

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO  
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME VI-1979

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

# STRUTTURE NARRATIVE E MODELLI RETORICI

## INTERPRETAZIONE DI « NOVELLINO » I-V

0.1 La recente ripubblicazione del *Novellino*<sup>1</sup> nella lezione di L. Di Francia è preceduta da un'ampia nota introduttiva di G. Manganelli: sintesi immaginosa del significato e della fortuna di questa singolare raccolta e insieme storia di una fascinazione letteraria che ha coinvolto i più autorevoli rappresentanti della filologia e della critica degli ultimi cent'anni e si spiega nella grazia di un'opera dai « confini instabili » e d'un linguaggio e d'un'affabulazione che hanno i caratteri della discontinuità e talora della contraddizione. « Posto agli inizi della nostra narrativa, questo libro senza titolo, di ignoto o ignoti autori, di testo incerto, non è affatto un'opera iniziale: non inaugura nulla, né una maniera di raccontare, né un genere, non si presenta come un prototipo, un modello, una « idea » di letteratura; al contrario, ed è questa una delle squisitezze di questo testo dal nome infantile, il *Novellino* è un libro conclusivo, finale; è, appunto, quel solaio di oggetti splendidi di finta vita, casuali e distratti; il loro fascino consiste nella loro fastosa memoria e nella definitiva inutilità ».

Non siamo d'accordo su questo seducente crepuscolo<sup>2</sup>; par-

<sup>1</sup> *Il Novellino*, Milano, 1975; ivi alle pp. XIX-XXII è anche un'ampia bibliografia a cui si rimanda. Il testo adottato nel presente saggio è quello dell'edizione Segre (in C. Segre-A. Marti, *La prosa del Duecento*, Milano-Napoli, 1959), ma utili indicazioni sono state tratte anche dagli apparati delle edizioni del Di Francia (*Le cento novelle antiche...*, introduzione e note di L. Di Francia, Torino, 1930), del Lo Nigro (*Novellino e Conti del Duecento*, a cura di S. Lo Nigro, Torino, 1965), del Favati (*Il Novellino*, testo critico, introduzione e note a cura di G. Favati, Genova, 1970); tali edizioni verranno sempre citate col solo nome del curatore.

<sup>2</sup> Si ravvisa nel giudizio del Manganelli l'influenza delle interpretazioni del tardo '800 e della prima metà del '900. Attenendosi in linea di massima al giudizio del D'Ancona che definiva il *Novellino* « un manuale pei bei favellatori, un memoriale per gli uomini di corte » (*Del Novellino e delle sue fonti*, in *Studi di critica e storia letteraria*, Bologna, 1880, p. 296), cioè tracce di racconto mai sviluppate in testi narrativi coerenti e completi, la critica tradizionale solo in

tiamo infatti dall'ipotesi che la definizione moderna del genere letterario debba fondarsi sulla sua continuità storica e non su formule sostanzialiste, rigide classificazioni, proclamati modelli<sup>3</sup>. Il *Novellino* non può iniziare, e dunque nemmeno concludere, un genere, un tipo di scrittura e di narrazione; ma la metafora del « solaiò narrativo » è felicissima e suggerisce spunti interessanti.

0.2 Ad enucleare alcuni degli elementi costitutivi della novellistica medievale il *Novellino* si presta sia perché in uno studio diacronico del genere rappresenta il più autorevole precedente del

pochi e sporadici casi riconosceva dei pregi artistici all'opera, la cui caratteristica più saliente, la *brevitas*, era considerata difetto e limite in un costante paragone col *Decameron*; cfr. V. Russo, *La tradizione retorica del «Novellino»*, in « Filologia romanza », VI, 1959, p. 401, ove in una lunga nota è riportata la bibliografia essenziale a cui si possono aggiungere i giudizi sostanzialmente concordi di A. Bartoli (*I primi due secoli della letteratura italiana*, Milano, 1880, p. 284 seg.; *Storia della letteratura italiana*, Firenze, 1880, vol. III, p. 183 segg.) e del Besthorn (*Ursprung und Eigenart der älteren Italienischen Novelle*, Halle, 1935). L'indirizzo più recente, iniziatosi coi saggi del Monteverdi e del Battaglia, l'indagine retorica di V. Russo, le osservazioni sintattico-stilistiche e quindi semantiche e narrative di C. Segre, ha rivalutato il *Novellino* come « espressione consapevole e matura » (Russo) del suo tempo, effettuando un recupero degli elementi stilistici e retorici che contraddistinguono la raccolta; cfr. A. Monteverdi, *Che cos'è il Novellino*, in *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli, 1954, pp. 125-65; S. Battaglia, *Premesse per una valutazione del «Novellino»*, in « Filologia romanza », II, 1955, pp. 259-86, poi in *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, 1965, pp. 549-84; C. Segre, *Introduzione* alla ediz. citata; id., *Lingua, stile e società*, Milano, 1963; id., *Negromanzia e ingratitudine (Juan Manuel, il Novellino, Ludovico Ariosto)*, in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Delbouille*, Gembloux, 1964, pp. 653-58; id., *Strutture romanzesche, strutture novellistiche e funzioni*, in *Collected Essays on Italian Language and Literature presented to Kathleen Speight*, Manchester, 1971, pp. 1-8, poi in *Le strutture e il tempo*, Torino, 1974, pp. 79-86; utili anche le pagine dedicate al *Novellino* da M. Dardano, *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*, Roma, 1969, pp. 148-221.

<sup>3</sup> Cfr. V. Šklovskij, *La struttura della novella e del romanzo*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, trad. ital., Torino, 1968, pp. 205-29; H. R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, trad. ital., Napoli, 1969, p. 71 segg.; id., *Littérature médiévale et théorie des genres*, in « Poétique », 1, 1970, pp. 79-101; M. Corti, *I generi letterari in prospettiva semiologica*, in « Strumenti critici », 17, 1972, pp. 1-18; C. Segre, *Le strutture narrative e la storia*, in « Strumenti critici », 27, 1975, pp. 198-207.

*Decameron*, sia per la complessità e l'ambiguità della sua collocazione letteraria, per l'aspetto poco omogeneo e composito delle sue strutture narrative. Questa raccolta non solo ha integrato una varietà sorprendente di temi narrativi e didattici più antichi e coevi<sup>4</sup>, ma ad un'analisi narratologica e poetica rivela strutture del contenuto e dell'espressione tra loro differenti e talora inconciliabili.

0.3 Accanto a parecchie novelle che ripetono pedissequamente la struttura dell'*exemplum*<sup>5</sup> (e dei tipi ad esso affini come la favola e la parabola), altre propongono forme del tutto nuove e comunque molto diversificate. D'altro lato, se la comune cifra della *brevitas* non sempre basta a giustificare il confronto con l'*exemplum*<sup>6</sup>, pure esso rimane un intermediario d'obbligo: non

<sup>4</sup> Si vedano le note alle singole novelle in Di Francia, Segre, Lo Nigro, Favati. Le fonti appaiono le più svariate: *exempla*, *fabliaux*, *lais*, leggende, favole, *novas*, *razos*, i romanzi e le volgarizzazioni francesi della Bibbia, Petronio, i racconti orientali e il Talmud. Non mancano infine le novelle che hanno per protagonisti dei personaggi contemporanei e sembrano derivate dalle cronache o da un'aneddotica (scritta e orale) di fatti salaci del tipo di quella contenuta nei libri di motti.

<sup>5</sup> Oltre alle novelle derivate da specifiche raccolte d'*exempla*, come la *Disciplina Clericalis* di Petrus Alphonsi e i *Sermones feriales et communes* di Jacopo di Vitry, ripetono la struttura dell'*exemplum* quasi tutte le novelle che hanno una fonte latina classica o medievale, quelle d'argomento biblico (provenienti da *Li quatre livre des reis*) e, almeno nel caso della novella XXVII, anche d'argomento romanzesco. L'*exemplum* è la induzione retorica: si procede da un particolare ad un altro particolare e l'anello col generale (la morale) si costituisce per analogia: esso si distingue in reale (fatto storico) o fittizio (parabola e favola); *figura sententiae*, nel Medioevo ebbe larghissima diffusione nell'oratoria sacra e profana sino a raggiungere un autonomo sviluppo narrativo: cfr. J. Th. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, Genève, 1973, rist. della 1<sup>a</sup> ediz. Paris-Toulouse 1927; S. Battaglia, *L'esempio medievale*, in « Filologia romanza », VI, 1959, pp. 45-82, poi in *La coscienza...* cit., pp. 447-85.

<sup>6</sup> La contraddizione insita tra contenuti e forme del *Novellino* è palese nel giudizio del Battaglia: « Non è soltanto per l'antiorità di un cinquantennio che il *Novellino* risulta ancora ormeggiato alla più schietta tradizione medievale dell'esempio, rispetto al *Conde Lucanor* di Juan Manuel; ma è sempre per il rapporto con il reale che è diverso ed è tuttavia contrassegnato da una esemplarità categorica. Già il mondo umano del *Novellino* si differenzia da quello con-

solo perché già la letteratura degli *exempla* traeva i suoi argomenti da differenti generi letterari attraverso un procedimento d'abbreviazione, ma perché, data la sua diffusione nell'oratoria sacra e profana, non ci è concesso sapere con certezza se in molti casi non fosse effettivamente un *exemplum* l'immediato precedente (forse orale) di alcune novelle<sup>7</sup>.

0.4 Nello schema dell'*exemplum* già il Battaglia e di recente lo Stierle<sup>8</sup> hanno giustamente riconosciuto il grande precedente strutturale della novella: notava il Battaglia come l'*exemplum* fosse l'unico genere di narrazione breve che permettesse « un risorgente contatto con il vivere personale, fatto di specifiche situazioni e di particolari moventi psicologici », capace pertanto di suscitare questa « perpetua curiosità che si definisce nel circolo di una vicenda, d'un personaggio, d'una passione, cioè nella perpetua rie-

segnato alla *Disciplina Clericalis*, ma la sua lezione stilistica continua a dominarlo » (*Dall'esempio alla novella*, in « Filologia romanza », VII, 1960, poi in *La coscienza...* cit., p. 496). Questa « lezione stilistica » che accomuna il *Novellino* alla letteratura didattica è quel linguaggio narrativo d'ampia diffusione e di facile traducibilità che A. Prieto ha definito « lenguaje-objeto », ravvisando in esso d'un lato la tendenza a identificarsi con la lingua parlata, dall'altro una caratterizzazione retorica che ne rendeva perspicuo il messaggio (*Morfologia de la novela*, Barcelona, 1975, p. 39); perciò riteniamo che nell'analisi narrativa di racconti di questo tipo l'uso di modelli retorici sia indispensabile.

<sup>7</sup> Cfr. Welter, *L'exemplum...* cit., p. 34: « Au XIIe siècle, l'*exemplum* loin de s'arrêter dans la voie qu'il s'était tracée, reprend sa marche en avant... Son rôle, en effet, se précise à la fois dans le sermon et dans les traités didactiques divers. Son domaine s'élargit à un tel point qu'il finit par former une immense matière anecdotique et par constituer tous les types définitifs. Cette importance considérable qui lui est attribuée dans l'enseignement de la chaire et des écoles, il faut la chercher dans le goût de plus en plus prononcé des auditoires tant populaires que savants pour la côté anecdotique dans l'exposé de la doctrine et de la morale chrétienne ». Un'esauriente sintesi bibliografica e critica dello sviluppo narrativo dell'*exemplum* nella predicazione ci è offerta dal recente saggio di C. Delcorno, *Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare*, Firenze, 1975, alle pp. 191-204; merito del Delcorno è l'aver analizzato anche il processo per così dire inverso, cioè l'influenza esercitata dalla narrativa coeva (e in particolare anche dal *Novellino*) sulla predicazione di Fra Giordano (*ibid.*, pp. 222-37).

<sup>8</sup> K. Stierle, *L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire*, in « Poétique » 10, 1972, pp. 176-198, particolarmente alle pp. 186-90.

vocazione della vitalità »<sup>9</sup>; in una parola l'unico genere che stabilisse un rapporto con il reale, anche se nei limiti che della nozione del reale ebbe il Medioevo<sup>10</sup>.

Con l'ausilio di modelli strutturali (lo schema di A. C. Danto), Stierle ha analizzato a sua volta l'*exemplum* come testo narrativo minimale, cioè « minima espansione narrativa di un testo sistematico » (la sentenza morale in esso « implicita ») e contemporaneamente forma riduttiva della storia da cui ritaglia ciò che gli torna utile. Nel momento in cui l'implicazione morale cade, l'episodio dell'*exemplum* si riduce a caso (esplicitando delle implicazioni cieche) e dal lettore non ci si aspetta un giudizio di verità, ma di gusto: l'azione verbale non richiama più l'*imitatio*, ma sollecita un processo critico o dell'immaginazione: ognuno dei personaggi del *Decameron*, nota lo Stierle, è invitato a formulare in tutta libertà un giudizio, sia quando racconta sia quando ascolta.

Le indagini del Battaglia e dello Stierle, pur condotte su principi e con metodi molto differenti, propongono però un fascio di problemi abbastanza omogenei. Ci invitano a chiarire attraverso quali trasformazioni si originino le strutture narrative della possibilità che caratterizzano la novella del Trecento di contro allo schema necessitante dell'*exemplum*. In particolare il saggio dello Stierle, risolvendo dei fenomeni di espansione e di riduzione narrativa a livello logico, ci induce a ricercare le corrispondenti strutture normative sia del contenuto che dell'espressione: ciò impone uno studio più differenziato dell'*abbreviatio* (procedimento di riduzione) e dell'*amplificatio* (procedimento d'espansione)<sup>11</sup>, che andranno

<sup>9</sup> Battaglia, *La coscienza...* cit., p. 485.

<sup>10</sup> Cfr. Battaglia, *La coscienza...* cit., pp. 468 seg.: « La realtà per il sapere medievale non era che una lavagna di segni e di cifre in cui essa si risolveva interamente, senza residui né sorprese... Essa gli si presentava senza capacità evolutiva e senza inventività, entro i confini di una visuale statica, che era fatta insieme di saggezza, di tradizionalità, di credenza secolare e popolare. La realtà che l'intelletto medievale preferiva conoscere non era un'attività discente, che si coglie nel suo avvento e nel suo impeto...: ma era un fatto accaduto da sempre, da secoli, un *ergon* già scontato sul quale si applicava, con maggiore o minore coerenza e convenienza, una morale o comunque un'intenzione anteriore... ».

<sup>11</sup> Gli antichi attribuivano ai concetti di *amplificatio* e di *abbreviatio* un valore qualitativo, considerandoli procedimenti con cui si poteva rendere più

analizzati e come procedimenti retorici del discorso (livello dell'*elocutio*), e come forme logico-narrative (livello normativo o dell'*intreccio* che corrisponde operativamente all'*inventio* e alla *dispositio* della retorica antica)<sup>12</sup>.

0.5 D'altro lato ad indirizzare lo studio in questi termini si è indotti proprio dalla prima novella della raccolta, che funge da proemio: rispettosissima della topica tradizionale, dalla *dedicatio* d'ispirazione evangelica all'appello morale al proprio pubblico, essa pare formulata sul modello degli *exordia* delle raccolte di *exempla*<sup>13</sup>; ma il motivo dell'esaltazione della parola finalizzata ad un utile esclusivamente « estetico » ed « edonistico » difficilmente si colloca in una prospettiva didascalica e moralistica (« E [se] in alcuna parte, non dispiacendo a lui, si può parlare, per rallegrare il corpo e sovenire e sostentare, facciasi con più onestade e [con] più cortesia che fare si puote »). Dalla narrazione non s'ha da trarre un insegnamento, ma un godimento: nel proemio del *Novellino* è già predisposto il passaggio dalla sfera del

perspicua un'idea; per i teorici del XII e del XIII sec. si tratta invece dello sviluppo e della riduzione retorica o narrativa in senso propriamente quantitativo; cfr. E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris, 1924, pp. 61 segg.

<sup>12</sup> Alle tre parti del discorso della retorica antica, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, si può approssimativamente riportare la distinzione dei formalisti russi tra *fabula* e intreccio (B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi* cit., p. 311 segg.); il loro carattere operativo è evidente allorché vengano riferite ad una quadruplici distinzione in livelli com'è quella proposta da Segre, *Le strutture...* cit., p. 14: l'*inventio* risulta un'operazione a livello di modello narrativo e di *fabula*, la *dispositio* agisce tra *fabula* e intreccio, mentre l'*elocutio* si realizza nel discorso. È evidente il ruolo centrale della *dispositio* nella struttura narrativa. La distinzione fra *dispositio* esterna e *dispositio* interna puntualizza inoltre il necessario collegamento tra la « volontà semantica » dell'oratore (o narratore) e le strutture prefissate dell'espressione, per cui i mezzi (argomentativi e emozionali) che mirano alla persuasione sono in rapporto di reciproco condizionamento con le tecniche dell'*ordo artificialis*, cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, trad. ital., Bologna, 1969, §§ 46-90, ma cfr. anche Faral, *Les arts...* cit., p. 55 segg. e A. Scaglione, *The Classical Theory of Composition*, Chapel Hill, 1972, p. 97 segg.

<sup>13</sup> Cfr. Di Francia, p. 7; per la topica degli *exordia* v. H. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, trad. franc., Paris, 1956, p. 106 seg.

giudizio etico a quella del giudizio estetico che è, secondo lo Stierle, una delle peculiarità della novella del Trecento; la virtù non è più lo scopo del racconto (*demonstratio* che si sviluppa in seno ad un universale), ma è funzionale ad esso, giacché il racconto esige, per essere possibile, *cortesia e onestade*<sup>14</sup> nel narratore così come « nobiltà e gentilezza » nel destinatario (« Voi ch'avete i cuori gentili e nobili ... »). Successivamente l'enunciazione dell'*argumentum* e l'*exhortatio* parrebbero fedeli alla tradizione dell'*exemplum*<sup>15</sup>, se anche qui non si insistesse di preferenza sulla varietà dei contenuti (« facciamo qui memoria d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e di belle valentie, di belli donari e di belli amori », sull'orizzonte d'attesa e sulla conseguente fruizione del racconto (« acciò che il loro parlare è più gradito, però ch'esce di più dilicato stornamento ») e, particolare indicativo, sulla *imitatio* verbale più che morale (« sì [i] potrà simigliare per lo tempo che verrà per innanzi, e argomentare e dire e raccontare »), per definire da ultimo, ancora una volta, la soddisfazione della curiosità del lettore come scopo del messaggio narrativo (« a prode e a piacere di coloro che non sanno e disiderano di sapere »)<sup>16</sup>.

In altri termini si può dire che l'autore di questo proemio è perfettamente cosciente che in ogni racconto ciò che importa è che narratore e destinatario partano dalla medesima predisposizione: il miglior racconto non è solo quello di chi « inventa la più bella storia », ma quello di chi meglio padroneggia a tutti i livelli « il codice di cui condivide l'uso con gli ascoltatori »<sup>17</sup>:

<sup>14</sup> Cfr. Dante, *Conv.*, II, X 8: « Cortesia e onestade è tutt'uno ».

<sup>15</sup> Cfr. Lo Nigro, p. 59.

<sup>16</sup> È opportuno ricordare che l'*exemplum* era concepito come un procedimento atto a suscitare l'interesse del pubblico e a rendere perspicua la materia, cfr. Bono da Lucca, *Cedrus Libani*, a cura di G. Vecchi, Modena, 1963, p. 41: « Exempla quandoque rem faciunt plus ornatam, quandoque magis dilucidam et apertam, quandoque plus verisimilem et probabilem, quandoque magis perspicuam et quasi ante oculos intuendam », e Welter (*L'exemplum...* cit., p. 150) nota che nel corso del XIII sec. non v'è cronaca o trattato di devozione, di pedagogia o di morale ove non ci sia presenza più o meno massiccia di *exempla* « tellement le besoin d'instruire ou d'intéresser l'auditeur ou le lecteur par la méthode narrative s'était généralisé ».

<sup>17</sup> R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in Autori vari, *L'analisi del racconto*, trad. ital., Milano, 1969, p. 37.



in questa stessa prospettiva l'invito all'*imitatio* altro non è se non un modo per introdurre e definire il proprio destinatario come colui che a sua volta può essere narratore in rispetto alla norma della riproducibilità del racconto. Uno scrittore, il nostro, pienamente consapevole del suo ruolo e delle tecniche di cui dispone, come ci è dato dedurre dall'originale forma di *excusatio* con cui, a conclusione del proemio, si giustifica dell'abbandono delle norme della *brevitas*: « E se i fiori che proporremo fossero misciati intra molte altre parole, non vi dispiaccia; ché 'l nero è ornamento dell'oro, e per un frutto nobile e dilicato piace talora tutto un orto, e per pochi belli fiori tutto un giardino »: gioiosa metafora con cui s'invita a riconoscere nella propria scrittura i pregi dell'*ornatus* e, anche se in forma più velata, quella tecnica della *dispositio* nella quale, sin dall'epoca imperiale, si provava la maggiore abilità dell'oratore<sup>18</sup> e in cui risiede la struttura portante del racconto.

0.6 In uno studio tra livelli la *dispositio* è un principio operativo fondamentale, agendo essa tra *res quae significantur (inventio)* e *verba quae significant (elocutio)* sia come struttura fissa, sia come atto creativo di distribuzione della materia<sup>19</sup>, presentandosi cioè ora come rapporto tra l'ordine d'invenzione e l'ordine di presentazione, e operando pertanto a livello logico e cronologico, ora come struttura normativa dell'espressione, griglia stereotipa, non aliena però dal subire modificazioni in seguito ai mutamenti del livello profondo.

1.1 Le prime dieci novelle della raccolta vengono generalmente classificate come un gruppo compatto, quello degli « atti o sentenze capaci di ristabilire il giusto »<sup>20</sup> oppure degli « esempi

<sup>18</sup> Cfr. Plin., *Epist.*, III 13. La *dispositio* interna era la scelta e l'opportuno ordinamento, oltre che delle parti (*res et verba*) delle figure più funzionali (cfr. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960, par. 443; id. *Elementi...* cit., parr. 49-63). Il ruolo preminente della *brevitas* fra le *figurae sententiae* dell'*ordo artificialis* della narrazione è chiaramente formulato in Fra Guidotto da Bologna, *Il Fiore di Rettorica*, a cura di B. Gamba, Forlì, 1824, p. 40.

<sup>19</sup> R. Barthes, *La retorica antica*, trad. ital., Milano, 1972, p. 55.

<sup>20</sup> Favati, p. 29.

di saggezza »<sup>21</sup>. Tuttavia le quattro novelle che seguono al proemio sembrano costituire un caso particolare; in esse quattro motivi topici della letteratura e della cultura medievale, due generalmente funzionali al racconto, la *mezura* (nov. II) e la *largueza* (nov. IV), due presenti nelle descrizioni dei personaggi, il motivo delle oscure origini del monarca (nov. III) e il *topos puer senex* (nov. V), trovano una parziale o totale smentita a favore d'una nuova ideologia, quella che, riprendendo due formule di Stierle, vorremmo definire della « natura ragionevole » scoperta e riconosciuta dalla « ragione naturale »<sup>22</sup>.

L'analisi permetterà d'osservare come questa norma unitaria del contenuto si riproduca attraverso strutture narrative altrettanto omogenee.

1.2 La novella V (« Come uno re comise una risposta a un suo giovane figliuolo, la quale dovea fare ad ambasciatori di Grecia »), poggia sul rovesciamento di un *topos* molto diffuso, ma generalmente non funzionale alla narrazione, quello del *puer senex*<sup>23</sup>. I *topoi*, strutture normative predeterminate, (originarie forme dell'espressione che nel medioevo si reificano appropriandosi un contenuto ideologico), non sono alieni dal subire una loro evoluzione<sup>24</sup>. La funzionalità d'un *topos* è dunque condizionata dal modello tassonomico della struttura profonda e può a sua volta condizionare l'organizzazione e quindi la funzionalità di altre strutture normative; da ciò la palese necessità di un'analisi verticale tra i livelli. Nel nostro caso il *topos* diviene funzionale identificandosi col soggetto che sostiene i ruoli fondamentali (il giovane principe): osserviamo ora come si modifica e si svuota del

<sup>21</sup> Segre, p. 794.

<sup>22</sup> Cfr. *L'Histoire comme Exemple...* cit., p. 190.

<sup>23</sup> Cfr. Curtius, *La littérature européenne...* cit., p. 122: « seule une civilisation à son déclin peut cultiver un idéal d'humanité tendant à détruire l'opposition jeunesse-vieillesse pour les unir dans une sorte de compromis ». È un ideale ampiamente superato dalla cultura dell'età comunale; basti l'autorevole testimonianza di Dante, *Conv.*, I, 17: « Chè altro si conviene a dire e operare ad una etade che ad altra: perché certi costumi sono idonei e laudabili ad una etade che sono sconci e biasimevoli ad altra ».

<sup>24</sup> Curtius, *op. cit.*, p. 87.

suo contenuto tradizionale e soprattutto come si problematizza attraverso il racconto.

1.3 Da una prima segmentazione la novella V risulta organizzata in quattro sequenze che comprendono rispettivamente:

I seq.: *l'antefatto* (« Uno re fu nelle parti di Egitto, lo quale avea uno suo figliuolo primogenito, lo quale dovea portare la corona del reame dopo lui. Questo suo padre dalla fantilitade sì cominciò e fecelo nodrire intra savi uomini di tempo, sì che, anni avea quindici, giamai non avea veduta niuna fanciullezza » = presentazione d'un personaggio tipico).

*la richiesta di una prova (= saggia risposta) fatta all'eroe* (« Un giorno avvenne che lo padre li commise una risposta ad ambasciatori di Grecia »).

*l'intervento di fattori esterni destinati ad ostacolare il superamento della prova* (« Il giovane stando in su la ringhiera per rispondere alli ambasciatori, il tempo era turbato, e piovea; volse li occhi per una finestra del palagio, e vide altri giovani che accoglievano l'acqua piova[n]a, e facevano pescaie e mulina di paglia »).

*l'allontanamento dell'eroe e il mancato superamento della prova* (« Il giovane vedendo ciò, lasciò stare la ringhiera e gittossi subitamente giù per le scale del palagio, e andò alli altri giovani che stavano a ricevere l'acqua piova[n]a; e cominciò a fare le mulina e le bamboliti »).

II seq.: *l'intervento di « baroni e cavalieri » e il ritorno dell'eroe* (« Baroni e cavalieri lo seguirono assai, e rimenârlo al palazzo; »)

*la rimozione dell'ostacolo* (« chiusero la finestra »),

*il superamento della prova* (« e 'l giovane diede sufficiente risposta »).

III seq.: *l'interrogazione del re* (« Dopo il consiglio si partio la gente. Lo padre adunò filosofi e maestri di grande scienza; propuose il presente fatto »).

*le insufficienti risposte dei savi* (« Alcuno de' savi riputava movimento d'omori, alcuno fievolezza d'animo; chi dicea infermità di celabro, chi dicea una e chi un'altra, secondo le diversità di loro scienze »).

IV seq.: *l'investigazione del filosofo* (« Uno filosofo disse: — Ditemi come lo giovane è stato nodrito. — Fuli contato come nudrito era stato con savi e con uomini di tempo, lung[i] da ogni fanciullezza »).

*la rivelazione del filosofo* (« Allora lo savio rispuose: — Non vi maravigliate se la natura domanda ciò ch'ella ha perduto; ragionevole cosa è bamboleggiare in giovanezza, e in vecchiezza pensare — »).

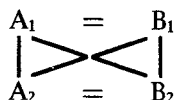
Le quattro sequenze si organizzano inoltre in due movimenti fondamentali: il primo comprende le prime due sequenze (protagonisti: il giovane principe, gli ambasciatori, i baroni e cavalieri; oggetto: la risposta del principe); il secondo movimento comprende le sequenze III e IV (protagonisti: il re, i savi, il filosofo; oggetto: la ricerca dei motivi del comportamento del giovane, vale a dire l'esatta interpretazione del primo movimento).

1.4 Si nota subito come la *brevitas* agisca sull'intreccio, oltre che a livello di discorso, attraverso una notevole riduzione e concentrazione di eventi ed azioni, soprattutto nella II sequenza; ma anche nella prima sequenza che pure è caratterizzata da un notevole sviluppo narrativo (*amplificatio* descrittiva), le azioni-cerniera sono ridotte al minimo, quando non risultano ambigue: basti osservare che la pioggia e il gioco dei bambini s'introducono in forma surrettizia, interrompendo per un attimo l'azione principale, e non appaiono comunque come un manifesto ostacolo all'adempimento del compito da parte del principe; così, allorché egli s'allontana, non è affatto chiara (e di fatto non può esserlo, altrimenti la III e la IV sequenza non sarebbero motivate) la ragione di quello che deve apparire a tutti un comportamento anomalo.

1.5 Salti e ambiguità nell'azione delle due prime sequenze aprono una scelta tra possibili narrativi che è agevole riprodurre,

seguedo i modelli proposti da Bremond, in due ordini di sequenze in *accolement*, che si sviluppano cioè simultaneamente e traducono una situazione nella quale « le même processus matériel, envisagé de deux points de vue différents, remplit des fonctions distinctes »<sup>25</sup>.

La presentazione del protagonista o antefatto dovrebbe già comportare delle indicazioni sui moventi delle sue azioni future<sup>26</sup>, ma l'attribuzione di un tratto caratteriale o morale non sempre permette di predire a colpo sicuro il comportamento d'un personaggio: i suoi gusti e le sue avversioni possono essere neutralizzati da moventi etici, edonistici e pragmatici più forti; in questa prospettiva si muoveranno nella III sequenza i savi impegnati nella ricerca della circostanza ignota che ha dettato al giovane un comportamento contrario all'educazione ricevuta (e al codice morale su cui si è sviluppato il *topos*); inoltre si omette un particolare importante: se il giovane abbia o no coscienza del suo stato. Il racconto si svolge pertanto dal punto di vista oggettivo e all'analisi i due ordini di sequenze in *accolement* risultano opposti a chiasmo (caso non contemplato dal Bremond):



in cui  $A_1$  si sviluppa come:

- Beneficiario di uno stato soddisfacente (senile saggezza), vittima eventuale di un processo di peggioramento;
- processo di peggioramento in corso;
- vittima effettiva di uno stato insoddisfacente, risultato dal processo di peggioramento (il gioco, distrazione negativa).

mentre  $B_1$  si sviluppa in senso inverso come:

- vittima di uno stato insoddisfacente (senile saggezza), eventuale beneficiario di un processo di miglioramento;

<sup>25</sup> C. Bremond, *Logique du récit*, Paris, 1973, p. 132.

<sup>26</sup> Cfr. Bremond, *op. cit.*, p. 193 segg. Si osservi che nel *Novellino* gli *exordia* delle singole novelle riportano indicazioni strettamente funzionali all'azione narrativa.

- processo di miglioramento in corso;
- beneficiario effettivo di uno stato soddisfacente, risultato dal processo di miglioramento (il gioco, attività positiva).

Le due sequenze successive (corrispondenti alla II sequenza = intervento di baroni e cavalieri, ritorno dell'eroe e superamento della prova) si sviluppano in senso esattamente opposto, risulta cioè che:  $A_2$  è uguale a  $B_1$  e  $B_2$  è uguale a  $A_1$ .

Quindi il racconto subisce una biforcazione poiché l'asse A porta evidentemente alla III sequenza (interpretazione dei savi), l'asse B alla IV sequenza (interpretazione del filosofo).

1.6 Il modello di Bremond spiega senza dubbio la complessità dei giochi logico-narrativi della novella: le ambiguità a livello di *fabula* che l'analisi di tipo distribuzionale si limitava ad evidenziare, vengono chiarite; ma questo modello non può offrire da solo indicazioni valide per i livelli dell'intreccio e del discorso. Pur rivelando due fondamentali assi d'implicazioni, non ci dà ragione di queste loro ben determinate esplicazioni che costituiscono il testo della novella.

Per operare sull'intreccio e sul discorso occorrono modelli che agiscano contemporaneamente a diversi livelli di senso; tornano particolarmente utili al nostro caso quelli proposti da Barthes<sup>27</sup>, che distingue tra due grandi classi di funzioni narrative, le une distribuzionali, le altre integrative (dette anche *indizi*). La prima sequenza della novella che stiamo esaminando contiene un certo numero di funzioni indiziali: ad es. l'inciso « il tempo era turbato, e piovea » non si spiega solo come notazione descrittiva, ma ha una significazione implicita almeno a due livelli: 1) è il richiamo della natura che è nel senso profondo del racconto

<sup>27</sup> *Introduzione all'analisi...* cit., p. 17 segg. Rientrano nella seconda classe di funzioni: « indizi caratteriali che riguardano i personaggi, informazioni relative alla loro identità, notazioni di 'atmosfera' »; l'aspetto più interessante è che essi non rinviano « ad un atto complementare e successivo, ma ad un concetto più o meno diffuso, ma necessario al senso della storia », insomma la loro correlazione non è distribuzionale, ma integrativa, vale a dire che « per comprendere 'a cosa serve', una notazione indiziale, bisogna passare ad un livello superiore (azione dei personaggi o narrazione) ».

(diciamo pure nel suo modello costitutivo; 2) a livello d'intreccio e di discorso spiega il gioco dei bimbi con l'acqua piovana. La descrizione di questo gioco nei suoi particolari (« accoglievano l'acqua piova[n]a, e facevano pescaie e mulina di paglia ») è a sua volta funzionale alla subitanea decisione del giovane di lasciare la ringhiera. Ma la funzione indiziale più importante e complessa è senza dubbio esercitata da un particolare unico, espresso da una sola parola « la finestra », indizio della futura distrazione, ostacolo al richiamo, metonimia realistica<sup>28</sup>.

1.7 Oltre a questi due tipi di funzioni fondamentali, Barthes codifica una sottoclasse interna alle due classi, quella delle funzioni di catalisi, funzioni a carattere riempitivo che colmano spazi narrativi separati dalle funzioni-cerniera oppure servono ad autenticare la realtà del referente. Queste funzioni sono del tutto assenti nella narrazione che stiamo esaminando; la *brevitas* si realizza anche attraverso questa netta esclusione e l'*amplificatio* si sviluppa, secondo i canoni, attraverso una *descriptio*, ma è una *descriptio* esclusivamente indiziale, contiene cioè una serie di implicazioni palesabili solo con operazioni tra livelli. Così si manifestano a livello narrativo (o meglio d'intreccio e di discorso narrativo) le implicazioni « cieche » caratteristiche della novella secondo la definizione dello Stierle<sup>29</sup>.

1.8 Infatti la seconda parte della novella (III e IV sequenza) è dettata da un bisogno di esplicazione che subisce ancora l'influenza dell'*exemplum*. Si interrogano i savi e essi rispondono, secondo le loro scienze, in maniera incerta e discordante, finché giunge il filosofo e socraticamente pone lui la domanda: la sua

<sup>28</sup> Secondo la nota definizione di R. Jakobson in *Due aspetti del linguaggio e due tipi d'afasia*, in *Saggi di linguistica generale*, trad. ital., Milano, 1966, pp. 39 segg. Con funzioni analoghe il motivo appare anche nella novella VIII: « I baroni seguitando questo giovane, un giorno stavano con lui alle finestre del palazzo. Il giovane stava pensoso; vide passare per lo cammino gente... »; in ambedue i casi si tratta di un riuso abbastanza originale di un *motif courant*, per altro non molto frequente, delle canzoni di gesta, cfr. J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille, 1955, p. 130.

<sup>29</sup> *L'Histoire comme Exemple...* cit., p. 187.

domanda è l'ultima delle implicazioni, dato che ha in sé implicita la risposta e nell'attimo in cui si formula potrebbe offrire già la soluzione al problema. Fedele alla lunga tradizione del dialogo, il filosofo attende invece la risposta per concludere con quella doppia considerazione generale (che è poi un perfetto *entimema*<sup>30</sup>: « Non vi meravigliate se la natura domanda ciò ch'ella ha perduto; ragionevole cosa è bamboleggiare in giovinezza, e in vecchiezza pensare ». Col che il filosofo risulta essere l'unico che, all'interno del racconto, abbia compreso il messaggio indiziale: ciò era già manifesto nella sua domanda, per cui è lecito chiedersi se la *demonstratio* seguente serva al destinatario-lettore oltre che agli

<sup>30</sup> Cfr. Lausberg, *Handbuch...* cit., par. 371 e ivi le definizioni di Giulio Vittore e di Quintiliano con cui concorda sostanzialmente anche Isidoro, *Etim.*, II-IX, 8. Tradizionalmente si danno due successive definizioni dell'entimema: per Aristotele il sillogismo, forma propria della dialettica, e l'entimema, forma della retorica, sono ambedue procedimenti della deduzione, anche se a differenza del sillogismo l'entimema si fonda su verisimiglianza e su probabilità, non su certezza, dato che il suo fine è la persuasione e non la dimostrazione. Invece a partire da Quintiliano e soprattutto con Boezio si consolida la definizione dell'entimema come sillogismo imperfetto (mancante cioè di una proposizione), propria in seguito della filosofia scolastica. Non solo le due definizioni non sono contraddittorie, ma la linea di demarcazione non si lascia tracciare in modo così deciso; la definizione aristotelica giunge al Medioevo proprio attraverso Boezio: « Enthymema ergo est syllogismus imperfectus ex eicotibus et signis » (Boeth., *Prior. Analyt. Arist. Interpret.*, c. XXVII, in Migne, *Patr. Lat.*, LXIV p. 711), definizione ripresa e ampliata all'inizio degli *Analitici Secondi*: « Omnis doctrina et omnis disciplina intellectiva ex praeexistente fit cognitione... et circa orationes, quae per syllogismos et quae per inductionem: utraque enim per prius nota faciunt doctrinam, hae quidem accipientes tanquam a notis, illae vero monstrantes universale, per id (quod manifestum est) singulare. Similiter autem et rhetoricae persuadent aut enim per exempla, quod est inductio, aut per enthymemata, quod quidem est syllogismus » (*ibid.*, pp. 711-13). L'uso dell'entimema, come di altri procedimenti argomentativi, per provare una *propositio* o una *narratio* precedente è un mezzo usato nella *dispositio* esterna (cfr. Lausberg, *Elementi...* cit., par. 67) e il suo carattere operativo era chiaramente formulato dagli antichi (Victor., in *Cic. inv.*, I, 34: « Syllogismus non argumenti nomen est sed argumentationis, ita ut inductio non inveniendi modus est, sed forma dicendi »); l'entimema come il sillogismo serviva a far reperire i *loci* o *sedes argumentorum* (*topoi*) che coincidono con gli *elementa narrationis* (cfr. Arist., *Rhet.*, II, 22, 13; 26, 1). Certo l'efficacia retorica dell'entimema è dovuta in gran parte al fatto che l'assenza d'una proposizione sollecita l'immaginazione del destinatario.



altri personaggi del racconto; essa si spiega ad ogni modo nel modello logico-retorico che sottostà alla narrazione. Gli indizi (τεκμήρια) erano noti all'oratoria antica: essi fanno parte delle premesse entimematiche e servono a facilitare il tragitto dell'entimema: il τεκμήριον quale indizio sicuro, « segno indistruttibile »<sup>31</sup> che corrisponde ad una certezza, si oppone al σημεῖον « categoria più vaga », un segno *per quod alia res intelligitur*<sup>32</sup>, ma dietro al quale non vi è la certezza di un'unica supposizione, perché a differenza dell'indizio il σημεῖον è polisemico.

1.9 Dunque le funzioni indiziali del racconto hanno agito da veri indizi solo per un personaggio; ciò non è casuale, come non è casuale che il narratore voglia chiarire il senso del racconto, oltre che dei fatti, attraverso l'enunciazione dell'entimema finale; il *topos* non si è ancora svuotato del tutto: probabilmente sussiste ancora un'ideologia che difende il contenuto della sua forma reificata: gli indizi logici in una prospettiva storica non possono mai avere valore di assoluta certezza<sup>33</sup>, ma trovano la loro verifica nella competenza dell'emittente (lo scrittore) e in quella del ricevente (il lettore) e queste variano col tempo e la società.

#### 1.10 D'altra parte ci troviamo di fronte ad una smentita

<sup>31</sup> Barthes, *La retorica...* cit., p. 70; cfr. Arist. *Rhet.*, I, 2, 16-18.

<sup>32</sup> Cfr. Lausberg, *Handbuch...* cit., parr. 358-365; Quintiliano (*Ist. Orat.*, V, 9, 3-13) distingue tra *signa necessaria* e *signa non necessaria* ed è opportuno notare che considera i *signa* come una classe separata dagli *argumenta*, aprendo la via ad una definizione dell'entimema che prescinde dal carattere indiziario delle sue premesse e favorendo di conseguenza lo smembramento delle operazioni deduttive nella retorica medievale (*Ist. Orat.*, V, 9, 1: « Nec ignoro plerisque videri signa partem argumentorum. Quae mihi separandi ratio haec fuit prima, quae sunt paene ex illis inartificialibus; ... nec inveniuntur ab oratore, sed ad eum cum ipsa causa deferuntur »).

<sup>33</sup> Cfr. Barthes, *La retorica...* cit., p. 71; è evidente che in tutta la novella giocano due differenti categorie di « certezze umane » due differenti εἰκότα; la cosa più difficile è proprio stabilire in quale misura un *topos* reificato venga percepito come un procedimento del verisimile il cui contrario è sempre possibile; indicativa è l'incertezza espressa da uno dei massimi maestri: « Locus est vera seu verisimilis habitudo que in rerum naturis, moribus et consuetudinibus approbata consistit » (Boncompagno da Signa, *Rhetorica novissima*, a cura di A. Gaudenzi, in *Bibliotheca iuridica Medii Aevi*, vol. II, Bologna, 1892, p. 274).

di portata rivoluzionaria, perché il *puer senex* è un caso emblematico di *topos* che, fondandosi non solo su numerose testimonianze della letteratura classica, ma trovando anche molteplici riscontri nella Bibbia, è investito di un forte significato carismatico<sup>34</sup>. Processi di reificazione di questo tipo vanno considerati anche al di fuori del contesto letterario, come risultato d'una tradizione cristiana che, a partire da S. Paolo, dagli apologeti e da S. Agostino sino ai mistici del XII sec., condannando la retorica antica sotto l'apparente accusa di formalismo e di fatto non riuscendo a nascondere il timore che i procedimenti della persuasione potessero aprire la via a possibili deviazioni in materia religiosa, facilitò la formazione di *topoi* fissi<sup>35</sup>; essi non potevano essere messi in discussione, ma solo trovare convalida attraverso gli *exempla* e contribuire alla formulazione di discorsi tesi a verificare la coincidenza tra realtà e dogma. Perciò insieme al contenuto del *topos* si rovescia anche lo schema logico dell'*exemplum*; non si tratta più d'analogie che si costituiscono per induzione, ma dalle premesse all'entimema finale è sempre e solo un processo deduttivo che ci permette d'intendere il senso del racconto. Che questo avvenga in un'epoca segnata dalla disputa sugli universali, dal trionfo del nominalismo e del naturalismo, ha un suo indubbio e profondo significato. Nella prospettiva del *Novellino* sembrano però prevalenti i risvolti sociali e antropologici di questo messaggio. Proprio per il suo contenuto carismatico il *topos puer senex* ebbe la sua maggiore fortuna in tempi di trionfo dei valori aristocratici. Sapiienti fin dalla tenera età erano principi e re per diritto di nascita, ché l'educazione principesca non poteva che avvalorare quelle virtù che *naturaliter* erano loro concesse da Dio. Accanto al *topos puer senex* un altro luogo comune della mentalità medievale trova qui una inattesa dissoluzione: si tratta del contrasto tra *nature* e *norreture*, saldamente ancorato ai miti della superiorità nobiliare. La tradizione narrativa francese,

<sup>34</sup> I precedenti classici e biblici sono ampiamente illustrati in Curtius, *La littérature européenne...* cit., pp. 122-23: non sembra però che si possa trascurare il modello forse più autorevole, quello del Cristo fanciullo che disputa nel tempio (*Luc.*, 2, 41-52).

<sup>35</sup> Cfr. V. Florescu, *La retorica nel suo sviluppo storico*, trad. ital., Bologna, 1971, p. 72; Delcorno, *Giordano da Pisa...* cit., p. 87.

certo non senza crisi e contrasti, soprattutto nel mutato clima del sec. XII, riconosceva nella superiorità della *nature* sulla *norreture* una affermazione dei privilegi di nascita. Figli di re, pur se allevati da mercanti, d'istinto fuggivano la mercatura, mentre i *parvenus*, i nati servi erano destinati a rimanere tali, qualunque fosse la loro educazione e la loro funzione a corte<sup>36</sup>.

1.11 La struttura economica e sociale del Comune, che promuove rapporti e compone interessi prima inconciliabili, riscopre anche il valore dell'educazione come possibilità per ciascun uomo di rendersi migliore, perfezionando la propria natura attraverso la conoscenza; poiché nobiltà è « perfezione di propria natura in ciascuna cosa » e negli uomini essa si manifesta attraverso i suoi « frutti », « che sono morali virtù e intellettuali, de le quali essa nostra nobilitade è seme »<sup>37</sup>; perciò « la stirpe non fa le singolari persone nobili, ma le singolari persone fanno nobile la stirpe »<sup>38</sup>.

1.12 La soluzione che la novella V propone è, in certo senso, originale rispetto a tutte queste tesi: vi si afferma infatti per la prima volta con serietà e senza toni burleschi<sup>39</sup>, un'antropologia

<sup>36</sup> Cfr. M. Mancini, *Società feudale e ideologia nel « Charroi de Nimes »*, Firenze, 1972, p. 86 seg. e pp. 160-63.

<sup>37</sup> Dante *Conv.*, IV, XVI 4 e 10.

<sup>38</sup> Dante, *Conv.*, IV, XX 5.

<sup>39</sup> È d'un certo interesse osservare che nel suo schema generale questa novella coincide con un analogo episodio del *Salomon et Marcolfus* (*S. et M.*, heraus. von W. Benary, Heidelberg, 1914). Per dimostrare la veridicità della sua asserzione « Penso plus valere naturam quam nutrituram » (*ib.* p. 27), Marcolfo distrae un gatto ammaestrato a reggere un cero col semplice stratagemma di sguinzagliargli dinanzi dei topi (*ib.*, p. 30 seg.); si tratta però d'un animale in cui appunto prevale la *specificata potentia* della natura, non l'*phabitus animi*, come nell'uomo; inoltre tutta l'antropologia e l'etica naturalistica di Marcolfo sono rese ambigue dalla sua personalità grottesca e in certi tratti animalesca. Un'importante coincidenza è invece nell'origine orientale del racconto (cfr. *ibid.*, *Introduzione*, p. IX): anche la novella V è ambientata in Egitto e la rivalutazione di una concezione naturalistica e d'una saggezza capace d'adeguarsi è spesso attribuita nel *Novellino* a situazioni e personaggi dell'Oriente (cfr. il Prete Gianni, il savio greco ecc. e si veda pure D'Ancona, *Del Novellino...* cit., pp. 299-302).

naturalistica e egualitaria; il giovane principe è anzitutto un ragazzo come gli altri ed ha diritto al gioco (attività positiva) e ad un'educazione adeguata alla sua età. Insomma l'uomo, quand'anche sia figlio di re, va considerato *iuxta naturae principia*: vale a dire che è caduta persino la distinzione tra *virtus hominis* (*habitus animi omnia honesta complectens* e *virtus rerum* (*specificata potentia que ipsis rebus naturaliter est insita*)<sup>40</sup>.

1.13 Non fa meraviglia che questa riscoperta delle capacità intellettuali e dei naturali diritti dell'individuo umano, questa concezione che si suggella nei principi di natura e di ragione, si manifesti in letteratura attraverso forme non predeterminate e disposte alla massima apertura e mobilità delle strutture del pensiero e della narrazione: in questo senso il cammino dall'*exemplum* alla novella può passare anche attraverso l'entimema, come per ogni altro procedimento che si fondi su possibili logico-narrativi<sup>41</sup>.

2.1 La novella V rappresenta, nella sua concisione, uno schema d'una regolarità e d'una complessità difficilmente riscontrabili in altre novelle dello stesso tipo; può fungere pertanto da

<sup>40</sup> Boncompagno da Signa, *Rhetorica novissima* cit., p. 294.

<sup>41</sup> L'*exemplum* rappresenta il caso d'una struttura narrativa sviluppatasi su di una figura retorica di eccezionale diffusione (*figura sententiae* dell'*ornatus facilis*, procedimento usuale degli *exordia* nell'*ordo artificialis*, ecc., cfr. Geofroy de Vinsauf, *Poetria Nova*, vv. 143 segg., 1255 e segg., 1340 segg., in Faral, *Les arts...* cit., pp. 201 e 256-58). L'entimema invece, pur essendo una figura nota, sembra avere un uso più contenuto. Gli entimemi finali delle novelle IV e V trovano riscontro in procedimenti di *conclusio* che erano considerati peculiari della logica (cfr. Konrad von Mure, *Summa de arte prosandi*, in L. Rockinger, *Briefsteller und Formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts*, München, 1863-64, rist. anast. New York 1961, vol. II, p. 470), ma erano diffusi nell'uso retorico perché conformi alla norma che raccomandava di terminare l'orazione riassumendo in forma argomentativa quanto era stato esposto (cfr. Bono da Lucca, *Cedrus Libani* cit., p. 78 seg., e fra Guidotto da Bologna, *Il Fiore...* cit., p. 30 seg. e p. 52 ove si definisce la conclusione « per via di numero »). Nella predicazione di poco posteriore al *Novellino* di Fra Giordano da Pisa (cfr. Delcorno, *Giordano da Pisa...* cit., p. 185 segg.) vi è una presenza abbastanza consistente sia dell'entimema che di altri procedimenti argomentativi della *dilatatio*. Tali riscontri teorici e pratici non bastano però a spiegare il modello

modello di riferimento per rilevare coincidenze e scarti nella struttura di altre novelle.

2.2 La novella III: « D'un savio greco, ch'uno re teneva in pregione, come giudicò d'uno destriere », manifesta una struttura indubbiamente più semplice:

alla presentazione del re e del suo prigioniero (*antefatto*) seguono le prime *due prove*: il re chiede al savio greco di giudicare la bontà di un cavallo e quindi quella d'una pietra preziosa; nel primo caso il savio lo avverte che il cavallo « è nutricato a latte d'asin[a] », nel secondo che la pietra contiene un verme (*superamento delle prove*). Per due volte il sovrano promuove una *investigazione* e per due volte *viene informato* dell'esattezza del responso del savio; lo *ricompensa* la prima volta assegnandogli « uno mezzo pane il dì alle spese della corte » e la seconda volta con un pane intero. La *terza prova* è però ben più difficile e delicata: « Poi dopo molti giorni lo re si pensò di non essere legittimo. [Lo] re mandò per questo greco, ed ebbelo in luogo sacreto, e cominciò a parlare e disse: — Maestro, di grande scienza ti credo, e manifestamente l'ho veduto nelle cose in ch'io t'ho domandato. Io voglio che tu mi dichi cui figliuolo io fui. — El greco rispuose: — Messere, che domanda mi fate voi? Voi sapete bene che voi foste figliuolo del cotal padre. ». Il savio *si rifiuta di superare la prova* e la sua reticenza è ben giustificata; ma poiché il re insiste e minaccia, il greco non ha scelta e finalmente risponde: « Messere, io vi dico che voi foste figliuolo d'uno pistore ». Nuova *investigazione* dai toni melodrammatici (« mandò per la madre e costrinsela con minacce feroci »), nuova *rivelazione* della fondatezza della risposta (« La madre confessò la veritade »). Il re, sconvolto, si rinchiude in una camera col greco e, con tono mutato, gli *chiede ragione* delle sue ricognizioni (« pregoti che mi dichi come queste cose tu le sai »). Il savio *rivela gli indizi* attraverso i quali ha riconosciuto i difetti del cavallo e della pietra preziosa, indi alla domanda: « E me, come conoscesti essere figliuolo di pistore? », risponde: « Messere, quando io vi dissi del cavallo cosa così maravigliosa, voi mi stabiliste dono d'un mezzo pane per di; e poi quando della pietra vi dissi, voi mi stabi-

liste uno pane intero. Pensate che allora m'avidì cui figliuolo voi foste: che se voi foste suto figliuolo di re, vi sarebbe paruto poco di donarmi una nobile città; onde a vostra natura parve assai di meritarmi di pane, siccome vostro padre facea ». Conclusione: « il re riconobbe la viltà sua, e trasselo di prigione e donolli molto nobilmente ». Insomma l'antagonista *smascherato libera l'eroe* e, a sua volta, subisce una *trasfigurazione morale*.

2.3 Questa novella ha in comune con la novella V il procedimento fondamentale: un motivo topico, quello delle oscure origini del monarca, che tradizionalmente compare nelle presentazioni dei personaggi e non è necessariamente funzionale al racconto<sup>42</sup>, subisce una sostanziale trasformazione ideologica ed essa s'esprime attraverso la trasformazione della struttura narrativa, cioè: 1) il motivo topico entra nell'organizzazione attanziale<sup>43</sup> (oggetto del movimento principale); 2) nella successione narrativa esso riveste la funzione più importante e complessa, poiché *la rive-*

deduttivo dell'intera narrazione, com'è nel caso della novella V. La retorica medievale rispetta generalmente la divisione quintiliana tra *signa* e *argumenta* e manca pertanto un unico procedimento che abbracci l'entimema e le sue premesse. È presumibile pertanto che le strutture narrative che abbiamo considerato si siano sviluppate in modo abbastanza indipendente, anche se con l'indubbio contributo d'una teoria e d'una pratica oratoria che ben conoscevano l'uso dell'entimema, degli *indicia*, nonché di determinati *colores*. In tale contesto non va infine sottovalutata l'importanza assunta in quest'epoca dalla scienza dell'argomentazione e i profondi e significativi legami che si erano nel frattempo instaurati con la grammatica e la retorica cfr. A. Scaglione, *The Classical Theory...* cit., pp. 122-25 e R. McKeon, *La retorica nel Medioevo*, in *Figure e momenti di storia della critica*, a cura di R. S. Crane, trad. ital., Milano, 1966, p. 189 segg.

<sup>42</sup> Il motivo è frequente nella mitologia e nella letteratura classica e così nella tradizione medievale; famoso è il caso di Artù (Goffredo di Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, cap. 137, in E. Faral, *La légende arthurienne*, partie I, t. III, Paris, 1929; Wace, *Le Roman de Brut*, par I. Arnold t. I, Paris, 1938, vv. 8571-8736.

<sup>43</sup> Secondo il modello elaborato da A. J. Greimas in *Semantica strutturale*, trad. ital., Milano, 1969; *Du sens, Essais sémiotiques*, Paris, 1970; *Les actants, les acteurs et les figures*, in *Sémiotique narrative et textuelle*, a cura di C. Chabrol, Paris, 1973, pp. 161-76.

*lazione finale* non solo conclude il racconto, ma ne chiarisce il profondo e insospettabile messaggio morale.

Anche in questo caso ci troviamo infatti di fronte ad un processo indiziario (è grazie a determinati indizi che di volta in volta il savio riconosce con la sua *ragione* la vera *natura* delle cose sottoposte al suo giudizio); ma poiché il gioco consiste nel rivelare gli indizi che hanno permesso il superamento delle tre prove solamente nell'ultima sequenza<sup>44</sup>, per ottenere questo finale a sorpresa non si offriranno al lettore delle funzioni di tipo indiziale (né nell'accezione narrativa di Barthes né in quella retorica dell'entimema); i vari nuclei narrativi hanno in questo caso un rapporto di tipo distribuzionale e le azioni si succedono nel loro ordine logico e cronologico, senza offrire una benché minima traccia intuitiva che ci conduca di volta in volta alle scoperte del savio. Inoltre il punto di vista è rigorosamente esterno, cioè il narratore ne sa meno del personaggio<sup>45</sup>, ci descrive unicamente ciò che vede, mentre nella novella V egli aveva una visione dal « di dentro » e la sua superiorità si manifestava nella conoscenza dei desideri segreti del giovane principe saggio, desideri che lo stesso personaggio forse ignorava, nonché nella conoscenza simultanea dei pensieri di più personaggi.

Questa indubbia semplificazione fa sì che la novella proceda con linearità, senza equivoci od omissioni, almeno fino alla sequenza finale che richiede invece un chiarimento.

<sup>44</sup> La versione del racconto proposta dal n. CCXVII de *El libro de los exemplos* (in *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, a cura di P. De Gayangos, Madrid, 1952), pur essendo posteriore al *Novellino*, manifesta una struttura narrativa ben più semplice e del tutto fedele all'*exemplum*. Poiché dopo ogni prova il saggio rivela gli indizi che lo hanno guidato nel riconoscimento, la battuta finale si pone come una risposta parallela alle due precedenti, che tende a dimostrare il medesimo principio, già anticipato nel titolo « *Cosas naturales bien consideradas, / Mucho tarde ó nunca son transmutadas* »). Non vi sono disgiunzioni di significato né doppi sensi; una volta stabilita l'origine plebea del sovrano, il narratore ha raggiunto il suo scopo, e nemmeno lo sfiora il dubbio che il suo personaggio possa ravvedersi e smentire la legge universale che si deve d'obbligo indurre dai tre episodi analoghi.

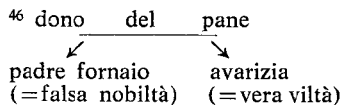
<sup>45</sup> Cfr. T. Todorov, *Le categorie del racconto letterario*, in Autori vari, *L'analisi del racconto* cit., p. 255.

2.4 In tutta la novella vi è un solo indizio anticipato, il *dono del pane*: ma esso non si lascia determinare né a livello di *fabula* (non è sostanzialmente un mezzo idoneo allo smascheramento) né a livello d'*intreccio* e di discorso ove appare un segno (σημείον) abbastanza vago che non permette nessuna deduzione, nessun richiamo preciso; persino quando il greco emette il suo ultimo imbarazzante responso (« voi foste figliuolo d'uno pistore »), il collegamento tra il *dono del pane* e il *padre fornaio* non ci sembra affatto obbligato. Questa polisemia che costringe il destinatario a rimanere nel vago ha una sua ragione: lo smascheramento finale mira infatti solo apparentemente a palesare l'umile origine del monarca: di fatto vuol dargli dimostrazione della sua viltà, della sua spilorceria. Insomma l'aver donato del pane può anche esser sintomo d'una certa nativa tendenza verso i forni ed i fornai, ma è soprattutto segno manifesto d'avarizia. Il senso profondo del racconto non consiste certo in una rivalutazione delle origini aristocratiche di contro a quelle umili, anzi vi si ribadisce ancora una volta che la nobiltà vera (così come la viltà) è dote dell'animo, come tale chiunque sappia riconoscerla può anche conquistarla: tant'è vero che l'essere figlio di fornaio non impedirà al re di mutare alla fine il suo costume e di « donare nobilmente ».

2.5 Dunque la polisemia d'un segno <sup>46</sup> porta alla fine ad una disgiunzione referenziale nell'intreccio, anzi, per esser precisi, ad una opposizione:

falsa (vera) nobiltà / vera (falsa) viltà

cioè ad un *contrarium* in seno al quale può svilupparsi l'ironia <sup>47</sup>. Questa opposizione referenziale ha una conseguenza importante a livello di discorso. La morale di questa novella, pur conservando una forma argomentativa (« se voi foste suto..., vi sarebbe paruto poco...; onde a vostra natura parve assai... »), di fatto si risolve



<sup>47</sup> Cfr. Lausberg, *Handbuch...* cit., parr. 227, 232.



in un motto, in un « dire onestamente villania » secondo gli schemi canonici di questa formula, ch  il destinatore della battuta   persona che si trova in posizione di sottomissione e d' inferiorit  di fronte al destinatario e l' effetto della battuta comporta un miglioramento del sottomesso (perdono, lode o premio come in questo caso)<sup>48</sup>.

Il motto non   possibile se non in presenza di una disgiunzione od opposizione, anzi ogni facezia nasce proprio dalla disgiunzione di significato operabile su una parola o su una situazione: insomma da quello che gli antichi definivano un *ambiguum* e che noi comunemente chiamiamo un doppio senso<sup>49</sup>.

  prevalentemente una funzione pertinente al non-dire, nella misura in cui toglie degli elementi all'*explicitum* della significazione, e d' altro lato poggia sul funzionamento metalinguistico del discorso, su quelle equivalenze traslative e figurative che possono creare dei contrasti tra *locutionary meaning* e *illocutionary potentiality*<sup>50</sup>. Se determinati procedimenti del comico rimangono in linea di massima sempre gli stessi, mutano per  di volta in volta i suoi scopi e quindi le sue norme narrative.

2.6 A differenza di gran parte delle facezie antiche e umanistiche<sup>51</sup> e delle nostre moderne barzellette, il motto non mira

<sup>48</sup>   lo schema proposto da F. Chiappelli, *L'episodio di Travale e il « dire onestamente villania » nella narrativa toscana dei primi secoli*, in « Studi di filologia italiana », IX, 1951, pp. 141-53. Questa formula ha per  una storia assai antica che risale almeno alla diatriba e all'aneddotica cinica e serve generalmente a produrre delle modificazioni ideologiche in seno ad un messaggio sociale (cfr. ad es. la novella LXVI).

<sup>49</sup> Cfr. Cic., *de orat.*, II, 253; B. Castiglione, *Il Cortegiano*, I, II, capp. LVIII-LIX. Le differenti articolazioni della disgiunzione sono state analizzate da V. Morin, *La barzelletta*, in Autori vari, *L'analisi del racconto* cit., pp. 177-204 e la loro funzione argomentativa risulta evidente dalla classificazione proposta da L. Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, Milano, 1977, pp. 138 segg. e pp. 290 segg.

<sup>50</sup> Cfr. A. Niculescu, *Observations sur les structures du genre humoristique en italien*, in « Revue Roumaine de Linguistique », XVII, 1972, pp. 389-405.

<sup>51</sup> L'ampia trattazione sulla facezia contenuta nei capp. XLI-XCI del secondo libro del *Cortegiano* segue da vicino le teorie ciceroniane sulla materia (*de orat.*, II 216-290) ed anche le pagine dedicate al motto ricalcano generalmente i procedimenti retorici descritti da Cicerone.

esclusivamente a ciò che Niculescu definisce *perlocutionary effect*, cioè a quella complicità tra locutore/autore e allocutore che si rivela all'improvviso e suscita « le rire, la " joie de reconnaître " ce qu'on lui a caché/omis/refusé, la joie de vaincre les difficultés oppositives », con cui l'allocutore risponde all'enunciazione del motto di spirito<sup>52</sup>. Il motto ha un indubbio effetto di questo tipo: se non il riso, suscita di sicuro il sorriso dell'ascoltatore, grazie anche al riconoscimento di comuni procedimenti retorici, ma è pure molto importante, se non prevalente, il contenuto morale del suo messaggio e di conseguenza la funzione modificatrice e risoltrice dell'azione narrativa che esso riveste: è di fatto la conclusione del racconto in cui si chiarisce l'intero contesto narrativo e si definiscono le azioni e i ruoli dei personaggi: il motto, anche quando si fonda su un gioco di parole, può agire a livelli differenti e profondi<sup>53</sup>.

La reazione umoristica dell'ascoltatore è concepita nei termini dell'oratoria antica e coeva, come ottimo espediente con cui ottenere l'adesione del destinatario al messaggio morale del narratore; la presenza di questo messaggio impone d'altro lato una verifica nella realtà che contribuisce, a nostro avviso, al singolare sviluppo narrativo, nel *Novellino* come nel *Decameron*, del procedimento logico che sta a fondamento del motto, cioè l'allusione<sup>54</sup>;

<sup>52</sup> Niculescu, *Observations...* cit., p. 393. Osserva la Olbrechts-Tyteca che l'ironia, proprio perché si applica a opinioni e comportamenti reali, « favorisce, colla sua ingegnosità, ma anche e proprio con il rischio che comporta, il riso di comunione ». (*Il comico ...* cit., p. 160). Nel caso della nostra novella il re raggiunge la chiarificazione completa, « fulminante » (Morin), proprio attraverso il riso.

<sup>53</sup> Nella presentazione della sesta giornata del *Decameron*, interamente dedicata alla narrazione di novelle a motto, leggiamo: « Finisce la quinta giornata del *Decameron*: incomincia la sesta, nella quale sotto il reggimento d'Elissa, si ragiona di chi con alcun leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno » (dall'ediz. a cura di V. Branca, Firenze, 1976, p. 403). Nelle dieci novelle della sesta giornata, come in molte del *Novellino*, il risultato della battuta finale segna effettivamente un rovesciamento dei ruoli dei personaggi (ad es. il protagonista capovolge ai danni dell'antagonista la propria situazione di svantaggio o di pericolo, cioè « tentato, si riscuote ») oppure una deviazione del corso del racconto (il protagonista fugge « con pronta risposta o avvedimento » « perdita o pericolo o scorno »).

<sup>54</sup> Cic., *de orat.*, II 268.

operazione anch'essa deduttiva<sup>55</sup>, che rientra pertanto nei procedimenti entimematici, riproducendo spesso, come nel caso della novella II, un particolare tipo d'entimema, quello *ex pugnantis*<sup>56</sup>. È questa stringente logicità che più tardi « permette di nascondere una parte di un ragionamento errato, e cioè uno spostamento nella direzione del pensiero »<sup>57</sup>, come avviene nel Boccaccio: sappiamo che l'astuzia sarà a quel punto un adiuvante capace di creare rapporti inesistenti o comunque inusuali e di incanalare nella loro direzione l'intero racconto. L'interesse di questi procedimenti è evidente soprattutto quando si pongano in confronto con la struttura della facezia antica e umanistica e della barzelletta moderna, che tutte si fondano su una disgiunzione fra significanti e significati, contestualizzata generalmente in un'unica frase (esplicita o sottintesa)<sup>58</sup>, senza giungere ai rapporti paradigmatici ben più complessi che sono caratteristici d'una novella a motto.

<sup>55</sup> Cfr. T. Todorov, *Recherches sur le symbolisme linguistique. I. Le mot d'esprit et ses rapports avec le symbolique*, in « Poétique » 18, 1974, p. 221 seg.

<sup>56</sup> Cfr. Lausberg, *Handbuch...* cit., par. 371; e S. Freud, *I moti di spirito e il loro rapporto con l'inconscio*, trad. ital., Roma, 1970, p. 120 seg.

<sup>57</sup> Freud, *I moti...* cit., p. 101.

<sup>58</sup> Tra le facezie umanistiche sono frequenti quelle in cui l'intero testo è ridotto ad un unico periodo, con un *climax* che sposta tutta l'attenzione sulla battuta conclusiva (Cfr. G. Folena, *Sulla tradizione dei « Detti piacevoli » attribuiti al Poliziano*, in « Studi di filologia italiana » XI, 1953, p. 439, n. 14); quanto alle barzellette moderne, la Morin osserva che quelle da lei analizzate sono tutte riducibili ad un'unica sequenza (*La barzelletta* cit., p. 179). Tra le raccolte medievali anteriori al *Novellino* una posizione interessante occupa il già citato *Salomon et Marcolfus*. Nella prima parte della raccolta, in un lungo dialogo tra il sovrano e Marcolfo, in cui s'oppongono due antitetiche concezioni della natura umana, la risposta di Marcolfo s'origina dalla diversa interpretazione di un *topos* proverbiale, attraverso uno stravolgimento semantico che è comunque burlesco, perché espresso da un personaggio che è una caricatura, il più orrido e paradossale ritratto di *vilain*. Ciò che manca, in questa prima parte, è il racconto, lo sviluppo logico-narrativo delle due realtà che si vogliono contrapporre. La disgiunzione si compie tra due *sententiae* antitetiche che s'originano da un'idea comune. Dove invece c'è racconto, lì non c'è disgiunzione, perché lo schema è quello dell'*exemplum*: negli aneddoti della seconda parte della raccolta Marcolfo enuncia una sua *sententia* e poi crea a bella posta una situazione atta a confermarla: il procedimento induttivo è palese, anche se può scandalizzare il fatto che la materia dell'*exemplum* sia una morale fondata sui principi spicci di Marcolfo

2.7 Che il messaggio ideologico si sia liberato nella novella III degli schemi conclusivi raziocinanti (propri ad es. della *conclusio* della novella V come pure, vedremo, della novella IV), per adottare invece il « motto » che, pur trovando una sua norma nell'ironia, non s'esprime mai, a livello di discorso attraverso una piena esplicitazione, ma in forma sottilmente intuitiva, è senza dubbio un particolare importante, perché denota il grado di penetrazione e d'acquisizione dell'ideologia da parte del destinatario; sul piano strutturale, esso è reso possibile anche dalla univocità del messaggio e quindi del racconto. A differenza della novella V che procedeva su due assi sin dalla prima sequenza, in questo caso lo sviluppo su di un unico asse, e insieme l'assenza di funzioni indiziali di rilievo, permettono alla fine lo sdoppiamento e il libero gioco dell'ironia.

2.8 Per concludere, queste due novelle presentano alcuni fondamentali procedimenti in comune: due *topoi*, generalmente non funzionali, entrano nell'azione narrativa identificandosi ora col protagonista ora con l'antagonista, identificazione resa possibile anche dalla sostanza antropomorfa del loro contenuto: quindi, attraverso un seguito di prove (talvolta indiziali) che conducono ad un giudizio finale, espresso in un caso con un entimema, nell'altro con un motto, subiscono una smentita; come dire che non reggono alla prova dei fatti o meglio alla prova della narrazione. Una diversa organizzazione e una diversa distribuzione (*dispositio*) impongono (o presuppongono?) una diversa sostanza.

3.1 Differente il caso delle novelle II e IV. La *mezura* e la *largueza* sono motivi che generalmente si collocano nell'organizzazione attanziale; anzi, in quanto « unità semantiche dell'armatura del racconto »<sup>59</sup>, sono esse i veri e propri attanti (non antropomorfi), mentre i personaggi possono essere talora semplicemente degli attori. Pertanto la problematizzazione di questi *topoi*

e che le situazioni da lui provocate poggino sull'imbroglio e sull'astuzia di bassa lega.

<sup>59</sup> Greimas, *Du sens...* cit., p. 253.

impone anche una complessa problematizzazione dell'organizzazione attanziale.

3.2 È un procedimento che non sempre riesce. Esempio è il caso della novella II: « Della ricca ambasceria la quale fece lo Presto Giovanni al nobile imperadore Federigo », in cui l'autore segue un procedimento di eccessiva semplificazione; deciso a svuotare la *mezura* del suo significato (ma quale sia questo significato non pare chiaro), la esclude addirittura dal quadro attanziale: come dire che siccome non ha senso non può trovare posto tra le unità semantiche della narrazione. Vediamo come si realizza nel racconto questo procedimento d'esclusione.

3.3 Presto Giovanni manda in dono a Federigo tre pietre preziose e dà ordine ai suoi ambasciatori di chiedergli « qual'è la migliore cosa del mondo ». L'imperatore accetta le pietre, ne loda la bellezza, ma non s'informa della loro virtù; quindi al momento del commiato così risponde alla domanda degli ambasciatori: « Ditemi al signore vostro, che la migliore cosa di questo mondo si è misura ». Gli ambasciatori fanno ritorno. « Il Presto Giovanni, udendo cioè che raccontaro i suoi ambasciatori, lodò lo 'mperadore, e disse ch'era molto savio in parola, ma non in fatto, acciò che non avea domandato della virtù di cosie care pietre. Rimandò li ambasciatori, e offerseli, se li piacesse, che 'l farebbe siniscalco della sua corte. E feceli contare le sue ricchezze e le diverse ingenerazioni de' sudditi suoi, e 'l modo del suo paese. Dopo non gran tempo, pensando il Presto Giovanni che le pietre ch'avea donate allo 'mperadore avevano perduta loro vertude, dappoi che non erano per lo 'mperadore conosciute, tolse uno suo carissimo lapidaro e mandollo celatamente nella corte dello 'mperadore, e disse: — Al postutto metti lo 'ngegno tuo che tu quelle pietre mi rechi; per niuno tesoro rimanga — ».

Il lapidaro giunge a destinazione, penetra nella corte, acquista, grazie alla sua scienza e alla sua generosità, la fiducia dei cortigiani e dell'imperatore e poi, quando vengono finalmente sottoposte al suo giudizio le tre famose pietre, « strinse il pugno con le soprascritte pietre. La vertude dell'una il celò, che nol potero vedere;

e discese giù per le gràdora, e tornò al suo signore Presto Giovanni e presentolli le pietre con grande allegrezza ».

3.4 Che antichi<sup>60</sup> e moderni, accostandosi a questa favola fascinosa, si siano fatti conquistare dal mito dell'elitropia e che in essa abbiano ravvisato tutt'al più un esempio di saggezza, senza mai tenere nel debito conto la risposta del re, mi pare più che giusto. Indice di una saggezza a parole, che non sa riconoscere il valore (e la natura) delle cose, la *mezura* non agisce nella narrazione da vero oppositore<sup>61</sup>, poiché non è a causa della sua *mezura* che l'imperatore trascura d'informarsi per tempo sulla virtù delle pietre. Meno chiara ancora è la sequenza successiva: alla proposta del Presto Giovanni di farlo suo siniscalco, in altre narrazioni, Federigo risponde con un diniego o un motto di spirito<sup>62</sup>; un tale atteggiamento potrebbe essere motivato dalla sua *mezura*, ma qui il diniego manca e tutta la sequenza resta sospesa ed inconclusa. L'attenzione dell'autore pare tutta rivolta al riconoscimento della virtù delle pietre (ancora una volta ricognizione razionale della vera natura delle cose) e il racconto viene rapidamente ricondotto su quest'asse<sup>63</sup>. La *mezura* si presenta in questo caso come un motivo marginale dal significato ambiguo: essa non serve a ricono-

<sup>60</sup> Cfr. Favati, p. 124, n. 66-67.

<sup>61</sup> Vi è un'interpretazione assai ristretta della *mezura*, come discrezione della parola (cfr. Marcabru, c. XV a Jaufré Rudel « Mesura es en gent parlar / e cortesia es d'amar », dall'ediz. a cura di A. Roncaglia, in « Rivista di cultura classica e medioevale » VII, 1965, t. II, p. 951). I profondi e complessi significati consolidatisi intorno a questo termine in una lunga tradizione non sono presenti (cfr. J. Wettstein, « *Mezura* ». *L'idéal des Troubadours, son essence et ses aspects*, Genève, 1974, rist. della 1<sup>a</sup> ediz., Zurich, 1945); in particolare sembra che l'autore ignori (o voglia ignorare) che anche questo concetto ha le sue radici nella norma di « natura » e di « ragione » (cfr. M. Lazar, *Amour Courtois et « fin' Amors »*, Paris, 1964, p. 31: « Celui qui manque de mesure agit contrairement aux normes de la nature et de la raison »); da ciò forse la sua reticenza e la sua ambiguità. Infine la novella potrebbe essere interpretata come esemplificazione del principio che troppa misura non è più misura, ma ciò comporterebbe un giudizio morale che qui manca e ignorerebbe il motivo fondamentale della saviezza a parole e non a fatti dell'imperatore.

<sup>62</sup> Cfr. Favati, p. 120, nota introduttiva.

<sup>63</sup> La contrapposizione è ancora una volta tra due mondi: l'Oriente e l'Occidente. L'evidente idealizzazione della figura di Federigo (cfr. Lo Nigro, p. 67,

scere la natura delle cose, ma non entrando negli schemi dell'azione con una reale funzione oppositrice, non ha semanticamente la forza d'impedire tale riconoscimento. E se questo rientrava nelle intenzioni del narratore, bisogna dire che anche lui, come Federigo, proclama il suo scopo a parole, ma non lo raggiunge di fatto. Forse egli s'è trovato dinanzi a delle inattese difficoltà ideologiche; l'assenza di una definizione univoca del concetto di misura e l'impossibilità quindi d'inserirlo in un sistema di valori alternativi. La società mercantile vedeva nell'ideale di moderazione aristocratico-feudale impedimenti e remore inaccettabili, ma a sua volta non poteva certo misconoscere l'importanza nella dinamica economica di una riformulazione di questo stesso ideale.

4.1 Ove invece si tratti di principi saldamente acquisiti, l'autore non solo riesce a comunicarci il suo proposito con chiarezza, ma effettua anche una rielaborazione abbastanza complessa e molto coerente delle strutture narrative tradizionali. È il caso della novella IV, in cui si riprende e si sviluppa un episodio del *Roman d'Alixandre*<sup>64</sup>: un nobile cavaliere, fuggito di prigione, dopo aver tutto perduto, decide d'andare da Alessandro « che donava larghissimamente sopra li altri signori » e che si trova all'assedio della città di Gaza<sup>65</sup>. Lungo la strada gli si fa incontro un giullare e, saputo lo scopo del suo viaggio, gli propone un astuto baratto: il cavaliere gli chieda ciò che vuole e gli dia poi in cambio ciò che riceverà da Alessandro. Il cavaliere, stretto da impellente necessità, chiede una cavalcatura e abiti convenevoli per tornare alla sua terra; il giullare soddisfa la sua richiesta e insieme giungono dal sovrano. Qui il cavaliere fa la sua domanda « umile e dolcemente », ma Alessandro non risponde e il cavaliere parte per tornare alla sua terra. S'è allontanato di poco che Gaza capitolata e Alessandro decide di farne dono proprio a lui; lo manda a chiamare e vuole consegnargli le chiavi della città. Ma il cava-

nn. 1-3), rende ancor più mitica ed emblematica la saggezza orientale di Prete Gianni, personaggio reso noto da Marco Polo.

<sup>64</sup> Lambert Li Tors et Alexandre de Bernay, *Li Romans d'Alixandre*, ed. Michelant, Stuttgart, 1846, pp. 221-2.

<sup>65</sup> Nel testo « Giadre »: la grafia fa difficoltà; in Philippe de Navarre e

liere rifiuta: « — Messere, non mi donare cittade; priegoti che mi doni oro o argento o robe, come sia tuo piacere. — Allora Alessandro sorrise, e comandò che li fossero dati duemila marchi d'argento. E questo si scrisse per lo minore dono che Alessandro donò mai ». Quindi il cavaliere dona i marchi al giullare, ma questi è ben lontano dall'essere soddisfatto; anzi, va da Alessandro a chiedere giustizia, fa arrestare il cavaliere, accusandolo di non aver rispettato i patti, e insieme esige che gli venga consegnata la città dato che « vale più la città ch' e' marchi ». Interpellato, il cavaliere non sconfessa il giullare, ma così chiarisce il suo proposito: « — Ragionevole signore, que' che mi domanda è giuolare, e in cuore di giuolare non puote discendere signoria di cittade. Il suo pensiero fu d'argento e d'oro; e la sua intenzione fu tale. E io ho pienamente fornita la sua intenzione. Onde la tua signoria proveggia nella mia diliveranza, secondo che piace al tuo savio consiglio. — ». Alessandro e i suoi baroni prosciogliono il cavaliere dall'accusa e lo lodano per la sua saggezza.

4.2 Nella fonte (il *Roman*) il personaggio del giullare non compare: il cavaliere fa la domanda per sé<sup>66</sup>, poi, quando il sovrano gli offre le chiavi della città, rifiuta e chiede l'oro e l'argento, perché li considera doni più sicuri e di minore responsabilità<sup>67</sup>, per cui Alessandro scoppia in una gran risata e gli fa donare cinquecento marchi<sup>68</sup>. Qui si conclude l'episodio.

nell'*Entrée d'Espagne* troviamo per Gaza forme come: *Gadres, Gazere, Guadres, Gaidres, Gadrois* (gli abitanti); mentre *Jadres* (Villehardouin, Robert de Clari e Martin da Canal) è la città di Zara. Forse l'autore ha tradotto con un nome che gli era più noto e omofono il toponimo esotico.

<sup>66</sup> « devant lui s'ajenelle et doucement li prie:  
— sires rois Alixandres, ù tous li mons souplie,  
chevaliers sui prisons por aslongier ma rie,  
et sui venus à toi, car mestier ai d'aie,  
que tu me doises donc selon ta signorie,  
et de ta grant largece ma povretés remplie ».

<sup>67</sup> « et cil li respondi qui mult ot le cuer bas:  
dounes-moi autre cose, or, u argent, u dras,  
la cités ne me plest, ne je ne la quiers pas;  
ne jà por lui desfendre, ne serai i. jor las ».

<sup>68</sup> « à l' prison commanda à doner Ve mars;  
cou fu li menres dons au roi Macidonas ».



4.3 Dunque il concetto di *largueza* si problematizza attraverso la problematizzazione dell'intera struttura del racconto: vi si inseriscono anzitutto dei nuovi attanti (il giullare, il patto-tranello) e il racconto si sviluppa in tre successivi movimenti (contro all'unico movimento della fonte originale). Un'analisi dei ruoli principali è in questo caso poco indicativa: essa si limita a constatare la presenza del patto tra il cavaliere ed il giullare come un asse narrativo secondario accanto a quelli della *largueza* e del rifiuto già presenti nel *Roman*, cosicché tutto si risolve in un inganno teso al protagonista e nel suo superamento. Ma il senso del racconto è più complesso e profondo e credo si possa esaurientemente spiegare solo partendo dal quadro attanziale nei tre movimenti, dato che è lì che avvengono le modificazioni effettivamente pertinenti<sup>69</sup>.

4.4 Oggetto del I movimento è la *largueza* di Alessandro; il cavaliere muove in direzione di quest'oggetto e trova nel patto col giullare l'aiuto indispensabile: ma il patto è anche un tranello (il giullare l'ha proposto puntando a sua volta sulla *largueza* del sovrano, allo scopo di realizzare uno spropositato guadagno). L'ordine pertanto si spezza proprio perché il patto d'un lato dà al cavaliere la possibilità di raggiungere Alessandro, d'altro lato gli impedisce di usufruire della sua *largueza* (impedisce cioè al destinatario di far pervenire l'oggetto al destinatario).

Nel II movimento il cavaliere, che è uomo d'onore, deciso a rispettare il patto, muove in questa direzione; ma vuole (e lo vorremmo pure noi!) che tutto si compia secondo giustizia, e trova impedimento proprio nella generosità di Alessandro; il gesto magnifico del sovrano renderebbe più spropositato il tranello del giullare se il cavaliere non sapesse intervenire con la sua ragione, facendo commutare il dono (qui ben più generoso che nel *Roman*).

<sup>69</sup> Nel *Roman* vi è invece un unico movimento: il cavaliere (soggetto e destinatario) aspira alla *largueza* (oggetto) che il sovrano (destinatario) è pronto a concedergli, ma trova opposizione proprio nella sua pusillanimità; alla fine raggiunge comunque un premio grazie sempre alla *largueza* (adiuvante) di Alessandro.

4.5 Nel III movimento il cavaliere chiede ad Alessandro di giudicare il patto tra lui e il giullare e di ristabilire l'ordine: ciò che è reso possibile sempre grazie alla ragione; perché la *largueza* attante-oggetto del primo movimento, diviene nel II movimento un autentico oppositore che produrrebbe la definitiva rottura dell'ordine, se il cavaliere non la deviasse verso più prudenti binari. Il ristabilimento dell'ordine avverrà attraverso un giudizio ufficiale, in cui il cavaliere riuscirà a persuadere il sovrano grazie al rigore delle sue argomentazioni. Anche qui come nella novella V l'aggettivo *ragionevole* (« Ragionevole signore... », e nella nov. V: « Ragionevole cosa... ») indica la presenza di una formula sillogistica esplicativa e conclusiva (*ratiocinatio* è il sillogismo e *rationes* ne sono le prove): anzi è una catena logica di giudizi, uno di quei complessi processi d'accumulazione che gli antichi chiamavano « sorite »<sup>70</sup>:

PRAEMISSA MAIOR	}	<i>praem. minor</i> :	que' che mi domanda è giuolare,
		<i>praem. maior</i> :	e in cuore di giuolare non puote discendere signoria di cittade.
PRAEMISSA MINOR	}	<i>conclusio et praem. maior</i> :	Il suo pensiero fu d'argento e d'oro; e la sua intenzione fu tale,
		<i>praem. minor</i> :	E io ho pienamente fornita la sua intenzione.
CONCLUSIO		<i>conclusio</i> :	Onde la tua signoria proveggia nel- la mia diliveranza, secondo che piace al tuo savio consiglio.

Il sorite finale non fa che riproporci in breve i tre movimenti della narrazione, di cui è la sintesi argomentativa. Infatti il primo movimento narrativo corrisponde alla premessa maggiore, il secondo alla premessa minore, il terzo alla conclusione.

<sup>70</sup> Cfr. Cic., *Acad.*, II, 33, e Ch. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, trad. ital., Torino, 1966, p. 242 seg. e p. 303 ove si osserva a proposito del sorite che: « un fenomeno, inserito in una serie dinamica acquista un significato diverso da quello che avrebbe preso isolatamente. Questo significato varia secondo la funzione che gli si attribuisce nella serie ».

4.6 Qui il quadro sillogistico non condiziona però l'intero racconto (se non nel suo modello costitutivo e profondo): la novella si libera d'ogni norma predeterminata e va in cerca di nuove strutture: solo nella sequenza finale esse esigono un chiarimento logico-morale: la morale, anche quando è regolata da ragione e natura, è una norma: può esprimersi in mille maniere, ma può definirsi solo attraverso una struttura normativa predeterminata. Da questa morale la *largueza*, nel suo significato medievale, è definitivamente esclusa: dopo aver agito da oppositore nel secondo movimento, nel terzo non compare affatto. Alessandro ristabilisce giustizia, libera il cavaliere, lo loda, ma è indicativo, non s'abbandona a nuovi donativi: la generosità è una bella dote, ma deve essere accompagnata di volta in volta da un ragionevole giudizio che ci aiuti a distinguere tra le persone e le cose<sup>71</sup>. La lezione morale è rivolta non solo al giullare, ma soprattutto al sovrano, che appare qui ben più pensoso e meno impulsivo che nel *Roman*. C'è un particolare indiziale, generalmente raccolto dai commentatori e di raro fascino, che ci guida in questa direzione: alla seconda richiesta del cavaliere leggiamo nel *Roman* che « Alixandres s'en rist »<sup>72</sup>; nella novella s'accontenta di sorridere ed anche il dono che segue è ben più generoso, come dire che il sovrano è già disposto a comprendere gli eventuali motivi del rifiuto, a sottoporre la sua *largueza* al giudizio della ragione.

5.1 Poiché, come è già stato detto, la *dispositio* agisce almeno con due operazioni, a livello di narrazione (*inventio*) distribuendo la materia ed a livello di discorso (*elocutio*) come struttura fissa del discorso, il rapporto tra ordine d'invenzione e ordine di presentazione ed in particolare lo scarto tra i due ordini e il loro

<sup>71</sup> Ha termine il conflitto tra ideologia del guadagno e liberalità che caratterizza la letteratura del secolo precedente (cfr. M. Mancini, *Società feudale...* cit., p. 156 segg. e *passim*). L'una e l'altra (cioè sia il giullare sia Alessandro) sono ugualmente condannati nel nome di un consapevole criterio di distinzione, il principio dell'*unicuique suum*.

<sup>72</sup> Benché afr. *rire* valga anche « sorridere » (cfr. A. Tobler - E. Lommatsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, vol. VIII, Wiesbaden, 1971, s. v. *rire* col. 1312-13), qui il senso è reso chiaro dal contesto.

orientamento (contraddizioni, inversioni, duplicazioni e triplicazioni, ecc.) ha sempre una portata teorica ed ideologica.

Non è un caso che, allorquando il *topos* reificato si svuota del suo contenuto per tornare ad essere una griglia aperta all'*inventio*, cioè nel momento in cui i *topoi* ridivengono *loci argumentorum*, il modello deduttivo che ad essi sottostà, produca a livello di *dispositio*, cioè a livello normativo, le nuove strutture logico-narrative della possibilità che caratterizzano la novella di contro all'*exemplum*.

PAOLA MILDONIAN  
Venezia

<sup>73</sup> Cfr. Barthes, *La retorica...* cit., p. 53 e p. 56.