

Vol. CXCIV

ANNO CXXXV

Fasc. 651
3° trimestre 2018

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

L. BATTAGLIA RICCI - F. BRUNI - S. CARRAI - M. CHIESA
A. DI BENEDETTO - E. MATTIODA - M. POZZI



2018

LOESCHER EDITORE

TORINO



0017 0496

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (*University of Notre Dame*), ANDREA CICCARELLI (*Indiana University*),
JEAN-LOUIS FOURNEL (*Paris VIII*), ALFRED NOE (*Universität Wien*),
FRANCISCO RICO (*Universidad autónoma de Barcelona*),
MARIA ANTONIETTA TERZOLI (*Universität Basel*).

REDAZIONE

ENRICO MATTIODA (segretario), LORENZO BOCCA

Il «Giornale storico della letteratura italiana», fondato nel 1883 da Arturo Graf, Francesco Novati e Rodolfo Renier, e da allora pubblicato a Torino dalla Loescher, è punto di riferimento per gli studi di Italianistica. È presente nelle più importanti biblioteche internazionali ed è sempre valutato al livello più alto nelle classifiche delle riviste umanistiche. Si avvale della consulenza di lettori anonimi (*peer review*) per la valutazione dei contributi proposti per la pubblicazione.

Contributi proposti per la pubblicazione e libri da recensire debbono essere inviati a:
«Giornale storico della letteratura italiana»
Loescher Editore, via Vittorio Amedeo II, 18 - 10121 Torino
e-mail: gсли@loescher.it

Coloro che desiderano sottoporre un contributo dovranno fare riferimento alle norme per la compilazione che sono scaricabili, in formato PDF, dal sito internet www.loescher.it/riviste

Nel medesimo sito sono consultabili i sommari dei fascicoli delle ultime annate, gli abstract degli articoli pubblicati, le informazioni su abbonamenti, ristampe anastatiche, fascicoli arretrati e prezzi

Le annate del «Giornale storico della letteratura italiana» dal 1883 al 1995 sono inoltre consultabili on-line, previo abbonamento, nella banca dati Periodicals Archive Online

Modalità di pagamento 2018 (4 fascicoli annuali)

€ 99,90 (Italia) - € 134,90 (estero)

Prezzo del singolo fascicolo: € 33,90

I versamenti vanno effettuati sul C.C.P. n. 96136007, indirizzati a S.A.VE s.r.l.
Via Dell'Agricoltura 12 - 00065 Fiano Romano
indicando nella causale il titolo della rivista

Registrato al N. 571 del Registro Periodici del Tribunale di Torino
a sensi del Decreto-legge 8-2-48, N. 47. — Direttore responsabile: Arnaldo Di Benedetto.
Fotocomposizione: Giorcelli & C. (Torino) - Stampa: Tipografia Gravinese (Torino)

SOMMARIO

JOHN BUTCHER, <i>Giovanni Pontano, Ad uxorem (De amore coniugali III 2)</i>	Pag.	321
GIANCARLO ALFANO, <i>La novella di fronte all'umorismo</i>	»	353

VARIETÀ

NICOLÒ MALDINA, <i>Dante e la cultura teologica delle confraternite</i>	»	370
ANTONINO SOLE, <i>Nota sulla princeps del Galateo</i>	»	399
PIER VINCENZO MENGALDO, <i>Il linguaggio critico della Storia pittorica del Lanzi: un glossario e altro</i>	»	415

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

<i>L'edizione della Commedia curata da Giorgio Inglese</i> (Mario Pozzi).	»	428
<i>Per le Rime di Michelangelo</i> (Arnaldo Bruni).	»	437

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

FRANCESCO BAUSI, *Leggere il Decameron* (Monica Marchi), p. 450. – *Traduire l'«Aminta» en 1632. Les traductions de Rayssiguier et de Charles Vion d'Alibray*. Édition, notes et présentation par DANIELA DALLA VALLE (Paola Trivero), p. 453. – *Shakespeare: un romantico italiano*, a cura di RAFFAELLA BERTAZZOLI e CECILIA GIBELLINI (Ottavio Ghidini), p. 455. – MARINELLA COLUMMI CAMERINO, *Archeologia del romanzo. 1821-1872. Bilancio di un cinquantennio* (Monica Giachino), p. 458. – NICCOLÒ TOMMASEO, *Canti greci*, a cura di ELENA MAIOLINI (Pietro Gibellini), p. 462. – BRUNO PISCHEDDA, *L'idioma molesto. Cecchi e la letteratura novecentesca a sfondo razziale* (Arnaldo Di Benedetto), p. 464.

ANNUNZI , a cura di MILENA CONTINI, ARNALDO DI BENEDETTO, MARIA LUISA DOGLIO, ROBERTO GALBIATI, ENRICO MATTIODA, MARIO POZZI.	»	468
Si parla di: R. MORABITO. – <i>Scritti autobiografici di artisti</i> . – <i>Lessico critico dell'Orlando furioso</i> . – A. ALCIATO. – G. RUSCELLI. – <i>Poésie italienne de la renaissance</i> . – S. GAMBINO LONGO. – G. MUZIO. – E. SELMI. – <i>Diplomazia e comunicazione letteraria nel XVIII secolo</i> . – G.M. ANSELMI. – «Aghios». – <i>In trincea</i> . – P. FARINELLI. – F. FORTINI. – <i>Lecture di Zanzotto</i> . – D. PONCHIROLI. – E. SANGUINETI.		

ABSTRACTS	»	479
----------------------------	---	-----

IL CASTIGLIONI-MARIOTTI VOCABOLARIO DELLA LINGUA LATINA

QUARTA EDIZIONE con Guida all'uso e versione in digitale

GI FRANCO MONTANARI VOCABOLARIO DELLA LINGUA GRECA

TERZA EDIZIONE con Guida all'uso e versione in digitale

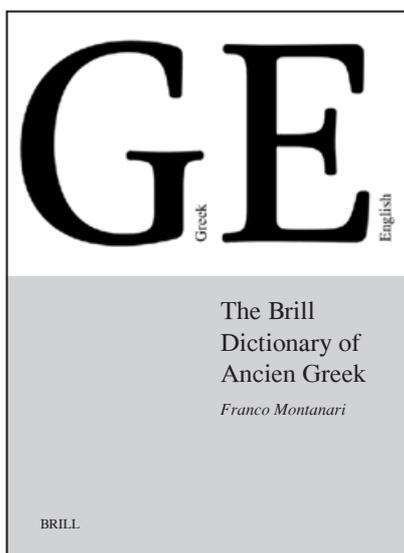
Le edizioni internazionali del GI

Il riconoscimento dell'alto valore scientifico del GI e il suo prestigio anche in ambito internazionale hanno avuto conferma in una straordinaria operazione editoriale – la traduzione in greco moderno, inglese e tedesco dell'opera – che si è realizzata grazie alla volontà di importanti editori in ambito accademico e al lavoro di qualificati team di studiosi facenti capo all'Università "Aristotele" di Salonicco, alla Harvard University sotto il patronato del Center of Hellenic Studies e alla Freie Universität Berlin.



Franco Montanari
Σύγχρονο λεξικό της αρχαίας
ελληνικής γλώσσας

Ed. Papadimas, Atene 2014



Franco Montanari
GE - The Brill Dictionary of
Ancient Greek

Ed. Brill, Leiden-Boston 2015
(anche in versione online)



Franco Montanari
Wörterbuch Griechisch-Deutsch

Ed. W. de Gruyter
Berlin-Boston 2017

LÖESCHER EDITORE
Via Vittorio Amedeo II, 18
10121 Torino (TO) - Italia
www.loescher.it



LA NOVELLA DI FRONTE ALL'UMORISMO

1. Breve premessa tipologica

La novella, tipica forma della narrazione breve e lineare, può essere analizzata a partire da tre aspetti principali che ne caratterizzano la storia all'interno della letteratura italiana (e non solo):

1) la sua collocazione in bilico tra provenienza dal mondo orale e sistemazione nella testualità scritta;

2) la sua disponibilità sia a veicolare un contenuto pedagogico ("retrocedendo" verso l'*exemplum*) sia a presentarsi come testo letterario autonomo, contraddistinto da ambiguità, opacità, variabilità interpretativa;

3) la necessità di sistemarsi in un contesto più ampio, o mantenendo la propria autonomia (attraverso differenti tipi di "cornice") oppure rifluendo in un discorso complessivo, anche di carattere non-narrativo, se non addirittura non-letterario (troviamo novelle nei romanzi, ma anche nelle prediche e in svariati altri contesti antropologici).

Sono aspetti diversi, sia dal punto di vista logico sia da quello morfologico, che però sono stati regolarmente messi in evidenza tanto nella pratica narrativa, a partire dal *Novellino* e dal *Decameron*, quanto negli interventi teorici, e segnatamente nei tre contributi cinquecenteschi di Sansovino, Bargagli e Bonciani, che sono dedicati in maniera esplicita a una "teoria" della novella (1). Senza entrare nel dettaglio, mi limito a ricordare che il primo ha insistito sulla tenuta dei singoli testi all'inter-

(1) Questi gli estremi dei tre testi: F. SANSOVINO, *Discorso fatto sopra il Decameron*, in Id. (a cura di), *Cento novelle scelte da più nobili scrittori della lingua volgare con l'aggiunta di cento altre novelle antiche*, Venezia, Marchio Sessa, 1571, senza numerazione di pagina; G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle Vegghe Sanesi si usano di fare*, Siena, Luca Bonetti, 1572; F. BONCIANI, *Lezione sopra il comporre delle novelle* [1574], in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, vol. III, 1972, pp. 135-165 (la Nota filologica alle pp. 493-496).

no di un “libro di novelle”, dotato di uno specifico impianto d’insieme (esemplato sul modello boccacciano, ma modulabile anche in altro modo); il secondo ha rimarcato la rilevanza della situazione narrativa, che è eminentemente collettiva e partecipativa; il terzo ha invece sottolineato la centralità della trama (o *favola*), considerata da lui a partire dalla teoria aristotelica del *muthos*, ma declinata in chiave comica.

Separata la novella dall’esercizio del novellare, la *Lezione* fiorentina teneva a bada anche gli umori meno facilmente governabili del discorso comico, dirigendone l’aggressività verso la figura dello sciocco. Diversa la scelta di Sansovino e Bargagli, il secondo più attento alla gradazione comica in base alla composizione dell’uditorio, il primo nel complesso poco interessato alle questioni tematiche e stilistiche. Comune ai tre risulta tuttavia la riduzione della novella a solo alcuni degli elementi costitutivi presenti nel *Decameron*. Bonciani, facendo coincidere novella e commedia, finiva col limitare la sua attenzione ai meccanismi narrativi del comico, così da perdere sia il livello retorico della *elocutio* sia il principio costitutivo della raccolta coerente di racconti attraverso l’espedito di un racconto-cornice. Bargagli, avendo in mente una pratica sociale ben determinata, faceva ricadere la novella verso la sua infanzia orale, pre-poetica, sottraendola così al dominio del letterario e considerandola al pari di una pratica discorsiva di società. Sansovino, infine, attento ai caratteri merceologici del libro, da un lato riduceva la novella alla sua fungibilità morale, di illustrazione di un precetto, dall’altro ignorava che la potenza sintetica del capolavoro boccacciano non risiedeva soltanto nella tenuta architettonica della cornice, ma che almeno altrettanto importante era la mobilità dinamica della brigata.

Ed è questa l’indicazione principale che, in via negativa, ci offrono i tre trattatelli del Cinquecento, ossia la separazione, in sede teorica, tra brigata e novella. Per i tre autori cinquecenteschi esiste solo o la brigata, o un insieme editoriale di «diversi autori», o la sanzione sociale di un comportamento sciocco, facendo così venir meno una riflessione sulla comunità in conversazione che sapesse conciliare teoria del racconto e precettistica retorica della *performance*.

2. Perché l'umorismo

Nei secoli successivi, la tensione polare delle tre coppie che ho isolato in premessa resta sostanzialmente attiva (si pensi alle secentesche novelle in *Accademia*, cui si contrappongono le raccolte tipografiche dello stesso decennio), finché, nell'Ottocento, il testo novellistico sembra guadagnarsi un'autonomia estetica non più discussa. Questa autonomia va di pari passo, a mio avviso, con la messa in evidenza della dimensione scritta, tipografica della novella, che perde la sua tipica determinazione performativa. Se infatti nella tradizione due-trecentesca italiana novella significa innanzitutto *novellare*, rimandando a una pratica oltre e più che a un testo, nel s. XIX gli scrittori tendono a concepirla come un prodotto propriamente letterario, del tutto sganciato dalla sua originaria, corposa natura comunicativa. La novella, in definitiva, diventa *short-story*: un racconto scritto, piuttosto che un *tale*, qualche che ha a che fare col verbo *to tell* ("parlare") (2).

Da questo punto di vista, mi sembra utile dedicare qualche osservazione al trattamento cui l'umorismo sottopone la "novella". Questa tradizione si caratterizza infatti per l'appello al lettore, la richiesta di compartecipazione, una postura conversativa, nonché per l'attitudine riflessiva, meta-letteraria, e per una potenziale interminabilità del dettato (3). tutti elementi che, sollecitando il complessivo sistema letterario ottocentesco, finiscono anche con l'interrogare lo statuto stesso della novella, se con questo termine vogliamo intendere – seguendo le importanti indicazioni metodologiche di Michelangelo Picone – la "forma minima" della narrativa lineare occidentale (4).

Gli aspetti dell'umorismo che ho appena elencato risultano

(2) Sui labili confini teorici tra novella e *short story* cfr. l'eccellente primo capitolo di R. BRAGANTINI, *Il riso sotto il velame*, Olschki, Firenze, 1984. Per l'insieme dei problemi qui solo allusi, cfr. G. ALFANO, *Introduzione alla lettura del «Decameron» di Boccaccio*, Roma, Laterza, 2014.

(3) Cfr. la parte terza, *Estetica dell'umorismo*, di G. ALFANO, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci, 2016.

(4) Dei tanti, importanti contributi dello studioso alla comprensione della novella e del *Decameron* in particolare, mi limito a segnalare: M. PICONE, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Il racconto*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 7-52; ID., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a cura di N. Coderey, C. Genswein e R. Pittorino, Ravenna, Longo, 2008.

nel complesso coerenti e contribuiscono a tracciare un territorio letterario (e *letterario* perché incentrato sulla scrittura se non addirittura sulla tecnologia tipografica) grosso modo omogeneo. Le opere che vanno ascritte alla tradizione umorista sono infatti prevalentemente rivolte al lettore, che viene convocato a una forte cooperazione testuale; esse presentano, di conseguenza, un grado piuttosto alto di riflessività, pur mantenendo in prevalenza un certo gusto per il tono stilistico piano, adatto alla conversazione tra pari. In quanto “riflessive”, queste opere mostrano però un carattere intransitivo (5), che chiude la vicenda del testo al suo stesso interno: la convocazione del lettore è fortemente auspicata; ma su carta, non in un qualche luogo della realtà.

Si tratta dunque anche in questo caso di opere con un altro grado di performatività, la cui dimensione linguistica assorbe in sé anche il referente, mentre resta di scarso rilievo, se non del tutto assente, la dimensione conativa. Con un paragone tratto dalla linguistica, potremmo infatti dire che questi testi assomigliano più all'espressione «lo giuro!» che a quella «esci fuori!». In questo secondo caso, la frase mira a un effetto extralinguistico, facendo sì che colui cui ci si rivolge esca effettivamente “fuori” del suo nascondiglio (è questa la dimensione conativa: il locutore vuole costringere il destinatario a realizzare un'azione). La frase del primo tipo, invece, non solo descrive una certa azione (il “giurare”), ma la realizza (dicendo «lo giuro!», in effetti sto proprio giurando: e quindi la formula linguistica è performativa) (6). Insomma, se le forme della presenza, o compresenza umoristica implicano l'orientamento verso il lettore, al tempo stesso esse appaiono centrate su se stesse, sulla propria forma, entro cui soltanto si realizzano le coordinate perché possa avvenire quel tipo specifico di comunicazione. Il rapporto “a tu per tu” si configura solo dentro il perimetro

(5) Per i concetti di scrittura transitiva e scrittura intransitiva, cfr. G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino, 1987, ripreso tra l'altro da E. TESTA, *Stile, discorso, intreccio*, in *Il romanzo*, a c. di F. Moretti, vol II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 271--299.

(6) La riflessione su questa dimensione linguistica risale a J.L. AUSTIN, *How to do things with words*, del 1975, per l'ed. italiana, a cura di C. Penco e M. Sbisà, cfr. *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1997.

testuale, che è innanzitutto il perimetro dell'effettivo supporto materiale di quel testo: carta, fascicolo, libro rilegato o, semmai, schermo elettronico.

3. *Contro la linearità narrativa*

Prima di entrare nei tre testi che ho scelto per osservare questa "interrogazione" della novella da parte dell'umorismo, propongo tre celebri considerazioni di Carlo Dossi tratte dalle *Note azzurre* (7):

2174. Lo scrittore umorista deve mediocrementemente rendere interessante l'intreccio, affinché per la mania di divorare il libro il lettore non sorvoli a tutte quelle minute e acute osservazioni che costituiscono appunto l'*humour*.

2267 [...] In un libro d'umorismo il protagonista è sempre l'autore, non lo si può perdere mai di veduta, e ne fa il principale interesse. Di qui la nessuna importanza, anzi il nessun bisogno dell'*intreccio* o *intrigo* nel romanzo umoristico. L'intreccio sta nel cuore solo dell'autore, poco importa ch'ei parli in 1^a persona singolare o plurale od in terza.

2490. Poca parte dei romanzi odierni, specialmente i francesi, appartengono all'umorismo. L'umorismo fonda in gran parte nella forma, la quale dà il sapore alle idee. Quelli invece sono scritti tutti a un sol modo – incolore. Il loro interesse sta puramente nella favola mentre negli umoristici sta nella stoffa della favola...

Come si vede con grande chiarezza, Dossi sottolinea l'indifferenza dell'umorismo nei confronti della trama. Ciò che tiene insieme il testo umoristico è il «cuore dell'autore», o insomma il suo sistema mentale e spirituale, il suo complesso psicosomatico: all'umorista interessa la *forma*, la *stoffa*, non la *favola*. Ma ciò è in contrasto con l'attitudine lineare e progressiva tipica della scrittura narrativa novellistica, la cui *brevitas* è direttamente collegata alla *novitas*.

A questo proposito può essere utile tornare con la mente al "sistema" della narrazione breve medioevale, le cui numerose forme possono essere raggruppate in poche tipologie principali: 1) le narrazioni biografiche, che trattavano la vita di religiosi, di uomini illustri, di poeti provenzali; 2) le narrazioni con sfondo storico, come gli aneddoti; 3) le narrazioni di registro comico, come i *fabliaux* in lingua d'oïl, i racconti sibaritici e le

(7) C. DOSSI, *Note azzurre*, a c. di D. Isella, Milano, Adelphi, 2010.

favole milesie, che, sebbene fossero spesso di tradizione illustre (come nel caso delle *Metamorfosi* di Apuleio), attingevano ai livelli tematici e retorici più bassi; 4) le storie di maggior sostenutezza espressiva, talvolta a contenuto tragico, come i *lais*, per esempio quelli attribuiti a Maria di Francia; 5) i racconti a sfondo morale, come gli *exempla* latini; 6) le fiabe animali, risalenti alla tradizione esopica semmai incrociata con la ricca produzione di antica origine persiana.

Come mostra questa pur schematica tipologia, la narrazione breve era condivisa da livelli culturali assai differenti, giacché era destinata a compiti molteplici ed era realizzata sia in latino (*exemplum*, agiografia, fiabe e favole milesie di tradizione apuleiana) sia in volgare (aneddoti storici, *vidas* provenzali, *fabliaux* francesi, racconti morali emiliani o toscani). Ma nella gran parte dei casi questa abbondante messe di narrazioni non era destinata a circolare in maniera autonoma; essa veniva invece inserita in testi più ampi e complessi, dov'era funzionalizzata alla variazione piacevole oppure alla illustrazione esemplare, cioè addotta come prova per mostrare al lettore o all'ascoltatore l'evidenza di un precetto morale o di una verità di fede.

Si ripresenta qui, non nei termini tecnici dei tre trattatelli cinquecenteschi, ma nella dimensione storica delle effettive pratiche letterarie, la questione dell'autonomia testuale della novella, che ha sempre bisogno di essere chiusa in una cornice per non rifluire nel grande magazzino delle narrazioni ancillari (o illustrative, come le chiamarono Perleman e Olbrechts-Tyteca) (8), utili per chiarire in maniera plastica un precetto o un ragionamento, ma non degne di considerazione estetica. Una debolezza cui la novella è esposta, direi, proprio a causa della sua linearità, cioè della sua sostanziale disponibilità a supportare un'idea rendendola più comprensibile.

A tutto ciò la letteratura umorista sembrerebbe decisamente ostile, orientata com'è a deludere le attese del lettore di ottenere una facile, piacevole soddisfazione dalla vicenda narrata. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma ci si può limitare a

(8) Il riferimento è a C. PERELMAN e L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica* [1958], trad. it. a cura C. Schick, M. Mayer, con la coll. di E. Barassi, Torino, Einaudi, 1966.

due passaggi, rispettivamente tratti da un racconto e da un romanzo, entrambi ottocenteschi:

Non si figuri però il lettore avveduto, notando com'io indirizzo la sua attenzione a questo libriccino, che intorno ai versi del Canonico di Valchiusa devva raggrupparsi la matassa del mio racconto; sappia anzi che il racconto è tutto sconclusionato. Che non ha né capo né coda, e che non ci voglio impiegare nessuno degli accorgimenti de' narratori (9).

Poi, si parlò del Duomo, di Sant'Ambrogio, della Scala, della Galleria in costruzione, de' Giardini pubblici, di Milano, in genere... Che! lettore, sbadiglia? Si aspettava altri discorsi, più interessanti (come dicono), via, più attraenti? Ma o che crede tutte le conversazioni esser d'un interesse grandissimo, attraentissime? O che si figura, un uomo ed una donna, appena insieme [...], venir subito a ragionamento d'amore; e lui, paffete!, subito tentare; e lei, puffete! subito immantinenti cedere? Pazienza, pazienza! Col tempo e con la paglia, maturano le nespole; l'albero, al primo colpo, non si atterra; Roma non fu fatta, in un dì (10).

Come ha giustamente osservato Fabio Pusterla, nel secondo testo il concatenamento delle «più trite espressioni proverbiali accentua il sarcasmo nei confronti del lettore, frustrato e deriso nelle sue aspettative romanzesche» (11): chi sperava di trovare la piccante descrizione di una scena d'alcova resta “con le pive nel sacco”.

Contro la linearità narrativa si potrebbero ovviamente addurre numerosissime testimonianze anche al di fuori della letteratura italiana. A partire, va da sé, dalla somma esperienza sterniana del *Tristram Shandy* (12). Su questa linea si sarebbe inserito anche un giovanissimo Samuel Beckett, che nel suo primo tentativo romanzesco (edito postumo e ancora non tradotto in italiano) esprime una severa protesta nei confronti di Balzac, responsabile di aver congiunto la tecnica favolistica di Perrault e lo spirito argomentativo di Euclide, il fondatore della geometria (13). Linearità del racconto e uniformità

(9) C. BOITO, *Baciale 'l piede e la man bella e bianca*, in ID., *Storielle vane*, a c. di M. Guglielminetti, 1971, p. 72.

(10) V. IMBRIANI, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, in ID. *I romanzi*, a c. di F. Pusterla, Parma, Guanda, 1992, p. 378

(11) Cfr. il commento *ibidem* di Pusterla.

(12) Per il quale si veda adesso il «Meridiano» curato da Flavio Gregori: L. STERNE, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, Milano, Mondadori, 2016.

(13) Cfr. S. BECKETT, *Dream of Fair to Middling Women*, edited by E. O'Brien and E. Fournier, Foreword by E. O'Brien, London, Calder Publications, 1993, p. 120.

della morale – sembra sostenere Beckett – sono strettamente interconnesse; a lui interessava il racconto che procede per digressioni, che s’intoppa, che si ferma intorno a una riflessione, che si orienta verso il lettore per coinvolgerlo, per farlo partecipe del processo formale. È dunque alla tradizione dell’umorismo che egli si rivolge, quella tradizione basata su «intrecci d’erranza e digressione» (14), che attraverso mille espedienti stilistici e formali abitualmente rompe la linearità, valorizzando la natura splenetica e genericamente sentimentale del soggetto moderno, rappresentata da quei «capricci» e «ghiribizzi», che già nel Cinquecento avevano fatto capolino nei titoli e sui frontespizi di alcune opere particolarmente “fantastiche”.

In pieno Novecento, si sarebbe appropriato di questa tradizione Carlo Emilio Gadda che avrebbe pubblicato nel 1940 le sue *Bizze del capitano in congedo* (15), ma già quasi un secolo prima Antonio Tari nella sua *Estetica ideale* del 1863 aveva associato in maniera esplicita l’umorismo «fantastico e subiettivo» al termine «ghiribizzo» (ivi, p. 43), mentre nel 1876 Vittorio Imbriani aveva pubblicato una raccolta di novelle sotto il titolo di *Ghiribizzi* (probabilmente per l’influenza di Heine) e nel 1899 Alberto Cantoni (che Pirandello considerava un suo predecessore) aveva sottotitolato *Grotteschi* i tre brevi testi raccolti in *Humor classico e moderno*. Una valorizzazione dell’improvviso e del bizzarro che sembra naturalmente associarsi al ghirigoro, al tracciato divagante e casuale della matita che si muove su di un foglio seguendo l’associazione libera della mano e della mente. E si arriva così al principio individuato da William Hogarth nella sua *Analysis of Beauty* (“Analisi della bellezza”) del 1753, nel cui quinto capitolo si sottolinea il piacere che l’occhio riceve «nei percorsi rampicanti, nei fiumi serpeggianti, in ogni sorta di oggetti le cui forme [...] sono composte principalmente da ciò che chiamo le linee *ondeggianti e serpentine*», in cui cioè, piuttosto che la

(14) Cfr. G. CENATI, *Torniamo a bomba. I ghiribizzi narrativi di Vittorio Imbriani*, Milano, LED, 2004

(15) Cfr. G. CENATI, *Disegni, bizze e fulmini. I racconti di Carlo Emilio Gadda*, Pisa, ETS, 2010.

monotonia della linea retta, prevale l'alternanza di concavità e convessità (16)-

4. *L'esempio di Imbriani*

Passo allora ai tre esempi, che presento in ordine cronologico a partire da *La novella del Vivicomburio* di Vittorio Imbriani, datata 1877, ed esplicitamente riferita, fin dal titolo, alla tradizione novellistica. *L'argomento* iniziale spiega che la breve operetta è in realtà la riscrittura di alcuni testi antichi:

Argomento. Lo stesso della Novella IX della Giornata I del *Decameron*; e della Novella XLIII del *Novellino ossia Libro di parla gentile* (17).

Questi segnali paratestuali, titolo e argomento, sembrano, in un primo momento, confermati anche dalla struttura diegetica, giacché l'incipit è senza dubbio apparentabile alla tipica modalità di attacco boccacciano, se non forse per un'eccessiva precisione della indicazione temporale:

A' tempi del calavrese abate Gioacchino, campava in Guascogna una poncella a nome Scolastica, ereditiera del Marchestao d'Isolagiordana, donna di grandi aderenze ed attinenze, e, giunta, ricchissima, bellissima e castissima (18).

Viene qui fornito, come ha indicato in un saggio memorabile Giancarlo Mazzacurati, l'identikit della protagonista, secondo uno schema regolarmente seguito nel *Decameron* (19). Imbriani sembra dunque esemplare l'esordio della sua narrazione sui modelli antichi, che però vengono subito sconfessati, revocando in dubbio – in maniera scherzosa, come indica il barbarismo della successiva citazione – le notizie che sono state appena fornite:

se credo a' cronicografi comprovinciali. *Relata rotolo.* Veramente, un prover-

(16) Cfr. W. HOGARTH, *Analisi della bellezza*, a cura di C.M. Laudando, Palermo, Aesthetica, 2001, p. 59.

(17) V. IMBRIANI, *Il Vivicomburio*, in Id. *Racconti e prose (1877-86)*, a c. di F. Pusterla, Fondazione Pietro Bembo, Parma, Guanda, 1994, p. 127.

(18) Ivi, pp. 127-28.

(19) G. MAZZACURATI, *Rappresentazione*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P.M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 269-299.

bio c'insegna: *Denari e santità, metà della metà*: ed il ruffiano Lùcramo della *Cassaria* il parafrasa così (20).

Il dubbio sulla “fonte” della notizia (cioè delle presunte antiche cronache della Guascogna) produce una frizione rispetto alla tradizionale linearità diegetica della novella, che, stabilite certe coordinate cronotopiche, psicologiche e sociali, le sviluppa inesorabilmente verso la conclusione. In effetti, chi vorrà rileggere questa pruriginosa quanto divertente novella imbrianesca si accorgerà che nello sviluppo del racconto la protagonista ha un ruolo decisivo, ma che tuttavia la conclusione del racconto la dimentica quasi completamente, per concentrarsi sugli effetti della sua decisione. La giovane, infatti, avendo subito un torto di natura sessuale (come accade nella novella I 9 del *Decameron*), decide di rivolgersi al re per ricevere giustizia. Ma il re è imbecille, e pronò a perdonare anche i più gravi crimini: tuttavia, un'intemerata della giovane, che gli si rivolge con termini sprezzanti in piena corte (ancora sul modello della novella boccacciana), lo fa vergognare della sua precedente condotta, inducendolo a una maggiore severità verso i delinquenti, tanto da ripristinare la pena di morte. Imbriani adotta dunque la novella, sia pure una novella comica e per certi versi pornografica, come illustrazione della sua tesi a favore della pena capitale (sostenuta peraltro anche altrove, per esempio nelle pagine significativamente intitolate *Mastr'Impicca*). Come già accadeva nel lontano passato medioevale e cinquecentesco, ancora nell'Ottocento la «novella» perde autonomia letteraria a beneficio di una diversa finalità argomentativa.

Ma torniamo all'incipit della novella, che è notevole anche per il rapporto meramente quantitativo tra le due parti in cui è diviso, giacché l'attacco narrativo “regolare” è sviluppato, nell'edizione Pusterla, in 5 righe, mentre la sua contraddizione ne occupa 38. Questa abnorme estensione è ottenuta con un procedimento agglutinante che procede per aggregazione e dilatazione: la prima trova il proprio strumento principale nelle

(20) V. IMBRIANI, *Il Vivicomburio*, cit., p. 128.

citazioni e nelle digressioni; la seconda si esplica soprattutto in chiave stilistica, con *reduplicationes*, con la ripresa simmetrica di *cola*, semmai disposti in clausola ritmica, con il lardellamento di serie aggettivali, e altre soluzioni analoghe.

Dal punto di vista della tecnica narrativa, il testo di Imbriani sembra dunque soffermarsi «sui mezzi di legamento, i punti di svolta e sutura, frazionando lo scorrere dell'esposizione», contrapponendosi alla «norma realista del discorso romanzesco», che privilegia l'inserimento fluido di motivi sussidiari dentro la narrazione» (21). Ma, come ha osservato Giuliano Cenati, che qui si cita, se i fatti faticano ad accadere, a «connettersi in un disegno continuo e perspicuo», la *suspence* umoristica produce un «disorientamento gnoseologico» (22), che appare del tutto tipico della tradizione umorista, dentro la quale, com'è noto, va inscritta anche l'esperienza dell'autore napoletano.

Tra i vari mezzi di dilatazione, e anzi direi di perversione dell'intreccio, c'è pure, come si accennava, la digressione, che, sebbene utilizzata in modo parco, presenta però un caso particolarmente interessante. Si tratta del brano in cui il narratore accenna a un pellegrinaggio di Scolastica, la protagonista, la quale si reca presso

tutti i luoghi celebri nella leggenda di Gesù; e con particolar devozione quello, ove nacquero le nespole, sapete pur come? Possibile, che ignoriate, come venisser creati e perché si truovino i nespole perloppiù sugli argini de' fossati? (23)

Non seguiremo la bizzarra, e poco devota, eziologia dell'autore. Ci limiteremo invece a sottolineare l'emersione della seconda persona (in questo caso plurale), del lettore. Il racconto si distingue immediatamente dalla dimensione oggettivante, spesso a carattere testimoniale, tipica del genere novellistico, mettendo al contrario in evidenza la soggettività dello scrivente: che non si fida dei documenti in cui si è imbattuto; che esibisce la propria cultura letteraria; che, soprattutto, interviene

(21) G. CENATI, *Torniamo a bomba. I ghiribizzi narrativi di Vittorio Imbriani*, cit., p. 202.

(22) *Ivi*, p. 199.

(23) V. IMBRIANI, *Il Viviconburio*, cit., pp. 141-42.

di continuo nel racconto per esporre il proprio punto di vista e i propri umori. Di contro a questa presenza debordante balugina all'inizio di questa digressione anche la presenza del lettore, polo necessario della comunicazione letteraria, di quella umorista in particolare, che – come si accennava in precedenza – si propone come una sorta di testualità “a quattr’occhi”, improntata sulla conversazione, illusoriamente *in praesentia*, tra autore e lettore.

5. *Il caso di Carlo Dossi (delusione dell’attesa narrativa e centralità dell’io)*

Per svolgere qualche prima conclusione di carattere morfologico, è utile soffermarsi brevemente sul secondo esempio, tratto questa volta dall’opera di Carlo Dossi. Si tratta del racconto *Un amore perduto*, contenuto in *Dal calamajo di un medico (Ritratti umani)* pubblicato nel 1883. Vi è descritta una lugubre scenetta da obitorio, dove sta per avere luogo una dissezione anatomica. Invitato dal collega medico a «vedere il bel pezzo», il narratore si avvicina «a una marmorea tavola sulla quale giaceva, nudo e bianchissimo, il corpo di una giovine morta» (24). La sorpresa è crudele, perché si tratta della stessa donna che il narratore ha amato «quindici anni» prima, al tempo dell’adolescenza: ella era «la figlia della padrona di casa ed era colèi che, la prima, avèa dato un nome al mio amoroso desìo» (25). Segue il racconto, breve e lineare, del primo bacio, peraltro mancato, concluso da una formula perentoria («E, da quel punto, io non la vidi più, neppure nei sogni») (26), cui il narratore fa seguire una digressione sul suo stato d’animo e la sua condizione di medico stimato. La vista del corpo della giovane un tempo amata spinge dunque il narratore a concentrarsi sulla propria vita e sulle possibilità mancate o rifiutate. Lo sguardo si sofferma su quelle nudità esposte «agli sguardi lascivi degli scolari, e alle dotte malignità dei maestri», nonché al «ferro» del bisturi, con cui potrebbe «strapparle, ahimè for-

(24) C. DOSSI, *Opere*, Milano, Adelphi, 1995, p. 618.

(25) *Ibidem*.

(26) *Ivi*, p. 619.

se! un racconto di tradimenti, di orge, e di laidissimi morbi». Il racconto si chiude con l'inizio della lezione: «– Questa donna – fe', incominciando la sua lezione, il dottore Martini – è morta di crepacuore...» (27).

Cosa ci mostra questa paginetta dossiana, se non che tutta la narrazione viene giocata sul non-detto e sul non-avvenuto? Non-avvenuto, perché il romanzetto sentimentale non ha avuto esito, fermandosi ancora prima del primo bacio. Non-detto, e non detto per due volte: 1) perché la carriera scientifica e professionale del narratore viene solo allusa, se non delusa, senza che si faccia riferimento a nessun momento del suo sviluppo; 2) perché le vicende che hanno portato alla morte della giovane donna non sono illustrate. Anzi, quel che viene detto si polarizza sulla contraddizione tra la tipica trama borghese dell'adulterio, o addirittura della dissipazione erotica, e l'altrettanto tipica trama lagrimevole e pietosa del destino femminile di sottomissione e sconforto. Ma questa tipicità è, appunto, soltanto allusa: la preponderanza dell'io, dei suoi scarti psicologici e dei suoi umori, dei suoi pensieri e delle sue associazioni mentali ha la meglio sulla evenemenzialità della trama. La possibile novella sentimentale viene sommersa dalla centralità del soggetto scrivente.

Se dunque la prima novella ci mostra come l'esplicito riferimento alla tradizione medioevale e alla sua linearità narrativa venga contraddetto dalla presenza di elementi che favoriscono la dilatazione del racconto, procedendo in direzione erratica e digressiva, il secondo breve testo addirittura cancella la dimensione narrativa facendo emergere la meditazione di una soggettività consapevole.

L'umorismo, in questi due esempi, appare dunque interrogare la novella dal punto di vista morfologico, sottoponendo a tensione le sue strutture portanti. Al tempo stesso, questa interrogazione riguarda la dimensione semantica. A ben vedere, infatti, entrambi i testi adibiti fanno rifluire la narrazione novellistica verso un'altra e diversa testualità: la novella risale indietro verso la sua antica funzione illustrativa, di *exemplum*

(27) Ivi, p. 620

che conferma un giudizio o una norma condivisa: la misoginia, per Dossi, la necessità di ripristinare la pena di morte, per Imbriani.

6. *Il contributo di Alberto Cantoni*

L'ultimo testo che propongo alla riflessione s'intitola *Più persone ed un cavallo. Novellotta*, pubblicato da Alberto Cantoni in *Demonio dello stile*, del 1887. Non conosco dichiarazioni esplicite dell'autore che aiutino a comprendere il riferimento al genere letterario della novella, ma la forma diminutiva adottata appare coerente con la complessiva strategia di abbassamento del tono, di riduzione conversevole dello stile, che, ancora una volta, sembra richiamare più le esperienze di Heinrich Heine e di Jean Paul Richter che quella di Giovanni Boccaccio. Un'analisi anche sommaria rivelerebbe infatti la fittissima presenza di elementi tipici della letteratura umorista: dal sistema di titolazione (su cui ha scritto pagine decisive Giancarlo Mazzacurati) (28), alla conclusione con l'associazione in amicizia, serena quanto regressiva, tra il narratore e il cavallo del titolo.

Per questo discorso sull'umorismo che "interroga" la forma-novella mettendone allo scoperto i fondamenti strutturali, mi soffermerò brevemente su due soli aspetti. Il primo riguarda la coincidenza di protagonista e narratore: si tratta di una scelta rigorosamente vietata nella tradizione novellistica italiana, in cui mai accade che chi narra abbia anche vissuto in proprio la vicenda narrata (29). Al contrario, nella tradizione umori-

(28) G. MAZZACURATI, *L'arte del titolo da Sterne a Pirandello*, in ID. *et alii*, *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Sterne a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 294-332.

(29) Non mi pare che si sia dato il giusto rilievo a questo decisivo commutatore morfologico che impone una netta distinzione tra piano del discorso e piano del racconto. Accade però a volte che venga narrata la prima diffusione del racconto per mezzo del protagonista o di uno dei protagonisti. Il primo caso a mia conoscenza è *La novella del Grasso legnaiuolo* (a cura di P. Procaccioli, Parma, Guanda, 1990), nella cui conclusione si dice che Filippo Brunelleschi ascoltò dallo stesso Grasso i momenti più divertenti della beffa da lui subita (cfr. *ivi*, pp. 43-44). Su questa scorta, e sempre in ambiente fiorentino, seguono poi *Le Cene* del Lasca: cfr. l'*explicit* della novella VII della *Prima Cena* («il Fiorentino [...] poi in processo di tempo raccontò più di mille volte questa storia per novella») e quello della novella IX della *Seconda Cena* («Neri [...], parendogli un bal caso, scambiando il tempo, il luogo, i nomi, lo raccontò poi mille volte per favola»: A. GRAZZINI, *Le Cene*, a cura di R. Brusagli, Roma, Salerno

sta, almeno in quella di discendenza sterniana – che è quella prevalente in Italia –, la narrazione autodiegetica è di norma; ed è esattamente quel che consente, se non autorizza la presenza esorbitante dell'Io dentro la narrazione, la sottomissione delle regole di tenuta narrativa a una conduzione discorsiva frequentemente ondivaga. Ebbene, il fatto che Cantoni abbia indicato il termine “novelletta” sin dal titolo, e che al tempo stesso abbia scelto il modo dell'autodiegesi costituisce una di quelle interrogazioni della tenuta testuale della “forma-novella” che mi pare si debbano registrare nella letteratura umorista italiana. Contraddicendo una marca formale di lungo periodo, lo scrittore ottocentesco afferma infatti il primato del *discours* rispetto allo sviluppo coerente del *récit* (che è invece il centro strutturale della testualità novellistica).

Ma Cantoni va oltre questo primo livello. Nella conclusione della sua «novelletta», quella dove appunto si stabilisce l'alleanza (davvero sterniana) tra uomo e cavallo (spiegando così che il titolo *Più persone e un cavallo* contrappone in realtà il secondo alle prime), il narratore opera una profonda perversione del sistema narrativo novellistico. Nel quale vigono due regole solidissime, anch'esse fissate fin dal *Novellino* e dal *Decameron*: 1) la progressione lineare (la novella non conosce analessi e prolessi); 2) la distinzione rigida tra tempo del racconto e tempo della narrazione. Lo scrittore di Pomponesco racconta della familiarità che si stabilisce nel cuore della notte tra il suo narratore e un cavallino baio di origine inglese che sta viaggiando nella stiva della nave in cui si è imbarcato anche lui; descrive il modo in cui i due si addormentano insieme, forse solo per un attimo («Fu un attimo solo, probabilmente, ma che attimo di paradiso!») (30); come vengano poi sorpresi dal «fischio del nostromo che muta la guardia» e dai successivi rintocchi dell'orologio di bordo. Esattamente in questa zona, mentre la novelletta precipita verso la sua leggera e amabile conclusione,

Editrice, 1976, pp. 103, 311); si legga lo studio di A. MAURIELLO, *Le «Cene» del Lasca: la dissoluzione del libro di novelle*, in EAD., *Dalla novella «spicciolata» al «romanzo». I percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli, Liguori, 2002, p. 107-45.

(30) A. CANTONI, *Humor classico e moderno. Grotteschi* [1899], a cura di M. Rizzante, Editrice Università degli Studi di Trento, 1998, p. 115.

Cantoni opera un passaggio di piano che mi pare interessante. La narrazione passa infatti dal mondo raccontato (col suo coerente sistema di *tempora*: «ci appisolammo adagio adagio, così in piedi tutti e due come eravamo»; «“Non ti spaventare”, gli dissi») (31) al mondo commentato («Ecco infatti l’orologio accanto alla bussola che ronza»; «Ma che sei son queste?? Sette!!! Misericordia, non è che mezzanotte!») (32). Ciò accade in virtù del passaggio dalla narrazione analettica al discorso diretto: Ricorso in sé banale, se non fosse che in questo modo viene sconvolto l’intero impianto narrativo fin lì seguito. Leggiamo infatti l’incipit:

L’Edda di Florio, capitano Graf, viaggiava anni sono da Genova a Palermo, ed io, che doveva andare a Napoli, ne profittai da Livorno in là, col più bel tempo che si possa immaginare (33).

Inizio narrativo dei più tipici, in cui il presente del racconto («anni sono») e il presente della narrazione (ora) sono nettamente distinti. Leggiamo adesso l’explicit:

«Non ti spaventare», gli dissi, chiudendogli un pochino i begli occhioni lucenti. «È il fischio del nostromo che muta la guardia lassù al timone. Ecco infatti l’orologio accanto alla bussola che ronza come un calabrone per poi sonare. Una... Due. O che flemma, che flemma! Tre... Quattro. Pare il tuo padrone quando gli salta la stizza. Cinque... Le cinque? Al buio? Sei!!!... Ma che sei son queste?? Sette!!! Misericordia, non è che mezzanotte!... Se lo avessi saputo prima ti assicuro io che ci rimaneva. Ora invece che son qui con te, ci ho quasi gusto, guarda. Dicevamo dunque che vuoi molto bene alla regina Vittoria. Ti fa onore. Buon segno. Ma sta un po’ quieto con quelle zampe, da bravino...» (34).

Non parrà strano che questa novellina, del 1887, sia stata poi ristampata dall’autore alla fine di *Humor classico e moderno. Grotteschi* del 1899. Richiamandosi alla tipica figura del romanticismo tedesco, Cantoni realizza una sorta di boicottaggio delle regole della narrazione breve. La mancata ricucitura dei piani del racconto, lasciando separati la narrazione e il discorso riportato (su cui il testo si chiude bruscamente), produce

(31) *Ibidem*.

(32) *Ivi*, p. 116.

(33) *Ivi*, p. 61.

(34) *Ivi*, p. 116.

anche un'inedita condizione temporale. In questo modo, il lettore, abitualmente collocato in uno spazio di immunità, sistemato dal narratore innanzi a un'ideale finestra dalla quale può sporgersi verso il racconto, osservandolo dall'alto senza esservi compromesso (35), viene invece sorpreso da una rottura del sistema delle attese precedentemente realizzato dal testo. La sua legittima aspettativa che il racconto si chiuda così come si è aperto, ribadendo la distanza temporale tra l'allora («anni sono») del racconto e l'ora della narrazione, viene contraddetta dal narratore.

Forma per eccellenza della linearità narrativa e della progressione diegetica coerente, la novella quando viene adottata nella letteratura umorista subisce dunque un trattamento che la porta ai limiti della sua tenuta strutturale. Il predominio del discorso sul racconto o la riconduce verso la dimensione di puro materiale narrativo inserito a sostegno di una argomentazione (giuridica o morale o religiosa che sia) o la porta quasi sul punto di dissolversi dentro l'erranza umorale di una libera soggettività che segue le sue sollecitazioni interiori e le sue bizze, lasciando sospesi i vettori narrativi o contraddicendo l'organizzazione temporale che le è costitutiva. Proprio perché li porta al limite, la scrittura umorista mette in evidenza i caratteri strutturali della forma-novella, offrendosi al nostro sguardo come utile reagente per meglio comprenderne il complessivo assetto morfologico.

GIANCARLO ALFANO

(35) Per l'uso di questa metafora nella tradizione letteraria del realismo, cfr. F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 94, sgg.