria coscienza ne remordarà e consumarà; lo aere, l'acqua, la terra, el cielo, pianeti, stelle, tutto lo universo contra nui aprirà la voce. Li troveremmo tristizia senza gaudio, tenebra senza luce, mal senza bene, pena senza riposo, morte senza vita.» (VI 43-44)<sup>148</sup>.

È un brano che suscita una certa impressione e che, sia dal punto di

Caracciolo si svolgevano generalmente di mattina, proprio come in questa novella. In proposito cfr. l'introduzione di Raul Mordenti a Caracciolo 1993, p. 16: «possiamo ipotizzare, sulla base di un paio di indizi testuali, che le prediche qui riprodotte si svolgessero di mattina...».

<sup>146</sup> Cfr. Zafarana 1976.

<sup>147</sup> In proposito giova ricordare la documentata predilezione del Caracciolo per i temi escatologici. Oltre ai *Sermones quadragesimales*, ricordiamo i *Sermones de timore divinorum iudiciorum* dedicati al cardinale Giovanni di Aragona. Per un approfondimento cfr. Gatto 1962; Visani 1980.

<sup>148</sup> Citato da Caracciolo 1993.

vista tematico sia dal punto di vista formale, appare congeniale ai gusti e alle tendenze di Masuccio. Il narratore, accingendosi a delineare il protagonista della sua novella, non può, dunque, non ricordare la figura del carismatico fra Roberto, alle cui prediche egli stesso ha partecipato e di cui conserva nella mente una potente suggestione visiva.

La forma della *novella-contrasto*, come già osservato da Nigro<sup>149</sup>, si riscontra anche nella XLIX, che racconta una «mirabile esperienza fatta e vista per il soldano de Babilonia in persona del Barbarosso Frederico; quale, per esempio e approvazione de essa nostra indubitata e verissima fede, deve essere con eterna memoria preconizzata» (XLVIII 34)<sup>150</sup>. Il pagano, ma virtuoso e autorevole sultano, su cui esisteva nel Medioevo cristiano una cospicua aneddotta, è chiamato a giudicare la statura morale e religiosa dei due contendenti: il papa e l'imperatore. Il contrasto, *in absentia*, è dunque una vera e propria verifica assiologica. I due personaggi si comportano in modo antitetico rispetto a quello che ci si dovrebbe aspettare dai loro ruoli. Da una parte la spregiudicatezza e il cinismo dell'«iniquissimo» pontefice che, per liberarsi del suo «privato e fiero inimico», non esita a tendergli una trappola e a farlo cadere in mano degli infedeli; dall'altra la devozione cristiana e la «grandissima» fede dell'imperatore, che, non solo affronta il viaggio verso Gerusalemme come umile pellegrino, ma soprattutto attribuisce un valore inestimabile a Cristo Eucaristia, tanto da lasciare un'ostia consacrata in pegno al sultano e poi riscattarla con cinquecentomila ducati. Il sultano, «che prodentissimo signore era», rimasto già ammirato dalla pravità del papa e di contro dall'innocente nobiltà dell'imperatore pellegrino, non può che rimanere frastornato e sbalordito di fronte all'«animo grande de l'imperatore, che per uno sì piccolo boccone d'uno suo minimo capellano avea tanto precio pagato» (26), tanto che non solo restituisce l'intera somma di denaro, ma anche, e soprattutto, manda suo figlio primogenito in occidente affinché venga educato da Federico Barbarossa, riconoscendone così l'altissima autorità morale<sup>151</sup>. In virtù del riconoscimento e del successo etico conseguito, l'imperatore può permettersi di affrontare direttamente il pontefice,

<sup>149</sup> Cfr. Nigro 1983, p. 84.

<sup>150</sup> Per l'incongruenza storica cfr. Petrocchi 1953, e Nigro 1983.

<sup>151</sup> «il mio primogenito figlio, non per pigno, ma per arra e conservazione de nostra raffirmata e perfettissima amicicia, con vui [ambasciatori] insieme li manderò, a tale che lui, che unico vertuoso al mundo si pò chiamare, la sua laudevile vita e ornati costumi comunicandoli, morigerato e bene istruito, quando li piace e pare, mel possa mandare» (28).

cacciandolo vituperosamente da Roma e facendolo morire poveramente, come un vile prete, nello «spitale de Siena». L'epilogo non è comunque una semplice vendetta<sup>152</sup>, ma una conseguenza logica: Alessandro IV, miseramente sconfitto sia sul piano morale sia sul piano religioso, viene privato del suo ministero e della sua autorità. La narrazione è caratterizzata da un ritmo narrativo lento e disteso. La struttura narrativa è prevalentemente costituita dai pensieri e dai discorsi dei personaggi, mentre le azioni, non molte per la verità, sono rapidamente riassunte attraverso sommari. Si determina quindi una struttura statica in cui le motivazioni e i valori che spingono i protagonisti ad agire contano più degli eventi e delle azioni. Completamente assente è l'ambientazione storico-geografica. Le uniche coordinate spazio-temporali sono i nomi dei personaggi<sup>153</sup>, anche se si è già indicata l'incongruenza storica. Il contrasto risulta pertanto ambientato in una sorta di atmosfera vaga e indistinta, come se fosse una metastorica verifica assiologica del papato e dell'impero e come tale criterio di misura anche per i tempi dello scrittore<sup>154</sup>.

Sicuramente più drammatico è *il contrasto*<sup>155</sup> che anima la novella XXXVII, incentrata sulla tragica storia d'amore di due compagni e amicissimi armigeri che, innamoratisi, l'uno all'insaputa dell'altro, della medesima ragazza, finiscono con l'affrontarsi in un duello mortale, trascinando poi nell'orribile fine la stessa giovane che per la disperazione si suicida<sup>156</sup>.

<sup>152</sup> «non per vendetta, ma per gastigo ed eterno esempio de' posterì de tanto tradimento e scelo...» (30).

<sup>153</sup> C'è, inoltre, un solo, generico, accenno alla città di Alessandria.

<sup>154</sup> In questo senso si può leggere il commento finale dello scrittore (cfr. 31-32). Rimandiamo in particolare a Petrocchi 1953, e Santoro 1963, per un approfondimento delle idee politiche di Masuccio e dei suoi rapporti con l'ambiente aragonese. Spunti interessanti, ma non sempre condivisibili, in Nigro 1983.

<sup>155</sup> Questo modo narrativo impernia anche la XV e la XLVI. Nella prima novella, in un particolare momento critico provocato dalla singolare richiesta erotica che l'innamorato cardinale rivolge direttamente al marito dell'amata, il contrasto funge da verifica esistenziale e di coppia, finendo col mettere a nudo le debolezze del marito. Infatti, il momento critico che ha provocato lo sfaldamento dell'unità di coppia ha però anche segnato la vittoria dell'amore e dell'onestà della donna sull'avarizia dell'uomo. Nella novella XLVI, imperniata su «tre singulare vertute» di tre nobili personaggi, il contrasto a tre è una verifica esistenziale della nobiltà d'animo dei personaggi e si conclude positivamente con il riconoscimento reciproco.

<sup>156</sup> Su questa novella si veda il giudizio positivo di Petrocchi, nonostante la sua generale preferenza per le narrazioni comiche: «La novella... non raggiunge il livello più alto del *Novellino*, ma ha una sua linea, un suo disegno stilistico non privo di compostezza» (Petrocchi 1953, p. 94). Il Mauro ha riconosciuto in questo contrasto d'amore e d'amicizia alcune analogie con il *Teseida* (in Mauro 1926, pp. 15-17).

La novella, a tinte forti e caratterizzata da un violento chiaroscuro, è strutturata su un crescendo narrativo sempre più drammatico con effetti di tragica e insostenibile tensione fino al funesto epilogo. L'exasperazione dei caratteri e l'elevazione parossistica dei sentimenti contribuiscono ad accentuare l'antitesi. Inizialmente il narratore insiste sull'eccezionale e strettissima amicizia di Marchetto e Lanzilao:

«nacque tra loro una amistà sì grande e continua, che, como è già de' soldati costume, se affratellarno insieme e in vita e in morte e con perfetto amore, che non sulo l'arme, i cavalli e ogne altra loro facultà aveano tra essi comunicata, ma ad ognuno pareva avere l'anima del compagno dentro 'l corpo con la sua insieme unita» (4);

e ancora:

«E in tale giocundissimo stato più anni, sempre in onore fama e robba augumentando, dimoraro, e in manera la loro unione era supra tanto amore e carità fabricata, che né disiderio de stato o cupidità de robba, né ambizione de fama o gloria avrebbe bastato a guastare puro in alcuno atto tanta amicizia e fraternità...» (5).

Anche quando si innamorano della medesima ragazza, il loro sentimento è, come spesso avviene nel *Novellino*, elevato al più alto grado:

«se innamororno de una medesma giovenetta, multo ligiadra e bella, figliola de un notevole cavaliero de la città, e, senza sapere l'un de l'altro, *ognuno ardentissimamente la vaghiggava*» (7)<sup>157</sup>.

Questa intensissima passione determina l'insanabile frattura del pur stretto rapporto di amicizia<sup>158</sup>. La reciproca rivelazione è il momento critico che avvia il contrasto. La sequenza del colloquio tra Marchetto e Lanzilao è tesa e drammatica, caratterizzata da una forte tensione e da un crescendo dello stato d'animo di avversità. La narrazione si struttura pertanto su una *climax* ascendente ottenuta attraverso le didascalie del nar-

<sup>157</sup> Per l'intensità di questo sentimento si leggano anche le parole degli stessi personaggi durante il dialogo serale: «cominciò Marchetto a dire: – Fratello, io vinni qui per guadagnare il palio, e ho persa la libertà, però che *io sono sì forte infiammato de l'amore de una doncella*, quale ne la festa ogge ho male per me veduta, *che non ne posso riposo alcuno pigliare*. Lanzilao con non meno calente sospiro rispuose: – Oimè! fratello, *che con simili legami puro ogge sono stato avvolto da un'altra giovenetta, la più bella del mundo*.» (9-10).



ratore e le battute sempre più impetuose e ostili dei personaggi. Osserviamo, ad esempio, la progressione delle didascalie che segue l'exasperazione del sentimento di ostilità:

«Lanzilao... con rencriscimento grandissimo... quasi lacrimando... » (13);

«Marchetto, alquanto croccioso... » (13);

«Lanzilao, che con poco piacere lo avea ascoltato, udendo l'ultime parole, turbatissimo... » (16);

«Marchetto, in sul fatto rescaldato... » (17);

«Lanzilao, de rabia tutto fremendo... » (18);

«Marchetto respuose... E con gran furia toltoglisi davanti... » (18-19).

Il dialogo è serrato: le battute sono abbastanza ampie, ma sono strettamente necessarie a rendere la progressione dello stato d'animo, dall'iniziale rincrescimento di Lanzilao che tenta di persuadere l'amico a cedergli il campo in questa impresa sentimentale, a un'irritazione sempre più manifesta, a un odio aperto e dichiarato con la sfida finale a un duello ad oltranza<sup>159</sup>.

Dopo il colloquio tra Marchetto e Lanzilao, la novella procede secondo il modo narrativo del *racconto*: un serrato intreccio di fatti che si intersecano ineluttabilmente fino alla conclusione narrati in rapida sequenza secondo un ritmo ascendente. La narrazione segue linearmente solo gli eventi strettamente necessari: il tono è sempre alto, teso e drammatico. In questo ambito tipicamente masucciano è il particolare della morte di Marchetto che colpisce per la sua insolita stranezza<sup>160</sup>: Lanzilao, tenendo la lancia bassa, aveva ferito il cavallo di Marchetto cosicché l'animale «come un toro percosso in qua e in là tempestando, se lassò andare in terra»

«E fu sì crodele la fortuna de povero Marchetto, che nel tempestare gli uscì la spata dal fodaro, e remasta col pomo in terra e la punta per la spalla del cavallo, nel cascare *avvenne cosa quasi mai semele travenuta*, che ponendose la punta de la

<sup>158</sup> Nella dedica Masuccio parla del carattere sconvolgente e irrazionale dell'amore: «cognoscerai quanto e quale sono con poco ordine e senza misura le forze d'Amore...» (2).

<sup>159</sup> Per questo dialogo, ma anche per una fine lettura della novella cfr. Bigi 1985, pp. 268-278.

<sup>160</sup> Su questo particolare si sofferma anche Del Monte 1949, p. 108.

spata per dentro le piastre de la sua corazza, e lui con la furia del cadere premendovi su, fin a l'elzo dentro 'l suo misero corpo se la puose; per il che, senza possere dire una sula parola, e quivi semelemente se morì.» (24).

Alla tragica fine dei due armigeri segue ineluttabilmente il suicidio di Ipolita quasi fosse una fatale e inevitabile conseguenza. Nel nobile e appassionato discorso della ragazza, costruito secondo i crismi della retorica (rimandiamo per un esempio simile al discorso di Eugenia prima di suicidarsi [novella XXXV]), Ipolita si autoaccusa della morte di Marchetto e Lanzilao. Quando i due erano ancora in vita, la giovane non ha potuto né voluto scegliere ed ora continua a non scegliere<sup>161</sup>. Il triangolo amoroso deve rimanere intatto anche *post mortem*: Ipolita porta alle estreme conseguenze le parole di Francesca da Rimini<sup>162</sup> «Amor, ch'a nullo amato amar perdona» e sa che i due innamorati spiriti, tragicamente separati, stanno errando in attesa della sua anima. La morte che ha momentaneamente disgiunto Marchetto e Lanzilao può essere superata da una nuova ideale unione: Ipolita, gettandosi dalle mura della città, disgiunge il suo delicatissimo corpo<sup>163</sup>, ma si unisce nello spirito ai due amanti. Il padre e signore di Rimini non può che suggellare questa eterna unione:

«Nondemeno, como il signore volse, i dui corpi degli disaventurati amanti, con quello de la donna in mezzo tra de loro, tutti tre in uno marmoreo e digno sepulcro fuorno sepelliti...» (31)<sup>164</sup>.

<sup>161</sup> Accettando l'amore di Marchetto e Lanzilao, Ipolita condivide il loro comune destino di tragica unità: i due personaggi non sono soltanto uniti da uno stretto vincolo di amicizia, ma anche vincono *ex aequo* il torneo, si innamorano contemporaneamente della stessa donna, muoiono contemporaneamente nello stesso duello. Ipolita allora non sceglie perché una sua scelta implica necessariamente una separazione. Si noterà che anche il suo discorso è incentrato sul contrasto tra unità e separazione: «tanta longa amicitia, fraternità e compagnia è seperata... discompagnati sono gli vostri nobili corpi... Io, afflitta e dolorosa, non dubito che gl'innamorati spiriti, seperati, vanno errando per questo nostro emisperio aspettando il mio, quale, con essi insiemei accompagnato...» (26-28).

<sup>162</sup> Tra l'altro anche questa tragica novella è ambientata a Rimini.

<sup>163</sup> Il particolare della morte di Ipolita è narrato con un forte gusto dell'antitesi: «e né prima a terra fo gionta, che, oltre il fiaccarse il collo, gran parte de' suoi delicatissimi membri se sfraccassorno» (29). Per questo particolare cfr. anche Del Monte 1949, p. 108 che evidenzia il contrasto tra la fragile bellezza della donna e l'orrore della morte.

<sup>164</sup> Ma si veda anche il commento finale di Masuccio su questa novella incentrata sull'antitesi unità/separazione: «Puro me persuado che li spiriti loro ne l'ultimo partire alcuno refrigerio senterono, per lo averono gli loro corpi eternamente lassati accompagnati» (32).

## IL MIMO

L'attenzione dello scrittore agli aspetti multiformi e imprevedibili della vita quotidiana richiede in alcune circostanze una diversa misura narrativa consona ad esprimere lo spettacolo molteplice, mobile e rumoroso della realtà. La rappresentazione acquista una dimensione teatrale e si traduce essenzialmente nella vitalità del gesto e della battuta in una circoscritta unità di spazio e di tempo. Questo modo narrativo, che definiamo *mimo*<sup>165</sup>, si caratterizza per una struttura esile e lineare, costruita su un'accumulazione paratattica di sequenze successive affidate prevalentemente ai gesti e alle battute dei personaggi. Il *mimo* per la semplicità del disegno esige una raffinata sobrietà di mezzi espressivi, che si impongano per la loro icastica condensazione e la loro concentrata essenzialità. Rispetto ai modi precedentemente analizzati, la diegesi risulta meno marcata per la maggior rilevanza delle scene, o in generale dei moduli mimetici. L'efficacia di questo tipo di novelle è tutta nella loro natura cinetica: l'alternanza di dialogo e azione determina un narrato veloce e vivace. In particolare il dialogo è agile e concitato, costruito su battute secche ed essenziali che si alternano in rapida sequenza<sup>166</sup>. L'azione stessa è poi resa attraverso la pregnanza e la visiva evidenza dei gesti. Il personaggio, allora, è visto, osservato in movimento più che indagato; attuato nella pagina a una sola dimensione, quella che appare direttamente dal movimento e dalla parola<sup>167</sup>. Più che l'introspezione psicologica e l'analisi delle motivazioni e dei valori, contano gli atti fisici e concreti: il narratore si concentra sull'impulso improvviso, sullo scatto rapido e nervoso, sullo slancio fulmineo, sulla rapidità dei riflessi che rivelano indirettamente una personalità. In questo tipo di novelle un ruolo più o meno importante è anche affidato alla folla, personaggio impersonale animato da facili e spontanee reazioni irragionevoli e precipitose, che interviene nella vicenda ora passivamente, come una sorta di spettatore collettivo, ora attivamente influenzando le azioni e i comportamenti del o dei protagonisti. Sebbene il contesto narrativo sia prevalentemente la quotidianità cittadina o agreste, il personag-

<sup>165</sup> Per il termine e per la definizione rimandiamo a Baratto 1984, pp. 239-269.

<sup>166</sup> Leggendo novelle di questo tipo, ma anche novelle che considereremo più avanti nel modo narrativo della *commedia*, destano perplessità le considerazioni della Cottino Jones sulla presunta mancanza di dialogo nel *Novellino* (cfr. Cottino Jones 1992, p. 200).

<sup>167</sup> Cfr. Baratto 1984, p. 248.

gio principale è comunque sempre caratterizzato come un individuo singolare ed eccezionale che si impone o subisce in virtù di atteggiamenti inconsueti e inusitati. Rispetto alle novelle precedentemente analizzate, risulta più viva e individualizzata l'ambientazione: le notazioni spazio-temporali, siano esse generiche o precise, sono sempre scarse, ma spesso rivestono nella narrazione una funzione importante, se non addirittura decisiva, perché influenzano o determinano lo sviluppo delle vicende. In alcune novelle, poi, salgono in primo piano anche gli oggetti, quasi fossero degli elementi scenici nel senso teatrale del termine: è il caso, per esempio, della spada a forma di fallo nella XIII o della coppa d'argento nella XVII.

Queste novelle sono prevalentemente comiche, tuttavia da esse non promana un sorriso aperto e sereno, ma piuttosto un ghigno aspro, duro e aggressivo se non addirittura cupo e livido: spesso lo iato tra vincitori e vinti si allarga drammaticamente e gli effetti positivi ottenuti dagli uni determinano negli altri esiti tristi se non tragici. E tutte queste conseguenze, liete o dolorose, sono più accentuate perché come al solito Masuccio tende all'exasperazione dei caratteri e delle situazioni. È una comicità aggressiva più che rasserenante, che nasce da un bizzarro squilibrio, da una evidente deformità e da una marcata sproporzione e che quindi sembra giustamente rispondere ai caratteri del grottesco secondo una categoria critica già riconosciuta ed evidenziata in passato da autorevoli commentatori e interpreti del *Novellino*<sup>168</sup>; e non è un caso se alcune di queste novelle siano state a lungo sottoposte all'attenzione dei critici e se proprio in esse alcuni abbiano indicato il prodotto più riuscito e originale della narrativa masucciana.

Si legga la XIII che narra un «notevole inganno<sup>169</sup> in persona de un nostro straticò marchisano adoperato per un giovane salernitano». La novella è un *mimo* municipale, animato da una divertita caricatura di tono campanilistico. Tutta la prima parte, infatti, è incentrata sul ritratto caricaturale dello straticò marchigiano, improvvido e incauto amministratore

<sup>168</sup> Sul grottesco masucciano hanno scritto pagine illuminanti e importanti Fubini 1971 e, più recentemente, Velli 1988. Va comunque precisato che questo segno, indubbiamente individualissimo e originale dello scrittore, è, e rimane sempre, un elemento della comicità e quindi, come tale, non esaurisce da solo la complessa narrativa di Masuccio.

<sup>169</sup> Nella presentazione Masuccio insiste particolarmente sulla singolarità della novella: «leggerai la singular beffa e non senza grandissimo danno sostenuta per un nostro straticò più d'alcun altro geloso...» (2).

sia nelle decisioni sia nella scelta infelice dei propri collaboratori<sup>170</sup>, e, per di più, imprudente e sconsiderato anche nella vita sentimentale tanto che, nonostante fosse vecchio e impotente, «non restò de cercare con ogni istanzia e sollicitudine de pigliar moglie» (6), e sposò per giunta una giovane e focosa genovese, uscita da un monastero<sup>171</sup>. Nella caratterizzazione del personaggio l'elemento dominante è il grottesco squilibrio tra le sue effettive capacità e i suoi ruoli pubblici e privati<sup>172</sup>: il disteso ritratto «statico» del personaggio, uno dei più lunghi del *Novellino*, riveste una funzione importante nella narrazione non solo perché è funzionale al meccanismo della beffa, ma anche perché è un elemento importante della comicità<sup>173</sup>. Antitetica la personalità del suo antagonista, «un dottor legista de

<sup>170</sup> La presentazione del protagonista, di tono ironico e scherzoso, è parsa ad alcuni commentatori una velata allusione negativa all'operato del principe Orsini (va comunque considerato il finale della novella e il divertito giudizio del principe sulla beffa, tanto che concede la grazia al giovane salernitano): «... vi mandò un marchisano, Pandolfo d'Ascari nominato, qual non sulo era avaro, como è già de costume de' marchisani, ma misero fuor de modo. Costui menando seco de multi famegli disordinati e male in ordine de arnesi, e nova foggia de uomini in mascari contrafatti, pur tra' più onorevoli e furiosi, per averne avuta buona derrata, fu un suo assessore cauto, il quale, ancor che multo attempato fusse, pur averia multo meglio saputo ordenare o tramare una tela in un telaro, che assai o poco de leggi avesse avuto noticia» (4). E si noti il giudizio sull'operato dello straticò: «Cominciato dunque lo straticò *con gran braura* ad exercir l'officio...» (5).

<sup>171</sup> «De che il namorato straticò, non avendo riguardo al poco poter de sua debile natura, a la gioventù de la donna, né a l'esser stata monaca, *che non poco era da ponderare*, cossi povera e senza nulla, per alcuni messi che al derupo il confortavano, per moglie se la pigliò» (7). Si noti l'incidentale sulla lussuria conventuale. Ricordiamo che il «collegio fratino» fece di tutto (fino alla pubblica scomunica) per evitare che la bellissima giovane si smonacasse.

<sup>172</sup> Come se non bastasse, alle sue deficienze fisiche e intellettuali Pandolfo reagisce con inopportuna presunzione: ricordiamo i bandi limitativi e, soprattutto, «la strana cautela del gelosissimo marito» (10).

<sup>173</sup> In particolare il narratore mette a fuoco, anche perché elemento decisivo per lo sviluppo della beffa, i problemi genitali di Pandolfo. Si noti il contrasto comico tra le insufficienze sessuali dell'uomo e i libidinosi appetiti della moglie: «Il straticò, ancor che tardi, accorgendosi che gli basci non sulo non giovavano, ma più tosto a la donna erano como un gittar de lardo in sul fuoco, e che ancora che a lui venesse meno la biada, a la cavalla non scemava l'appetito, se diliberò senza resparagno alcuno adopepar, cossi mal in ordine como se trovava, quel poco istrumento che gli era avanzato, qual era de sì raro e minimo valore, che a l'affamata gola e appetito de la donna altro non era che un pasto de sparaveri ad un famelico e arrabiato lupo» (9). Per questo ritratto cfr. questi versi dell'amato Giovanale: «... nam coitus iam longa oblivio, vel si/ coneris, iacet exiguus cum ramice nervus/ et quamvis tota palpetur nocte, iacebit./ Anne aliquid sperare potest haec inguinis aegri/ canities? Quid quod merito suspecta libido est/ quae venerem adfectat sine viribus?» (X 204-209).

la nostra città, giovine bello e virtuoso e de assai onorevole fameglia» (10), il quale ordisce la beffa per soddisfare i propri desideri erotici, ma anche per un bisogno istintivo di punire la sciocchezza presuntuosa di Pandolfo. A questo punto la narrazione si anima e assume le caratteristiche del mimo. Salerno diventa spazio scenico nel quale si muovono gli attori in base al copione predefinito dal regista; il giovane legista rimane nell'ombra, dietro le quinte, mentre sul palcoscenico compaiono vari personaggi, ciascuno con una parte ben definita: l'abile «maestro lignaolo», il «giovane populano» protagonista materiale della beffa; e nella scena sono coinvolti, loro malgrado, lo straticò, sua moglie (destinataria principe del messaggio erotico) e l'assessore caùto. Non mancano le comparse: i compagni del giovane che sfidano il bando e la «fameglia de la corte», e, soprattutto, non mancano gli oggetti scenici, anzi si può dire che l'oggetto scenico, «una forma virile oltre la natural misura grossa e ben formata, e quella fatta colorire e appropriare, che quasi de vera carne pareva, e a la coda fatto acconciare un manico de spata, e postala dentro un longo fodero» (12), salga in primo piano<sup>174</sup>. Su di esso convergono gli sguardi dei personaggi: degli sbirri, «famelici e vaghi de preda», decisi a far rispettare l'ordinanza, dello straticò, turbatissimo e stordito, degli astanti a palazzo, che non possono trattenere le risa, e della moglie, che converte l'iniziale risata in profondi sospiri. Si legga la sequenza ambientata a palazzo, il momento centrale e culminante della novella. La narrazione è rapida e briosa, costruita sui gesti e le battute dialogiche dei personaggi. In questa scena concitata spicca il ritratto, questa volta in azione, dello straticò: Pandolfo è una specie di macchietta grottesca, motore essenziale della comicità. Osserviamolo mentre, inebedito e stordito, rimane con in mano «il fiero bestiolo... al quale se sarebbe noverata ogni venuzza quando è nel suo furore più acceso»:

«Del che lo straticò non poco iratose de aver trovato il contrario de quanto cercava, subito imaginò como tal fatto in vero era processo; e tutto stordito tenendo in mano pur stretto il nuovo vessillo, nol sapea lasciare, né tenerlo onesto parendoli, ma in sé tornato, e diliberatosi agramente il giovane de le falsificate arme punire, revòltose al iudice... » (15).

<sup>174</sup> Cfr. Fubini 1971, p. 61: «il quale oggetto... è il protagonista vero del racconto, e basta, quali ne siano i difetti di costruzione e le parti rimaste opache, ad avvivarlo ogni qualvolta l'autore ne fa menzione, quasi un genietto maligno e giocondo, spirito animatore di tutta la favola».

Pandolfo è completamente inebetito e frastornato, tanto che rimane con la spada fallica in mano sia durante il dialogo con l'insipiente assessore cauto sia durante la spiegazione del giovane, finché la moglie stessa non lo invita a lasciare la presa. E si osservi la sua furiosa reazione finale, una gestualità impulsiva e sproporzionata unita a una decisione altrettanto inadeguata e spropositata, che non può non suscitare il riso:

«Il straticò, *da grande ira acceso*, cognosciuto non posserlo con iusticia punire, e che quanto più con lui parlava più de novo l'offendea, *furiosamente gittato in terra il non nocevole istrumento*, e dopo a lui revolto, disse:

– ... Or vattene pur tu con la tua mala ventura, *e fra due ore abbi sgombrata questa città, ché altramete per rebello te farò pigliare*». (20).

Il giovane esiliato viene facilmente reintegrato nella sua comunità in virtù della sua sagacia e della «piacevole istoria», segno della sua vittoria e visto d'ingresso essenziale per rientrare, e rimanere, a Salerno. Chi invece è costretto a lasciare definitivamente la città, in una sorta di disonorevole autoesilio, è il non salernitano<sup>175</sup>, il diverso, il quale deve riconoscere la propria sconfitta come amministratore e come uomo, finendo miseramente i propri giorni a Sarno. L'epilogo apre dunque un profondo iato tra i vincitori (il legista e la donna che godono del loro reciproco amore) e il vinto (lo straticò che si ammala e muore infelicamente): anche in questa novella, che secondo il giudizio dell'autore dovrebbe essere un trionfo del comico («fu la burla sì faceta e bella, ch'io medesimo, scrivendola, de ridere non me posso per alcun modo contenere» [XII 32]), il riso non è sereno e disteso, ma duro, livido e aspro. Nel *Novellino* la dissonanza e il contrasto, che determinano l'effetto comico, si esasperano al punto da lasciare sempre un cupo e freddo barlume di tragedia.

Questa «beffa municipale» richiama per analogia la VIII 5 del *Decameron*. La misura narrativa e la struttura della novella decameroniana si riflettono anche nella novella di Masuccio, ovviamente con le dovute dif-

<sup>175</sup> Si è parlato all'inizio di questa analisi di «campanilismo». Masuccio pone in bocca al marchigiano Pandolfo il riconoscimento della sagacia e dell'astuzia dei salernitani (qualità del resto evidenziate anche in altri punti del *Novellino*): «questo e peio me sta bene, imperò che essendone fatto accorto che non vi venesse, atteso che i salernitani ingannarono il diavolo, non dovia de ciò voler vedere la prova» (20). Si noti, nelle parole di Pandolfo, il riferimento alla leggenda popolare del salernitano Pietro Barliario che era riuscito a ingannare il diavolo sottraendogli l'anima.

ferenze. A parte lo svolgimento e l'esito della vicenda, si può osservare in Boccaccio una maggiore attenzione all'uso giocoso e consapevole del linguaggio fiorentino che stordisce il giudice straniero (tra l'altro anche questo personaggio è marchigiano)<sup>176</sup>; Masuccio invece è più interessato alla strana e insolita situazione e, in particolare, all'oggetto teatrale della spada a forma di fallo. La stessa comicità, che nella novella di Boccaccio provoca un sorriso divertito e sereno, nella novella masucciana, come si è visto, risulta esacerbata ed esasperata. Inoltre, come al solito lo scrittore salernitano aderisce al suo modello in modo del tutto personale, contaminando gli spunti e piegandoli alle proprie esigenze narrative. Nel ritratto dello straticò masucciano, e in particolare negli accenni alla sua impotenza sessuale, emerge in filigrana un altro personaggio del *Decameron*, messer Riccardo di Chinzica, anch'egli scarso conoscitore delle proprie capacità fisiche<sup>177</sup>, che, tra l'altro, finisce col morire pazzo dopo essere stato respinto dalla moglie con una brillante rivendicazione dei propri legittimi diritti erotici. Ma, la XIII del *Novellino*, sia per il vivace e lieve disegno narrativo, sia per il rapido alternarsi di secche battute dialogiche e di una viva gestualità, sia per l'attenzione specifica a una quotidianità cittadina, non sembra poi molto lontana da certi modi narrativi del *Trecentonovelle*.

Rimanda più esplicitamente al Sacchetti<sup>178</sup> la XVII, un agile e brioso *mimo* cittadino, che narra «un facetissimo e animoso inganno per dui romani barri verso un sagacissimo dottore legista bolognese adoperato». La struttura è esile e lineare, il che non comporta un'inferiorità artistica, ma semmai l'utilizzo di una adeguata misura narrativa basata, come si è detto, su una conforme sobrietà dei mezzi espressivi. L'intreccio rapido e frizzante deriva dalla celerità del gesto e dalla veloce alternanza delle battute dialogiche. Si consideri l'ideazione della beffa da parte dei due giovani romani: nessuna macchinosa premeditazione, ma un'intuizione improvvisa, un impulso istintivo sorto in modo fulmineo mentre si trovano casualmente nella Piazza Maggiore di Bologna e vedono il legista acquista-

<sup>176</sup> Per un esempio di evidente analogia si confronti questo brano di Masuccio: «– Messere, – dicea – non me fate ingiuria, coteste non sono arme, lasciatemi andare per fatti mei, si non che me ne agiuterò al sindacato» (14) con il seguente passo del *Decameron*: «Ribi, parendogli avere assai fatto, disse: “Io fo boto a Dio d'aiutarmene al sindacato”» (*Dec.* VIII 5, 17).

<sup>177</sup> Si veda il comune particolare della prima notte di nozze: *Novellino* XIII 8 e *Decameron* II 10, 7.

<sup>178</sup> Cfr. la novella 221 del *Trecentonovelle*: «A messer Ilario Doria viene tolta una tazza d'argento da un fiorentino tramite un sottile inganno».



re e inviare a casa la coppa d'argento. Alla rapida intuizione segue un'altrimenti rapida esecuzione del piano: la buona riuscita della beffa dipende tutta dalla velocità delle azioni. Lo stile si adegua alla situazione:

«E sapendo multo bene la casa del dottore, como il garzone videro tornato, cossi Liello, dato l'ordine al compagno de ciò che a fare aveano, se n'andò ad una taberna, e comparata de certi grossi una bella lampreda, e sotto 'l manto occultatase la, prestissimo a casa de messere Floriano se condusse;» (5).

Così, poco più avanti, l'ideazione del secondo inganno («non meno singularissimo del primo» [12]) è un lampo improvviso nella mente di Andreuccio. Il giovane romano, fermo di guardia in un angolo della piazza, pensa alla bella lampreda e ai «grossi» spesi per comprarla. Ne segue uno scatto impulsivo come se fosse spinto da una forza pressante e irresistibile che agisce dentro di lui:

«E priso tempo, quando messere Floriano stava più travagliato nel cercare, rattissimo a la sua casa se n'andoe, e saglito su, con allegro vulto disse... » (13).

In questo caso vivo e interessante è il contrasto comico tra i movimenti disordinati, scomposti e concitati del legista (11), «travagliato» nella sua *quête*, e i movimenti decisi e sicuri di Andreuccio, che va dritto all'obiettivo.

A determinare l'intreccio vivace della novella concorre anche il dialogo, un dialogo nel senso teatrale del termine, caratterizzato da battute secche ed essenziali e da scarse didascalie di raccordo, ora costituite dai semplici *verba dicendi* (*dire... rispondere*) ora da alcune incisive informazioni sugli atteggiamenti e gli stati d'animo dei personaggi. La presenza del narratore è ridotta al minimo. Si legga in particolare il dialogo tra marito e moglie quando messer Floriano rientra in casa per il pranzo (8-11): è un brillante e vivace botta e risposta, icastico sia per la naturalezza delle battute sia per la comicità intrinseca che deriva dalla situazione ambigua. Oppure si veda il dialogo finale (15), più breve, ma altrettanto intenso con quel rapido alternarsi di battute che rivelano i contrastanti sentimenti dei personaggi.

I protagonisti sono colti con immediatezza. Masuccio non si sofferma ad analizzarli e a indagarli, ma li osserva in movimento: al narratore bastano rapidi accenni; per il resto, il ritratto dei personaggi emerge dalla stessa situazione, dalle loro azioni e dalle loro parole. Così la caratterizzazione dei due beffatori, dopo la sintetica e generica presentazione iniziale,

è tutta affidata alla loro rapidità istintiva, alla coordinazione dei movimenti e dei comportamenti, alla sicurezza degli scatti tutti tesi al raggiungimento dell'obiettivo. Nel carattere della moglie l'aspetto più appariscente, che è poi anche determinante per la buona riuscita del piano, è la semplicità: «la semplice donna facilmente credendolo...» (7). Le sue azioni, le sue parole e soprattutto le sue reazioni sono sempre ingenue e sincere; il suo difetto, se tale lo si può definire, è quello di credere con candore a tutto ciò che le si dice, senza sospetti e diffidenze. Masuccio coglie questa figurina con naturalezza e delicata levità senza inutili e pleonastiche forzature. Osserviamo la sua reazione quando Andreuccio le riporta la notizia del ritrovamento della coppa e le chiede in cambio la lampreda. Una gioia semplice, naturale alla quale corrisponde un istintivo desiderio di ubbidire alla richiesta del marito; nessun dubbio le passa per la testa, nessuna supposizione, solo la soddisfazione di non aver sbagliato e quindi di essere stata accusata invano:

«La donna, che con gran dolore e travagli era remasta per aver per sua accagione persa la coppa, fu molto lieta, sentito quella esser ritrovata; e tutta godente, prisi dui gran piatti de stagno con una tovaglia bianca e odorifera, e postovi dentro il pesce bene acconcio, in mano a lo buono Andreuccio lo donoe» (14).

Colpisce l'estrema cura con cui asseconda la richiesta, in particolare i «dui gran piatti de stagno», la «tovaglia bianca e odorifera» e soprattutto il «pesce bene acconcio», ma si noti anche l'efficacia dell'aggettivo «buono»: il punto di vista è quello della donna e, dunque, Andreuccio, che le ha riportato la lieta notizia<sup>179</sup>, non può che essere «buono»; ella non lo conosce, non l'ha mai visto prima, ma è «buono» perché l'ha sollevata dai propri travagli e dai propri sensi di colpa dimostrando vane e immotivate le accuse del marito. Altrettanto efficace la caratterizzazione di messer Floriano da Castel San Piero, che non dimentichiamolo, nella presentazione viene definito un «multo famoso e singular dottore legista»<sup>180</sup>. Il personaggio è delineato «in movimento», mentre agisce sulla scena. Osserviamolo nella ricerca della coppa d'argento: è un ritratto dinamico, efficacissimo, uno dei più vivi ed espressivi del *Novellino*<sup>181</sup>:

<sup>179</sup> L'aggettivo «buono» è riferito sia alla notizia sia ad Andreuccio. Si può notare, poi, più avanti l'impiego dello stesso aggettivo per definire la lampreda, gustata dai due romani e dal priore di San Michele in Bosco.

<sup>180</sup> Per la storicità del personaggio cfr. Toldo 1923, pp. 66-68.

<sup>181</sup> Già Petrocchi 1953, p. 87 ne indicò la «sobria efficacia».

«E subito uscito fuori de casa, iunto in piazza, andava cercando senza saper che, dimandando ciascuno che scontrava se niuno verso casa sua con pesce in mano avesser veduto andare, usando mille altre frenetichezze senza frutto alcuno; e andandosi tutto trastullando e domandando<sup>182</sup> a le bollette, e ogn'altra oportuna inquisizione facendo, talvolta con fredda speranza credea gli fusse stato fatto per burla» (11).

L'ansiosa *quête*, l'affanno nervoso e i movimenti comico-drammatici del legista, accentuati da una adeguata struttura sintattica<sup>183</sup> rivelano indubbiamente un'attenzione e una cura particolari da parte del narratore tanto da smentire certi frettolosi e immotivati giudizi sulla presunta genericità dei personaggi masucciani.

Alla teatralità di questa novella contribuisce, inoltre, il continuo e rapido apparire e scomparire dei personaggi sulla scena. Allo stesso modo compaiono e scompaiono gli oggetti teatrali, la coppa d'argento e la bella lampreda<sup>184</sup>, che salgono velocemente in primo piano per poi sparire altrettanto velocemente, ubriacando il protagonista che «in tanta fantasia e dolore ne cadde, che fu vicino ad impazzirne» (15). Anche se in misura meno drammatica rispetto ad altre novelle, ancora una volta la comicità della vicenda comporta, pertanto, un esito non proprio rasserenante se consideriamo che i guadagni dei due romani provocano in Floriano uno stato di esaurimento nervoso che rasenta la follia e una lunga rottura dell'armonia familiare<sup>185</sup>.

<sup>182</sup> Accogliamo qui la proposta di correzione avanzata da Gentile 1979, pp. 156-158 (Il Petrocchi ha «mandando»). Le precisazioni semantiche di Gentile su «trastullarsi» e «le bollette» conferiscono una luce nuova a questo ritratto (cfr. pp. 153-158).

<sup>183</sup> La rapida successione di gerundi esprime efficacemente i movimenti frenetici e incontrollati del personaggio. Si noti poi la pregnanza dei fraseologici («andava cercando... andandosi tutto trastullando»), che mettono in luce l'aspetto progressivo e durativo dell'azione. Per altri aspetti dell'uso del gerundio nel *Novellino* cfr. il terzo capitolo.

<sup>184</sup> Cfr. Fubini 1971, p. 63: «Quel che solo lo [Masuccio] interessa è la truffa in sé stessa, nella sua stranezza e perfezione, e non questo o quel personaggio ci sembra essere al centro della scena, bensì quel pesce, che della truffa – il furto di una coppa d'argento – è strumento e ne diventa quasi il simbolo, nella sua comparsa e nella sua sparizione, mentre appena si intravedono i due furfanti che hanno consegnato l'abile inganno...» una considerazione condivisibile per la rilevanza che assumono nella novella gli oggetti teatrali, anche se ci sembra che pure i personaggi (in particolare il legista) acquistino un ruolo centrale nella scena. Ricordiamo tra l'altro le «due grossissime lamprede» comprate da Biondello per Vieri de' Cerchi nella IX 8 del *Decameron*, una novella non dissimile da questa di Masuccio per tipologia narrativa.

<sup>185</sup> «per longo spacio in odio e mala vita con la moglie dimoroe» (15).

Un altro brioso e brillante *mimo* cittadino è la novella XXIX, incentrata sulla ingarbugliata avventura di una giovane e bellissima ragazza napoletana che ha promesso di soddisfare in una medesima notte le richieste erotiche di tre diversi amanti. Ma non è tanto l'«industriosa» donna e la sua generosa disponibilità a interessare Masuccio<sup>186</sup>, quanto piuttosto la stranezza e la singolarità della vicenda, la complicazione di natura teatrale che può derivarne. La spregiudicata protagonista è al centro della novella solo perché così vuole la situazione, solo perché su di lei convergono le attenzioni e le richieste dei tre amanti. Presentando la sua Viola<sup>187</sup>, Masuccio non indica nessuna particolare dote di intelligenza, di astuzia o di sagacia: Viola è semplicemente «vaga e bellissima». È lei che, durante una temporanea assenza del marito, dà avvio al complicato congegno e lo fa per amore e per paura<sup>188</sup>, ma, poi, quando la situazione assume un risvolto diverso dalle sue previsioni e, inaspettatamente, si complica perché uno dei tre non rispetta le disposizioni, Viola lascia che gli eventi si sviluppino da soli, in modo naturale, lascia che siano gli altri ad agire, si limita ad assecondarne i movimenti e le azioni senza turbare nessuno<sup>189</sup>. Attorno a lei si muovono i tre amanti, ciascuno con la sua spiccata individualità: il mercante genovese con la sua «infreddata natura» e la sua timidezza, il frate impetuoso

<sup>186</sup> Cfr. Petrocchi 1953, p. 112: «nella nov. XXIX, dal punto di partenza in cui Masuccio vuol satireggiare il “defettivo” sesso muliebre, l'azione narrativa si sposta sulla contesa scurrile tra il frate e il fabbro; la donna passa in second'ordine, e l'impegno di mettere in croce la licenziosità della donna cede dinanzi al motivo comico, che zampilla con freschezza e limpidezza di ritmo narrativo».

<sup>187</sup> Siamo nella terza parte, quella contro il «defettivo muliebre sesso», ma in questa novella non c'è alcun assunto polemico, anzi Masuccio delinea la protagonista in modo positivo, con sorridente e divertita simpatia. Una conferma è resa anche dal commento finale in cui Viola viene «commendata» dallo scrittore. Ma si noti anche l'aggettivo possessivo «nostra» che per due volte nella novella accompagna il nome della protagonista (6 e 31).

<sup>188</sup> Questi tre amanti erano i preferiti da Viola tra i suoi «quasi infiniti amatori». Ma cfr. la sua reazione alla pressante richiesta del frate: «Viola, che per cosa alcuna il genovese arià ingannato, né, per cognoscere il frate temerario e fastidioso molto, le arià de contentarlo possuto negare» (9); e così si osservino i sentimenti che provava per il fabbro: «Viola, che molto l'amava e non poco lo teme...» (11).

<sup>189</sup> In effetti, prima nasconde il genovese con la promessa di ritornare presto (15), poi assiste compiaciuta alla beffa organizzata dal frate contro il fabbro (ricordiamo che ride con il frate «in maniera che non se possano in piedi tenéri» [25]), infine chiama in casa Mauro, fa rimuovere il frate mezzo morto e gode gastronomicamente ed eroticamente con il fabbro.

so<sup>190</sup> e focoso, con la sua vigorosa carica sessuale e la sua indole motteggievole e faceta, il fabbro calmo e pacato quanto risoluto e determinato. La triplice convergenza sulla ragazza non esclude che anche tra i personaggi maschili si creino particolari relazioni e sono proprio questi contrasti a determinare l'effetto comico della novella. Si osservi in particolare il contrasto comico tra la «musica erotica» del frate e il suono dell'infreddolito genovese costretto a battere i denti:

«Il frate, non corando del suo dire, salito su, e trovato ancora il fuoco calente, scalfatose un poco, appiccata un'altra volta la Viola, cominciò a sonare un novo ballo con più piacevole melodia che quella che 'l poveretto genovese col battere de' denti per soverchio freddo già facea» (18).

E non si dimentichi che il mercante, suo malgrado, riceve una sorta di insegnamento erotico da parte del frate:

«Ma il frate, dal piacere de la bella iovene rescaldato, senza togliersi la Viola de braccio, avendo de più e diversi tratti de' moderni balli non che a lei ma al genoese, che con poco piacere gli mirava, insignati... » (20)<sup>191</sup>.

Ben più drammatico è il contrasto tra il frate e il fabbro. Alla scurrile «piacevolezza» ordita dal religioso, che con sottile inganno si fa baciare il sedere dal fabbro, Mauro risponde crudelmente e sadicamente infilando una verga di ferro arroventata nell'ano del frate. Anche in questa novella, dunque, che secondo la presentazione dello scrittore è «tutta de iocose piacevolezze... edificata... in maniera che a te e agli ascoltanti de soverchio e continuo riso seranno accagione» (2), non si può negare la presenza di effetti comici, ma di una comicità tutta masucciana nel senso che si è più volte indicato: non abbiamo l'impressione di un riso disteso e rasserenan-

<sup>190</sup> Si veda, ad esempio, come compare sulla scena: «Il frate, celebrati gli divini officii, disideroso che la fatta promessa gli fusse osservata, *postose la via tra' piedi, traversando de multe strate, como famelico lupo s'abbattesse in alcuna smarrita piecora da la gregge*, pervenne ove era la Viola» (8).

<sup>191</sup> Il frate, in virtù della sua *vis* erotica, è una sorta di venereo maestro come conferma lo stesso Masuccio nel suo commento finale: «lei [Viola], con la plenaria remissione più volte datale dal venerabile patre, *restò ad insegnare al fabro la nova maniera de li balli*, che 'l genoese, con poco piacere mirandoli, avea già imparati» (31). Va sottolineato che questo della XXIX è uno dei commenti più faceti della raccolta.

te, ma cupo e aspro, prodotto dalla ricerca di effetti sconci, brutali e crudeli con punte di vero e proprio sadismo<sup>192</sup>.

La narrazione aderisce a questa complicata vicenda, ricca di repentini colpi di scena, con moduli espressivi duttili e veloci: le sequenze scorrono svelte con un intreccio rapido e frizzante, in alcuni punti concitato; nessun indugio narrativo, prevalgono i moduli mimetici (scene) in cui un dialogo mosso e animato, costruito sulla naturalezza delle battute, si alterna alla visiva gestualità dei personaggi. Accanto ai quattro protagonisti l'azione scenica è arricchita dalla presenza della folla, cioè dal vicinato che alle grida del frate si desta e con lumi in mano si affaccia alle finestre; da una comparsa<sup>193</sup>, il garzone di Mauro che aiuta il padrone a rimuovere i rivali; dagli oggetti teatrali, in particolare dai capponi «grassi, bianchi e lunghi» che tardano ad arrostitire<sup>194</sup>, a simboleggiare quasi il lento *plateau* del genovese, e poi goduti dalla ragazza e dal fabbro; e dalla verga di ferro rovente, mezzo essenziale della controbeffa e simbolo della vittoria erotica di Mauro. Una funzione non secondaria nell'ambito dello svolgimento narrativo assume anche l'ambientazione, ma più che le precise indicazioni topografiche di Napoli («teneva casa a pisone de costa la Sellaria, ad un larghetto posto dietro la Cecca Vecchia...») o le indicazioni spaziali della casa di Viola (i due piani, il camino, l'«arbareto»<sup>195</sup>...), o, anche, più che le notazioni cronologiche di questa movimentata notte («come notte fu... erano già sonate tre ore... stando insino alle dieci ore... essendo omai di...»), è significativo il particolare meteorologico. Il freddo, il vento e la pioggia di questa notte invernale<sup>196</sup> assumono una rilevanza importante

<sup>192</sup> Per questa considerazione cfr. Bigi 1985, p. 264. Non si dimentichi, tra l'altro, il particolare della «strana» caduta del genovese che, gettatosi dall'«arbareto» della casa, «al percuotere in terra trovò una pietra, supra la quale dato il piede e voltatosi in maniera che se fraccò una gamba in più pezzi» (29).

<sup>193</sup> Il marito della ragazza, il povero lignaiolo che si reca a Ponte a Selece a prendere un carico di «zoccoli smarrati», non può nemmeno essere definito una comparsa. Più che un personaggio è la chiave narrativa che apre la vicenda.

<sup>194</sup> Per l'interpretazione del passo (13) e la sostituzione della lezione «se penavano» in luogo di «se pelavano» cfr. l'intuizione di Settembrini 1990, p. 381 e la proposta di emendamento avanzata da Gentile 1979, pp. 95-97.

<sup>195</sup> Su questo particolare delle case napoletane si legga la testimonianza familiare di Settembrini 1990, pp. 381-382.

<sup>196</sup> Oltre al particolare climatico seguiamo anche queste altre indicazioni di Maccucco: «Il prossimo passato iennaro fe' uno anno che... ove accadde che non passaro multi di»: tutto dunque lascia presumere che la vicenda si sia svolta in una notte d'inverno.

nell'economia della narrazione e contribuiscono a colorare e a vivificare la stessa vicenda. Si ricordi il genovese che, sebbene «una menuta pioggia facesse da freddissimo vento menata, che multi per neve l'avrebbon iudicata» (16), è costretto a stare all'esterno, per di più in scomoda posizione e spettatore suo malgrado delle prestazioni erotiche del frate, e inoltre senza alcuna possibilità di fuga, visto che «la scura era sì grandi, che non gli facea l'altezza scorgere» (19). E questa fredda pioggia è un fattore importante anche nel contrasto tra il frate e il fabbro. Se il religioso gode nel trattenere a lungo Mauro all'esterno, per farlo ben bagnare, il fabbro sfrutta il particolare meteorologico per guadagnare tempo e realizzare così la sua sadica contromossa.

Il potenziale narrativo implicito nella dimensione notturna viene efficacemente sfruttato anche nella novella VI, che è una rappresentazione pungente di un interno conventuale, un ambiente represso in uno spazio ristretto, dove i movimenti si susseguono in modo agitato, convulso e nervoso. Masuccio trasforma abilmente un piccante episodio di cronaca contemporanea<sup>197</sup> in un vivace *mimo* d'ambiente, costruito sulla rapidità delle azioni e sull'evidenza visiva dei gesti e delle battute. Il tono della narrazione è brusco e teso, funzionale ad esprimere una ambigua vicenda di sesso e di ripicche, di ipocrisie e di invidie, di reciproche accuse e di repentini scatti che finiscono col determinare improvvisi colpi di scena e inaspettate sorprese. La presentazione iniziale è piuttosto lunga e articolata, ma, illuminando i caratteri dei personaggi, i loro reciproci rapporti e le loro motivazioni, contiene le informazioni necessarie a comprendere lo svolgimento della situazione. Poi la narrazione si anima e assume i caratteri del mimo. La sfida tra il vescovo, amante respinto che vuole vendicare con una prova di forza l'oltraggio subito, e l'«astuta e animosa» monaca, che con sagaci contromosse sfugge al pericolo, è scontro di personalità e di diverse strategie. Ne deriva un contrasto animato, in cui i personaggi sono caratterizzati «in atto» attraverso le loro azioni e le loro reazioni. Concorrono ad animare ulteriormente la scena le figure minori: i «lopacchioni cherici», che eseguono scrupolosamente le disposizioni e gli ordini del prelado; il coro delle monache, accorse allo strepito e con apprensione impegnate a provare la propria innocenza e, non si dimentichi, il povero prete, completamente in balia di Chiara tanto da essere trascinato come

<sup>197</sup> Cfr. Velli 1988, p. 117 (nota 5).

una bestia al macello e poi rannicchiato «mezzo morto» nel letto della badessa. Per questa novella si è parlato di una probabile allusione a un poco edificante episodio di cronaca contemporanea. Ora è interessante notare che nella sua operazione di travestimento letterario Masuccio utilizza un sapiente impasto di tessere decameroniane secondo un personale gusto combinatorio. La novella nel suo complesso per l'ambientazione e la tecnica narrativa richiama la IX 2 del *Decameron*. Ricordiamo ad esempio il masucciano «monasterio de donne de summa onestà famosissimo» (4) e il boccacciano «famosissimo monistero di santità e di religione» (*Dec.* IX 2, 5); e ancora in Masuccio «una vecchia abbatesa de buona e santa vita» (4) e così in Boccaccio la badessa è una «buona e santa donna secondo la oppinion delle donne monache e di chiunque la conoscea» (*Dec.* IX 2, 7)<sup>198</sup>. In entrambe le novelle l'ambiente è un notturno conventuale ricco di sorprese e di colpi di scena (più animato quello di Masuccio). Ma non mancano altri riferimenti decameroniani disseminati nella narrazione come approfondiremo meglio nei capitoli seguenti.

La tecnica del *mimo* si ritrova nella V, una novella di ambiente rurale tutta giocata sulla rapidità delle azioni e sulla freschezza delle battute dialogiche. In questa esile misura narrativa, basata su un intreccio agile e brillante, i personaggi sono colti con immediatezza e spontaneità, osservati nei loro movimenti istintivi, nella naturalezza delle passioni e nelle astuzie elementari. Prevalgono sulla pagina a una sola dimensione, quella che si realizza direttamente nel gesto e nella parola. Tutta la novella è attraversata da una calda vena sensuale, ma è una sensualità schietta e genuina, senza ipocrisie e artificiose simulazioni, che ha il calore e il colore dell'estate<sup>199</sup>. Campione di questa sensualità istintiva e animalesca è donno Battimo<sup>200</sup>, il prete del paese, il quale «ancora che de villa fosse, pur del

<sup>198</sup> La protagonista della novella di Boccaccio è «una giovane di sangue nobile e di meravigliosa bellezza dotata» (*Dec.* IX 2, 5), così Chiara e Agnesa nella novella di Masuccio «erano de nobile fameglia e mirabile ingegno» (5) e, insieme alle altre consorelle, «erano giovene e de gran bellezza ornate» (4).

<sup>199</sup> In effetti Masuccio non specifica direttamente la stagione in cui è ambientata la novella, ma si legga questo particolare: «[il prete] essendoli assai noto il luoco con la qualità del camino, *ancora che duro gli paresse per lo grandissimo caldo che facea*, da amore sospinto, revolti suoi passi verso del monte e *con non picciolo affanno* a la signata casetta arrivato...» (20).

<sup>200</sup> Si legga questa valida caratterizzazione di Velli 1988, p. 115: «Egli [donno Battimo] è una sorta di perverso e capriccioso folletto erotico, dall'inesauribile e diabolica vitalità che schizza da un capo all'altro del racconto verso il suo unico scopo: porre il papa a Roma».



prattico e de l'intendente avea, ed essendo giovane e robusto multo, del tutto si era dato più al servizio de le donne, che a le debite ore gli divini officii celebrare» (7). Questo personaggio è tutto risolto nella sua passione irresistibile e nella sua travolgente carica sessuale<sup>201</sup>. Osserviamolo in azione mentre impaziente attende di entrare nella «casetta»: la porta è una sorta di debole diga, aperta la quale<sup>202</sup>, il fiume scorre impetuoso e irruente (24). La comicità è nel contrasto tra l'atteggiamento tenue e delicato di Massimilla, che recita la sua parte sapendo di essere osservata da Marco nascosto nel «solaro», e l'impeto bestiale del prete che raggiunge immediatamente l'eccitazione e vuole procedere oltre. Masuccio insiste particolarmente sulla dissonanza e sullo squilibrio, accentua volutamente il contrasto ed esaspera all'eccesso l'eroticismo del prete, con la ricerca di effetti grotteschi<sup>203</sup>. Così nella scena del bestiale amplesso (25) evidente è la ricerca del grottesco attraverso le metafore, soprattutto attraverso l'immagine religiosa finale che traduce il particolare lubrico delle potenti spinte pelviche di donno Battimo e delle sensazioni provate dalla Massimilla. Analogamente, la fuga del prete è uno scatto istintivo e impulsivo, rapido e concitato non appena sente il suono e il «gran scammatico» che maestro Marco faceva nel solaio:

«con la maior pressa che avesse mai, lasciato il cominciato e imperfetto ballo, como più presto seppe, ricordatosi de l'uschio e quello trovato aperto, se diede in tal maniera in gambe, che, senza mai voltar capo indietro, insino a casa sua non si retenne» (27).

Anche gli altri personaggi, la Massimilla e il sarto, sono colti nelle loro passioni elementari e nei loro istinti naturali. La giovane donna è calda e sensuale, disponibile ad assecondare i suoi spasimanti (Marco per

<sup>201</sup> Si noti la sua richiesta erotica alla Massimilla: «Il preite, *che instabile e volenteroso era per natura*, cognosciuto che 'l vaghiggare non gli giovava, e che né prieghi né losinghe in lei trovavano luoco, cominciò *con importunità grandissima, con gridi e con minazze a sequitarla*, per modo tale che la giovane, più per fastidio e paura che per vaghezza che ne avesse, gli promise un dì che, como il marito andava fuora il paese, era contenta fare il suo volere» (10). Ma si consideri anche il particolare, già riportato, del suo cammino verso la casetta della Massimilla sotto il sole cocente (20).

<sup>202</sup> Da notare infatti che l'uscio rimane aperto (27).

<sup>203</sup> Come ha già detto Velli 1988, p. 116 il registro metaforico gioca in questo contesto un ruolo rilevante. Approfondiremo meglio questo aspetto nel prossimo capitolo. Comunque già da ora non ci sembra congruente il giudizio di Petrocchi sul riso schietto e aperto di questa novella (cfr. Petrocchi 1953, pp. 104-106).

amore, il prete per paura), senza nessuna remora di ordine morale. L'unico freno è la presenza del marito, ma una volta che «il povero lignaiuolo» si imbarca come marinaio su una caravella diretta a Palermo, si concede totalmente alla naturalezza degli istinti. Massimilla è bella e sa di esserlo: sfrutta le sue qualità fisiche<sup>204</sup> anche se queste le creano il problema delle eccessive attenzioni che il prete riversa su di lei. È lei che organizza l'incontro con il sarto, di cui è innamorata, disponendone tempi, luoghi e modalità. Poi, di fronte al furioso assalto erotico di donno Battimo, si mostra «tutta isdignosa», ma la sua resistenza non è certo encomiabile per tenacia e fermezza se, come dice maliziosamente il narratore, «debolmente se difendea» (25). In questa giovane prevale la dimensione corporea, i sensi più che le ragioni ideali, il godimento della carne più che l'appagamento dello spirito: la vediamo mentre è sottoposta alla accesa infatuazione erotica del prete e non rinuncia certo a godere (ricordiamo che «ad ogni colpo» toccava «l'altare e la tribuna de san Pietro» [25]) e poi la vediamo abbandonarsi a una risata sguaiata e iperbolica («quasi trango-sciata de soverchio riso» [28]) prima di concedere il proprio corpo al sarto. Eppure questa figura è colta con naturalezza nella sua fervida sensualità e nella spontaneità dei suoi istinti senza quelle considerazioni polemiche e quei moduli aggressivi e caricaturali che invece investiranno le protagoniste di altre novelle, in particolare della terza parte. Masuccio non piega Massimilla alle sue tesi misogine (non lo ha fatto nemmeno con Viola, la protagonista della novella XXIX), come dimostra il suo atteggiamento di sorridente simpatia e come conferma anche il comico e scherzoso commento finale<sup>205</sup>. Una sorta di primitiva istintività prevale anche nella caratterizzazione di Marco, sarto mancato, che passa le sue giornate a suonare la piva e a motteggiare durante le frequenti feste che si celebravano nei dintorni. All'arrivo del prete viene anche lui colto da un immediato spasimo di paura (ricordiamo che «più de pecora che de leone l'animo avea» [23]) tanto che asseconda subito il consiglio della ragazza di rifugiarsi nel solaio, ma poi è lui che con una «nuova piacevolezza» risolve positivamente la situazione. Si badi bene, però, nulla di studiato e meditato, ma un impulso improvviso, balenato rapidamente nella sua

<sup>204</sup> «quale [Massimilla], ancora che per la sua gran bellezza multo se gloriasse quando da alcuno era amata...» (9).

<sup>205</sup> «Mottiggiano alquanto, dirò che gli è da credere che la Massimilla restasse con assai maior piacere de la uscita del turco da Costantinopoli, che non era stata la gloria de l'intrata del papa a Roma. Ma perché lei sula ne porria dar sententia...» (29).

mente cogliendo un particolare dell'attacco erotico di donno Battimo. È uno scatto veloce e fortuito, di cui egli stesso non può prevedere le conseguenze, ma che per sua fortuna gli procura la vittoria e il definitivo possesso della preda erotica.

Dopo la premessa iniziale sulla decadenza di Amalfi e del suo territorio, l'ambientazione della novella è affidata a rapide pennellate<sup>206</sup> che colorano il fondale scenico: gli esterni agresti e l'interno della casetta (adibita dal marito di Massimilla a laboratorio e a luogo di villeggiatura estiva per tutta la famiglia [17]) sono accennati attraverso scarne didascalie descrittive, ma esse sono consone a creare la dimensione di questo «namoramento de villa» e di questa vicenda dai sapori rustici e genuini.

Il motivo della sonata che accompagna l'entrata «erotica» del papa a Roma ricorda una novella del Sercambi, in cui Lamberto de' Monaldi suona l'organo della chiesa per celebrare il non meno malizioso ingresso del «Soldano in Babilonia»<sup>207</sup>, ma dietro questa novella di Masuccio emerge in filigrana la VIII 2 del *Decameron*, incentrata sull'«amorazzo» contadino del prete di Varlungo e della Belcolore. Un indizio interessante di questo sottile rapporto letterario è costituito dall'espressione latina, di matrice religiosa<sup>208</sup>, con cui donno Battimo chiama la sua «gran coltellesca» *Salvum me fac*, che richiama un'analogha espressione usata dal Boccaccio:

«Il prete, veggendo che ella non era acconcia a far cosa che gli piacesse se non a *salvum me fac*, e egli volea fare *sine custodia...*» (*Dec.* VIII 2, 33).

La caratterizzazione del prete masucciano può essere interpretata come una esasperazione del personaggio decameroniano<sup>209</sup>. La novella di

<sup>206</sup> Cfr. Reina 1987, p. 108: «L'episodio centrale è introdotto da una descrizione di esterni di gusto quasi georgico, con pennellate rapidissime che lasciano intravedere il paesaggio tipico della costa salernitana»: un giudizio comunque un po' troppo marcato per amor di tesi.

<sup>207</sup> Cfr. Di Francia 1924, p. 454. La novella del Sercambi è la 34 (*De vana lussuria*) dell'edizione curata da G. Sinicropi, Bari, Laterza, 1972.

<sup>208</sup> Per questa espressione cfr. anche IV 52. Il Nigro 1990, p. 160 dice che si tratta di un'invocazione biblica che ricorre spesso nei *Salmi*. Riteniamo che su Masuccio abbia influito in maniera determinante l'esempio del *Decameron*.

<sup>209</sup> Tra i punti in comune ricordiamo che la presentazione iniziale di donno Battimo (7) rimanda al ritratto del prete di Varlungo: «Dico adunque che a Varlungo, villa assai vicina di qui, come ciascuna di voi o sa o puote avere udito, fu un valente prete e gagliardo della persona ne' servigi delle donne...» (*Dec.* VIII 2, 6). Ma si legga anche questo passo: «e diliberatosi andare a provar sua ventura, postasi la via tra' piedi, con

Masuccio ha finalità e rese artistiche differenti rispetto alla VIII 2; manca ad esempio quell'attenzione per il linguaggio e l'impiego di vivaci variazioni paesane e villerecce in chiave espressivistica<sup>210</sup>, ma non c'è dubbio che il narratore salernitano si sia ricordato qui della superba prova del suo modello. Va comunque segnalato il riferimento ad altre tessere decameroniane secondo un personale gusto per la *contaminatio* più volte ricordato. Così la «danza» erotica (26) del prete con la Massimilla rimanda alla «danza trivigiana» di Zeppa con la moglie di Spinelloccio nella decameroniana VIII 8, una novella che fornisce tra l'altro uno spunto potente a Masuccio per la composizione della XXXVI. Inoltre, l'espressione evangelica «non fosser qui venuti *cum gladiis et fustibus*» (27) richiama *Dec. I 6, 6* in cui l'ipocrita inquisitore «*cum gladiis et fustibus* impetuossissimamente corse a formargli un processo gravissimo addosso». E non si dimentichi, poi, che la posizione della Massimilla «che ancora *dal macino levata non si era*» (28) ricorda quella della fante nella novella IV 10 del *Decameron*, di ambiente salernitano: «ella [la fante], per essere meglio udita, non ne fu punto schifa; e *dal macinio levatasi disse...*» (IV 10, 48)<sup>211</sup>.

La tecnica del *mimo*<sup>212</sup> caratterizza anche la XXXVI, una sorta di rustica *pochade* che narra il singolare e fortuito scambio di mogli da parte di due amici con accomodamento finale tanto che l'infrazione diventa *modus vivendi*. La novella rimanda direttamente alla VIII 8 del *Decame-*

una gran coltellessa a lato...» (19) che rimanda direttamente al Boccaccio «si pensò il prete che ora era tempo d'andare alla Belcolore e di provar sua ventura; e messasi la via tra' piedi...» (VIII 2, 16). Non molto distanti poi «l'arco teso» di donno Battimo e «la balestra carica» del prete di Varlungo.

<sup>210</sup> Cfr. l'introduzione di Vittore Branca all'edizione da lui curata del *Decameron* per l'Einaudi (in particolare pp. XXXV-XXXIX).

<sup>211</sup> Tra l'altro per questa metafora erotica cfr. questi due riferimenti della già citata VIII 2 del *Decameron*: «monna Belcolore... atta a meglio saper macinar che alcuna altra» (9) e «noi [preti] maciniamo a raccolta» (23).

<sup>212</sup> Sostanzialmente opaca è la novella IX, *mimo* popolare, di ambiente rurale, ravvivata soltanto dalla schermaglia erotica tra l'arciprete e Lisetta (IX 7-10) con particolari lubrici sulle potenzialità virili e i libidinosi appetiti femminili, mascherati dietro un divertito e divertente gioco di metafore sessuali, per altro consone a questo ambiente di campagna (cfr. il secondo capitolo). La tecnica del *mimo* informa poi anche la novella XVIII che è un esempio lampante dell'abile e ingannevole strategia utilizzata dagli spoletini e dai cerretani, nelle vesti di frati di sant'Antonio, per arricchirsi alle spalle del prossimo. È una novella narrata senza simpatia e senza sorriso, proiettata in un ambiente lontano, geograficamente e socialmente, caratterizzato dall'ignoranza e da superstiziose paure, condizioni che favoriscono le facili conquiste e i lauti profitti degli ingannatori, ottenuti attraverso semplici trucchi e astuzie elementari.

ron. Nell'ambito di un comune spunto, tuttavia, gli intrecci presentano un'interessante divergenza che rivela concezioni e meccanismi narrativi sostanzialmente diversi. Infatti, mentre Boccaccio concentra la sua attenzione sull'accorta iniziativa di Zeppa, che con «mansueto animo una ingiuria ricevette e quella con più moderata operazion vendicò» (*Dec.* VIII 8, 3), Masuccio è maggiormente attratto dalla stranezza e dalla bizzarria della situazione come non manca di sottolineare nella presentazione della novella<sup>213</sup>.

Nonostante i calibrati e ben congegnati piani dei protagonisti (quello di Petruccio per godere con la Catarina, quello delle due donne per impedire l'adulterio), in questa novella, infatti, riveste un ruolo decisivo e determinante il caso, il quale si manifesta concretamente in un evento, verosimile e plausibile nell'ambito della vicenda, ma imprevisto e incontrollabile dal punto di vista del personaggio: il guasto del mulino che obbliga Augustino a interrompere il proprio lavoro e a ritornare anticipatamente a casa. Questo elemento imprevedibile, ma ripetiamo non impossibile<sup>214</sup>, disfa i progetti dei personaggi e provoca una serie di equivoci e di inattesi scambi erotici. Petruccio si vede costretto a rimandare la sua notte d'amore con la Catarina, ma, giunto a casa, a sua insaputa trova nel letto proprio la molinara. Soddisfa così il proprio desiderio, ma lo fa in modo inconsapevole e quindi lo realizza senza un eccessivo trasporto passionale, come una normale *routine* matrimoniale<sup>215</sup>. Così Catarina, che si è mostrata «isdignosetta» di fronte alle profferte erotiche del calzolaro e, con l'intenzione di interrompere le disoneste richieste, ha assecondato il piano dell'amica Selvaggia, si trova costretta a soddisfare, suo malgrado, Petruccio. E, a questo proposito, si noti la comicità che promana dall'ambiguità della situazione. È una scena efficacissima, in cui alla necessaria simulazione e alla calma timorosa della donna si contrappongono gli scatti bruschi e nervosi dell'uomo:

<sup>213</sup> Cfr.: «mostrerò appresso uno strano e faceto caso, anzi travagliatissimo accidente...» (XXXV 24); «Dui cari compagne per uno strano e travagliato caso...» (XXXVI 1).

<sup>214</sup> Per il tema della «fortuna» nel *Novellino* cfr. quanto già detto a pp. 18-19 di questo capitolo.

<sup>215</sup> «Ed essendosi a l'aspettata battaglia preparato, diliberò, dopo che ne l'altrui terreno non avea possuto solcare, volere nel suo medesimo il seme spargere, e tenendo per fermo appicciare la sua Selvaggia, recatase in braccio Catarina, gli ne donò una picchiata de le buone» (14). Certamente, se Petruccio avesse saputo di essere con la donna vagheggiata, sarebbe andato ben oltre «una picchiata» anche se delle buone.

«Ma per non avere tutta la mala notte compita, cominciò quando piano e quando forte a picchiare e a chiamare la moglie che gli apresse. Catarina, cognoscendolo a la voce, non sulo non gli apriva, ma, senza respondergli cheta se stava, per non farlo de l'inganno accorto; de che lui, alquanto turbato, tanto se affaticò che vi aperse, e intrato, se n'andò dritto al letto, e sentendo colei che fingeva de forte dormire, demenandola per lo braccio, la fe' destare, e credendosi che fusse la moglie, sue favole componendo per quale accagione era remasto d'andare, e dispogliatose, se gli puose da lato.» (13).

Completamente ribaltato rispetto alle intenzioni è, poi, il disegno di Selvaggia. Venuta a conoscenza, tramite la confidenza dell'amica, delle aspirazioni erotiche del marito, concepisce lo scambio di persone per ritrovarsi proprio con Petruccio così da potersi vendicare senza turbare il rapporto di amicizia tra i quattro. Invece si trova nel letto l'ignaro Augustino che prima deve stimolare al rapporto e sul quale poi scarica il proprio represso sdegno con una serie di accese ingiurie tanto comiche quanto immotivate. Il molinaro, d'altro canto, completamente all'oscuro di tutto, stanco e affaticato dalla dura giornata di lavoro non solo si trova costretto a soddisfare i desideri della moglie (in realtà la donna dell'amico), ma anche si vede investito da una serie di immeritate offese. Alla fine, comunque, è lui che, una volta compresa la situazione, aiutato da un istintivo buon senso<sup>216</sup>, ricomponne positivamente la vicenda facendo prevalere le ragioni dell'amicizia su quelle dell'onore.

In questa novella, dunque, siamo di fronte a una comicità essenzialmente diversa da quella del Boccaccio. Nella VIII 8 del *Decameron* il riso, o meglio il diletto<sup>217</sup>, è prodotto dalla dissonanza e dalla distanza tra il comportamento dei personaggi e gli ideali della brigata tanto che la comicità promana soprattutto da particolari piccanti come quello della «danza

<sup>216</sup> «... semonce abbattuti a cosa, che 'l tacere ne è più onesto che 'l parlarne, e farne briga non è necessario» (18).

<sup>217</sup> È interessante osservare un punto di convergenza tra Masuccio e Boccaccio per quanto riguarda la collocazione di queste due novelle nell'ambito della struttura generale della raccolta. Fiammetta nel *Decameron* racconta la novella di Spinelloccio e Zeppa per «ramorbicare gl'innaccerbiti spiriti» della brigata dopo la dura e tesa narrazione dello scolare e della vedova (VIII 7). Masuccio intramezza questo caso faceto a due tragiche vicende (quella di Virgineo ed Eugenia [XXXV] e quella di Marchetto e Lanzilao [XXXVII]). Si legga, a conferma, il finale della XXXVI che rende evidente il collegamento a contrasto: «dico che se de la unione fatta tra gli rusticani e villici amice ne avessero prisio esempio dui altri nobilissimi compagne ne l'amare d'una gentile damicella, de' quali appresso scrivere intendo, non ne sarebbero sequite tante battaglie e morte, quante con poco piacere seranno racontate» (22).

trivigiana» che Zeppa e la moglie di Spinelloccio fanno sulla cassa in cui è rinchiuso il marito. Nella novella di Masuccio il comico è, invece, insito nella logica dei fatti<sup>218</sup>, in quella serie di equivoci e di sorprese provocati da un elemento normalissimo, fin quasi banale, in grado però di stravolgere i disegni umani: ne risulta un contrasto stridente e grottesco tra intenzioni e realizzazioni, tra progetti ed esecuzioni, in cui il personaggio viene travolto dal flusso degli eventi e rimane in loro balia fino a quando il buon senso non lo aiuta nuovamente a riacquistare il controllo delle cose, anche se questa operazione comporta la rinuncia a convenzionali criteri esistenziali (l'onore) e la trasformazione dell'infrazione etica a normale regola di vita. Che poi Masuccio esorcizzasse il comportamento dei suoi personaggi ambientandolo in un contesto sociale lontano, in un luogo poco noto e meno frequentato abitato da «gente inculte e de grossa pasta»<sup>219</sup> è un problema ideologico che non intacca la sostanza narrativa della novella, che attira l'attenzione per la freschezza e la ricchezza dell'intriccio, basato su divertenti e sorprendenti colpi di scena.

Per quanto riguarda l'ambientazione, il paesaggio provinciale e rurale, delineato all'inizio attraverso una laconica e concisa notazione, rimane sullo sfondo, mentre acquista un rilievo più consistente la dimensione notturna funzionale a questo gioco di scambi e di mascheramenti. In questo contesto, allora, le agnizioni sono ottenute attraverso elementi acustici, rumori secchi e imprevisi<sup>220</sup> che, frangendo improvvisamente il silenzio della notte, accentuano efficacemente l'effetto di sorpresa<sup>221</sup>.

<sup>218</sup> Cfr. Petrocchi 1953, p. 85.

<sup>219</sup> Sulla sessualità selvaggia, eretica e comunistica del contado, cfr. Nigro 1983, p. 78.

<sup>220</sup> Si notino i rumori di Petruccio perché gli fosse aperto l'uscio, rumori sempre più intensi visto che «tanto se affaticò che [Catarina] vi aperse» (13) e il prorompere delle ingiurie di Selvaggia (16).

<sup>221</sup> Un altro vivace *mimo* è la XXXII, una novella tutta movimentata e articolata, ricca di eventi, di sorprese e di repentini colpi di scena. La narrazione prende avvio dall'«artato inganno» organizzato da un fiorentino per godere con una bellissima ragazza veneziana, moglie del ricco e fortunato Iuliano Sulco, ma più che all'inganno in sé, in questa novella Masuccio sembra interessato agli «strani casi» che si accavallano con un ritmo frenetico, dopoché un elemento casuale (l'incendio scoppiato improvvisamente nell'alloggio del fiorentino) ha impresso una svolta imprevista e imprevedibile agli eventi. Pertanto, dopo la prima parte, più distesa, in cui il narratore segue le fasi preparatorie del piano, la narrazione subisce una brusca accelerazione quando l'evento inaspettato ha cambiato il corso normale e regolare, o presunto tale, degli avvenimenti: a questo punto le sequenze si rincorrono in modo rapido, determinando un crescendo della tensione narrativa con effetti di *suspense*. Nella novella sono certamente presenti

Si legga, poi, la XIX, una *novelletta*, secondo la definizione dello stesso Masuccio, in cui la semplicità del disegno viene risolta attraverso una efficace linearità narrativa e una raffinata sobrietà degli strumenti espressivi<sup>222</sup>. La struttura, apparentemente esile e lineare, comporta invece un calibrato e complesso gioco simmetrico. Nella prima parte prevale la forza centripeta: il Castello Novo è il punto di generale convergenza verso il quale tende la folla di «maestri e manipuli de la Cava». Nella narrazione si assiste al passaggio dal generale all'individuale e al progressivo diradarsi di un gruppo umano: i «multi caùti», partiti inizialmente insieme, tendono naturalmente e spontaneamente a dividersi a causa di quel procedere «a la sfilazzata», tanto che due manovali, poco usi a camminare, finiscono col rimanere soli e fortemente arretrati. L'arrivo, a ora tarda, a Torre del Greco, comporta un'ulteriore riduzione: uno dei due si ferma, mentre l'altro procede da solo verso Napoli con la speranza di potersi ricongiungere con i compagni, ma il suo cammino deve necessariamente arrestarsi presso il «dritto de ponte Riziardo». Questo luogo sinistro, per la presenza delle forche, costituisce il punto di demarcazione della novella. La seconda parte, al contrario, è caratterizzata dal prevalere della forza centrifuga. Ora si assiste gradualmente al passaggio dall'individuale al generale. L'amalfitano che ha equivocamente scambiato il cavese per un morto parlante, coinvolge progressivamente nella sua rapida e spaventata fuga i gabelloti. Poi, la notizia sorprendente, passando di bocca in bocca, provoca la costituzione di una folla, accomunata da un timore collettivo. D'altro canto, dal punto di demarcazione si allontana progressivamente anche il manovale, che ha inaspettatamente e senza sforzo guadagnato il sacco «de giopponi» lasciati dall'amalfitano nella sua rapida fuga; anch'egli si ricon-

i consueti personaggi del triangolo erotico (marito, moglie, amante), ma essi risultano tutto sommato meno rilevati di altre figure, anzi sono proprio questi personaggi «secondari» a salire in primo piano e a determinare lo sviluppo degli eventi. Si pensi alla serva del fiorentino, la «vecchia scavona multo scozzonata, pratica e intendente» (7). È una sorta di «vettore narrativo», una figura, vivace ed efficacissima, tutta risolta nei suoi continui e rapidi spostamenti e nei suoi mistificanti travestimenti.

<sup>222</sup> All'inizio della *narrazione* Masuccio si distende in una digressione sulla città di Cava e sui cambiamenti socio-economici che ne hanno determinato una notevole decadenza, ma questo *excursus*, solo parzialmente funzionale allo sviluppo narrativo, viene giustificato da Masuccio stesso, nella dedica all'amico Bernardo de Rogieri, come informazioni necessarie a suggerire un giudizio storico sulle condizioni presenti della città. L'*incipit* della narrazione vera e propria, attraverso l'utilizzo di una formula dantesca, «E io, sequendo la istoria, dico che...» (6), segnala uno stacco netto rispetto alla precedente sequenza digressiva.



giunge con due altri compagni e ritorna a Cava per un'altra strada, assicurandosi così il bottino. Questo gioco prospettico è sapientemente accentuato dai particolari acustici. Il sostanziale silenzio che aleggia su tutta la prima parte<sup>223</sup> viene improvvisamente e drammaticamente rotto dalla domanda ironica, con funzione rassicurante, dell'amalfitano:

«- O appiccato, vòì venire a Napoli?» (11).

A questo invito segue una *climax* di voci sempre più intense, sempre più forti e sempre più ampie: la risposta, inaspettata, del cavese («eccome che vengo!» [12]), le urla di paura dell'amalfitano («sempre con alte voci gridando Iesù» [13]), ancora il grido del manovale («pur gridando, dicea: - Eccome a te, aspettame, non dubitare!» [13]), la reazione convulsa e disperata dell'amalfitano giunto alle «taberne del ponte» («con spaventivoli gridi e solluzzi assai» [15]). La sua ossessione si ingrandisce progressivamente, diventa paura collettiva,

«gli gabelloti, il domandarno de l'accagione del suo gridare; a' quali lui affermava del certo avere visto uno 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 raccolsero dentro, e serrate le porte, e signatisi de croce, infino a di chiaro non uscero de casa» (15),

si amplifica epidemicamente così da diventare una diceria generale,

«La novella in pochi dì fo per tutto 'l paese divulgata, e de vero se recontava che gli appiccati de notte davano la caccia agli uomini che sulì passavano per ponte Riziardo, ognuno supra de ciò componendo varie e diverse favole» (17),

fino a ingenerare comportamenti superstiziosi nel popolo ignorante,

«per accagione de le quale, non v'era paesano alcuno, che per quello luoco avanti dì passasse, che non signasse la bestia e lui, e con croci e altri assai peranti passavano il piriglioso passo» (17)<sup>224</sup>.

<sup>223</sup> Le uniche parole, narrativizzate, sono quelle della proposta di fermarsi a Torre del Greco: «E uno de loro, ch'era assai più de l'altro stracquo, prepuose ivi allebergare» (7). Si vedano poi i colpi contro l'uscio prodotti dal cavese giunto a ponte Riziardo: «se accostò al detto uschio, e avendo con un sasso pur assai picchiato» (8); e le campane dei frati che suonano mattutino (10).

<sup>224</sup> Per *passavano il piriglioso passo* invece di *passava il piriglioso passo* (edizione Petrocchi) cfr. la convergenza dei due incunaboli **M** e **V** e cfr. Ageno 1960, p. 33.

I rapporti di forza che equilibrano la struttura narrativa di questa novella, mantenendo sempre tesa la narrazione, convergono dunque necessariamente nella scena centrale, che costituisce il momento più felice della composizione e uno dei punti più efficaci, e noti, del *Novellino*. È una sequenza drammatica, giocata su una plastica evidenza visiva e su un intenso contrasto psicologico. Il lettore segue la figura dell'amalfitano, i suoi propositi di trovarsi la mattina presto a Napoli per vendere la sua povera mercanzia, il risveglio anticipato nella notte, l'inganno provocato dalla luna, il cammino notturno. La tensione narrativa (narrazione in costruzione ascendente) rende efficacemente la tensione psicologica. L'amalfitano sente le campane dei frati che suonano mattutino e si accorge «anco esservi gran parte de notte» (10); questa sensazione fa zampillare nella sua mente, come una sorta di brivido improvviso, il ricordo degli impiccati appesi alle forche di ponte Riziardo. Si noti questo ritratto, efficacissimo:

«cominciò a temere forte, e, con lento passo caminando, non ardeva de passare, e de volgersi indietro avea gran paura; e cossì abbagliato e pauroso, che ad ogni passo gli pareva che uno degli appiccati gli se facesse intorno, venuto appresso al sospetto luoco, ed essendo de rimpetto a le furche, e anco non veduto niuno appiccato moverse, gli parve avere già una gran parte de periculo passata» (11);

sono particolari incisivi che caratterizzano sapientemente questo personaggio pervaso da una viva e intensa paura: il narratore coglie visivamente i suoi passi lenti, i suoi sguardi sospettosi e diffidenti, le sue visioni mentali, le sue apparenti sicurezze. A questo punto il parossismo psicologico raggiunge l'acme con quelle parole ironiche pronunciate nella notte, quasi una formula esorcistica se non apotropaica, e con la risposta inattesa del cavese che casualmente si trovava lì in attesa del compagno. Lo spavento provoca l'allucinazione<sup>225</sup> e la fuga disperata, convulsa e scomposta (senza il carico).

Una funzione determinante è svolta dall'ambientazione<sup>226</sup>: la notte che confonde e insieme unifica gli aspetti, il chiarore lunare, il paesaggio

<sup>225</sup> In tutta la sequenza si noti, tra l'altro, il contrasto verbale tra «credere, sembrare» da una parte e «tenere per certo» dall'altra. Questa viva sequenza, comunque, richiede un esame più approfondito incentrato in particolare sui procedimenti stilistici sulla scorta dei validi suggerimenti proposti da Velli 1988, pp. 120-121. Ci ripromettiamo di ritornare nei prossimi capitoli.

<sup>226</sup> In tutta la novella, comunque, c'è un'attenzione particolare per l'ambiente come rivelano i frequenti riferimenti spaziali delineati con rapidi tocchi. Petrocchi

spettrale, il silenzio appena scalfito dai rintocchi delle campane sono tutti ingredienti che contribuiscono a rafforzare la tensione narrativa e a creare un'atmosfera cupa e sinistra potentemente efficace.

La tecnica del *mimo* informa parzialmente anche la novella IV, incentrata su una «diabolica fictione» compiuta da un frate minore ai danni del popolo sorrentino, ed esempio singolare delle sottilissime arti con cui i religiosi riescono ad ingannare i laici «senza che alcuno umano provvedimento fusse bastante a ripararce» (47)<sup>227</sup>. La novella è ampia e articolata, ricca di vicende<sup>228</sup>, varia nel ritmo e nella tecnica narrativa. Nella prima parte Masuccio si distende a narrare gli antefatti dell'inganno, focalizzando in particolare l'attenzione sul cadavere del cavaliere insolitamente e straordinariamente conservato, nonostante i «longhissimi anni» trascorsi dal decesso. In questa sequenza emerge chiaramente l'interesse dello scrittore per gli aspetti più strani e aberranti della realtà, come dimostra la descrizione del corpo morto:

«per una mirabile cosa gli [al frate] fu mostrato un corpo de un notivole cavaliere, da longhissimi anni passato, ad un monasterio de fra' predicatori; il quale, o per essere stato ben conservato, o fuorsi per buon temperamento che quel corpo avesse ne la sua vita, o che pur altro ne fusse stato accagione, era sì intero e saldo, che non sulamente ogn'osso stava al suo debito seggio collocato, ma la pelle in maniera immacolata, che, toccando la testa, la postrema parte del corpo si sarebbe mossa» (6).

In questa descrizione lo sguardo del narratore si concentra su particolari macabri e ripugnanti, ma di questa «mirabile cosa» vengono anche avanzate possibili interpretazioni razionali riconducibili a una *forma men-*

1953, pp. 116-117, secondo il quale i paesaggi masucciani sono per lo più generici e scarsamente delineati, considerò un'eccezione questa novella XIX: «quivi l'esigenza narrativa imponeva una certa attenzione allo scenario naturale, a mezza strada tra Napoli e Torre del Greco, e Masuccio ha potuto indugiarsi nel delineare il paesaggio, con un tratto descrittivo sobrio ma efficacissimo».

<sup>227</sup> Sulla valutazione di questa novella ha influito il confronto diretto con la narrativa boccacciana visto che qui Masuccio combina in modo alquanto palese due novelle del *Decameron*, la II 1 e la VI 10. Ad esempio, Fubini 1971, pp. 52-54, ritiene che questa novella «non è illuminata da luce di poesia: il novelliere ha narrato un fatto che, nonostante l'abilità delle descrizioni, nonostante la coerenza dei personaggi, rimane null'altro che un mero "fatto", privo di una sua ideale verità».

<sup>228</sup> Si veda Fubini 1971, p. 54, la novella è piena di vicende e di episodi «fin troppo piena, si potrebbe dire, perché un artista più poeticamente ispirato si sarebbe accontentato di più scarsa materia».

*tis* chiaramente influenzata da certe tendenze dominanti nella cultura salernitana del tempo<sup>229</sup>. Il progetto di speculazione del frate, che pensa di poter sfruttare abilmente una parte di questo cadavere per ottenere lauti guadagni<sup>230</sup>, determina una metalessi in cui Masuccio interviene direttamente nel corpo della narrazione, criticando aspramente il comportamento deplorabile dei religiosi («E se ben se rimirasse intorno, si vedrebbe...» [8-9]). Riprendendo la vicenda narrativa, lo sguardo cade ancora sul cadavere, e in particolare sul braccio destro, descritto con macabri dettagli:

«il braccio con la destra mano del ditto corpo ottenne; in la quale non sulamente la pelle e alcuni pelucci si vedeano, ma ancora le unghie sì polite e salde, che quasi de uomo vivo sí mostravano» (10).

Nelle sequenze successive l'intreccio si arricchisce di una serie di eventi che determinano un incremento del ritmo. Attraverso la tecnica del sommario Masuccio ci informa sui progetti, sui preparativi e sul travagliato viaggio del protagonista e dei complici appositamente assoldati; essi, sorpresi da una violenta tempesta, riescono ad approdare fortunatamente presso Sorrento dove decidono di fare «la prima esperienza» della falsa reliquia: la prova viene organizzata per la seguente domenica mattina nella cattedrale alla presenza dell'arcivescovo e di uno straordinario concorso di folla. A questo punto la novella si vivacizza e acquista le caratteristiche del *mimo*. Il ritmo narrativo risulta ovviamente rallentato per il prevalere delle scene: la narrazione si risolve in una viva rappresentazione teatrale, animata dalla plastica evidenza dei gesti e dalla forza incisiva delle parole. La chiesa è allora una sorta di palcoscenico in cui la liturgia acquista una dimensione spettacolare. L'attenzione del narratore si concentra subito sul protagonista, Fra Ieronimo, e sulla sua consumata abilità retorica: la sua omelia è condotta secondo i crismi dell'*ars praedicandi*, dall'iniziale *captatio benevolentiae*, alla disposizione ordinata della materia, all'interpretazione in chiave religiosa e provvidenziale delle vicende umane, all'utilizzo del linguaggio ecclesiastico e di consone formule liturgiche. Questo abile

<sup>229</sup> Sulla formazione culturale di Masuccio e su certi suoi atteggiamenti mentali propri dei «fisici» e degli «aristotelici», cfr. Santoro 1963, pp. 312-314.

<sup>230</sup> Da notare la valutazione economica di fra Ieronimo. Il braccio del cadavere, trasformato in reliquia, è un vero e proprio investimento. Per ottenerlo il frate non rinuncia a pagare la necessaria tangente: «e subornato il sacrestano del luoco, ancora che dominichino fusse stato, col favore del priore de Santa Croce...» (10).

esercizio retorico presuppone, però, un altro livello di lettura: infatti, il lettore, che, in virtù delle informazioni precedentemente offerte dal narratore, legge sulla base di un piano prospettico più ampio e completo rispetto all'assemblea dei fedeli riunita in chiesa, può valutare la strategica simulazione e l'illusoria finzione elaborata da fra Ieronimo. Gli antefatti acquistano dunque una nuova luce nell'interpretazione capziosa del religioso: le informazioni iniziali volutamente marcate sono allora funzionali a rendere più ampio lo scarto tra realtà e illusione, un contrasto appositamente accentuato per suscitare stupore e meraviglia. Si legga questa efficacissima descrizione, una sorta di altorilievo che emerge plasticamente dalla pagina. Il personaggio viene osservato nella sua calcolata e solenne gestualità, nella ieratica compostezza dei movimenti, ma questa sacra ritualità, che desta nel popolo un generale sentimento di ammirazione, va vista in rapporto alla precedente descrizione del cadavere divenuto finta reliquia:

«Fra Ieronimo, la sua composta favola ordenatamente pronunciata, fattasi dar la cassetta da' suoi compagni ov'era il santo braccio, e fatte allumare de multo torce, inginocchiatosi, e con gran riverenza in mano tenendola, divotamente coll'occhi pieni de lacrime basciato prima l'urlo de la cassetta, ove la sua reliquia chiusa, per ingannare altrui, con solennità retinea, voltatosi a li compagni, una divota laude de san Luca pontificalmente cantarno. E veduto finalmente tutto il populo stare ammirato, aperta la cassetta, da la quale usciuto mirabile odore, rimossi li viluppi del zendato, e prisa la reliquia e scoperta la mano con uno poco del braccio, cossì disse... » (26-27);

in questa scena il ritmo narrativo è chiaramente rallentato: il narratore si sofferma con un gioco di primi piani e di sapienti dettagli a illuminare la figura del protagonista. Colpisce la solenne e liturgica compostezza del personaggio, la lentezza sacra dei suoi gesti, accuratamente studiati per dare la sensazione di un rito straordinario, la disposizione precisa degli elementi della celebrazione come le torce, la cassetta, il drappo di seta, lo stesso ruolo dei compagni. La descrizione evidenzia non solo i particolari visivi della scena, ma anche quelli acustici (pensiamo alla «divota laude» cantata «pontificalmente» in onore del santo: e si noti la pregnanza dell'avverbio, che anche fonicamente suggerisce l'idea di una maestosa solennità) e quelli olfattivi (il «mirabile odore» che esce dalla cassetta). La studiata ed efficace arte retorica di fra Ieronimo presuppone, però, per una perfetta realizzazione dell'inganno, la collaborazione di una brava spalla, in senso teatrale, che sappia opportunamente recitare la propria

parte in base a un copione predefinito: la ribalta si riempie di un nuovo personaggio, fra Mariano da Saona, fido compagno di fra Ieronimo e «non meno sofficiente artista de lui» (11). Le proprietà taumaturgiche della finta reliquia sono visivamente dimostrate attraverso uno pseudo-miracolo, tutto giocato sulle capacità istrioniche di fra Mariano che, colpito dall'anatema del compagno si finge attratto e balbuziente, senza nessuna possibilità di proferire parola. È un altro altorilievo di plastica evidenza:

«Non ebbe appena fra Ieronimo la sua scongiura fornita, quando fra Mariano subito, como già preposto aveano, cominciò a torcersi tutto de mano e de piedi, e urlare forte, e balbuziare con la lingua senza mandar fuora una sula paruolo, e con gli occhi travolti e bocca torta e ogne membro attratto mostrandosi, abbandonatamente a l'anderietro cascar si lascioe» (35)<sup>231</sup>.

E si noti anche la rappresentazione della finta guarigione, più sintetica, ma altrettanto potente per la visiva evidenza:

«Fra Mariano, che con grandissima difficoltà avea insino a quell'ora tenute le rise, avendo ricevuto il beverone, e a l'ultimo sentito il ficto percanto, subito in piè levatosi, aperti gli occhi, tutto stordito cominciò a gridare: "Iesù! Iesù!"» (40)<sup>232</sup>.

Nella novella un rilievo particolare viene poi conferito alla folla, sulla quale si appunta lo sguardo ironico e curioso del narratore. Masuccio segue a distanza<sup>233</sup> le reazioni di profonda ammirazione e stupore del popolo, reazioni che diventano sempre più eccessive ed esagerate fino a una sorta di fanatismo collettivo. Si noti l'ingenuità con cui viene dato grandissimo credito alla finta bolla papale<sup>234</sup>, l'iniziale irritazione di fronte

<sup>231</sup> In filigrana si può leggere la trasformazione di Martellino nella II 1 del *Decameron*: «tutti e tre in un solitario luogo venuti, Martellino si storse in guisa le mani, le dita e le braccia e le gambe e oltre a questo la bocca e gli occhi e tutto il viso, che fiera cosa pareva a vedere» (*Dec.* II 1, 11).

<sup>232</sup> Masuccio sembra qui riprodurre un atteggiamento emozionale consueto durante certe predicazioni del suo tempo. Cfr. Visani 1980.

<sup>233</sup> Giova qui ricordare la particolareggiata descrizione anatomica del cadavere e le interpretazioni razionali avanzate dal narratore (6), come se Masuccio avesse voluto subito prendere le distanze dal comportamento della folla. E si cfr. anche questo giudizio sui sorrentini: «la ditta città de Surrento tra l'altre del reame era, oltre la sua nobilità, antiquissima, e per quello i cittadini tenere ancora de quella grossa rugine degli antiqui» (16).

<sup>234</sup> «[fra Ieronimo] cavatasi da la manica una bolla a suo modo contraffatta, gli fu da tutti, senza altramente leggerla, donata grandissima fede» (25). Si noti la raffinata incidentale.

alle ingiurie di fra Mariano<sup>235</sup>, lo stupore generale di fronte alla trasformazione del miscredente<sup>236</sup>, ma si noti, soprattutto, l'iperbolica reazione di fronte alla sua improvvisa guarigione:

«Unde veduto le brigate quest'altro manifesto miraculo, ciascuno territo e stupefatto "Iesù! Iesù!" similmente chiamava, e cui a sonar le campane correa, e cui a basciare e toccar li panni del predicatore, tal che ciascun pareva sì de divozione compunto, che credea che l'ultimo e general iudicio fusse venuto» (41);

e poi si veda la fanatica corsa all'offerta, dove spicca il particolare delle donne che si precipitano sfrenatamente a consegnare i propri gioielli:

«Ove oltre la multa quantità de moneta, che con la maior calca che fusse vista mai vi fu offerta, vi furno tali donne da sfrenata carità assaglite, che da dosso se spiccavano e perle ed argento ed altre care gioie, e le offerivano al santo evangelista» (43).

Questo fanatismo collettivo è un particolare coloristico interessante e certamente funzionale alla tecnica mimetica della novella<sup>237</sup>, ma è un elemento determinante anche della comicità, una comicità aspra che si fonda sulla vistosa sproporzione tra questi gesti e questi comportamenti estremi e la vera realtà delle cose, che si cela beffardamente dietro il velo della finzione.

Esaurito questo vivace *mimo*, la narrazione corre velocemente verso l'epilogo. Il ritmo narrativo accelera. Attraverso la tecnica del sommario Masuccio ci informa rapidamente sugli innumerevoli inganni e sulle ingenti ricchezze accumulate dai due spoletini: dopo il loro *exploit* sorrentino non è più necessario aggiungere altro. In virtù di questi consolidati successi, infine, fra Ieronimo può ottenere la carica vescovile, secondo i suoi iniziali progetti, conquistandola non «per simonia», ma «per procurazione», secondo «lor nuova intelligenza».

<sup>235</sup> «L'arcivescovo e tutto il populo, de tal novità non poco ammirati, le sue parole remordendo, gli diceano che tacesse» (31).

<sup>236</sup> «Veduto il manifesto miraculo per quanti in chiesa dimoravano, generalmente fu in maniera per tutti gridato misericordia, che, essendo tronato, appena quivi si sarebbe sentito» (36).

<sup>237</sup> Sulla rappresentazione di una collettività cfr. anche quanto già detto a proposito della novella I.

## LA COMMEDIA

La tendenza a una rappresentazione mossa e animata della realtà, attraverso la visiva evidenza delle azioni e la vivacità del dialogo, si manifesta efficacemente anche in altre novelle che richiamano sempre la dimensione teatrale per il prevalere dei moduli mimetici sulla pura diegesi. Rispetto al disegno semplice e lineare che caratterizza il *mimo*, nel senso narrativo che si è detto, in queste novelle predomina una struttura più ampia e complessa: essa, infatti, si costruisce nettamente per quadri scenici successivi, come una serie di atti teatrali, collegati da raccordi di ordine narrativo. Ogni quadro è ovviamente inserito nell'unitario disegno compositivo della novella, ma nell'ambito della progressione narrativa esso mantiene una sua specificità chiara e ben definita. Pertanto definiamo questo modo narrativo col termine *commedia*<sup>238</sup>. Anche in queste novelle il personaggio è visto e realizzato «in scena», attraverso l'essenzialità dei gesti e l'espressività del dialogo. La limpida evidenza della rappresentazione si basa sostanzialmente proprio sulla qualità del dialogo, costruito sulle battute, ora brevi e secche ora più distese e complesse, dei personaggi alternate da didascalie narrative. In queste scene, dunque, la presenza del narratore è chiaramente ridotta, così come rallentato risulta il ritmo narrativo per la rarefazione dei procedimenti di accelerazione (sommari ed ellissi). Accanto ai protagonisti la scena si arricchisce spesso di figure minori, alcune delle quali particolarmente vive e riuscite (come la vecchia mezzana della XII), di presenze corali di potente effetto visivo (come la processione dei frati che riporta in convento la preziosa reliquia di san Griffone [novella III]), di veri e propri oggetti teatrali che salgono in primo piano ed influenzano in modo determinante lo sviluppo degli avvenimenti (si pensi alle «brache di san Griffone» nella III o alla preziosissima «gioia contrafatta» nella X). Un ruolo non marginale viene anche riservato all'ambientazione spazio-temporale descritta con rapide ma incisive notazioni (la dimensione notturna e il paesaggio desolato dei «casalini ruinati» sono un elemento non certo secondario per il rito negromantico della novella XX). Queste novelle sono incentrate su vicende particolarmente strane e complicate, che determinano effetti di comicità per lo

<sup>238</sup> Cfr. Baratto 1984, pp. 271-322. Sulle potenzialità teatrali della novella masuciana cfr. Baldi, in AA. VV. 1978<sup>1</sup>, pp. 83-99 (analisi però limitata alla I novella) e Reina 1987, p. 65.



squilibrio intrinseco e l'ambiguità dei casi, ma gli esiti comici sono sempre pervasi da uno stato di inquieta tensione che si manifesta concretamente in soluzioni particolarmente negative per le vittime fino a veri e propri risultati drammatici e tragici, come nella X e nella XI. Questi aspetti, come sappiamo cari a Masuccio, sono resi attraverso la progressione ascendente dell'intreccio cui corrisponde una sapiente *gradatio* del discorso narrativo.

Un esempio significativo, e particolarmente riuscito, di questo modo narrativo è la nota novella delle «brache di san Griffone» (III). Nonostante la vicenda si svolga in un ristretto orizzonte spazio-temporale, la novella è mossa e animata, ricca di situazioni e di personaggi, rappresentati con viva evidenza. L'impiego in prevalenza di moduli mimetici, in particolare di dialoghi, comporta un ritmo narrativo rallentato. Dal punto di vista strutturale la narrazione si costruisce su cinque quadri scenici successivi, come atti di una commedia, preceduti da un prologo e conclusi da un epilogo. Nel prologo il narratore presenta sinteticamente l'ambiente della novella e i protagonisti<sup>239</sup>: il marito anziano e geloso, la moglie bella e giovane, l'amante prestante richiamano il modulo stereotipato del triangolo erotico, ma Masuccio, come al solito, insiste su una caratterizzazione singolare elevando al più alto grado la loro fisionomia. L'*incipit* del primo quadro scenico (atto) è dato da un consueto modulo narrativo: «de che accadde che, una matina fra l'altre...» che produce uno stacco netto rispetto al contesto precedente. La vicenda si svolge in chiesa durante la predicazione di fra Nicolò. Il frate e Agata rimangono subito vicendevolmente attratti. È un'attrazione forte, ma Masuccio non precipita i tempi. Fra Nicolò ha isolato con lo sguardo Agata dalla turba femminile, ma, senza interrompere il proprio sermone, si limita a «percuoterla» con la coda dell'occhio e a giudicare dentro di sé felicissimo chi potesse gloriarsi dell'amore di una così bella fanciulla. Agata, dal canto suo, rimane colpita dalla bellezza del predicatore («parendoli oltre modo bello»), ma ciò non determina in lei nessun disordinato pensiero lascivo<sup>240</sup>. Dopo questo iniziale momento di pura diegesi, la scena si anima attraverso il dialogo tra

<sup>239</sup> Sul significato dell'ambientazione catanese e sull'onomastica dei personaggi cfr. Nigro 1983, pp. 58-59.

<sup>240</sup> È un desiderio segreto e discreto: «non con alcuna disordenata sensualità, che 'l marito fusse como il predicatore bello fra se medesima desiderava» (13), anche perché la ragazza pensava che i frati non fossero fisiologicamente atti a compiere certe cose (18).

i due personaggi, funzionale alla reciproca rivelazione e all'ideazione, da parte della donna, di uno stratagemma per poter portare a compimento la vicendevolesse passione. Agata e il frate, appattatisi rispetto all'assemblea riunita in chiesa e anche rispetto alle compagne della ragazza, sono al centro dell'attenzione del narratore, il quale li rappresenta «in scena», osservandoli nei loro gesti<sup>241</sup> e nelle loro parole, intervenendo con didascalie di raccordo (ora neutre ora ironiche e maliziose<sup>242</sup>) che contribuiscono alla caratterizzazione dei personaggi. Organizzato il piano la ragazza rientra a casa, dove si preoccupa di informare la necessaria complice, la «fidatissima fante», la cui collaborazione viene facilmente guadagnata grazie a un coinvolgente compenso erotico. Un'ellissi segna il netto passaggio dal primo al secondo atto:

«La fante, che multo lieta fu de tale novella, respuose ad ogne suo commandamento essere de continuo apparicchiata. E como la loro benigna fortuna permise, il maestro Rogero andò in pratica, secundo lo antiveduto pensiero de la muglie, la sequente matina fora de la città» (22-23).

In questo secondo quadro scenico, la rapida successione degli eventi e la presenza di numerosi personaggi (la donna, la fante, i due frati, varie comparse presenti nella camera, il marito) conferiscono alla narrazione un carattere concitato e frenetico. Alla partenza del marito, Agata, «per non dare a l'opera alcuno indugio», finge<sup>243</sup> una crisi mestruale; segue un rapido botta e risposta con la fante, nel quale si decide, come già previsto, di richiedere l'intervento dei frati con le loro miracolose reliquie. Tutto si compie in tempi rapidi, come segnala chiaramente l'avverbio che connota i movimenti della serva messaggera («rattissima») e quello che rende la

<sup>241</sup> Cfr., per esempio, «quale [frate], gittato un gran suspiro, a lei pietosamente volto...» (17).

<sup>242</sup> Masuccio scherza sulla ingenuità, non proprio verginale, della ragazza. Cfr. questa opinione di Agata sui frati, giustificabile, secondo Masuccio, per la sua tenera età e la solenne guardia del marito: «per fermo si persuadeva che 'l fare de' frati agli uomini non altramente fusse che a' pulli quando se castrano» (18). E cfr. anche la sua richiesta al frate di esorcizzare, con le sue virtù, la gelosia del marito: «credendo fuorsi che tale infirmità si sanasse con erbe e con impiastri, como il marito gli suoi infirmi guariva» (15). Del resto in questa novella che ha per protagonista un medico, il salernitano Masuccio si diverte a scherzare con maliziose allusioni all'arte medica. Si veda il finale in cui Agata ritiene efficaci gli amplessi del frate per guarire i suoi dolori mestruali, citando tra l'altro l'autorevole Avicenna. (53-54).

<sup>243</sup> A Masuccio basta un solo, efficace, particolare a rendere la sapiente simulazione della donna: «fando vista con fatica posser parlare» (24).

pronta partenza dei frati («subito»)<sup>244</sup>. Fatte uscire dalla stanza le altre persone, i quattro possono soddisfare finalmente il loro desiderio: è una scena di convulso e sfrenato erotismo<sup>245</sup> come segnala la potente e impetuosa immagine con cui Masuccio descrive l'amplesso:

«ciascuno scrapistratamente con la sua se appiccoe» (27).

Oltre all'avverbio, di derivazione decameroniana (sul quale ritorneremo), si considerino anche gli altri particolari («per meglio e senza alcuno impazzo menare le gambe... trattese le mutande e al capo del letto bottate») e la ricca trama metaforica di natura cinegetica<sup>246</sup>. A questa scena di convulso erotismo segue una scena di convulsa paura, all'arrivo inaspettato e anticipato del marito. Masuccio si sofferma sullo scatto rapido e impulsivo del frate:

«Il frate con la maiore pressa del mundo del letto bottatosi, da pagura e dolore vinto, de pigliar le brache, che avia poste al capo del letto, totalmente si dimentico» (29).

La donna prontamente dissipa i dubbi del geloso marito, fingendosi miracolata dalle reliquie appositamente portate dai frati. Dopo la concitazione, il quadro si conclude in una sorta di momentanea ricomposizione, come segnala anche l'avverbio che indica la partenza dei due religiosi: «il frate e 'l compagno *onestamente* da là se parterno» (31).

A questo punto inizia il terzo atto<sup>247</sup>, tutto incentrato sul salace e piccante dialogo erotico tra i due frati. Le mutande che, inavvertitamente e improvvidamente, fra Nicolò ha lasciato nel letto di Agata suscitano nei due religiosi una lasciva schermaglia<sup>248</sup>, seguita da un resoconto reciproco delle rispettive prodezze sessuali velato sotto una maliziosa e coerente tramatura metaforica. Questa scena comica, sciogliendo in riso la tensione precedentemente accumulatasi e anticipando un possibile groviglio narrativo con imprevedibili conseguenze, funge da intervallo tra due momenti particolarmente tesi e animati della vicenda. La narrazione è meno movi-

<sup>244</sup> Per l'impiego dell'avverbio cfr. comunque i successivi capitoli.

<sup>245</sup> Per questa scena cfr. Bigi 1985, pp. 240-241.

<sup>246</sup> Per queste metafore si veda il secondo capitolo.

<sup>247</sup> Lo stacco è qui dato dal cambio di scena: «... onestamente da là se parterno. E caminando...» (31-32).

<sup>248</sup> Il malizioso *débat* rimanda alla tradizionale aneddotica fratesca sulle brache. Cfr. Curtius 1948, p. 141; ripreso da Nigro 1983, p. 57.

mentata e meno frenetica. Le stesse presenze sul palcoscenico si riducono ai due frati che con faceti motti allusivamente («occultamente») godono «de lor fatta baruffa».

Il quarto atto, che comporta un ulteriore cambio di scena (siamo di nuovo nella casa del medico), è, almeno per la prima parte, cronologicamente contemporaneo al terzo<sup>249</sup>. Maestro Rogero, affettuosamente e teneramente accostato alla moglie ammalata<sup>250</sup>, scopre casualmente le brache dimenticate dal frate. La tensione sale di colpo. Agata, «che prodentissima era»<sup>251</sup>, risponde prontamente al marito e la scusa sembra accontentarlo. L'accumulo di tensione è opportunamente suggerito dal narratore attraverso la messa a fuoco degli stati d'animo dei personaggi e in particolare del marito, agitato da un martellante cruccio intimo:

«Il marito, udita la subita risposta e sì bene ordenata, o il crese o de creder mostrava; ma essendo natura de gelosi, da dui contrari venti era de tale accidente il suo cervello continuo combattuto, che, senza altramente replicarlo, a la già fatta risposta se quietoe» (39).

È un particolare finissimo che esprime efficacemente l'angoscia interna del geloso. La «sagacissima» moglie intuisce i dubbi del marito e prontamente manda la complice al convento per organizzare un opportuno rimedio alla situazione ed è infatti la discreta fante che suggerisce a fra Nicolò «che con qualche cerimonia a pigliar la ditta reliquia mandar si dovesse» (42)<sup>252</sup>. L'atto termina con la premessa di un trionfante finale.

Il quinto quadro scenico conclude, in crescendo, tutta la vicenda. Informato da fra Nicolò dell'inconveniente successo, il frate guardiano per onor dell'ordine<sup>253</sup> predispose un cerimonioso e solenne apparato liturgi-

<sup>249</sup> «Maestro Rogero, subito partiti i frati, accostatosi...» (37). Si noti ancora una volta il netto stacco rispetto alla sequenza precedente.

<sup>250</sup> «Maestro Rogero, ..., accostatosi a la muglie e quella accarizzando, toccandogli la gola e 'l petto, se 'l dolore gli avia data multa noia la domandava; e in più diversi ragionamenti intrati, mossa la mano per acconciarli il guanciaie sotto 'l capo...» (37). Sono gesti delicati e premurosi, particolari efficacissimi che illuminano questo personaggio che, non dimentichiamolo, «non meno che la propria vita l'amava [moglie]».

<sup>251</sup> Si noti anche che «nuovamente amor gli avia più svegliato l'ingegno» (38), un tema caro al Boccaccio.

<sup>252</sup> Veneziano 1988, ha opportunamente notato che in questa vicenda le donne giocano un ruolo fondamentale. Ora, però, è necessario che l'iniziativa passi in altre mani.

<sup>253</sup> Tra l'altro è interessante osservare che nella turbata risposta del guardiano al predicatore non viene condannata la lussuria del frate, ma soltanto l'imprudenza.

co per recuperare le brache del glorioso san Griffone. La processione dei frati è una scena plastica di potente effetto visivo:

«E cossì ordenato, fattili a coppia dividere, con la croce inanzi verso la signata casa se avviarno. Il guardiano de un ricco piuviale vestito, col tabernaculo de l'altare in braccio, con gran silenzio ordenati, a la ditta casa del maestro arrivarono» (46).

Maestro Rogero rimane sorpreso da questo generale concorso e si convince definitivamente della versione fornitagli («estimò che a niun mal fare ne sarebbero mai tanti concursi...» [49]). Il forte iato tra la solenne gestualità liturgica e la vera realtà dei fatti determina un risultato grottesco accentuato dall'insistenza del narratore su vari particolari del rito. Si legga anche il momento in cui le brache vengono gloriosamente riportate in chiesa:

«La donna, che in tal punto non dormia, con una tovaglia bianca e odorifera in fra quel mezzo avea le ditte brache fasciate; quale il guardiano scoperte, con grandissima reverenza le bascioe, e fattele dal maestro e da la moglie, e finalmente da quanti in camera dimoravano, divotamente basciare, postele nel tabernaculo che per ciò portato avea, dato il signo a' compagni, tutti accordandosi, "*Veni Creator Spiritus*" a cantare incominciorno...» (50).

È una scena in *climax* ascendente, che si conclude con l'inno solenne dei Vespri di Pentecoste, un canto all'unisono che coinvolge poi tutta la città in una sorta di celebrazione collettiva<sup>254</sup>.

Dopo questa corale conclusione della rappresentazione, la novella si esaurisce con un epilogo diegetico che ci informa, comicamente, sugli effetti determinati nei protagonisti: maestro Rogero, durante le sue frequenti visite fuori e dentro la città, orgogliosamente e devotamente racconta «a pieno populo» il miracolo avvenuto nella sua casa; nel frattempo le due coppie possono continuare i loro taumaturgici amplessi, che almeno sulla bella Agata producono una opportuna, anche se non proprio soprannaturale, guarigione del male che la affliggeva<sup>255</sup>.

<sup>254</sup> Del Monte 1949, p. 108 segnala questa scena per «bizzarra magnificenza». Nel commento conclusivo Masuccio riprende alcuni particolari di questa scena per scagliare i suoi violenti strali contro i religiosi. Va osservato altresì, come in altre occasioni, la netta differenza di tono tra narrazione e commento.

<sup>255</sup> L'epilogo nella redazione manoscritta è più ampio. Masuccio si sofferma sui doni gastronomici fatti dal marito ai frati per ripagarli del loro intervento e poi sulla momentanea sospensione della tresca per il capitolo, una interruzione comunque necessaria ai due frati per far riposare i troppo usati organi.

Si consideri, poi, la novella XI che narra l'ingegnoso modo con cui un cavaliere milanese riesce a godere con una bellissima donna napoletana, nonostante le incredibili precauzioni del gelosissimo marito. A mettere in moto la fantasia di Masuccio è come al solito una vicenda strana e insolita in cui agiscono personaggi caratterizzati al più alto grado. L'antefatto che stimola il «sottilissimo tratto» organizzato da Ambrosio, e che attira particolarmente l'attenzione del narratore, è, infatti, il comportamento inusitato e iperbolico del marito nel cautelarsi da eventuali attacchi all'integrità della bellissima moglie<sup>256</sup>. Questa insolita esasperazione rende la sfida di Ambrosio certamente più ardua e difficile, ma senza dubbio anche più stimolante ed eccitante. L'ostica beffa determina un intreccio parossistico di situazioni, narrate in progressione ascendente con effetti di inquieta tensione. La narrazione, infatti, procede fino alla conclusione in modo teso e drammatico, sempre più concitato e inasprito via via che ci si avvicina alla catastrofe finale. La vicenda non è priva di spunti comici, ma è una comicità aspra e stridente che nasce da una forte ambiguità e da un marcato squilibrio, senza mai distendersi in aperto e sereno sorriso.

Dal punto di vista strutturale, la presenza di un fitto e rapido dialogo<sup>257</sup> e la tendenza a una rappresentazione viva e mossa dei personaggi attraverso la plastica evidenza dei gesti richiamano il modo narrativo che abbiamo definito *commedia*. Dopo un prologo prevalentemente diegetico che presenta i personaggi e informa sugli antefatti della vicenda, la narrazione è costruita su tre quadri scenici successivi con un breve epilogo conclusivo. Nel primo atto, ambientato nella bottega di Ioanni Tornese, l'attenzione del narratore è incentrata sui dolci e amorevoli segni manifestati dal cavaliere alla bellissima donna, fortunatamente intravista attraverso un «picciolo cataratto». Dalla scena rimbalza il contrasto tra il «capo inchinato, como a tale esercizio se richiede» del calzolaio, diligen-

<sup>256</sup> Come riferisce il nobile napoletano, e amico di Ambrosio, Tomaso Caracciolo, riportando sicure testimonianze, soltanto il semplice vederla è un'operazione «quasi impossibile» dal momento che Ioanni Tornese, «per la sua *inaudita* gelosia, e per esser stato posto in sospetto che 'l signor duca de Calabria sol per la fama de tante bellezze cerca ponerli la proda adosso, *la tiene in maniera rinchiusa, che persona alcuna, per congiunta che li sia, la può mai vedere*» (6) e la sua cautele è tanto eccessiva e strana «che, per non lasciarla senza de lui in casa, de continuo la mena seco, in ogni parte ov'egli vada, in uomo travestita» (7). Per «sol» al posto di «sul» (ed. Petrocchi) cfr. i due incunaboli **M** e **V**. Per la preferibile lezione di **M** «proda», al posto di «prova» attestata da **V** e accettata dal Petrocchi, cfr. Gentile 1979, pp. 171-177.

<sup>257</sup> Cfr. Petrocchi 1953, p. 85.

temente impegnato a servire ottimamente il cliente, e il «viso elevato» che squadra ogni cosa, «come quel che tutti i suoi pensieri in veder la bella donna avea dirizzati», di Ambrosio. In questa sequenza piana, caratterizzata quasi esclusivamente dalla silenziosa gestualità dei personaggi (brevi e rapide battute dialogiche sono confinate all'inizio e alla fine), a Masuccio interessa cogliere il momento dell'infrazione alla norma, cioè il momento in cui Ambrosio riesce ad eludere l'inaudita guardia del marito e a vedere (e giudicare) di persona la singolare bellezza della donna, un'operazione che, non dimentichiamolo, era stata ritenuta «quasi impossibile». Esaurita la prima visita di Ambrosio, corrispondente al primo atto, Masuccio apre un raccordo narrativo che informa sommariamente sull'ideazione della beffa e sulla sua complessa esecuzione preliminare, in quanto la buona riuscita del piano presuppone che il cavaliere coltivi un rapporto di familiarità e di confidenza con il calzolaio. Questo intervallo di tempo, in cui si susseguono più volte eventi sostanzialmente simili, viene reso dal narratore con un'unica emissione narrativa attraverso il racconto iterativo:

«E sequitando de continuo il cavaliere ogne dì a comparar le scarpe al solito prezzo, avvenne che 'l maestro, per più adescarlo, incominciato a dirli assai del servitore, e alcune volte dentro un retreto de la sua potega convitatolo la matina con una legeretta collazione, non poco fu accagione che 'l cavaliere de tal carezzi se contentasse» (14)<sup>258</sup>.

Raggiunto un buon rapporto di dimestichezza, Ambrosio può finalmente realizzare compiutamente la beffa secondo il progetto prestabilito. La narrazione si apre nuovamente alla dimensione scenica con la prevalenza dei moduli mimetici. Il grande quadro scenico, suddivisibile in due atti frenetici e concitati, è ambientato il 25 novembre, festa di santa Caterina, giorno in cui le brigate napoletane erano solite visitare la chiesa della santa a Formello. La scena è mossa e animata per la presenza di vari personaggi: Ambrosio, Ioanni, la moglie travestita da studente in medicina, il compare, l'oste dell'albergo, la «folta calca de la gente», che permette ai due amanti una reciproca rivelazione attraverso il gioco segreto delle mani. La sfida tra i due antagonisti si svolge attraverso la dialettica realtà/funzione: il marito e l'amante, ciascuno in base a proprie personali finalità, hanno

<sup>258</sup> Per *dentro* in luogo di *dietro* (testo Petrocchi), accogliamo la proposta di emendando avanzata e validamente dimostrata da Gentile 1979, pp. 103-105.

cercato di trasformare la realtà in finzione, coinvolgendo gli altri, ora in modo consapevole ora in modo inconsapevole, con un ruolo e una parte ben definiti. Lo spettacolo organizzato dal calzolaio, il travestimento della moglie, è però una replica ripetuta e risaputa: il cavaliere si finge coinvolto come attore inconsapevole, ma conosce perfettamente e chiaramente la realtà dietro la finzione cosicché può allestire la propria contromossa. Nella sua risposta, che può invece vantare la sorpresa dell'evento nuovo e inedito, il regista e primo attore, Ambrosio, si muove con estrema sicurezza, calcolando tutti i particolari della rappresentazione con cura e diligenza: ha disposto gli attori presenti sul palco, che devono recitare sulla base di un copione prestabilito (per sé si è riservato la parte di protagonista, per l'oste, precedentemente informato, quella di deuteragonista), ha predisposto e calcolato perfino gli attori assenti, allontanando opportunamente i servi, affinché «niuno se ne facesse infine al tardi vedere», ma invocandone continuamente e furiosamente la presenza, al punto da riuscire finalmente ad allontanare Ioanni e il compare.

Il terzo atto, il più movimentato e drammatico, si apre con la momentanea uscita di scena dell'oste, del marito e del compare, cosicché il cavaliere e la donna possono soddisfare il loro desiderio. Il narratore narra brevemente il rapido amplesso tra i due amanti, poi si concentra sugli effetti comici determinati dall'ambiguità della situazione, potenziandoli attraverso un fitto e convulso dialogo, reso più icastico ed efficace da una nervosa gestualità, tra il compare e Ioanni, una volta ritornati dalle loro rispettive missioni. La figura fondamentale per lo zampillare della comicità è il compare di Ioanni, l'unico personaggio che ha partecipato ingenuamente e inconsapevolmente ad entrambe le finzioni: non ha mai dubitato della vera natura dello studente in medicina e, poi, ha assecondato con candore la richiesta di Ambrosio di andare a prendere qualche «pomo arancio» per la colazione, nonostante Ioanni gli avesse raccomandato la custodia dello scolaro. Così al suo ritorno continua nel suo ruolo di personaggio inconsapevole, leggendo gli eventi sulla base della sua visione deformata: quando osserva attraverso il buco della porta, che diventa una sorta di simbolo reale del suo ridotto e travisato punto di vista, rimane sbalordito e schifato dall'omosessualità del cavaliere e questo disgusto manifesta apertamente all'accorrente Ioanni. Per di più l'amico ritiene di poter dare una spiegazione razionale agli eventi, interpretando la strategia del cavaliere come una mossa abilmente studiata per poter appagare i suoi disonesti progetti libidinosi:



«- Il malanno che Dio gli done! - respuose - imperò che avendome con quella medesma arte, che mandò te, me anco mandato per queste pome arance, al mio retorno l'ho trovato con tuo cognato in camera serrati, e per le fessure de l'uschio ho visto aver con quello usato, non altramente che si fusse una bella e vaga giovenetta» (31)<sup>259</sup>;

una battuta comica che raggiunge il suo culmine con quella similitudine finale che, pur volendo essere un modo per spiegare e descrivere compiutamente il rapporto omosessuale osservato, finisce con l'essere a sua insaputa proprio la vera realtà: la presenza del modalizzatore («non altramente che») funziona da schermo per due possibili letture, quella travisata (ha avuto un rapporto con lo studente come se fosse una femmina) e quella reale (ha avuto un rapporto con una femmina)<sup>260</sup>. Il parossismo comico, ma di una comicità come si è detto tutta tesa e aspra, viene raggiunto successivamente con il dialogo tra il compare e Ioanni, dopo la scenata fatta in presenza del cavaliere, comportamento che viene ritenuto eccessivo e precipitoso dall'amico, sempre condizionato dalla propria lettura candida e sincera degli eventi. Si legga questo passo e si osservi la potenzialità comico-drammatica dei gesti e delle battute<sup>261</sup>:

«Il compare, che non sapea la intrinseca doglia, sequendolo giù per le scale, lo andava remordendo de lo aver fatto un tal scorno a un tanto uomo per un garzone, dicendo:

- E che ne potrebbe egli esser? O cridi tu che se ingravide? Poi che la cosa è fatta, che bisognava commetter tale errore e perdere un tanto amico per sì minimo dispiacere?

Ioanni, che con frettolusi passi a menar la moglie verso la casa sulamente attendea, per la gran rabia dentro rodendose, de rispondere non si curava. Il buon compare per tanto non restandosi de non lo andar de continuo increpando, ma sempre confortandolo al raconcio del commisso fallo, e per sì piccolo sdegno causato, lo andava per tal modo molestando, che, non possendo Ioanni più soffrire, de ira tutto fremendo, gli disse:

- Oimè! compare, faraimè stamane biastemare Idio e tutta la corte del paradiso: non vidi tu che questa è mia moglie?» (34-35).

<sup>259</sup> Per la forma «avendome» invece di «avendone» del testo Petrocchi, cfr. la convergente testimonianza degli incunaboli e le considerazioni svolte da Gentile 1979, pp. 82-83.

<sup>260</sup> Per le similitudini del *Novellino* si veda comunque il secondo capitolo.

<sup>261</sup> La potenzialità comica di questo passo ha colpito più di un commentatore. Cfr. Del Monte 1949, p. 107; Petrocchi 1953, p. 84 (il quale parla in particolare di «arguzia e leggerezza di tratto narrativo») e Porcelli 1969, p. 80.

È un gruppo plastico dinamicamente proteso e sottoposto a una tensione di forze verso l'alto fino a quella frase finale, che rompe il velo della finzione anche all'ignaro compare, sciogliendo così la vicenda verso il drammatico e triste epilogo. Lo svelamento della finzione comporta anche la messa a nudo delle debolezze del geloso, ossessionato e travolto dalla sua iperbolica passione. Nonostante le parole ammonitrici e consolatrici dell'amico<sup>262</sup>, infatti, Ioanni è sempre più solo con se stesso e con il proprio dolore che lo porta definitivamente e ineluttabilmente alla morte<sup>263</sup>.

Il modo narrativo della *commedia* informa anche la novella XX, incentrata sullo strano e masochistico rito negromantico cui si sottopone un giovane salernitano per veder coronato il suo sogno d'amore. La novella viene presentata da Masuccio come una «nova potenza» di Amore che redime il personaggio<sup>264</sup>: insolito risulta, infatti, lo schema della beffa, in quanto la vittima, dopo il sadico inganno subito, si vendica prontamente

<sup>262</sup> Da notare, comunque, che il compare, dopo il breve discorso, abbandona subito («rattissimo») Ioanni e per non essere annoverato tra il numero dei beffati, raggiunge il cavaliere vincitore e i suoi amici all'albergo: la condivisione della vittoria si compie con un «ordenato disnare».

<sup>263</sup> Meno equilibrata è la novella successiva, la XII, anch'essa incentrata su un «sottilissimo inganno» tramato da un nobile salernitano per godere con la bellissima moglie di un oste amalfitano, eludendo la «solenne guardia» del marito. Dopo il prologo che presenta i tre protagonisti, secondo lo schema del triangolo erotico tipicamente masucciano attraverso cioè la solita caratterizzazione elativa, la narrazione si articola in tre quadri scenici intervallati da raccordi di ordine narrativo, e si conclude con un epilogo che, oltre a informare sommariamente sul lieto fine della beffa, contiene l'augurio rivolto da Masuccio al dedicatario affinché possa realizzare piacevolmente i propri desideri erotici. La novella difetta di continuità: dopo la freschezza e l'intensità del primo atto (il colloquio tra la mezzana e la moglie dell'oste), la narrazione perde vigore e colore, fluendo piuttosto sbiaditamente fino alla conclusione. Sostanzialmente poco riuscita è anche la novella X che racconta l'astuta, e tragica, beffa organizzata da due giovani ferraresi ai danni dell'avarò frate Antonio. La narrazione, una delle più ampie del *Novellino*, richiama il modo della *commedia* per la presenza di un ricco dialogato e per la divisione dell'azione in cinque quadri scenici successivi preceduti da un prologo e conclusi da un epilogo.

<sup>264</sup> Cfr. questo brano della dedica: «[Iacomo Pinto] d'Amore trafitto, divenne discrittissimo e de più animosità che ad umano cuore non se rechedeva, e consequentemente, essendo poverissimo, gli fu accagione de, con laudevole fama e prodezza de sua persona, arricchire, e de' suoi multi affanni con felicità godere» (4). È il tema della decameroniana V 1, ma, come spesso avviene nel *Novellino*, si può notare qui la tendenza alla combinazione di spunti differenti. Il trattamento riservato al protagonista, che culmina nel rito negromantico, ricorda a grandi linee (senza le stravaganti invenzioni linguistiche) la novella di maestro Simone (*Dec.* VIII 9). La scena del pestaggio, infine, può rimandare a *Dec.* IX 8, allo scatto d'ira con cui messer Filippo Argenti punisce l'inconsapevole Biondello.

pestando a sangue il proprio torturatore e poi si riscatta economicamente ed eticamente. In questo sottile gioco di mosse e contromosse, chi manovra tutta la vicenda è il gentiluomo Loisi Pagano, «de grandi ingegno, piacevole, gentil e costumato multo», il quale con abile strategia trasforma la prima vittima (Iacomo Pinto) in torturatore e il primo torturatore (Angelo) in vittima. In effetti il suo sofisticato piano prevede non solo il facile divertimento procurato dalla «bestiagene» e dal «cervello travolto» dell'innamorato, ma anche, e soprattutto, il ben più difficile castigo dato «ad uno novo Gonello... mai da niuno ponito de quanti inganni e bagattelle avea adoperate tutto 'l suo vivente» (8)<sup>265</sup>. Il regista può muoversi con sicurezza perché conosce perfettamente il carattere delle sue pedine e può così prevederne le mosse: gli basta dare l'avvio, il resto è un copione già noto e facilmente intuibile. Loisi sa che messer Angelo non può che essere «letissimo de la nova caccia postagli tra le mano»: fedele al suo ruolo di gran beffatore, non può tirarsi indietro di fronte a una proposta di inganno, soprattutto se ciò comporta un implicito divertimento e una rendita economica<sup>266</sup>. In virtù di una quotidiana dimestichezza<sup>267</sup> conosce, poi, perfettamente Iacomo Pinto, un personaggio facilmente manovrabile per la sua personalità semplice e lineare, caratterizzata da riflessi automatici e da impulsi immediati, da scatti istintivi e reazioni amplificate e incontrollate. Un tratto psicologico sintomatico, che emerge già nella presentazione del personaggio, è la sua incapacità di gestire discretamente il sentimento amoroso, tanto che la sua passione è diventata favola del vulgo:

«e non essendo mai più stato innamorato, cominciò a menare questo suo amore sì cautamente, che fanciullo non era in Salerno che non se ne avesse accorto» (6);

dove si può notare l'effetto comico prodotto dalla consecutiva che ribalta il valore dell'avverbio («cautamente») smentendo così l'orizzonte d'attesa.

Dopo il prologo informativo e le prime due rapide sequenze preparatorie, prevalentemente diegetiche<sup>268</sup>, la novella si apre decisamente alla

<sup>265</sup> Il riferimento, per antonomasia, al famoso buffone di sacchettiana memoria, conferma ancora una volta la conoscenza da parte di Masuccio del *Trecentonovelle*.

<sup>266</sup> Ricordiamo che messer Angelo «e quando como a medico e quando como a mercante, ancora che ferraro fusse, discorrendo per Italia, spesso se ne retornava a casa pieno infino a culmo» (8).

<sup>267</sup> «de sue bestiagene ogne di pigliava novo piacere» (7).

<sup>268</sup> L'unica eccezione è costituita dalle parole con cui Loisi convince Iacomo a provare il rito negromantico di messer Angelo (9).

misura di *commedia*, a quadri scenici successivi, dove notazione gestuale e dialogo si compenetrano felicemente. Così un dialogo comico e frizzante, con la tendenza a simulare il parlato, domina la prima scena (11-14); la comicità è affidata alle battute di Iacomo che amplifica costantemente le sollecitazioni di Angelo: richiesto di grande animosità per la celebrazione del rito, si dichiara disposto ad andare all'inferno; messo in guardia sulla necessità di invocare il feroce diavolo Barabas, afferma che potrebbe addirittura parlare «con Satanasso, ch'è maiore, se tu vòli, e se la necessità il recerca»; infine, alla richiesta di una spada assassina, come elemento indispensabile del rito, risponde di averne una pluriomicida («che ha morti più de dieci»), appartenuta a suo fratello.

Dopo un breve raccordo narrativo e dopo la scena, rapidissima, del nuovo incontro tra Iacomo e Angelo, in cui il finto negromante può verificare la disponibilità del giovane innamorato a provare il rito e, soprattutto, accertare il regolare possesso degli oggetti rituali, in realtà contributi gastronomici, si apre la grande scena centrale, quella della cerimonia infernale<sup>269</sup>. Gli elementi narrativi concorrono a creare un quadro mosso e animato, caratterizzato da una forte tensione: il clima è spettrale, accentuato dalla notte ma soprattutto (come già si è detto) da quei «casalini» fatiscenti che fanno da sfondo alla vicenda; gli elementi visivi, come la strana gestualità di Angelo<sup>270</sup> e il travestimento di Loisi, gli elementi olfattivi, come l'«orribile profumo», provocato da «certi buscioli de cose fetide» e dal «fuoco»<sup>271</sup>, creato ad arte dal negromante, e, infine, gli elementi acustici, dagli scoppi improvvisi dei «fulgori», alle urla, alle voci propiziatrici, alle invocazioni religiose<sup>272</sup>, sono funzionali all'atmosfera iniziatica ed esoterica che avvolge il frastornato e allucinato protagonista. La scena

<sup>269</sup> Cfr. Petrocchi 1953, p. 120: «una felicissima scena da sabba infernale».

<sup>270</sup> «cavò fuori la spata, e con quella fe' un gran circolo in terra, e disignative dentro alcune carattule;... fingendo de dire suoi incantesimi con strani atti de testa e de bocca, de mano e de piedi» (21).

<sup>271</sup> I «buscioli» rimandano ai «bossoli» delle spezie nella bottega di maestro Simone (*Dec.* VIII 9, 25).

<sup>272</sup> Comicamente messer Angelo raccomanda a Iacomo di non invocare né Dio né la Madonna né di segnarsi, ma semmai di chiedere la protezione del «carriaggio che portò l'asina in Egitto, ché vi fu la Madre e 'l Figliolo» (19) (cfr. Pseudo-Matteo). Poi Iacomo, dimenticandosi del consiglio, sopraffatto dalla paura, invoca in suo soccorso tutti i santi del cielo. L'incongruenza, «non recordandose de l'asina de Ierusalem» (22) che rimanda a un passo evangelico ben diverso da quello prima citato, può essere una spia della confusione che coinvolge il protagonista.

è tesa e drammatica, costruita a *climax* ascendente: la progressiva manifestazione degli elementi scenografici determina in Iacomo uno stato di crescente paura, resa dalle didascalie narrative:

«vedendo il principio del giuoco essere molto spaventevole, cominciò ad aver paura» (22);

«tremando tutto, non recordandose de l'asina de Ierusalem, non vi lassò santo in cielo a chiamare in suo soccorso» (22);

«Se Iacomo allora avesse voluto essere in casa, non dimandarne» (23);

«l diavolo [Loisi travestito] ne bottò un altro maiore, e maiormente il spaventò» (23);

«Il maestro, che ben si accorgeva che 'l bestiolo era mezzo morto» (24);

«male volentieri il fece, e sì piano e tremando, che con difficoltà se intese» (24);

«che poco vi mancò a farlo quivi cascar morto» (25);

«gli venne uno battimento de denti e de gambe, che non se posseva in pede tenere» (26);

«diede in gambe, che non lo avrebbero iunto gli barbarischi che vencono il palio» (27).

Gli atti e le parole di Iacomo, sempre più condizionati dalla paura, sono indubbiamente gli ingredienti essenziali dello spettacolo comico<sup>273</sup>, ma è un divertimento cupo ed esacerbato con punte di vero e proprio sadismo che si interrompe soltanto quando messer Angelo comincia a dubitare seriamente delle possibilità di resistenza cardiaca della vittima:

«per la cui accagione dadovero messer Angelo dubitò de la sua vita, e gli parve per quella volta averne fatto assai» (26).

Esaurita la parte più propriamente mimetica della narrazione, la novella procede spedita, in forma esclusivamente diegetica, verso l'epilogo. Motteggiato fin troppo chiaramente durante il pranzo e informato

<sup>273</sup> Ricordiamo che Loisi e i compagni, chiamati ad assistere allo spettacolo e nascosti in uno dei casolari diroccati, «erano del gran riso quasi indebiti» (27).

dall'ambiguo Loisi sul reale svolgimento dei fatti, Iacomo scarica tutta la sua forza impulsiva<sup>274</sup> sul negromante:

«se n'andò rattissimo a trovare il ficto nigromante, e senz'altramente fargli mutto, il prise per gli capilli, e bottatolo a terra, lo cominciò fieramente a percotere con tanti pugni e calci, che mirabile cosa fuorno a l'offeso supportare; ed essendo in sul fatto rescaldato, prise un sasso, che si da multi con generale piacere e gran fatiga non gli era strappato de mano, quello seria stato il suo ultimo fatto inganno» (31).

È una reazione disperata e scomposta, uno scatto d'ira incontrollato e a stento arginato da parte degli astanti, pienamente conforme col ritratto del personaggio, uno sfogo esclusivamente muscolare, senza parole, che riversa fuori tutta la tensione precedentemente accumulata. Il tono narrativo è ancora teso e drammatico, costruito su una progressione ascendente, come se, nonostante la diversa forma, Masuccio ricercasse una implicita corrispondenza con la scena del rito notturno precedentemente descritta, di cui questa è la conseguente e necessaria corrispondenza speculare. Raggiunta nuovamente l'acme narrativa, la vicenda si scioglie rapidamente: fuori dal reame il protagonista ottiene il suo riscatto a dimostrazione del potere della fortuna e, soprattutto, delle forze mirabili, incomprensibili e miracolose dell'Amore.

#### LA NOVELLA-POLEMICA

Già in varie novelle precedentemente analizzate e, in particolare, nei commenti moralistici finali abbiamo notato la tendenza di Masuccio a modi aggressivi e polemici che caratterizzano più o meno scopertamente la pagina. In altri casi la polemica risulta più sistematica e globale cosicché investe la costruzione dell'intera novella. In esse l'intervento polemico non è sovrapposto al racconto, ma ne determina lo svolgimento e i nessi essenziali, creando un modo più risentito di novellare in cui l'intervento sferzante, pungente e aggressivo del narratore si fa più diretto ed

<sup>274</sup> È un impulso violento, irrazionale e istintivo. Solo dopo il pestaggio, infatti, Iacomo si rende conto effettivamente della situazione: «È del priso furore in sé tornato, e, con tutta sua dipocagine, cognosciuta la condizione del fatto...» (32). Nel commento finale Masuccio si sofferma sul rapporto tra ingegno e forza fisica (34-35).

esplicito, in alcuni punti prepotente ed enfatico: Masuccio partecipa con passione e con slancio alla vicenda narrativa, esprimendo direttamente con ampie metalessi il proprio sdegno e il proprio risentimento o richiamando l'attenzione del lettore su un aspetto particolarmente ripugnante della vicenda. Dal punto di vista strutturale, queste narrazioni ricordano i modi del *racconto* per il serrato intreccio degli eventi che si intersecano ineluttabilmente fino alla conclusione, per la ferrea linearità delle situazioni, in *progressione ascendente*, irresistibilmente e inevitabilmente orientate verso la catastrofe finale, per la prevalenza della diegesi sulle scene mimetiche (il dialogo è quasi completamente assente), ciononostante in queste novelle questo schema consueto viene fortemente esasperato per la presenza di situazioni ora turpi e oscene, ora sadiche e macabre, ora mostruose e abnormi, ora efferate e tragiche. Masuccio tende a un accentuato inasprimento dei contrasti attraverso un marcato e manicheo bipolarismo tra elementi positivi ed elementi negativi, intervenendo decisamente a favore di un personaggio e infierendo impietosamente sull'altro. Verso i personaggi che incarnano gli aspetti negativi il livore polemico è aspro e sprezzante: essi sono aggrediti più che rappresentati, appiattiti unidimensionalmente a un solo aspetto, per di più deformato e alterato in modo grottesco. Questi personaggi, tutti femminili, sono mostri di inaudita perversione, deturpati spregevolmente da insane libidini e da un'animalesca sensualità, privi di qualsiasi freno etico o religioso, tutti esclusivamente concentrati sul soddisfacimento immediato del piacere fisico, o, meglio, di un ferino orgasmo<sup>275</sup>. E questa immoralità risulta maggiormente accentuata dall'iperbolica bellezza del personaggio o dal netto contrasto tra apparenza esteriore e sostanza interiore. Un'atmosfera cupa e plumbea è il carattere dominante di queste novelle, quasi fossero caratterizzate da una sorta di uniformità tonale: non è un caso che, nonostante la diversità delle situazioni e la differenza degli ambienti (per la verità soltanto accennati), promani da esse un'unica, sinistra, impressione. Questo modo narrativo è utilizzato da Masuccio per alcune novelle della terza decade volte a «crociare» il «putrido, villano e imperfettissimo muliebre sesso», del quale vengono mostrate «tante e tale inaudite sceleranze, e diabolici più che umani gesti». Questa tematica misogina, frutto di una

<sup>275</sup> Sono novelle incentrate su unioni incestuose (XXIII) o rapporti disarmonici e innaturali tra belle donne e esseri deformati (brutti, mori o nani). Cfr. Porcelli 1969, p. 76.

lunga e consolidata tradizione letteraria<sup>276</sup>, risente di plurimi apporti e in particolare della produzione boccacciana, dove era stata trattata ampiamente in vari modi e forme, dai monologhi polemici di alcuni personaggi del *Filocolo*, ad alcune aspre novelle del *Decameron* (si pensi alla novella dello scolare e della vedova: VIII 7), alla satira pungente del *Corbaccio*. Masuccio indubbiamente tiene conto del modello del Boccaccio, come dimostrano alcuni indizi stilistici, ma rispetto al Certaldese esaspera, come al solito, i caratteri e le forme con la ricerca di effetti volutamente e forzatamente marcati che suscitino stupore e meraviglia. Masuccio tende sempre a una narrazione a tinte forti e a luci violente che colpisca immediatamente il lettore, quasi volesse sollecitarne una diretta partecipazione e un più intenso coinvolgimento nell'operazione narrativa. È una tendenza, comunque, che abbiamo riscontrato più o meno scopertamente in tutto il *Novellino*, e che va quindi interpretata con cautela e prudenza senza lasciarsi tentare dai giudizi assolutizzanti di coloro che hanno voluto rinchiudere Masuccio esclusivamente nel suo moralismo polemico o nella sua violenta misoginia<sup>277</sup>.

Si legga la novella XXII che narra «lo strano e libidinoso appetito» che spinge una giovane trapanese ad abbandonare la casa e la famiglia per fuggire con l'amante «moro» a Tripoli, dove viene raggiunta dall'efferata vendetta del marito. La novella presenta i caratteri che abbiamo generalmente delineato per questo modo narrativo, come conferma il sintetico giudizio di presentazione dello stesso Masuccio:

«mostrerò in questa altra prossima novella quello che una *scelerata ribalda* adoperasse, per scviare in parte la sua *sfrenata lididine*, como da cui legge e ascolta serà con ammirazione non piccola cognosciuto» (XXI 34);

un passo che rivela chiaramente l'abnormità del caso, l'incondizionato e

<sup>276</sup> Lo stesso Masuccio nell'introduzione alla terza parte ha indicato direttamente come uno dei suoi modelli il «vetusto satiro Iovenale» (Parte III 6). Si leggano, oltre ai molteplici riscontri che vedremo più avanti, questi versi: «... Et illae/ grandia monstra suis audebant temporibus, sed/ non propter nummos; minor admiratio summis/ debetur monstris, quotiens facit ira nocentem/ hunc sexum et rabie iecur incendente feruntur/ praecipites, ut saxa iugis abrupta, quibus mons/ subtrahitur clivoque latus pendente recedit» (VI 644-650).

<sup>277</sup> Tra l'altro ci sembra di aver sufficientemente dimostrato come nel *Novellino*, e anche in questa terza parte, siano presenti novelle, o parti di esse, in cui le donne vengono connotate di luce positiva e come tali siano riconosciute dal narratore.



inconfutabile giudizio negativo del narratore e la finalità di suscitare lo stupore ammirato da parte del lettore.

La presentazione dei tre elementi del triangolo erotico è tutta giocata sul netto contrasto tra i personaggi. Dal punto di vista etico, economico e perfino dal punto di vista estetico, il divario tra il marito e l'amante è grande. Masuccio forza volutamente questa antitesi per accentuare la mostruosità della scelta compiuta dalla donna: da una parte, infatti, si colloca Nicolao d'Aguito, gentiluomo trapanese, in passato famosissimo corsaro (il che sottintende l'accumulo di una cospicua ricchezza, particolare del resto confermato in vari punti della novella) e ora onesto marito e padre di famiglia, dall'altra il moro Elia, servo di casa, che, pur essendo «giovane e forte e assai robusto», è «bruttissimo ultra misura» (5), particolari significativi perché restringono alla sola ed esclusiva motivazione di miglior prestanza sessuale il desiderio libidinoso della donna. Il bipolarismo che contraddistingue la caratterizzazione dei personaggi si riproduce anche sul piano strutturale nella netta bipartizione delle linee narrative opposte che innervano il disegno compositivo della novella. La prima, quella della donna (e dell'amante), prosegue in senso discendente a narrare la perversione femminile: spinta dalla propria sfrenata libidine, la donna asseconda il desiderio di Elia di ritornare a Tripoli, abbandona la famiglia, derubando parte del patrimonio, e si lascia condurre a casa dell'amante; qui, riconosciuta nella sua depravazione etica dallo stesso moro, non solo viene frustrata nelle sue aspirazioni erotiche, ma anche viene trattata come una serva, trascurata abbandonata bastonata, tanto da desiderare la morte ristoratrice. Questa linea tende a una disumanizzazione del personaggio attraverso il progressivo svuotamento dei suoi valori etici, la perdita della sua libertà e la rinuncia forzata ai suoi ideali di vita<sup>278</sup>.

Un netto stacco narrativo, ottenuto con un radicale cambiamento di scena, introduce la seconda linea, che racconta, in senso ascendente, il riscatto etico del marito attraverso la crudele vendetta e la spietata punizione dei colpevoli. Per accentuare il contrasto il narratore concentra subito la sua attenzione su Nicolao che, ferito nell'orgoglio e nell'onore di uomo, marito e padre, medita il suicidio (13). Tuttavia vincendo momentaneamente il proprio fiero proposito, il trapanese decide di andare viril-

<sup>278</sup> Alla donna non resta nemmeno il soddisfacimento dei propri desideri erotici, l'ideale, sia pur basso e perverso, per il quale aveva sopportato una simile umiliante condizione di vita.

mente a cercare la morte (se necessario) là dove aveva perso il proprio onore e le proprie sostanze: organizza una spedizione e, aiutato dalla conoscenza dei luoghi<sup>279</sup> e dalla collaborazione della serva turca, riesce ad entrare furtivamente nella casa di Elia dove può finalmente compiere la sua efferata vendetta. E si legga il particolare del duplice omicidio. È il momento più tragico e più evidente della novella, efficacemente reso attraverso un racconto secco e laconico, si direbbe gelido, che colpisce per l'asettico distacco del narratore<sup>280</sup>:

«De che lei, alquanto smarrita, ora una cassa e ora un'altra aprendo, fra questo Nicolao, priso tempo, se accostò piano ove il moro iacea, e ammanitose un corderello, che seco per ciò avea portato, e destramente, senza alcuno strepito, gli secò le vene de la gola; e quivi morto lasciatolo, n'andò verso la moglie, che in buccuni stava a l'urlo d'una cassa aperta, cercando certe gioie ch'al moro avea vedute; de che lui pigliato il goverchio con tutte due le mano, e supra 'l collo de la moglie lasciatolo cascare, ed esso premendovi forte adosso, in maniera che, senza lei posere dire omei, lui la fe' morta remanere» (28);

un brano in cui impressiona vivamente, e visivamente, la fredda determinazione dell'uomo, il cupo colore della notte, il sinistro silenzio che aleggia su tutta la scena. Vendicato l'onore, Nicolao può ritornare in patria dove sposa per gratitudine Lucia, la serva turca, che si era sempre mostrata fedele e aveva contribuito alla realizzazione del piano. Questa seconda linea, procedendo in modo antitetico alla prima, parte dalla disumanizzazione del personaggio, umiliato tradito e offeso nella sua umanità, per giungere progressivamente a una nuova consapevolezza di sé da parte del protagonista, che vendica l'oltraggio subito ribadendo decisamente la propria vittoria e coronando un nuovo vincolo matrimoniale: a questo proposito è significativa e interessante la frase conclusiva che, attraverso una

<sup>279</sup> La digressione iniziale (3) sui rapporti tra trapanesi e mori è funzionale a giustificare la padronanza del territorio da parte del personaggio. In gioventù Nicolao era stato un famoso corsaro, cosicché conosceva costumi, lingua e topografia della Barberia e, in particolare, di Tripoli. Cfr. «avendosi fatta da prima crescere la barba, e tutto de vestimenti morischi travestitose, sapendo ottimamente la lingua... E como colui che troppo bene sapeva il paese con le circostanzie de la terra insieme...» (15-16).

<sup>280</sup> Il brano ha attirato anche in passato l'attenzione dei commentatori. Del Monte 1949, p. 107 parla di «modo gelidamente premeditato e decadenticamente crudele con cui Nicolao uccide il moro Elia e la moglie infedele, descritto con precisione e insieme con rapidità»; Petrocchi 1953, p. 97, per questo brano riconosce a Masuccio «una sobria ed efficace capacità a rappresentare l'umana scelleratezza».

sottile corrispondenza con il brano della presentazione iniziale della coppia (si noti, infatti, l'impiego del medesimo avverbio), suggerisce il ritorno a uno stato di normalità e di armonia matrimoniale:

«e tolta moglie giovane e assai bella, e de quella auti figliuoli, *onorevolmente* ducea la sua vita» (4);

«se la [Lucia] prise per moglie, e sempre l'ebbe carissima, e, fin che visse, *onorevolmente* la tenne» (31).

Un'analogia linea ascendente riguarda il personaggio di Lucia<sup>281</sup>, che, umile serva reificata al punto da essere trascinata suo malgrado in Africa dai due malvagi amanti, si riscatta, aiutando fedelmente il padrone, cosicché riacquista la libertà e l'insperato premio del matrimonio. E si noterà la corrispondenza per antitesi con la progressione discendente dell'altro servo, Elia, che invece acquista una illegittima e momentanea libertà, finendo poi nel tragico baratro della morte in compagnia della sua perversa compagna.

Questi rapporti di forza e questi giochi antitetici sono scopertamente funzionali all'evidente manicheismo che connota questo tipo di novelle. Ciononostante questa narrazione ha una sua efficacia nella sobria linearità con cui vengono narrati gli eventi, senza dispersioni e senza cadute di tono, che è infatti sempre teso e drammatico, e con cui sono rese le motivazioni psicologiche che giustificano le azioni dei personaggi<sup>282</sup>. Non mancano comunque particolari artificiosi e posticci come il tempo di otto giorni di attesa chiesto da Nicolao ai compagni che poi, per ottenere un effetto di *suspense*, fin troppo ricercata e prevedibile, viene quasi completamente consumato<sup>283</sup> dal protagonista nel ripostiglio della legna (dove attende la fine della cerimonia dei mori per poi portare a compimento la vendetta), per raggiungere, infine, i compagni proprio «in quello punto medesimo che, già desperati del suo retorno, aveano bottato loro ligno in acqua, e si acconciavano per partire» (30).

Questa novella mostra un'interessante coincidenza con l'episodio di Eppia descritto nella satira VI di Giovenale. La sposa del senatore, che

<sup>281</sup> È interessante osservare che la serva turca inizia ad essere chiamata per nome solo nella seconda parte, quando incontra il padrone. Il nome di battesimo è il segno della sua rinascita come donna, da serva a libera, degna di sposare Nicolao.

<sup>282</sup> Cfr. Porcelli 1969, p. 70.

<sup>283</sup> «quivi il rettennero circa sei di» (25).

non ha remore a lasciare il marito e a seguire in Africa settentrionale il gladiatore Sergio, per di più brutto e deforme, è una singolare precorritrice della trapanese. Questa sorta di letteraria parentela trova una conferma, tra l'altro, in questo evidente calco:

«Elia... cognoscendo colei, da insaziabile libidine assalita, avere tradito il marito che quanto la propria vita l'amava, abbandonati i figlioli, che non poco era da maravigliare, lassata la patria e la legge del suo Dio, e più altre cose de tal malvagia femena esaminando...» (XXII 10);

«Nupta senatori comitata est Eppia ludum  
ad Pharon et Nilum famosaque moenia Lagi,  
prodigia et mores Urbis damnante Canopo.  
Inmemor illa domus et coniugis atque sororis  
nil patriae indulsit, plorantesque improba natos,  
utque magis stupeas, ludos Paridemque reliquit.» (VI 82-87)<sup>284</sup>.

Più schematica e artificiosa è la XXIV che narra «uno strano e durissimo caso travenuto ad uno infelicissimo amante». Ritroviamo il solito triangolo erotico con le consuete connotazioni: l'amante nobile, bello e sfortunato, sottoposto a un sadico gioco da parte dell'innamorata che strumentalizza crudelmente i suoi sentimenti; l'«orribilissimo» amante negro, sfruttato come una sorta di animale erotico per soddisfare i libidinosi appetiti femminili; la donna, bella e apparentemente onesta, ma in realtà mostro di perfidia e di perversione, senza remore o freni morali, quando si tratta di appagare la propria ferina sessualità. Nella novella si manifesta chiaramente la tendenza di Masuccio ad esasperare all'eccesso i caratteri e le situazioni per suscitare una sorta di ribrezzo fisico ed etico da parte del lettore<sup>285</sup>. Si legga la sequenza del rapporto erotico tra la

<sup>284</sup> E cfr. anche poco più avanti: «Sed gladiator erat; facit hoc illos Hyacinthos,/ hoc pueris patriaeque, hoc praetulit illa sorori/ atque viro» (VI 110-112). Si legga comunque tutto il passo di Giovenale (VI 82-113).

<sup>285</sup> Cfr. la presentazione della novella: «E cui credesse ch'io non dica il vero, spèchiase ne l'approbatissimo processo de la venente novella, ché le venerà voglia de, una insieme con meco, dire che avesse piaciuto a Dio o la natura che le querce ne avessero parturiti, o vero prodotti de acqua e luto, como se causano le ranocchie con le vaporose piogge de state, più presto che nascere de sì vile, putrido e imperfettissimo sesso» (XXIII 37), uno dei brani di più acceso e scoperto risentimento misogino che rimanda a Giovenale «... homines, qui rupto robore nati/ compositive luto nullos habuere parentes» (VI 12-13), come ha già notato il Nigro. Ma non si trascuri la mediazione del giovane Boccaccio: *Filocolo* II 11, 6; III 72, 8; V 78, 11.

donna e il moro: è una scena che ha una sua forza drammatica<sup>286</sup>, che colpisce per la disumanizzazione dell'amplesso, come dimostra il luogo e la posizione, ma si consideri anche la valenza semantica della metafora<sup>287</sup>:

«Il moro, poco o niente rispondendo, attendeva adagiare li muli e rasettare l'imbasti... ecco venire la donna, e intrare appresso a lo moro, e con le solite parole mutteggiandolo, gli cominciò lievemente a giucare de mano; e da una cosa in un'altra procedendo, il miserrimo amante... vide la donna serrare la porta, e senza altro contrasto sentarse supra l'imbasti de' muli, e tirarse l'orribilissimo moro addosso, il quale, non aspettando altri inviti, posto mano a' ferri, la cominciò a la canina a martellare» (12).

È un punto limite della narrazione, un momento di inaudita perversione e di immoralità, che il narratore vuole isolare per far convergere lo sguardo del lettore, cosicché interrompe volutamente l'azione narrativa, introducendo un accorato appello ai giovani innamorati:

«Deh! vaghi gioveni, deh! liali e perfettissimi amante, che ad ogni ora poniti lo onore e le facultà con la vita insieme in periglio per lo infido e fetido femineo sesso, fativi a questo ponto avanti, e ognuno, a sé pensando, done, iusto il suo potere, iudicio, quello che 'l disaventurato giovene a tal partito estremo adoperare dovesse, ché certo, secundo ch'è il mio bacio vedere, ogni taglio intorno tale fatto era scarsissimo» (13).

Alla ripresa della storia, l'attenzione del narratore è concentrata sul protagonista che esce allo scoperto per vendicare l'oltraggio subito attraverso una punizione morale, ben più gravosa e dura, perché ripetibile, della pena fisica (la morte) invocata inutilmente dalla donna. La narrazione è aspra e aggressiva. L'amante scarica il suo odio feroce e il suo sdegno impetuoso sulla donna attraverso una risentita e violenta apostrofe (18-21), indubbiamente ampia e squilibrata nell'ambito dell'economia della novella, ma funzionale all'assunto polemico, qui quanto mai scoperto ed evidente. Infine l'epilogo, in racconto iterativo, narra la continuazione quotidiana della punizione, attraverso la pregnante insegna scelta dal giovane, che testimonia persistentemente e costantemente la perversione della donna<sup>288</sup>.

<sup>286</sup> Cfr. Porcelli 1969, p. 77.

<sup>287</sup> Per le metafore erotiche del *Novellino* si veda, comunque, il secondo capitolo.

<sup>288</sup> L'episodio ha trasformato il protagonista da strumentalizzato testimone di un'apparente onestà a lucido testimone della verità.

Ritroviamo un analogo modello narrativo anche nella novella successiva, la XXV, in cui l'ipocrisia e la perversione di una bella e vana giovane vengono drammaticamente smascherate da un nobile amante. Rispetto alla XXIV, però, il consueto schema del triangolo erotico presenta una significativa differenza. Infatti, la connotazione positiva che assume lo schiavo nero, tanto che è proprio in virtù della sua collaborazione che il protagonista riesce a scoprire la vera natura della donna, isola nettamente la figura femminile<sup>289</sup>, accentuandone la polarità negativa. Questo contrasto si riproduce anche dal punto di vista strutturale nell'evidente e netto bipolarismo, giocato sulla doppia antitesi mascherare/smascherare e schiavitù/libertà. Infatti, lo *smascheramento* della depravazione della donna viene attuato dal protagonista, *mascherato* da schiavo. D'altro canto l'azione narrativa comporta un miglioramento delle condizioni dei due personaggi maschili, che da un'iniziale *schiavitù* (sociale per Alfonso, sentimentale per il giovane nobile) raggiungono l'appagante stato di *libertà*<sup>290</sup>, mentre la donna, smascherata e umiliata, subisce il peggioramento estremo con la morte, resa più squallida da una narrazione laconica e asettica, che, indifferentemente, lascia l'incertezza sulle cause<sup>291</sup>. La novella risulta, comunque, piuttosto squilibrata per l'invadente presenza del motivo polemico, particolarmente ed eccessivamente risolto nell'ampia e violenta invettiva dell'amante contro la donna, un'apostrofe urlata e artificiosa che occupa più di un quarto dell'intera narrazione (15-19). Ciononostante non mancano spunti felici come la sequenza che narra l'ingresso della donna nella stalla (12): il giovane nobile, nascosto nel letto di Alfonso, vede l'amata Ieronima aprire «chetamente» l'uscio, avanzare con discreta circospezione, scrutare l'ambiente, accertarsi che tutto è tranquillo e usuale, e quindi distendersi per incominciare il rapporto, secondo un'inveterata consuetudine, masturbando l'«adormita bestia». È una scena che ha una sua forza rappresentativa per quel contrasto tra luci e ombre, garantito dal «piccolo lume» acceso e poi spento, e per quell'atmosfera squallida e silenziosa che, sinistramente, avvolge tutto l'ambiente.

<sup>289</sup> La stessa presentazione di Masuccio gioca sulla singolarità in senso negativo del personaggio femminile: «essendo la iovene... unica al patre, cossi volse essere unica ne lo eleggere il peggio de quanti amanti la vaghiggiano» (XXIV 23).

<sup>290</sup> «Il nobile iovene... recomparato il moro e posto in libertà, lui anco libero e sciolto d'amore, gran tempo con felicità visse, godendo la sua fiorita gioventù» (21).

<sup>291</sup> «[la donna] a la sua camera se ne retornò, ove con colorate accagione de continuo dimorando, o che dolore o veneno lo avesse causato, in breve di morì» (20).

Si legga, poi, la XXVIII, un'altra novella aspra, che è una prova limite della tendenza masucciana all'exasperazione e all'eccesso, scritta per suscitare nel lettore sdegno e ribrezzo<sup>292</sup>. Questa estremità investe innanzi tutto i personaggi e i loro rapporti: lo schema è quello consueto del triangolo erotico (marito, moglie, amante), ma elevato alla massima potenza. Il marito è un cavaliere provenzale, illuminato solo da luci positive («uno strenuo cavaliere, ricco e de virtù claro, giovene e bello a maraveglia» [3]) e iperbolicamente innamorato della moglie tanto che «qualora non era con la sua Ambrosia, ogni contentezza e piacere in summa tristicia se convertia» (4), un amore manifestato con una serie di plurime attenzioni verso la donna, sia di natura economica sia di natura erotica<sup>293</sup>. L'amante, o meglio l'oggetto della libidine, è un nano, giullare di casa, «de tanta orrebelità e trasformata apparenza, che a niuna umana forma se arebbe posuto assomigliare» (6). La donna è una nobile e bellissima giovane, singolare per la sua piacevolezza e la sua femminilità. Ciononostante Ambrosia, quando si accorge della «mirabile coda» di cui era fornita la «mostruosa bestia», viene assalita da un desiderio insaziabile di provarla, una libidine sfrenata e irresistibile che non viene fermata da nessun vincolo e che risulta più turpe e oscena dal momento che la stessa donna provava un intrinseco ribrezzo per la persona del nano. La narrazione è forzatamente aspra e sferzante:

«puro lei avendo sulo considerazione che possono assai più dui che uno a satisfare, anzi ad infastidire la sua insaciabele libidine, gli venne un disio sì sfrenato e fiero de volere provare se 'l nano gli avesse saputo fare il salto scavonesco supra 'l suo morbido corpo como in sul duro terreno faceva, che tutta se ne struggeva» (7);

e ancora

«la vile ribalda non lassò passare multe ore, che volse de tale nefando pasto la sua gulosa voragine satisfare; e como che a le volte la fiera bestia multo la noiasse, puro, da sfrenata rabia assalita, de ritrovarsi ogne di più fresca col nano a la cominzata battaglia erano tutt'i suoi pensieri» (8).

<sup>292</sup> Non è un caso che Settembrini nel suo partecipato commento ne sia rimasto tanto impressionato da chiedersi «E questa novella era da mandare ad un adolescente?», cfr. Settembrini 1990, p. 373.

<sup>293</sup> «E ancora che de multe ricche e care gioie e d'altri ornamenti fusse stata più che 'l dovere fornita, e de multe brigate de servitori e maschi e femene accompagnata, nondemeno de quello che a le donne unicamente piaze, e che per onestà il taceno, lui fuori de modo ne la facea stare contenta» (5).

L'impressione che se ne ricava è quella di un ricercato gusto per l'orribile e per il deformato. Alla deformazione fisica del nano corrisponde la deformazione etica della donna: il personaggio viene appiattito a una sola dimensione, ridotto a uno stato di ferina e morbosa sessualità, a una patologica fame fallica, che contrasta fortemente con le qualità fisiche e con l'armonia familiare inizialmente delineate.

Questo gusto per l'exasperazione e l'eccesso, con la scoperta finalit  di far convergere lo sguardo meravigliato e schifato del lettore, emerge prepotentemente nella sequenza centrale della novella. Il tema, tradizionalmente nobile, di amore e morte viene forzatamente e grottescamente alterato dalla presenza di particolari abnormi e anomali, come lo sfrenato e bestiale amplesso, l'anormalit  della posizione erotica<sup>294</sup>, la forza straordinaria della vecchia mora e, non si dimentichi la valenza deformante e disumanizzante dell'arma, una lancia impiegata per i «porci salvaggi»:

«La vecchia mora uscita d'aguato, e videndogli a la scrapistrata fare un novo ballo de personaggio, e tale volta 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 cavaliere per gli porci salvaggi adoperava, con pesante ferro aguzza e tagliante, e quella prisata, e montata supra letto senza essere da coloro sentita, bottata con gran furia la lancia tra gli reni de la donna e supra quella premendose, non sulo lei ma anco il nano da canto in canto [trapassò] insino a li panni del letto; quali, senza possernosi da la lancia sviluppare, l'uno supra l'altro abbracciati in breve spacio se morerno» (11).

È una scena che impressiona e allo stesso tempo ripugna, ma che rimane prepotentemente fissa nella memoria (è raro trovare nella novellistica antica momenti di simile potente forza scultorea)<sup>295</sup>. Raggiunta l'acme, la novella procede linearmente verso la conclusione, ma il tono rimane sempre alto e teso. Il narratore si sofferma sullo stato d'animo del marito, caratterizzato da soverchio dolore per la perdita della sua amatissima e bellissima moglie e contemporaneamente da fiero sdegno per tanto «orrendo e quasi inumano eccesso», e poi sulla macabra e rigida vendetta del cavaliere che drammaticamente e coerentemente chiude questa triste e

<sup>294</sup> Per la posizione erotica della donna sopra, considerata contro natura, cfr. Nigro 1983, pp. 71-72, con relativa bibliografia.

<sup>295</sup> Cfr. Del Monte 1949, p. 108: «Ciò che rimane di questa novella è l'immagine plastica di questi due corpi... fissati in quel mostruoso abbraccio dalla lancia che li ha trafitti insieme: un gruppo scultoreo ripugnante e impressionante, ma robustissimo».



spregevole vicenda: la disumanizzazione continua *post mortem* con i due corpi gettati orrendamente in pasto alle fiere<sup>296</sup>.

Questa tendenza all'exasperazione e all'eccesso risulta poi particolarmente rilevante nella XXIII<sup>297</sup>, un'altra prova limite dei modi polemici e aggressivi di Masuccio, come attestano già i giudizi di presentazione:

«dirò de un altro crodelissimo e quasi mai non udito caso, novamente in Palermo successo ad una impia anzi diabolica matre, la narrazione de la quale appena da la onestà me è concessa» (XXII 33)<sup>298</sup>.

È una novella livida, narrata senza luci di simpatia in modo violento e sferzante. Il narratore focalizza esclusivamente la sua attenzione sulla protagonista, che con un turpe inganno riesce a congiungersi sessualmente col figlio di cui è sfrenatamente e morbosamente attratta. La madre incestuosa è assalita, più che rappresentata, attraverso una serie di notazioni polemiche e maligne volte ad evidenziarne la mostruosa perversione. Si legga questo giudizio di presentazione, reso più manifesto dal contrasto con il ritratto precedentemente delineato sulla singolare bellezza e apparente onestà della donna<sup>299</sup>:

«avvenne che costei, che considerava la virtù, l'onestà con le bellezze insiem del figliolo, da fuocosa lussuria assalita e vinta, de lui sì sfrenatamente se innamoroe, per essere da isso carnalmente cognosciuta, che niuna vera ragione, che lei mede-

<sup>296</sup> «fe' i dui corpi morti pigliare cossì infilsati da la lancia como eranò, e supra un sommare posti, ad uno eminente luoco fuori la città per pasto de ucelli e d'altre rapace fere gli fe' bottare, quale insino a le nude ossa fuorno devorati» (16). Nigro 1983, p. 72, ha visto in questo particolare «un'inclinazione al macabro piuttosto gotica che umanistica».

<sup>297</sup> Petrocchi 1953, pp. 97-100 considera la novella, una delle più audaci della novellistica antica, artisticamente squilibrata per la convenzionalità dell'inizio e la banale condotta della conclusione, ma efficace nell'acme della tragedia incestuosa raggiunta «con una vibrazione drammatica intensissima, con quei particolari appena accennati degli abbracciamenti di lui e delle false resistenze di lei».

<sup>298</sup> Cfr. anche questo giudizio contenuto nella dedica al magnifico Marino Brancazzo: «... per approbato dannarai un detestando e più diabolico che umano appetito, adimpito per una impia ribalda matre»; e ancora «... me persuado che, tale abominazione per la mente revolvendote, niuna loro strana sceleragine da te per lo inanzi ascoltata per impossibile la iudicarai» (2).

<sup>299</sup> Cfr.: «la matre, ancora che assai giovene fusse remasta, con multa dota e bella a maraveglia, per lo grandissimo amore che gli portava, prepuose e disse de più non volerse remaritare, se dal figliolo era ben e con obediencia trattata. Il che da multi ne fo commendata, e al figliolo fu carissima tale diliberazione;» (3-4).

sma in contrario se persuadeva, possedendo valere operare, de continuo col pensieri travagliava, como il suo nefando volere potesse ad effetto mandare» (5).

È una narrazione enfaticamente partecipata: Masuccio è tanto irresistibilmente attratto dall'abnormità e dall'aberrazione della vicenda che non riesce a staccarsi dalla materia. Concede ampiamente la parola alla donna (discorso a Garita [7-11]; discorso al figlio [22-23]), ma queste parole non riescono a dissimulare l'intervento del narratore: i due monologhi sono artificiosi e volutamente costruiti per evidenziare il contrasto tra innocua apparenza e oscena realtà così da dimostrare l'inaudita degenerazione morale del personaggio<sup>300</sup>. Questa scoperta partecipazione emerge, poi, con foga accalorata nel momento culminante della novella, dove Masuccio inserisce una violenta apostrofe contro la donna (16-17). Fin troppo evidente, e stucchevole, è l'intenzione del narratore di richiamare l'attenzione del lettore sull'acme di questa oscena, e tragica, situazione. Indubbiamente Masuccio di fronte a una materia così strana e abnorme, ha voluto strafare, ma questo eccesso di polemica finisce col turbare l'equilibrio narrativo della novella<sup>301</sup>.

<sup>300</sup> Questi monologhi hanno anche la funzione narrativa di «isolare» la donna nella sua negativa polarità. Si può notare come Masuccio narrativizzi le parole e le reazioni degli altri personaggi (Garita, Pino). In questa novella non esiste, e non può esistere, dialogo e confronto. Troppo diabolica è la personalità della madre.

<sup>301</sup> La tendenza all'eccesso continua nel commento finale, il più lungo di tutto il *Novellino*: le considerazioni sulla novella, e in particolare sulle «ricostruite» verginità femminili (e in proposito si noti il richiamo all'«approbato testimonio» della «vidua artista maistra de scola»); la più generale polemica accesa contro i comportamenti ipocriti delle donne e il violento *explicit* giovenaleo dimostrano chiaramente l'intenzione di stupire violentemente suscitando lo sdegno del lettore.

## CAPITOLO 2

### ASPETTI RETORICI

A regolare un materiale narrativo vario e molteplice, che come si è visto si estende frequentemente e preferibilmente verso la rappresentazione di certi aspetti inediti e straordinari della realtà umana, presiede la retorica, impiegata in modo ampio e consapevole secondo un preciso intento stilistico e un evidente impegno artistico mal dissimulati dalle dichiarazioni d'umiltà di alcune dedicatorie<sup>1</sup>. La preparazione retorica di Masuccio<sup>2</sup> si manifesta non solo nell'ordinata organizzazione strutturale della raccolta e nella articolazione coerentemente quadripartita delle singole novelle (argomento, esordio, narrazione, commento finale)<sup>3</sup>, ma anche nella esplicita tensione a una precisa corrispondenza tra materia e forma, secondo l'ideale stilistico del «convenevole» mutuato dal Boccaccio, a dimostrazione di una complessa, e non epidermica, imitazione del modello che trascende sicuramente il semplice riecheggiamento di temi e motivi novellistici o la ripresa di particolari stilemi. L'evidente differenza stilistica tra esordi, narrazioni e commenti, e anche tra le stesse narrazioni, o parti di esse, è la palese spia di una indubbia ed indiscutibile educazione reto-

<sup>1</sup> Cfr., per esempio, Prologo 1-2; Prologo 11; I 2; IV 2. Del resto è fin quasi superfluo segnalare che le stesse attestazioni di imperizia letteraria e le dichiarazioni di modestia rientrano nell'ambito di un preciso *topos* retorico. Cfr. Curtius 1948, pp. 97-100.

<sup>2</sup> Sulla formazione di Masuccio, e in particolare sulla sua preparazione retorica, cfr. Santoro 1963, pp. 314-316.

<sup>3</sup> Cfr. Santoro 1963, p. 316: «tale espediente [inquadrare le novelle in altrettante lettere e collegarle tra loro] era il riflesso di un'aderenza alla tradizione retorica che prescriveva per l'orazione come per l'epistola la distinzione fra *exordium* e *narratio*, mentre il commento finale corrisponde alla chiusa o conclusione».

rica e di una consapevole ricerca di diversi piani tonali che corrispondano a distinte finalità espressive<sup>4</sup>. Così anche rimanda a un indubbio apprendistato retorico la ricercata dissomiglianza nella caratterizzazione espressiva dei personaggi<sup>5</sup>, dagli accenti patetici ed elegiaci di Martina, di Eugenia o di Ipolita, all'audace e spregiudicata retorica della vedova palermitana nella XXIII, ai toni accesi e impertinenti di Chiara, alla freschezza popolare della «vecchia scavona» nella XXXII novella; e ancora, per quanto riguarda personaggi maschili, dai toni nobili e solenni di protagonisti della quinta decade, al linguaggio densamente letterario del colto maestro Diego<sup>6</sup>, alla navigata *ars praedicandi* di vari campioni del pulpito, alle espressioni semplici e immediate di persone del popolo.

La presenza e il ruolo della retorica si riconoscono poi decisamente e indiscutibilmente nell'uso fitto, articolato e diversificato dei tropi e delle figure, impiegati secondo due diverse e coesistenti finalità, da un lato la creazione di una vistosa e marcata letterarietà, dall'altro la ricerca di coloriti effetti espressivi e, in alcuni casi, di effetti di inquieta tensione, come rivela il seguente esame.

#### LA METAFORA

Anche nel *Novellino* si riflette la consuetudine, certamente riconducibile all'insigne modello decameroniano<sup>7</sup>, a un uso vario, ricco e assiduo della metafora. Il carattere di varietà si riconosce innanzi tutto nella scelta dei «veicoli»<sup>8</sup> che si estende a svariati e molteplici aspetti della realtà umana, del mondo animale e vegetale e dei fenomeni naturali, anche se si tratta di sfere semantiche tradizionalmente sfruttate in ambito letterario e, in particolare, nella novellistica.

Non meraviglia certo che il salernitano Masuccio attinga numerose immagini dalla navigazione. Ricordiamo subito nella prima novella:

<sup>4</sup> Proprio questa differenza tonale ha determinato la persistente valutazione, dicotomica e manichea, dello stile dell'autore, in cui la spigliata naturalezza delle narrazioni è nettamente contrapposta alla compassata solennità degli esordi e dei commenti.

<sup>5</sup> Cfr. Santoro 1963, p. 315.

<sup>6</sup> «Si tratta di un vero e proprio 'mosaico' di loci del Boccaccio», cfr. Velli 1988, p. 119 (nota 9).

<sup>7</sup> Per una classificazione delle metafore decameroniane cfr. Pirovano 1991.

<sup>8</sup> Nell'ambito dell'analisi della metafora chiameremo *veicolo* l'immagine espressa e *tenore* l'idea soggiacente, secondo le proposte terminologiche di Richards 1967.

«Il maestro, che *in duro scoglio avea già firmate l'ancore...*» (I 30);

«[la cavalla] girando la *poppa* verso il stallone... » (I 43);

«[la cavalla] fu costretta a correr tempo *senza timone...*» (I 43).

Veicoli tratti dalla navigazione sono particolarmente frequenti, poi, nella X novella, dove, tra l'altro, si può riconoscere il procedimento della «fraseologia diegetica» già impiegato dal Boccaccio nel *Decameron*<sup>9</sup>. La metafora iniziale che connota l'abilità illusionistica dei due ferraresi,

«tutti coloro ingannando che *giunger si posseano sotto vento...*» (X 9),

sembra anticipare e suggerire il travestimento di Lodovico, che, per ingannare il frate, «era travestito in marinaio provenzale de galea fuggito» (15). La novella si scrive nella lingua della novella, la lingua *conosce* la storia<sup>10</sup>. Questa prima immagine funziona inoltre da detonatore analogico, dal quale derivano, come in una sorta di reazione a catena procedente per contiguità logico-diegetica, le altre metafore della novella, che richiamano sempre il campo semantico della navigazione. È come se il personaggio influenzasse la scelta dei «veicoli»:

«E [Lodovico] discorrendo per la chiesa *con l'occhi sempre al pennello*<sup>11</sup>...» (X 16);

«Frate Antonio... *de l'orsa*<sup>12</sup> a montare incominciato e Lodovico a calare in poppa...» (X 35);

«fra loro insieme unitisi e *date vele a' venti...* » (X 35)<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Cfr. Forni 1992, p. 73 e pp. 79-82.

<sup>10</sup> Cfr. Forni 1992, p. 79.

<sup>11</sup> Per questa espressione cfr. Settembrini 1990, p. 212: «*Pennello*, lunga e sottile striscia di tela che sventola in cima all'albero della nave. Espressione marinaresca per dinotare che il furbo aveva sempre l'occhio al frate».

<sup>12</sup> Per questa lezione in luogo di «*orza*» (testo Petrocchi), cfr. la concordanza dei due incunaboli e i rilievi di Gentile 1979, p. 59. Per questo «veicolo» cfr. anche *Dec.* IX 6, 17 dove però l'immagine ha un valore erotico: «Adriano... la ricevette bene e lietamente, e senza fare altramenti motto *da una volta in sù caricò l'orza* con gran piacer della donna». Del resto nel *Decameron* non mancano metafore attinte dalla navigazione.

<sup>13</sup> Sempre in questa X novella cfr. l'espressione marinaresca «Blasio... parendoli *che 'l pesce odorasse l'esca...*» (X 12). Per quanto riguarda l'impiego di metafore tratte dalla navigazione o più in generale dal campo semantico del mare cfr. anche I 11; IV 2; IV 52; VI 30; VII 25; IX 2; Parte II 1; XI 6; XVII 12; XVII 16; XVIII 2; Parte III

Passando ad altre attività umane, segnaliamo le metafore attinte dall'agricoltura, prevalentemente erotiche secondo una inveterata tradizione letteraria<sup>14</sup>. Una di queste immagini viene utilizzata dal misero amante della novella XXV nel suo violento sdegno contro l'amata Ieronima, dopoché, con la collaborazione del servo Alfonso, ha accettato di sperimentare di persona la perfidia della ragazza travestendosi da schiavo nero e accettando, per la verità a fatica, di avere un amplesso con lei:

«con gran fatica *ho lavorato sopra lo etiopio terreno*» (XXV 16)<sup>15</sup>;

coerenti con l'ambiente e con il tono rustico e agreste della vicenda sono poi le metafore agricole della novella XXXVI: il loro corposo realismo domestico, il loro colore vivace e intenso suggeriscono una sensualità calda e istintiva

«[Petruccio] diliberò, *dopo che ne l'altrui terreno non avea possuto solcare, volere nel suo medesimo il seme spargere...*» (XXXVI 14).

E si notino poi, poco più avanti, anche le parole con cui Selvaggia rimprovera il presunto marito, in realtà l'ignaro Augustino:

«*Al terreno del quale credendote lavorare, fuorsi per servargli amicitia, lo hai più che lo solito coltivato, mostrandote sì gagliardo, e a casa pare che non abbi fiato*» (XXXVI 16)<sup>16</sup>.

Sempre in questa novella, perfettamente congrua con l'ambiente e la vicenda, è un'altra immagine attinta dal campo semantico della macinazione. Anche in questo caso si può riconoscere il procedimento della frase-

2; XXII 11; XXIV 7; XXIV 23; XXV 4; XXVII 9; XXVII 12; XXIX 4; XXIX 24; XXIX 29; XXIX 32; XXX 13; XXX 27; XXX 33; XXXI 25; XXXV 21; XXXVIII 13; XL 5; Parte V 1; XLI 3; XLII 21; XLIII 5; XLVII 7; XLIX 10; L 36.

<sup>14</sup> Per la tradizione della metafora agricola in ambito erotico, cfr. Avalle 1977, pp. 107-129. Il riferimento immediato è comunque la raccolta del Boccaccio e in particolare le metafore erotiche della I novella della III giornata.

<sup>15</sup> Tra l'altro in questa espressione si può riconoscere un riferimento a Giovenale: «...nam si distendere vellet/ et vexare uterum pueris salientibus, *esses/ Aethiopsis fortasse pater, mox decolor heres/ impleret tabulas numquam tibi mane videndus*» (VI 598-601), un brano che ha sicuramente impressionato la fantasia di Masuccio anche per le implicazioni ideologiche (si veda, infatti, nella conclusione della III parte, la giustificazione da parte dello scrittore della propria polemica contro le donne: la lascivia femminile comporta ripercussioni sull'istituzione familiare e quindi sulla società).

<sup>16</sup> Per altre metafore agricole, cfr. I 22; VI 7; VI 33; XVIII 5; XXIII 19; XXVI 23.

ologia diegetica; l'imprevisto guasto del mulino non arresta il lavoro del mugnaio, ma si verifica soltanto una trasposizione dal letterale al figurato: il mestiere continua sul corpo della donna

«il molinaro..., sentendosi e mordere e scrizare, forzato a tale *lavoro*<sup>17</sup>, *da una volta in su diede acqua al non suo molino*» (XXXVI 15)<sup>18</sup>.

Così altre giocose e fiorite metafore sessuali, in virtù di una non troppo dissimulata analogia di movimenti, si ispirano a vari mestieri umani, dalla lavorazione della lana:

«in quelle cose che a lussuria appartengono, né da timore né da vergogna né da coscienza sèti raffrenate a fare distinzione alcuna... puro che secundo il vostro imperfetto iudicio se possa o sappia meglio *nel battere de lana esercitare*» (XXIV 20)<sup>19</sup>;

a quella della carta:

«Il fra Ungaro, che remasto era de fuori, udendo *batter fieramente la cartera...*» (VII 34);

a quella del ferro:

«il quale [moro], non aspettando altri inviti, *posto mano a' ferri, la cominciò a la canina a martellare*» (XXIV 12)<sup>20</sup>.

Chiara e Agnesa, le due spregiudicate e disinibite monache della VI novella, nelle loro pratiche erotiche ed economiche richiamano poi l'attività delle donne-barbiere di decameroniana memoria<sup>21</sup>:

<sup>17</sup> Per l'uso metaforico, in chiave erotica, di questo termine cfr. anche XXVIII 10; XXXVIII 23; XLV 10. Per questa metafora cfr. *Dec.* II 10, 43 e VIII 2, 23.

<sup>18</sup> La metafora rimanda a una nota scena erotica del *Ninfale fiesolano*, cioè la deflorazione di Mensola: cfr. *Ninf.* CCCX 5-6 e CCCXI 1-2. Ma cfr. anche Sercambi CLII 736, 4-6. Per un'altra immagine simile nel *Novellino* cfr. anche V 28 che richiama direttamente una metafora decameroniana.

<sup>19</sup> L'amante nella sua violenta invettiva non può dimenticare la rivendicazione erotica della boccacciana Bartolomea che di notte vuole lavorare e battere la lana; cfr. *Dec.* II 10, 33. Ma cfr. anche la novella XX di Sermini: «E tanto batteva e scardazzava quella lana...».

<sup>20</sup> Ma cfr. anche III 35 e 36; XXI 16.

<sup>21</sup> Cfr. le prostitute siciliane che «essendo non a radere ma a scorticare uomini date del tutto»; e, sempre nello stesso paragrafo, «e di quegli vi sono stati che la mercatantia e 'l navilio e le polpe e l'ossa lasciate v'hanno, *sì ha soavemente la barbiera*

«e stabilita tra esse due una indissolubile amistà e perpetua lega, *si lievemente si studiavano menare il rasuro, che più tosto scorticare che radere saria stato iudicato*» (VI 7).

Metafore mercantili sono altresì coerenti con il mestiere, o con le prestazioni occasionali, di altre figure femminili; così Marchesa, la giovane prostituta siciliana di straordinaria bellezza, intuite le intenzioni di fra Partenopeo,

«como colei che *ad ogni prezzo sapea vendere la sua mercanzia*, veduto che 'l frate con tanta istancia de *comperarla* cercava, prepuose non sulo de *non donarla* ma più tosto *stravenderla a carissimo prezzo*» (VII 19)<sup>22</sup>;

e si ricordi l'ammonimento del cavaliere avignonese al giovane e inesperto scolaro castigliano che si è lasciato irretire dalle arti di Laura:

«e perché, per bella che sia, una bagascia non può meritare né deve avere per una sula notte più de uno ducato, voglio che tu medesimo, che *la mercanzia* comperasti, per ultimo pagamento gli done... e recòrdote che per l'avvenire sei provisto de *si vili mercia a tanto caro prezzo non comperare*» (XLV 31-32)<sup>23</sup>.

Passando ad altre attività umane si ricordino i «veicoli» attinti dal campo semantico della giostra, impiegati prevalentemente in chiave erotica: il giovane amante della novella XXV, conosciuta direttamente la «inaudita sceleragine» dell'amata Ieronima, a stento riesce a portare a compimento l'amplesso:

*saputo menare il rasoio*» (Dec. VIII 10, 8). Ma cfr. anche Cecco Angiolieri I, 3-4: «Chi t'ha rubato? [C] Una che par che *radal' come rasoio*, si m'ha netto lasciato». Interessante è allora l'operazione compiuta da Masuccio, che, pur riprendendo l'immagine, la adatta a un differente ambito semantico, visto che nel *Novellino* il «veicolo» esprime la sfrenata attività sessuale delle due monache. Per un'analoga operazione sulle fonti cfr. la nota 12.

<sup>22</sup> Cfr. anche VII 11.

<sup>23</sup> Per altre metafore dell'ambito economico cfr. X 16; XXXVIII 21; XL 25. Ricordiamo poi nella dedica della novella XXXV al fiorentino Francesco Bandini, l'immagine con cui Masuccio qualifica il proprio materiale novellistico «cercando tra 'l mio esile peculio, ho trovata *una nova qualità de moneta senza cugno e de falso metallo composta...* e si de quella *profitto* alcuno non te ne seque...» (XXXV 3), dove colpisce, tra l'altro, il rimando alla «moneta... senza conio» utilizzata in terra di Menzogna secondo il racconto di frate Cipolla (Dec. VI 10, 39), il quale cita a sua volta un passo dantesco; cfr. *Par.* XXIX 126: «pagando di moneta senza conio».



«e cossì con difficoltà non piccola, ancora che più volte avesse la lancia perduta, formò la prima e ultima carriera» (XXV 14)<sup>24</sup>.

La giostra richiama analogicamente il campo semantico dell'equitazione, tradizionale fonte di immagini sessuali: l'impotente straticò della XIII si impegna nei limiti delle sue possibilità a soddisfare la giovane moglie, ma

«ancora che a lui venesse meno la biada, a la cavalla non scemava l'appetito» (XIII 9)<sup>25</sup>.

Diffuse sono anche le metafore tratte dalla caccia. A parte la serie di immagini cinegetiche della novella III che considereremo meglio più avanti, si veda nella novella VII come viene connotata la mediazione erotica di frate Ungaro che va a prendere la Marchesa:

«Né [fra Partenopeo] avendo molte ore aspettato, vedendo tornare il buon cacciatore che senza cani avia già condotta la preda...» (VII 33)<sup>26</sup>;

e non si dimentichi il valente prete della novella IX

«megliore *inversatore de bosco* che pastore de anime umane» (IX 4).

Anche il campo semantico della danza (e del ballo in genere), per la facile analogia dei movimenti, viene sfruttato in senso erotico. Gli «aconzi balli trivisani» del veneziano Antonio con la bella moglie di Marco (XXXVIII 21), tra l'altro, non sono molto dissimili dalla «danza trivigiana»

<sup>24</sup> Per altre immagini tratte dalla giostra, cfr. I 24; V 25; XXVIII 17; XXIX 30; XXXI 31; XXXII 33. È un campo semantico utilizzato ampiamente da Boccaccio. Cfr. per il *Decameron*, Pirovano 1991, p. 62. Ma cfr. anche il *Corbaccio*, in particolare § 251 e 264.

<sup>25</sup> Cfr. anche la metafora sviluppata che innerva il dialogo lascivo tra il prete e Lisetta nella novella IX, come vedremo meglio più avanti; e XXVIII 11; XXIX 13.

<sup>26</sup> Molte di queste immagini, di *decameroniana* memoria, si ripetono nel corso del *Novellino*. Così per il termine metaforico «caccia» cfr. anche III 28; III 33; III 36; III 53; XX 10; XXVII 4; XLIV 28; XLIV 30; per «preda» cfr. III 33; III 34; V 1; V 28; XXIX 1; XXXVIII 15; XXXVIII 22; XLIV 1; per «adescare» cfr. II 22; IV 37; XXIV 7; per «tenere in pastura» XXIII 11 e 34; XXV 1 e 18 in aggiunta al termine «uccellare»; per «cacciatore» cfr. XXIX 24. Sempre nell'ambito della caccia si consideri infine la metafora cinegetica «E per volerse de ciò rassicurare, [la donna] gli puose de multi bracchi a la coda» (XXVII 6).

del Zeppa con la moglie di Spinelloccio nella VIII 8 del *Decameron*; così si ricordino pure i «balli» insegnati dal frate a Viola (XXIX 18 e 20) e da questa al fabbro (XXIX 31)<sup>27</sup>. Frequente è poi l'impiego metaforico del termine «gioco» sempre in chiave erotica, in cui è esperto il frate della novella II, tanto da far appassionare anche l'ingenua Barbara (II 45 e 48) e in cui si esercita con soddisfacenti risultati anche donno Battimo (V 8)<sup>28</sup>. Una maggiore varietà si può riconoscere nei «veicoli» attinti dall'ambito gastronomico, o alimentare in genere; ricordiamo Ambrosia che in poco tempo porta a compimento i suoi desideri libidinosi di giacere con l'orrendo nano:

«non lassò passare multe ore, che volse *de tale nefando pasto la sua gulosa voragine soddisfare*» (XXVIII 8)<sup>29</sup>;

una serie di altre metafore gastronomiche, in chiave erotica, si trova, poi, nella novella XXIX, suggerite dall'episodio della cena del genovese e di Viola:

«[il genovese] se puose a cavallo e cominciò a fare sua *salatuccia*» (XXIX 13);

«... ancora che la giovane tutta se andasse struggendo, dubitando non gli sopravvenesse *la secunda vivanda avanti che avesse la prima assaggiata*, puro erano già sonate tre ore, e loro *cena* non era cominciata» (XXIX 14);

«Ma lassando Viola col maestro de l'apprestato *disnare godere...*» (XXIX 32)<sup>30</sup>;

e ancora, con un altro «tenore», si ricordi questa immagine, di decameroniana memoria:

«Non multo lontano da le nostre contrate è un luoco poco noto e meno fre-

<sup>27</sup> E cfr. anche V 27 e 28; VII 33; XXVIII 11. Per il termine «danza» cfr. V 26.

<sup>28</sup> Per il termine metaforico «gioco» cfr. anche XXII 6; XXIII 20; XXVIII 10; XLIV 21. Ricordiamo però in questa categoria anche il «pristino *trastullo*» subito dall'amante della XXIV 7; e il «ioco de bagatelle» in cui è artista Ieronima (XXV 4).

<sup>29</sup> Notare la somiglianza con l'anatomica descrizione che il Boccaccio fa della vagina nel *Corbaccio*: «Egli è per certo quel golfo *una voragine infernale*; la quale allora si riempirebbe o sazierebbe, che il mare d'acqua o il fuoco di legne» (*Corb.* 293).

<sup>30</sup> Per altre immagini simili cfr. II 48; XI 32; XV 29; XXXVI 5; XXXVIII 15; XLIV 29; XLV 7; e, fuori dall'ambito erotico, XXXVI 3.

quantato, il quale ancora che de gente inculte e *de grossa pasta* sia abitato...» (XXXVI 4)<sup>31</sup>.

Un rilievo particolare assumono, poi, i «veicoli» attinti dalla sfera religiosa secondo una consuetudine della novellistica antica. Masuccio, innestandosi su una annosa tradizione e rifacendosi in modo particolare all'esempio decameroniano, coglie pienamente le implicite potenzialità comiche insite nel contrasto tra la sacralità del «veicolo» e la lascivia del «tenore». In questo senso possiamo interpretare l'impiego della scabrosa immagine «resurrezione de la carne» per alludere maliziosamente e comicamente all'erezione fallica di frate Ungaro (VII 34), in cui è evidente il calco decameroniano come già detto altrove. Altrettanto evidente in senso comico è un'altra metafora usata per alludere ai genitali femminili:

«vedendo che per essergli dal straticò stato interditto, non aver possuto avere il suo voto in cera per appiccarlo ogne anno una volta dinanzi a quelli corpi santi, gli fusse stato dispensato de posserlo in causa pia ed in carne viva e vera permutare, como già fece non sulo una volta l'anno ma infinite il mese, offerendo quello dentro al *sacro templo de la valle de Iosafat*, e fuorsi per averne nel dì del iudicio più vero testimonio» (XIII 25).

La ripresa in chiave empia e scherzosa di un motivo della novella viene accentuata in questo commento appunto dalla metafora, in cui colpisce la forte dissonanza tra «veicolo» e «tenore» anche per le implicazioni scritturali dell'immagine<sup>32</sup>.

Inoltre per le metafore religiose non va trascurato un desiderio di coerente contestualizzazione. Così se il frate della XXIX «donò per una volta [a Viola] plenaria remissione, non per autorità che 'l generale li avesse donata, ma da sua poterosa natura concesaglie» (XXIX 17), nella IX gli amplessi vengono espressi come una sorta di religiosi esorcismi compiuti dall'arciprete sul corpo della bella e consenziente Lisetta:

<sup>31</sup> Cfr. *Dec.* III 4, 5 e VIII 3, 31. Per altre metafore simili del *Novellino* cfr. poi «a coloro che hanno *l'orecchie impistrate de santa pasta*» (Prologo 17) e «a tal che coloro cognoscessero *de che grasso il suo cervello fusse condito*» (VIII 17) (per la forma «de che...» al posto della lezione di Petrocchi «che de...» rimandiamo alle considerazioni di Gentile 1979, pp. 102-103).

<sup>32</sup> Cfr.: «congregabo omnes gentes et deducam eas in valle Iosaphat» *Ioel* 3, 2; e «consurgant et ascendant gentes in vallem Iosaphat» *Ioel* 3, 12. Ma cfr. anche *Inf.* X 11 «quando di Iosafat qui torneranno».

«per cavare un spirito dannato da quello afflitto corpo de la giovane, con grandissimo piacere de tutti dui assai più d'un centinaio ve ne puoserò de beati» (IX 21).

Anche in questo caso si realizza il procedimento della fraseologia diegetica. L'immagine è la conseguenza logica della richiesta dell'ingenuo marito di Lisetta, che, per allontanare lo spirito entrato nel corpo della moglie, aveva personalmente scongiurato le doti esorcistiche dell'arciprete.

Sempre per un bisogno di coerenza logico-narrativa si possono interpretare le serie di immagini religiose tratte da novelle come la V (che analizzeremo meglio più avanti) e la II, in cui il contesto esercita una suggestione decisiva anche per la scelta dei «veicoli»: in quest'ultima novella, infatti, incentrata sul miracoloso concepimento del quinto evangelista, si osservi il coerente impiego di metafore attinte dalla sfera religiosa, o comunque già codificate nel linguaggio ecclesiastico<sup>33</sup>:

«sputando paternostri *si pascono* de piedi de santi» (II 2)<sup>34</sup>;

«ben forte e costante *a la battaglia starai del maledetto inimico de Dio*» (II 27);

«poste sue *artegliarie per sacrificare a Satanas*» (II 33);

«un tanto eccelso tesoro dal tuo felice *vasello* produrre» (II 35)<sup>35</sup>;

«— Io adoro te, felicissimo ventre, nel quale da qui a poche ore *il lume de tutto il cristianesimo* ingenerar si deve» (II 46);

«*abasciato in mezzo del giglio*» (II 47)<sup>36</sup>;

<sup>33</sup> Per altre immagini tipiche del linguaggio ecclesiastico cfr. VIII 24 (epiteto scritturale [*Isaías* 58, 1] di Roberto da Lecce); VIII 21 (con allusione a *Dec.* VIII 2, 3); III 57; ricordiamo infine il frequente impiego della metafora (o metonimia) biblica «conoscere carnalmente» (cfr. per esempio VIII 28 e XXII 1).

<sup>34</sup> Per il termine metaforico di origine evangelica, cfr. anche VII 8.

<sup>35</sup> E più avanti «vedea ogni giorno aumentare *il vaso* del nuovo evangelista» (II 50). In questo caso viene audacemente utilizzata una metafora religiosa («vas electionis» *Actus Apostolorum* 9, 15). E cfr. l'espressione con cui viene indicato S. Paolo nell'*Inferno* dantesco «Andovvi poi lo Vas d'elezione» (*Inf.* II 28) e soprattutto in *Par.* XXI 127-128: «Venne Cefas e venne il gran vasello/ de lo Spirito Santo». Ma cfr. anche *Filocolo* V 77, 3.

<sup>36</sup> La metafora vegetale per indicare il sesso femminile rimanda al *Canticum canticorum* 7, 2: «*venter tuus sicut acervus tritici vallatus liliis*». Non si trascuri poi il riferimento a una novella di Sermini in cui frate Ugolino viola *il giglio* dell'innocente Fioretta (XXXIII). Poco economica ci sembra l'interpretazione di Nigro 1983, pp. 15-18, che riferendosi a un motivo iconografico parla di «imbutizzazione genitale del *giglio* che la tradizione voleva in mano all'angelo annunciatore o accosto all'*ancilla Domini*».

«non solamente *al numero del quinto evangelista pervennero, ma agli sette doni del Spirito Santo*» (II 47)<sup>37</sup>.

Passando oltre, se delle immagini tratte dalla sfera semantica del cammino<sup>38</sup> e dell'edilizia si è già parlato all'inizio del primo capitolo, un rilievo maggiore assumono le metafore zoologiche, sia per la frequenza dell'impiego sia per la varietà: lupi<sup>39</sup>, orsi<sup>40</sup>, agnelli<sup>41</sup>, pecore<sup>42</sup>, uccelli<sup>43</sup>, cani<sup>44</sup>, rospi<sup>45</sup>, galli<sup>46</sup>, montoni<sup>47</sup>, asini<sup>48</sup>, fiere in genere<sup>49</sup> sono ampiamen-

<sup>37</sup> Da notare tra l'altro il valore comico di numeri della tradizione religiosa impiegati in senso osceno per alludere agli amplessi compiuti dai due personaggi.

<sup>38</sup> Alle metafore del viaggio testuale aggiungiamo questa immagine erotica: «[la donna] con maestrevole polveri, fomigii e lavacri avea *la battuta strata* in maniera reser-rata...» (XXIII 18), con oscena allusione alle ricomposizioni vaginali della vedova palermitana (e cfr. anche XXIII 27).

<sup>39</sup> Cfr. II 21; II 30; III 5; IV 47; VI 11, 17 e 23; VII 10; X 25 e 48; XXI 15; XLIX 19. Nell'ambito dell'impiego di metafore animalesche Masuccio è sensibile ai consigli dei maestri di retorica medievali. In particolare si noti questo catalogo di usuali transunzioni animalesche fornito da Boncompagno da Signa nella sua *Rhetorica novissima*: «Dolosi namque homines in vulpes, raptores in lupos, timidos in lepores, sub aqua natantes in mergones, tentantes artes et quaslibet facultates in simias, currentes ad nuptias et famosa convivium in vultures, sectantes vilia in milvos, et depilatores in corniculas transumuntur...». Per la *transumptio* in Masuccio vedi più avanti.

<sup>40</sup> Cfr. «Chiara, che *ne l'altrui tana avea già il suo orso collocato...*» (VI 22).

<sup>41</sup> Cfr. «a nui se dimostrano coverti *de pelle de mansueti agnelli*» (I 61).

<sup>42</sup> Cfr. «Il maestro, *che più de pecora che de leone l'animo avea...*» (V 23).

<sup>43</sup> Cfr. «[la donna] ricordandosi... *del figurato ucello, qual lui vivo in gabbia tenea...*» (XIII 24). E cfr. anche VII 24; XI 28; XV 3; XXXI 25. Ricordiamo qui anche i termini figurati «uccellare» (VI 10); «dare una beccata» (XXXVIII 13); l'espressione popolare «se abbecca il cervello» (XXIII 27); «uncini» (VI 9); «artigli» (I 12).

<sup>44</sup> A parte le metafore cinegetiche della III novella, cfr. anche «il vederse tra dui *ferocissimi cani*» (XXXI 31). Ricordiamo poi i termini figurati «abbaiare» (XXIX 29) e «mordere» (III 55; XXIII 25) di decameroniana memoria.

<sup>45</sup> Cfr. «e tale volta la donna cavalcare sopra *lo rospo* a la iannetta» (XXVIII 11).

<sup>46</sup> Cfr. «Ma [Agata] cognoscendo chiaramente costui [frate] *esser gallo e non capone*» (III 19) con ripresa scherzosa della precedente similitudine «si persuadeva che 'l fare de' frati agli uomini non altramente fusse che a' pulli quando se castrano» (III 18).

<sup>47</sup> Cfr. «con tante piacevole rise che aveano Marco *de montone becco* fatto ritornare» (XXXVIII 24). Cfr. anche XIII 16; e II 14 che rimanda a *Dec.* VIII 3, 57 e VIII 5, 20. Ricordiamo qui anche l'espressione popolare di sapore ironico «portar la diadema de l'ariete in su la fronte» (V 8). In questo ambito si ricordi l'insegnamento di Boncompagno da Signa nella sua *Rhetorica novissima*: «Cornua quidem ornamenta sunt animalium, sed per contrariam transumptionem coniugatorum vertices dehonestant...».

<sup>48</sup> Ricordiamo l'espressione lubrica «quando scampa loro *l'asino dal cavestro*, e lor prolifico seme genera il natural suo feto» (VI 34).

<sup>49</sup> Cfr. «quando *le velenose fere* [donne] da tale necessità sono astrette...» (XXXII 27). Cfr. anche XXXI 31. Ricordiamo infine il termine «bestia» per l'organo sessuale maschile (XIII 15 e XXV 12).