

HERMANN H. WETZEL

PREMESSE PER UNA STORIA
DEL GENERE DELLA NOVELLA.
LA NOVELLA ROMANZA DAL DUE AL SEICENTO¹

Parlare in Italia di generi letterari dopo Croce equivale a parlare dell'impiccato in casa del boia. Ma le paure si sono mitigate nel frattempo... Alcuni rimproveri, quelli più gravi, contro il concetto di genere letterario possono venir eliminati mediante una concezione più dinamica del concetto stesso, come per esempio quella proposta da C. Segre nel suo articolo nell'*Enciclopedia Einaudi*.²

I. PER UNA VISIONE DINAMICA DEL GENERE DELLA NOVELLA

E appunto in tale visuale che intendiamo l'espansione temporale (dal Due al Seicento) e geografica (italiano, francese e spagnolo) della nostra ricerca. Questa estensione ha parecchi vantaggi se confrontata con una prospettiva limitata a una sola lingua nazionale e a una sola epoca ed è nello stesso tempo comprensibile (al di là della tradizione tedesca degli studi romanzi) in quanto reazione ad alcune tendenze ottocentesche della ricerca che oggi sembrano in linea generale superate.

Si pensi in primo luogo al nazionalismo letterario per quel che riguarda la ricerca delle fonti e degli influssi ed alla tendenza dei ricercatori a rinfacciarsi la priorità o almeno l'originalità delle scoperte tematiche o formali. (Rimando per esempio alla discussione fra Pietro Toldo e Gaston Paris).³ L'estensione del campo di ricerca

1. Ringrazio J. Zabkar per il suo prezioso aiuto linguistico.

2. C. SEGRE, *Generi*, anche in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 234-63.

3. P. TOLDO, *Contributo allo studio della novella francese del XV e XVI secolo considerata specialmente nelle sue attinenze con la letteratura italiana*, Roma, Loescher, 1895; G. PARIS, *La nouvelle en France au XV^e e XVI^e siècles*, in «Journal des Savants», LX 1895, pp. 289-303, 342-61.

sottolinea inoltre la disponibilità generalizzata del materiale narrativo europeo ed orientale e permette di puntare l'interesse sull'elaborazione specifica di questo materiale.

In secondo luogo si tenga presente la teoria e la prassi dell'ontologizzazione e del normativismo nel definire il genere della novella. Soprattutto la germanistica (sia fatto un nome solo: Paul Heyse)⁴ si è data molto da fare per definire il fenomeno della novella a livello essenzialista. Questa tendenza ha provocato dall'altra parte (nella romanistica) la reazione altrettanto "estremista" di W. Pabst⁵ che rifiutò del tutto il concetto del genere letterario di "novella".

L'allargamento geografico e temporale del corpus dei testi considerati (che potrebbe venir esteso fino ai giorni nostri, cosa che preferiamo non fare per ragioni didattiche) ci mostra la grande varietà e le possibilità strutturali del genere letterario senza che si debba promuovere al rango di essenza una singola specie storica. Preferiamo applicare la formula di H.-R. Jauss, per il quale i generi letterari « non posseggono altra generalità che quella che si manifesta nella trasformazione delle loro apparenze storiche » che si fa palese appunto « nel trascorrere una scala di possibilità ».⁶ Inoltre la novella ha il grande vantaggio di non esser un genere canonizzato sin dall'antichità cosicché gli autori, malgrado l'autorità del Boccaccio (qualche volta già smussata da una traduzione adattante), si sentivano più liberi sia nell'applicazione del modello come pure nel reagire con cambiamenti strutturali ai mutamenti del loro contesto pragmatico-funzionale.

4. E la sua "Falkentheorie" tirata dalla novella di Federigo degli Alberighi (*Decameron* v 9) e sviluppata nella introduzione al *Deutscher Novellenschatz*, 1871; oggi anche la germanistica usa una terminologia più cauta: cfr. B. VON WIESE (*Novelle*, Stuttgart, Metzler, 1963, p. 13): « Der Verfasser dieser Schrift hat daher in seinen eigenen Forschungen die Auffassung vertreten, daß der absichtlich unbestimmtere Ausdruck 'novellistisches Erzählen' bzw. eine Untersuchung über den jeweiligen 'Spielraum' dieses Erzählens weiter führen könne als die theoretischen und dogmatischen Festlegungen der Gattung Novelle überhaupt ».

5. W. PABST, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Heidelberg, C. Winter, 1967² (prima ed. 1953).

6. H.-R. JAUSS, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, in G.R.L.M.A., vol. 1, Heidelberg, C. Winter, 1972, pp. 107-38; qui p. 110 e p. 124.

L'allargamento del corpus di testi e la sua estensione temporale induce il ricercatore a considerare non solo quei testi che si chiamano esplicitamente "novelle" ma gli permette di tener conto anche di forme simili di narrazioni brevi. In questo caso il genere della novella non viene più considerato in maniera isolata ma in seno a un sistema generale di narrazioni brevi che poi si cristallizzano in un certo momento in opere novellistiche propriamente dette, pur conservando sempre una larga scala di possibili varianti.

Boccaccio stesso ha chiara consapevolezza di questa eterogeneità della sua raccolta quando appunto definisce il termine "novella" – parola ai tempi suoi non molto in uso in senso moderno – con l'aggiunta di « o favole o parabole o istorie ». I mutamenti del genere mostrano che qualche volta la tipologia dei racconti chiamati novelle cambia soltanto di dominanze, altre volte invece si evolve in direzione di nuovi generi.

Si parla spesso della diversità delle origini della novella come genere e del genio unificatore di Boccaccio.⁷ Certo, questa tendenza unificatrice esiste, ma bisogna pur sottolineare anche la grande diversità della novella di Boccaccio. Questa diversità, che porta insito in sé tutto uno spettro di possibilità strutturali, non è la minore delle attrazioni della raccolta boccaccesca e ha contribuito nel corso dei secoli al suo successo e alla longevità del genere tutto intero.

La grande diversità di condizioni storiche e di mentalità che agiscono nel lungo periodo dal Due al Seicento nei diversi paesi parlanti lingue romanze condizionano uno sviluppo molto diversificato della novella. Le varianti, le scelte che si fanno fra i diversi tipi di novelle e di cornici, la loro ricorrenza e il loro susseguirsi ci permettono di capire meglio le leggi che secondo il loro contesto regnano sui cambiamenti.

Parlare di queste leggi significa abbandonare la maniera formale di presentare la storia della novella come un semplice susseguirsi di forme differenti che si spiegherebbe con ragioni inerenti al genere stesso e con una certa necessità innovatrice in quanto ta-

7. H.-J. NEUSCHÄFER, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München, W. Fink, 1969.

li.⁸ Questa concezione dei formalisti russi mi sembra del tutto anacronistica per quel che riguarda la novella dal Due al Seicento. I mutamenti operati dai successori al modello del *Decameron* non sono dovuti a un mero bisogno di delimitarsi di fronte a questo, bensì quel « processo di creare continuamente orizzonti nuovi e di cambiarli » del quale parla H.-R. Jauss⁹ è sempre segno di cambiamenti piú generali e piú profondi nella maniera di sentire, di vedere, di pensare e di agire in una data società.

Perciò sceglieremo un punto di vista pragmatico-funzionale che fa dipendere la forma di un genere letterario dalla sua “sede nella vita” (“Sitz im Leben”), un termine creato dalla scuola storico-formale di esegesi biblica di H. Gunkel e di R. Bultmann.¹⁰ Secondo questa concezione la forma specifica di un genere letterario nasce dalle manifestazioni di vita e dai bisogni di una popolazione storicamente definita, non è quindi creazione di un individuo particolare, ma è fenomeno sociale.

Il punto di partenza di questa maniera di creazione mi sembra particolarmente bene espresso con il termine “habitus”, rimesso in uso da P. Bourdieu. Il termine, già utilizzato nella storia dell’arte, è molto simile alla “mentalità”, ma piú convincente come terminologia perché etimologicamente meno “mentale”, dato che abbraccia diverse attività umane. Bourdieu lo definisce così: « système acquis de schèmes générateurs, l’habitus rend possible la production libre de toutes les pensées, toutes les perceptions et toutes les actions inscrites dans les limites inhérentes aux conditions particulières de sa production, et de celles-là seulement. À travers lui, la structure

8. Nello stesso spirito M. TIETZ (in un resoconto del mio libro *Die romanische Novelle bis Cervantes*, Sammlung Metzler, 162, Stuttgart, Metzler, 1977, nella rivista « Zeitschrift für Roman. Philologie », xcvi 1980, pp. 156-59) critica le mie « den Text weit überschreitenden Erklärungen » e propone una sua propria “spiegazione” della complessità degli eroi di Boccaccio: « Ursache der Doppelpoligkeit der Gestalten ist weniger eine gegenüber dem Mittelalter neue Sicht des Menschen als ein erheblicher Fortschritt in der Erzähltechnik ».

9. JAUSS, *Theorie der Gattungen*, cit., p. 119: « [...] so stellt sich das Verhältnis von einzelstem Text zur gattungsbildenden Textreihe als ein Prozeß fortgesetzter Horizontstiftung und Horizontveränderung dar ».

10. H. GUNKEL, *Das Märchen im Alten Testament*, Tübingen, Mohr, 1917; R. BULTMANN, *Die Geschichte der synoptischen Tradition*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964⁶.

dont il est le produit gouverne la pratique, non selon les voies d'un déterminisme mécanique, mais au travers des contraintes et des limites originaires assignées à ses inventions. Capacité de génération infinie et pourtant strictement limitée, l'habitus n'est difficile à penser qu'aussi longtemps qu'on reste enfermé dans les alternatives ordinaires, qu'il vise à dépasser, du déterminisme et de la liberté, du conditionnement et de la creatività, de la conscience et de l'inconscient ou de l'individu et de la société». ¹¹

Pertanto, nonostante la forza quasi normativa del *Decameron*, nessuna collana ulteriore di novelle ne è mera copia. I cambiamenti spettacolari delle strutture novellistiche, effettuati dai grandi autori, come Bando, Marguerite de Navarre, Montaigne e Cervantes, sono testimoni assai palesi della presenza di un habitus modificato, dato che gli autori erano in grado di creare la forma letteraria che corrispondeva all'habitus del loro tempo. A questa constatazione bisogna però subito aggiungere un'altra. Anche gli "imitatori" e i novellieri minori apportano infatti sempre modifiche, pur conservando in linea generale la struttura originaria.

II. LE STRUTTURE COSTITUTIVE DELLA NOVELLA

Anche se il *Decameron* non rappresenta una norma assoluta, fatto sta che quasi tutti i novellieri lo hanno sempre assunto come punto di riferimento. Perciò il *Decameron* forma l'"orizzonte d'attesa" (H.-R. Jauss) della novella. Cercheremo dunque di distillare da questa opera le strutture costitutive del genere letterario, pur senza limitarci a essa. Terremo infatti conto anche delle opere anteriori e posteriori dal Due al Seicento per trovare in questo modo quelle categorie che ci permettono di spiegare i mutamenti del genere letterario in questione.

Confrontandola con una "storia" ("récit") che – in base alla distinzione di Emile Benveniste ¹² (ripresa da Todorov e Genet-

11. P. BOURDIEU, *Le sens pratique*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, p. 91-92.

12. E. BENVENISTE, *Les relations de temps dans le verbe français*, in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 237-50. « [Nel "récit historique", nella "histoire"] Il

te)¹³ fra “discours” e “récit”/“histoire” – si potrebbe considerare raccontata “da sé”, una novella è sempre situata, messa in una situazione, vale a dire raccontata in presenza (differita temporalmente nel caso del lettore) di un altro. La novella è sempre (almeno idealmente) immersa nel “discours”, suscita una situazione colloquiale, domanda una reazione («L’hai già sentita questa? che ne pensi?»). Il “discorso” del narratore non si limita a interventi più o meno espliciti nel racconto stesso, la novella è infatti preceduta o seguita da una vera e propria discussione.¹⁴ Per questa ragione, invece di chiamare il genere con il nome “novella”, sarebbe più corretto chiamarlo “raccontare o discutere novelle”, o più brevemente ancora: “novellare”.¹⁵

Inoltre la novella non è soltanto un genere misto che combina “récit” e “discours”, nella maggioranza dei casi tutti e due stanno al plurale: una novella richiede un’altra, un commento provoca una replica. Si integrano a vicenda, si confermano o si contraddicono e si correggono a vicenda. Una singola novella è difficile capirla. Il senso di una novella si costituisce nell’interdipendenza di tutte.

Questo concorrere fra le novelle (al plurale) e la cornice è fatto costitutivo e caratteristico per le opere novellistiche rinascimentali fatte sul modello del *Decameron*. Ma i cambiamenti e le numerose varianti testimoniano che si tratta di una relazione molto precaria che reagisce sismograficamente a dislocazioni nell’habitus dell’autore e del pubblico.

Non penso soltanto a mutamenti spettacolari che (in tempo e

s’agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit» (p. 239).

13. T. TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, in «Communications», VIII 1966, pp. 125-51; G. GENETTE, *Frontières du récit*, in «Communications», VIII 1966, pp. 152-63.

14. W. WEHLE (*Novellenerzählen*, München, W. Fink, 1984², p. 14) vede la «Novellistik als eine rhetorisch konzipierte Verständigungshandlung».

15. WEHLE, *Novellenerzählen*, cit., p. 13; «Der Titel dieser Untersuchung ist daher zugleich eine These. Wenn sie gegenüber dem Begriff von ‘Novelle’ den von ‘Novellenerzählen’ zu bedenken gibt, dann einerseits, um seinen dominierenden Handlungscharakter angemessen zur Geltung zu bringen. Andererseits behauptet er auch dort, wo er literarisch umgesetzt ist, den Vorrang einer pragmatischen vor einer ästhetischen Funktion des Erzählens».

luogo lontani dal modello e dai cambiamenti dell'habitus come quelli del Cinquecento francese o del Seicento spagnolo) modificano profondamente l'aspetto del genere letterario della novella. Cervantes abbandona la cornice e amplifica estremamente le novelle stesse; i novellieri saggistici della Francia cinquecentesca al contrario, fanno proliferare la cornice in combinazione con una riduzione estrema dei racconti in quanto tali. In questi casi l'equilibrio trovato dal Boccaccio si rompe sia a profitto della cornice, come pure a profitto delle novelle. E così si formano generi nuovi (i più importanti: il romanzo e il saggio).

Penso anche a modificazioni piuttosto impercettibili che conservano il modello quasi intatto ma che, attraverso i loro mutamenti, sono testimoni dell'incomprensione di tratti essenziali di questo modello. Si pensi per esempio all'organizzazione delle cornici da parte del Sercambi e dello Straparola e si confrontino queste cornici con la forma e la funzione della cornice del *Decameron*.

L'amplificazione spaziale e temporale dei testi analizzati ci permette di constatare dominanze, successioni e combinazioni di certi tipi di novelle e di cornici che permettono di formulare per determinati periodi ipotesi sulle cause, le regole e il significato di questi fenomeni.

1. *Tipi di novella*

Teniamo presente in primo luogo la singola novella, la novella al singolare, la sua tipologia e funzione, il susseguirsi temporale dei tipi e la relazione quantitativa fra questi singoli tipi di novella.

Per una tipologia di novelle di diverso carattere conviene atternersi alla tripartizione del Boccaccio che spiega il termine di "novelle" coll'aggiunta "o favole o parabole o istorie". Il commento di V. Branca¹⁶ identifica le "favole" coi "fabliaux" francesi. Inoltre il termine "parabole" secondo Branca « accenna a esempi » e alla loro funzione didattica, il termine "storie" invece a "narrazioni a sfondo storico". Interpretando questa tripartizione non tanto in chiave

16. *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, vol. IV: *Decameron*, Milano, Mondadori, 1976, p. 979.

contenutistica quando piuttosto in chiave di funzione e della sua inerente struttura, si può constatare infatti l'esistenza di tre tipi elementari di novelle, che dominano con le loro varianti il periodo analizzato.¹⁷ Nel *Decameron* questi tre tipi mostrano la tendenza ad unificarsi in un novellare specifico, anche se poi nella lunga vita della novella si possono distinguere chiare preferenze e dominanze presso i singoli autori.

I.I. Il tipo di novella chiamato "parabola" dal Boccaccio, che noi preferiamo battezzare ESEMPIO, originariamente è caratterizzato da una struttura che si limita alle funzioni narrative (nel senso di R. Barthes)¹⁸ strettamente indispensabili all'illustrazione di una sentenza morale, molto spesso di un proverbio. I personaggi non hanno una loro vita propria, non sono individualizzati e temporalmente situati: si parla di un « miles quidam » o si dice « rex dixit » (Petrus Alphonsus *Disciplina clericalis*). Le tracce di questo elemento si trovano ancora nel *Novellino* dove si parla (nella novella LXXIII) semplicemente di un « Soldano » e di un « giudeo » innominati e di scarsa individualità. Nel *Decameron* anche i racconti esplicitamente utilizzati come esempi (si pensi alla parabola dei tre anelli o a quella di Filippo Balducci e di suo figlio nell'« Introduzione » alla giornata iv)¹⁹ si adeguano a novelle, anzi a motti, per essere più precisi ancora.

Sorvolo, perché noti a tutti, sui cambiamenti sopravvenuti nel passaggio dall'esempio alla novella.²⁰ Vorrei invece attrarre l'attenzione sul fatto che l'esempio non è soltanto un precursore della novella, ma che dopo Boccaccio entra di nuovo nel pieno dei suoi di-

17. Se Boccaccio è cosciente della diversità delle sue novelle e se enumera tre forme tradizionali di racconto breve, utilizzate e trasformate nel suo novellare specifico, tuttavia non ci vuol dare un elenco esaustivo di forme elementari del raccontare né ci fornisce una teoria del genere della novella. Ma menziona le tre forme elementari più importanti, con denominazioni tratte dal contenuto e dalla funzione originaria, prima della "novellizzazione" nel *Decameron*.

18. R. BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in « Communications », VII 1966, pp. 1-27.

19. *Decameron*, p. 346: « [...] mi piace in favor di me raccontare, non una novella intera, [...] ma parte d'una [...] ».

20. Cfr. soprattutto gli studi di S. BATTAGLIA nel suo *Giovanni Boccaccio e la riforma della narrativa*, Napoli, Liguori, 1969.

ritti in quel preciso momento nel quale il novellare cambia funzione. Se il contesto storico e sociale, che permetteva a Boccaccio di raccontare la materia di un esempio in forma di novella, significa una certa autonomia politica ed economica dell'individuo, legato in seno alla costituzione comunale ad un certo habitus che condizionava la sua maniera di percepire, di pensare e di agire; e se questo contesto cambia in una società dominata da un potere autocratico, centralistico e intransigente come era appunto la monarchia assoluta nella Francia del tempo delle guerre religiose, allora il disorientamento e lo smarrimento dei sudditi traspare tra l'altro nel mutamento della maniera di raccontare. Nelle opere francesi del tardo Cinquecento, nei *Propos rustiques* e nelle *Baliverneries* di Noël Du Faïl, nell'*Apologie pour Hérodote* di Henri Estienne, nelle *Sérées* di Guillaume Bouchet, nel *Moyen de parvenir* di Béroalde de Verville e poi negli *Essais* di Montaigne, la materia narrativa non prende più forma di novella ma riprende la struttura dell'exemplum medievale. Questa volta però non più esempi ad uso di una dottrina cristiana sicura e immutabile, ma esempi di un profondo scetticismo, immersi in un mare di discussioni e di riflessioni sull'impossibilità di giudicare rettamente sulle azioni umane.

1.2. Il tipo chiamato "favola", da Boccaccio menzionato in primo luogo e corrispondente al francese "fablel", è spesso identificato col genere della novella in generale. Per evitare confusioni con gli altri tipi di novella e per far uso di un termine che ci permette di designare la specificità strutturale di questo tipo di novelle, preferirci parlare di BEFFE e MOTTI.

La beffa reagisce con azioni ad una situazione precaria, conflittuale ma non così disperata da non potersi risolvere con un'azione pronta e ingegnosa. Reagisce anche il motto, ma reagisce soltanto verbalmente con una battuta precisa. Il motto si usa piuttosto nei confronti di un superiore, la beffa nei confronti di un inferiore o un parigrado.²¹

21. A. ROCHON, *Formes et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance*, 2 vol., Paris, Publications du Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne, 1972 e 1975.

Tutti e due i tipi sanzionano e legittimano infrazioni a norme sociali e morali, come la sottomissione ai desideri dei prepotenti, alla legge del matrimonio o alla legge che prescrive la castità ai religiosi. Il successo dell'eroe è dovuto nella beffa e anche nel motto all'uso di capacità e attitudini nuove, contrastanti con i valori feudali e cristiani: prontezza nel perseguire i propri vantaggi, "ingegno" e "avvedimento" nel reagire a colpi impreveduti della fortuna o degli avversari, un desiderio amoroso soddisfatto in fretta.

La problematica del caso non viene, nella beffa e nel motto, risolta come nella fiaba da un potere meraviglioso ma dalle forze proprie dell'individuo considerato come essere autonomo. A causa del fatto che questo successo (in contrasto con quello dovuto all'intervento del meraviglioso e del soprannaturale) deve avere la sua motivazione nelle qualità individuali e nel comportamento sociale dell'eroe individuale, la novella ha bisogno, sul piano strutturale, di una larga esposizione descrittiva di queste capacità, delle attitudini e dei ragionamenti dell'eroe.

Contrariamente alla fiaba dove una certa passività dell'eroe richiede tutta una serie di prove reiterate fino alla soluzione dell'happy end, il ragionamento dell'eroe della beffa e del motto pianifica un solo colpo (se si tratta di due eroi antagonisti il primo è seguito di un contra-colpo).

Benché questo tipo di novella sia il più adeguato all'habitus del mercante lungimirante e furbo²² e benché si sia infiltrato anche in altri tipi di novella, è pur da ritenere che non è il tipo unico e che, dal punto di vista dello sviluppo ulteriore del genere letterario, verrà in parte sostituito dall'esempio e dal terzo tipo di novella che chiamerei "avventura".

1.3. Da un punto di vista strutturale l'AVVENTURA (chiamato "storia" da Boccaccio) è caratterizzata dal susseguirsi di parecchie prove che richiedono piuttosto un reagire che un agire puro e semplice

22. Cfr. H.H. WETZEL, *Nouvelle et perspective centrale. Leur relation avec l'habitus du marchand florentin du XIV^e siècle*, in *Commerce et commerçants dans la littérature. Textes recueillis* par J.-M. THOMASSEAU, Bordeaux, PUB, 1988, pp. 47-57.

dell'eroe. Come già nel romanzo della tarda antichità e nella fiaba, strutturalmente molto simili, così anche nell'avventura il ruolo predominante spetta al caso e alla fortuna. Questa struttura corrisponde all'habitus del cavaliere errante e del commerciante di ventura, tipico della fase eroica della mercatura italiana.

Nell'avventura trasformata in novella l'eroe reagisce ai colpi di fortuna o di sfortuna non soltanto con pazienza e fiducia in Dio o fiducia nel meraviglioso. L'eroe astuto è persino in grado di trasformare la sfortuna in fortuna in base alle proprie capacità (si tenga presente il celebre esempio di Alatiel).

Però, già il *Decameron* conosce racconti nei quali Boccaccio non riesce più a dare una soluzione felice ai conflitti suscitati dallo scontro fra differenti norme: la struttura dell'avventura è più forte della struttura novellistica. Soprattutto all'epoca della Controriforma e della rifeudalizzazione la fiducia nell'autodifesa e nell'autonomia dell'individuo si va perdendo, anzi cede il posto ad una riaffermazione dei vecchi valori tradizionali, che fanno dipendere le azioni dell'eroe da incontrollabili stimoli esteriori. È un fatto, questo, già constatato da W. Wehle nelle opere dei traduttori e continuatori delle *Novelle* del Bandello nella Francia del tardo Cinquecento dominato dalle «Histoires tragiques».²³

Inoltre, quando non si crede più che l'uomo sia capace di dominare la fortuna e di autocontrollarsi, gli autori cercano allora rifugio in quel genere letterario con il quale tradizionalmente si esprime l'utopia della soddisfazione dei desideri: la fiaba. Appare questa in combinazione con beffe e motti nelle *Piacevoli notti* di Straparola, viene elevata nell'atmosfera di fiabesco puro da Basile. Un procedi-

23. WEHLE, *Novellenerzählen*, cit., p. 244: « Sie [die Novellistik] bekundet jeweils einen Niedergang ihrer Kompetenz, wenn sich ihre Geschichten, wie in den "histoires tragiques" des späten 16. Jahrhunderts, der zwischenmenschlichen Konflikte nicht mehr um der Erhellung der zugrundeliegenden Problematik willen annehmen, sondern im Namen eines ethischen Rigorismus eher um den Nachweis bemüht sind, daß sie bei konformistischem Verhalten nicht erst hätte ausbrechen müssen. Diese Moral, die im voraus Bescheid weiß, beurteilt die Vorfälle des Lebens in der Tendenz doktrinär. Sie nimmt die Offenheit des induktiven Schlußverfahrens wieder zurück und setzt erneut auf das überwundene Verfahren des Exemplarischen ».

mento simile è scelto anche dal Cervantes che però non fa uso del mero fiabesco ma, con il distacco di uno scrittore che elabora il materiale narrativo in piena libertà artistica anche se non politica, lo trasforma in lunga motivazione psicologica e razionale, in numerose concatenazioni e in colpi di scena di carattere romanzesco.

Così, la scelta di un certo tipo di novella, le modificazioni di questo tipo, la combinazione di tipi differenti e la loro percentuale: tutti questi fenomeni possono essere interpretati come indici dell'habitus di un autore in una determinata società ed in un determinato contesto culturale.

2. *La cornice. Tipologia e funzione*

Per descrivere la funzione della cornice si devono passare in rivista le cornici già realizzate (si potrebbe anche pensare a quelle da realizzare). In questo contesto sono particolarmente interessanti i casi nei quali un tipo di cornice sanzionato dalla tradizione viene abbandonato. Si può capire la funzione della cornice in base ad una collana di novelle senza cornice come pure in base ad una collana con cornice.

2.1. Si è parlato della cornice come luogo d'incontro fra "récit" e "discours". Questa caratterizzazione non vale per tutti i periodi. Originariamente – penso alla cornice di tipo orientale che generalmente è considerata come il modello al quale s'ispirava Boccaccio – in questo tipo di cornice, chiamato "Halserzählung" da A. Jolles,²⁴ perché ne va di mezzo la vita o il collo, prevale chiaramente il "récit". Viene raccontata una storia nella quale una persona in pericolo di vita scappa alla morte mediante il racconto di altre storie esemplari e dilatorie (*Il libro dei Sette Savi di Roma, Mille e una Notte*). La cornice è formata da una vera e propria storia autonoma nella quale

24. A. JOLLES, *Einleitung zu Das 'Dekameron'*. Deutsch von A. WESSELSKI, Frankfurt/M., Insel, 1981 (prima ed. 1921), vol. I p. xv: « Hier rettet sich entweder jemand das Leben, indem er seine Geschichte erzählt, oder indem man erzählt, wird ein gefährlicher Termin überschritten ».

vengono poi inserite altre storie per prolungare in questo modo la tensione (e il piacere). Questo sistema può proliferare ad infinitum (a scatole cinesi incastrate), come nelle *Mille e una Notte*.

Benché si tratti di "récit", sia nei racconti inquadrati sia nella cornice, il "récit" della cornice si situa già a un livello superiore, perché utilizza per i propri fini altri racconti. Questo "récit" rinchiude allo stato embrionale un "discours", la riflessione e la discussione su certi soggetti del "récit" delle novelle, come per esempio la fedeltà delle mogli, la lussuria dei frati, la furberia dei mercanti. Rinchiude in sé, con altre parole, una trattatistica, meglio una saggistica in germe (non è puro caso che la cornice che sta all'origine riunisce "sette Savi").

2.2. Questo germe è stato poi coltivato e sviluppato dal Boccaccio che si è ispirato a questo tipo di cornice, ma lo ha trasformato per dargli una funzione meno meccanica ed esteriore. Nei *Sette Savi* e nelle *Mille e una Notte* i racconti assumono in un certo senso la funzione corrispondente a quella del motto: danno ad un subalterno la possibilità di reagire e di influire sul prepotente almeno verbalmente.

Boccaccio non scongiura materialmente la peste a Firenze raccontando novelle: la « lieta brigata » rientra infatti in città prima della fine dell'epidemia. Da un punto di vista ideale la vita della brigata e l'ordine tematico e numerale delle novelle sono però in contrasto con il disordine cittadino dovuto alla peste ed al caos delle novelle stesse.

Accanto a questa idealizzazione di tipo piuttosto medievale Boccaccio sviluppa l'elemento narrativo che assumerà una importanza crescente: l'elemento colloquiale.²⁵ Così la cornice continuamente ripresa fra le novelle diviene il luogo preposto al parlare, diviene "il mondo discusso" (H. Weinrich).²⁶ Benché si tratti di un discorso raccontato in seno ad un racconto, questo discorso diretto dei pro-

25. V. KAPP, *Der Wandel einer literarischen Form: Boccaccios 'Decameron' und Marguerite de Navarres 'Heptaméron'*, in « Poetica », XIV 1982, pp. 24-44; WEHLE, *Novellenerzählen*, cit.

26. H. WEINRICH lo chiama « besprochene Welt » (*Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1971²).

tagonisti è molto simile ad un dialogo nel quale un autore dà determinate spiegazioni in prima persona o lascia discutere il valore delle opinioni da altri.

Per concepire una tale cornice, nella quale i racconti non sono più accettati come esempi di verità eterna ma come materia di discussione, devono essere realizzate certe condizioni. Tale cornice diviene possibile solo in una società liberata nella quale i vecchi valori cristiani e feudali non hanno più valore assoluto, ma vengono discussi, in una società appunto, nella quale almeno un determinato ceto di questa stessa società ha il diritto e il potere autonomo di propagare i propri valori nuovi che in certi casi contrastano molto con quelli trazionali. Nella cornice di Boccaccio non esiste come nel Sercambi un "preposto" che risolve in modo autoritario le questioni, il "governo" cambia di giorno in giorno. Nonostante le differenze fra i membri della « lieta brigata » regna un largo consenso rispetto alle discussioni assai veementi nel *Heptaméron* di Marguerite de Navarre, dove questo consenso non esisteva più, nemmeno nella realtà politica dell'alta nobiltà.

In tempi di incertezza politica e ideologica come è appunto il caso nei tempi delle guerre di religione francesi, la nobiltà terriera (Noël Du Fail) e la borghesia (Bouchet, Tahureau, ecc.), private ambedue del potere, sono prese da uno smarrimento profondo che si manifesta nella cornice di queste opere narrative in discussioni interminabili che sorpassano di gran lunga le narrazioni stesse.

Assegniamo dunque tre funzioni alla cornice, funzioni che modificano in modo conforme la loro struttura e che si susseguono e si combinano con dominanze variabili:

- la cornice scongiura un pericolo;
- la cornice ordina;
- la cornice discute.

La struttura corrispondente alla prima funzione viene creata dall'habitus di una società dispotica (*Vetalapantschavinsati*, *Sindbaudnami* o *Il libro dei Sette Savi di Roma, Mille e una Notte*), dove i sudditi non hanno altra possibilità di reagire che verbalmente (come nel motto, ma qui mediante racconti interi).

La seconda funzione viene creata dall'*habitus* di una società che ordina la sua vita e la materia raccontata secondo un ordine eteronomo (raccolte di *exempla* o la *Disciplina clericalis*) o secondo un ordine autonomo: ordine di una società cosciente delle proprie capacità, cosciente di poter ordinare la sua vita e i suoi racconti secondo un ordine autonomo (*Decameron*).

La terza funzione è creata dall'*habitus* di una società dove l'ordine viene messo in discussione (*Heptaméron*, raccolte saggistiche).

Tutte e tre le funzioni possono essere mescolate, ma anche ridotte alla funzione di passatempo e in questo senso annacquate, diluite.

Nel *Decameron* col suo *habitus* comunale sono presenti tutte e tre. C'è la scongiura dell'epidemia, ma una scongiura sul piano morale e sociale. Domina però la funzione ordinante: ordine non più eteronomo come nelle raccolte degli *exempla* (con ordine tematico-morale o addirittura alfabetico e con numero illimitato di esempi), ma ordine autonomo, liberamente deciso dai narratori in base a regole precise e con un numero limitato di racconti. La terza funzione invece, quella della discussione, è presente soltanto in maniera ridotta come segno di autonomia. Dato che un largo consenso sociale funge da base comune non sorgono controversie profonde e lunghe discussioni come nell'*Heptaméron* (non è un caso che Marguerite non riesca a raggiungere il centinaio); e non sorgono discussioni e riflessioni praticamente interminabili come nelle raccolte saggistiche francesi del tardo Cinquecento.

In modo parallelo la mancanza di una cornice o l'esistenza di una cornice soltanto rudimentale può avere ragioni diverse:

- si può trattare di un ordine prestabilito, eteronomo, esteriore come nelle collezioni di *exempla*. Allora quest'ordine esiste all'esterno del testo narrativo in un altro testo teorico-dottrinale (soprattutto nella predica);
- o l'ordine è giudicato impossibile (per esempio da Sacchetti) che nello stesso momento e in modo conforme a questa mancanza d'ordine raccorcia la lunghezza e aumenta il numero delle novelle;
- o l'ordine è trasferito nella novella stessa: Cervantes deve creare l'ordine perduto all'interno della novella stessa, e ciò lo con-

duce a un aumento della lunghezza e a una riduzione del numero delle novelle.

Con queste riflessioni siamo già passati al terzo elemento strutturale del novellare.

3. *La relazione cornice-novelle*

Evidentemente le strutture dei singoli tipi di novelle elencati qui sopra e la struttura della cornice si condizionano reciprocamente. La perdita di una visione globale del mondo accettata da tutti, avviatasi con il tardo Medioevo e rafforzatasi dopo la scoperta del nuovo mondo, nel periodo della Riforma e della Controriforma, ha conseguenze in sé necessarie per la struttura della narrazione breve.

Da una parte lo smarrimento ideologico si esprime in un proliferare delle discussioni nella cornice. Nelle raccolte saggistiche contemporaneamente le narrazioni stesse sono ridotte a brevissimi e innumerevoli esempi inseriti in un mare di riflessioni.

Dall'altra parte lo smarrimento può essere tematizzato nelle novelle stesse per mezzo di una psicologizzazione dell'azione della novella che nello stesso momento rende superflua la cornice (nelle "histoires tragiques" e poi da Cervantes).

La storia della narrazione breve ci mostra i limiti fra i quali si muove il novellare, cioè il concorrere fra novelle e cornice.

a) Da un lato abbiamo la raccolta di exempla:

gli esempi sono al plurale (un plurale illimitato), perché sono soltanto illustrazioni di un discorso teorico, teologico, morale. La raccolta di exempla non lascia alla narrazione uno spazio ed una importanza propria, una evoluzione narrativa. La norma è sempre presente anche se non espressa nel testo stesso, perché ha la sua sede in un testo esteriore, per esempio nelle Sacre Scritture o nella predica.

Trattandosi di pura indottrina nessuno sente il bisogno di discutere. Ne consegue per il racconto stesso, che non interessa l'individuo, il caso singolare, il fatto storico, ma il generale, l'atemporale.

b) Dall'altro canto ci sono gli "Essais":

anche in questo caso il racconto è soltanto rudimentale, è soltanto illustrazione di un qualcosa, ma questa volta per mancanza di norma. La norma viene discussa nella cornice che perciò prolifera soffocando così il racconto. La motivazione è tanto incerta che non entra neanche nel racconto stesso. Si possono fare soltanto ipotesi sulle possibili motivazioni.

c) Da un ultimo lato si trova il romanzo (Cervantes, Lafayette): il conflitto dell'individuo con la società si svolge all'interno dell'individuo stesso e nei suoi confronti con il prossimo. Questi non è più soggetto a discussione all'interno di un circolo pubblico di narratori. Il conflitto e il suo esito felice o infelice si gioca nella narrazione stessa. Conduce a un aumento della lunghezza e all'isolamento strutturale in un solo romanzo.

Con questa schematizzazione si potrebbe anche cercare di spiegare ulteriori mutamenti del genere della novella: come per esempio l'abbandono definitivo della cornice e le sue sostituzioni nelle raccolte di Maupassant e di Pirandello o l'apparizione di nuovi tipi di novelle come il racconto fantastico.