

# LINGUA E STILE DEL *NOVELLINO* DI MASUCCIO: TRA RETORICA DELLA DECLAMAZIONE E SCRITTURA

Paola Mondani<sup>1</sup>

## 1. INTRODUZIONE

Sulla lingua del *Novellino* di Tommaso Guardati, noto come Masuccio Salernitano – l'autore, a quanto ne sappiamo, di questa unica raccolta di 50 novelle (Terrusi, 2005: 11) – disponiamo ad oggi di due studi organici e approfonditi: il primo, di Donato Pirovano (1996), riguarda aspetti relativi alle strategie formali e strutturali della narrazione, agli elementi ritmico-retorici, al lessico e alla sintassi della prosa masucciana; il secondo, di Leonardo Terrusi (2005), consiste invece in una dettagliata indagine linguistico-filologica, in cui l'autore dapprima mette in luce la storia, la fortuna e la situazione testuale dell'opera, e poi, secondo tradizione, ne analizza diffusamente gli aspetti grafici, fonomorfolo­gici e sintattici<sup>2</sup>. Oltre a questi due ampi resoconti, per inquadrare a fondo l'opera di Masuccio dal punto di vista linguistico sono imprescindibili anche le riflessioni sulla lingua e lo stile della prosa letteraria antica, ricavabili da studi ancora attuali di Giovanni Nencioni (1953) e Cesare Segre (1963: 349-353).

Al tempo stesso, è importante ricordare che sul finire del XX secolo i caratteri statutari del genere novellistico – cioè la brevità e le strategie mimetiche di simulazione del parlato (in particolare, di quello dialogico) – sono stati inquadrati, definiti ed esplorati a lungo in studi altrettanto noti e autorevoli di ambito sia storico-linguistico sia critico-letterario: basti ricordare, rispettivamente, il lavoro di Enrico Testa dedicato alle strategie di simulazione del parlato (1991) e le fondamentali analisi di Renzo Bragantini (1987), Carlo Delcorno (1989) e Francesco Bruni (1990). Per finire, indagini parimenti valide sono state rivolte al tema della voce e dell'oralità, centrale nel genere novellistico, e ai caratteri specifici delle forme narrative brevi<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Università Telematica Leonardo da Vinci. Questo articolo propone, in forma più estesa, il testo di una relazione da me tenuta nell'ambito del convegno internazionale *Il "Novellino" di Tommaso Guardati: storia, filologia e interpretazione di un classico del Quattrocento*, che ha avuto luogo a Basilea (Departement Sprach- und Literaturwissenschaften), il 14 e 15 dicembre 2023.

<sup>2</sup> Sono inoltre degni di nota il lavoro di Salvatore Gentile (1979) e i contributi di Nicola De Blasi; in particolare, si veda De Blasi (2000) e il capitolo III in Bianchi, De Blasi, Librandi (1993), dedicato all'impiego del volgare a Napoli negli anni della dominazione aragonese. Relativamente a questo secondo studio, mette conto segnalare le riflessioni dello studioso in merito ad alcune variazioni sintattiche nella seconda novella del *Novellino*, nel passaggio dalla redazione iniziale a quella definitiva, variazioni che si collocano nel segno della modellizzazione del *Decameron*: l'analisi degli estratti testuali riportati da De Blasi permette di rilevare, nella seconda versione, l'introduzione di due cadenze di *cursus* tra loro corresponsive (cioè, che si corrispondono) nel suono: chiamata Barbara → Bárbara nomináta (vl.); ciascuno che la vedea → Mágna esistimáte (tr.): cfr. *ivi*, pp. 65-67. Per una definizione più estesa di cadenza corresponsiva, si veda Mondani (2022: 235).

<sup>3</sup> Mi riferisco allo studio di Baldissonne (1992) e a quelli più recenti di Alfano (2006) e Carapezza (2011).

Muovendo da questi ultimi lavori, in un mio studio dedicato al *cursus* nella novellistica da Boccaccio al Cinquecento (Mondani, 2022)<sup>4</sup>, ho provato a dimostrare che gli aspetti ritmico-retorici della prosa sono in qualche modo traccia dell'origine orale della narrazione, relativamente però alla sfera monologica. Nello specifico, le cadenze del *cursus*, che com'è noto caratterizzano diffusamente tutta quanta la prosa boccacciana (cfr. almeno Schiaffini, 1954 e Branca, 1996), rappresentano un espediente mimetico per registrare nella scrittura le movenze della declamazione d'impronta retorica<sup>5</sup>; a riprova di ciò, si noti come gli stilemi del *cursus* caratterizzino in maniera più evidente proprio le sezioni introduttive (proemi) e conclusive delle opere narrative dei primi secoli (Mondani, 2022: 231-232).

In altri termini, si ha ragione di considerare il *cursus* come un residuo della prassi di trasporre l'oralità in scrittura<sup>6</sup>, che ha caratterizzato buona parte delle forme letterarie<sup>7</sup>, dalle origini fino almeno al XVI secolo; questa tesi nasce anche dall'osservazione della natura stessa delle cadenze ritmiche, le quali, nate in modo per lo più spontaneo in seno all'oratoria greca (cioè per l'abitudine dell'orecchio a preferire nelle chiuse determinate combinazioni sillabiche), avevano in origine un'importantissima funzione non soltanto estetica, ma anche e soprattutto pratica, legata alla pronuncia del discorso a voce alta: da un lato servivano a rendere la declamazione fonicamente gradevole e dunque a mantenere desta l'attenzione di chi ascoltava, dall'altro erano impiegate per garantire all'oratore le necessarie pause respiratorie durante la declamazione in pubblico (Di Capua, 1948-1949: 7-8).

Anche Masuccio impiega i ritmi del *cursus*. Il suo, come quello dei novellieri del tardo Trecento e del Quattrocento e di gran parte di quelli del Cinquecento, si fonda essenzialmente sulla modellizzazione stilistica del *Decameron*. Già Pirovano ne segnalava la presenza nel prologo, nelle dediche e in alcuni passi narrativi del *Novellino*, insistendo sul fatto che anche lo scrittore salernitano – proprio come Boccaccio – inserisce le cadenze ritmate nel tessuto prosastico «con estrema libertà di adattamenti» (Pirovano, 1996: 191). In realtà, come vedremo, gli stilemi ritmici presenti nell'opera di Masuccio coincidono con quelli decameroniani, che a loro volta scaturiscono da una reinterpretazione delle norme delle *artes dictandi* medievali (Mondani, 2020: 53).

Rispetto alle antiche leggi dei retori – a quelle contenute, ad esempio, nella *Forma dictandi* di Alberto da Morra, il primo esempio a noi noto di sistematizzazione in merito all'uso del *cursus* (Rajna, 1932: 31) –, il ritmo della prosa boccacciana è sicuramente più libero; tuttavia, esso esibisce alcune costanti, riassumibili nei seguenti punti:

1. le catene ritmiche (o catene di *cursus*)<sup>8</sup>;
2. le cadenze costituite da un polisillabo sdrucchiolo + un pentasillabo piano;
3. le cadenze costituite da aggettivo + nome;
4. le cadenze sciolte, i cui membri sono separati da una frase o da un sintagma incidentale;

<sup>4</sup> Mi permetto di rinviare a questo lavoro, in quanto punto di partenza per l'indagine di cui renderò conto nel presente contributo.

<sup>5</sup> Sulla letteratura delle origini come trasposizione scritta della recitazione orale cfr. anche Sabatini (1983).

<sup>6</sup> Sul processo di trasposizione dell'oralità in scrittura, cfr. in particolare Alfano (2006).

<sup>7</sup> Tra queste, un posto di rilievo spetta senz'altro alla novella, il genere letterario in cui il rapporto con l'oralità e con la voce è centrale: cfr., per esempio, il già citato studio di Carapezza (2011); Romanini (2014) e la bibliografia ivi contenuta; Battaglia Ricci (2000: 139).

<sup>8</sup> La catena di *cursus* «è una serie sequenziale di cadenze che si sviluppa a ridosso di una pausa (mediana oppure conclusiva) e che può essere costituita al suo interno anche da cadenze sovrapposte»; la cadenza sovrapposta è una «cadenza il cui primo membro coincide con il secondo membro della cadenza che la precede e con la quale forma una catena di *cursus*. Per es.: *gráve, e noióso principio (gráve, e noióso: planus; noióso principio: planus sovrapposto)*»: Mondani (2022: 236).

5. le cadenze dittologiche;
6. le cadenze modulari, cioè composte da un avverbio o un nome + un verbo all'infinito, participio o gerundio.

Di seguito alcuni esempi ricavati dal *Proemio* e dall'*Introduzione* alle giornate terza e quarta del *Decameron*<sup>9</sup>:

1. Catene ritmiche. III *Intr.*, 3: «[...] cianciándo<sub>ϵ</sub> mottegiándo<sub>ϵ</sub> ridéndo con la súa brigáta (TR. + PL. SVRP<sup>10</sup> + PL.)<sup>11</sup>»; IV *Intr.*, 8-9: «Adunque da cotanti e da cosí fátti soffiáménti (TR.), da cosí atroci denti, da cosí aguti, valorose donne, mentre io ne' vostri servígi mílito (MD.), sóno sospínto, molestáto (PL. + TR. SVRP) e infíno nel-vívo trafíto (PL. + PL. SVRP)»;
2. Cadenze di sdrucciolo + pentasillabo piano. *Proemio*, 3: «narrándolo si-richiedesse»;
3. Cadenze di aggettivo + nome. IV *Intr.*, 3: «il fiero impeto di questo **rabbíoso spíríto** (MD.)»; «per le **profondíssime váli** (PL<sup>2</sup>) mi sono<sub>ϵ</sub>ingegnáto d'andáre (PL. + PL. SVRP)»;
4. Cadenze sciolte. III *Intr.*, 15: «[...] chi a giocare a scacchi e chi a **távole**, mentre gli altri dormiron, **si díede** (TR<sup>2</sup>)»;
5. Cadenze dittologiche. III *Intr.*, 3-4: «[...] piena di verdi erbétte<sub>ϵ</sub> di-fióri (PL.)»; «[...] cianciándo<sub>ϵ</sub> mottegiándo» (TR.); «[...] le pulíte e<sub>ϵ</sub>ornáte cámere (PL. + MD. SVRP)»;
6. Cadenze modulari (avverbio/nome + infinito/participio/gerundio). IV *Intr.*, 3: «[...] ma io mi truovo nella mia estimazióne<sub>ϵ</sub>ingannáto (PL.)»; IV *Intr.*, 4: «Né per tutto ciò l'essere da cotal vento fieraménte scrolláto (PL.)»; IV *Intr.*, 5: «Sono adunque, discrete donne, stati alcuni che, queste novellétte leggéndo (PL.), hanno detto che voi mi piacete troppo».

Questi sono, invece, alcuni esempi degli stessi moduli ritmici estratti dal *Novellino* di Masuccio<sup>12</sup>, segnatamente dal *Prologo* e dall'*Esordio* della prima novella:

1. Catene ritmiche. *Prologo*, 2: «[...] alcúne novélle (PL.) per auténtiche<sub>ϵ</sub>istórie<sub>ϵ</sub>approbáte (PL<sup>2</sup> + PL. SVRP) ne gli modérni<sub>ϵ</sub>antiqui-témpi travenúte (TR. + TR. SVRP)»;
2. Cadenze di sdrucciolo + pentasillabo piano. *Prologo*, 11: «peróttima cognoscitríce»;
3. Cadenze di aggettivo + nome. *Prologo*, 2: «rudíssimo<sub>ϵ</sub>ingégno (PL<sup>2</sup>)»; *Prologo*, 5: «[...] ricchíssimo mercatánte genovése (VL. + TR. SVRP)»;
4. Cadenze sciolte. I *Esordio*, 3: «ho voluto piú **présto**, ottemperando a tánto volére (PL.), **errándo scrívere** (PL. + MD. SVRP)»;
5. Cadenze dittologiche. *Prologo*, 1: «[...] inclíta<sub>ϵ</sub>ed eccélsa Madónna (PL. + PL. SVRP)»; *Prologo*, 6: «[...] molti altri bánchezi<sub>ϵ</sub>bottéghe de argentiéri<sub>ϵ</sub>sartóri (PL. + PL.)»; *Prologo*, 3: «[...] intituláre<sub>ϵ</sub>mandáre (PL.)»;
6. Cadenze modulari. *Prologo*, 1: «nóme<sub>ϵ</sub>intitulárló (TR.)»; «[...] póco commendáto (TR.)».

Questi elementi ritmici – insieme ad altre figure della retorica, di cui diremo piú avanti – caratterizzano il testo del *Novellino* diffusamente: proprio come nel *Decameron*, le cadenze del *cursus* popolano in particolare le sezioni introduttive e conclusive, vale a dire quei

<sup>9</sup> L'edizione di riferimento, da cui sono stati ricavati gli esempi, è la seguente: Giovanni Boccaccio, *Decameron*, edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano, a cura di Vittore Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1976.

<sup>10</sup> Svrp = sovrapposto: sulla definizione di cadenza sovrapposta, si veda la nota 7.

<sup>11</sup> Elenco delle abbreviazioni: pl. = *planus*; pl<sup>2</sup> = *planus* secondario; tr. = *trispodaicus*; tr<sup>2</sup> = *trispodaicus* secondario; vl. = *velox*; vl<sup>2</sup> = *velox* secondario; td. = *tardus*; td<sup>2</sup> = *tardus* secondario. Lo schema ritmico delle cadenze è riportato a p. 1040.

<sup>12</sup> L'edizione di riferimento, da cui sono stati ricavati gli esempi, è Salernitano (1957).

luoghi del testo in cui si ha la «mimesi del discorso declamato d'impronta retorica» (Mondani, 2022: 48) e di cui proprio il *cursus* è il principale mezzo e artificio; tuttavia, come aveva dimostrato già Pirovano (1996), anche nella prosa masucciana le leggi del ritmo sconfinano dai ricercati proemi, prologhi ed esordi, caratterizzando, seppur con minore frequenza e regolarità, anche le sezioni più strettamente narrative.

Il *cursus* rappresenta quindi un dispositivo mimetico per mezzo del quale viene registrata la pronuncia orale del discorso declamato sulla pagina scritta; serve, cioè, in primo luogo a riprodurre i tratti prosodici e ritmici e, insieme a questi, la gestualità che naturalmente accompagna la recitazione a voce alta. La traccia più evidente di questa funzione del *cursus* risiede nella differenza stilistica tra rubriche e cornici, presente prima «in Boccaccio e poi nella successiva tradizione novellistica» (Alfano, 2006: 60). Si tratta di una differenza cruciale, che testimonia il naturale evolversi del processo di separazione della scrittura dall'oralità: la cornice «è la rappresentazione scritta dell'oralità», mentre la rubrica «ha il duplice aspetto, da una parte, di sintesi della novella che si sta per leggere, dall'altra, di emblema della sua stessa organizzazione in uno spartito grafico» (*ibid.*).

E infatti, analizzando da un punto di vista sia lessicale sia ritmico-retorico il testo delle cornici e quello delle rubriche nella novellistica da Boccaccio al Cinquecento, questa separazione stilistica appare netta: i prologhi, le introduzioni e le conclusioni (nonché gli spazi intradiegetici riservati al monologo) sono costituiti da cadenze ritmate, versi e *paritas syllabarum* tra i membri frasali, assonanze, consonanze, allitterazioni, rime e figure retoriche d'ogni sorta (elementi mimetici, come abbiamo detto, del discorso orale d'impronta oratoria); in più, dal punto di vista lessicale prevalgono le parole astratte (quelle che Leopardi definisce “parole” per distinguerle dai “termini”<sup>13</sup>), tra le quali abbondano, come vedremo, cultismi, latinismi e aggettivi qualificativi, spesso al grado superlativo. Lo stile delle rubriche, al contrario, è asciutto, lapidario, privo di artifici retorici e il lessico impiegato è prevalentemente (se non esclusivamente) concreto. D'ora in avanti, per distinguere queste due tipologie lessicali, mi servirò proprio della distinzione operata da Leopardi tra *parola* (cioè, il vocabolo massimamente adatto alla letteratura, in ragione della sua qualità sonora e semantica) e *termine* (cioè, il vocabolo “tecnico”, che rinvia a un referente concreto)<sup>14</sup>.

Nel presente contributo, offrirò un'indagine lessicale e ritmico-retorica del testo del *Novellino* di Masuccio, dividendolo secondo criteri stilistici in rubriche, cornici, narrazioni e dialoghi. Proprio a partire dalla differenza tra rubrica/scrittura e cornice/oralità individuata da Alfano, da una parte intendo mettere in luce che l'opera masucciana esibisce una chiara strutturazione e divisione dei momenti narrativi, la quale si riflette sullo stile della scrittura, proprio come in tutta la novellistica boccacciana e post-boccacciana; dall'altra, propongo una rassegna degli elementi lessicali, retorici e fonico-ritmici della lingua di Masuccio, interpretabili come aspetti mimetici della declamazione oratoria.

L'edizione di riferimento del *Novellino* da cui sono ricavati gli estratti esemplificativi è quella pubblicata dall'editore Sansoni nel 1957, a cura di Giorgio Petrocchi; sebbene, com'è noto, questa edizione sia fondata sulla stampa milanese (M) del 1483 (cfr. Terrusi,

<sup>13</sup> «Le parole, come osserva Beccaria [nelle *Ricerche intorno alla natura delle cose*, 1770] [...] non presentano la sola idea dell'oggetto significato, ma quando più quando meno, immagini accessorie. Ed è pregio sommo della lingua l'aver di queste parole. Le voci scientifiche presentano la nuda e circoscritta idea di quel tale oggetto, e perciò si chiamano termini perché determinano la cosa da tutte le parti. Quanto più una lingua abbonda di parole, tanto più è adattata alla letteratura e alla bellezza ec. ec. e per lo contrario quanto più abbonda di termini, dico quando questa abbondanza nocchia a quella delle parole, perché l'abbondanza di tutte due le cose non fa pregiudizio»: Leopardi (1969: 109-110), cit. in Gensini (1983: 50).

<sup>14</sup> Cfr. Gensini (1983: 57): «Attorno ai due poli in esame si coagula un campo semantico ordinato e riconoscibile: dove alle *parole* si annettono idee concomitanti / dimensione dell'indefinito / piacere / immaginazione / poesia; e ai *termini*, contrastivamente idee circoscritte / determinatezza / esclusione del piacere (al limite, infelicità) / razionalità / scienza».

2002: 158) – cioè la più attendibile in quanto maggiormente conservativa (cfr. Terrusi, 2010: 68) –, ho ritenuto comunque necessario ripristinare la grafia dell'incunabolo e, in caso di incertezze relative alla distribuzione delle pause segnalate dalla punteggiatura, operare un confronto anche con i testimoni manoscritti non autografi, là dove possibile: ne rimangono infatti solo alcuni frammenti; segnatamente, «quelli corrispondenti alle future novv. II, III, XXI e XXXI riportati nel ms. Landau 17 (L), alla prima parte della nov. II nel ms. II.II. 56 (Mgb) (entrambi alla Nazionale di Firenze), e alla stessa nov. II nel ms. 2437 (R) della Riccardiana fiorentina» (ivi: 69). Per quanto riguarda, infine, le scelte relative all'interpunzione, agli accenti e agli apostrofi, ho seguito l'edizione Petrocchi, mantenendo dunque la veste grafica moderna che l'editore ha conferito all'opera.

## 2. PREMESSE METODOLOGICHE

Preliminarmente, sarà utile offrire qualche informazione sulle diverse tipologie di cadenze ritmiche e sui criteri in base ai quali vengono rilevate.

In primo luogo, è bene precisare che, diversamente da quanto riportato in buona parte dei vocabolari di stilistica, metrica e retorica italiani, il termine *cursus* non denota la sola 'clausola' ritmica (cioè la chiusa) di frasi e periodi, ma piuttosto, come spiegavano già Ceci (1905: 7 e segg.), Rajna (1932: 18) e Di Capua (1948-1949: 7-8), l'intero 'corso' del dettato, che è ritmico grazie alle cadenze collocate in ogni pausa del discorso, sia conclusiva sia iniziale o mediana.

In secondo luogo, ciascuna cadenza di *cursus* corrisponde a uno schema ritmico ben preciso, determinato dall'alternanza costante di un certo numero di sillabe atone e toniche tra due o più vocaboli in sequenza, a prescindere dai confini delle parole: la cadenza di *planus*, per esempio, può essere costituita sia da un vocabolo piano seguito da un trisillabo piano sia da un trisillabo sdrucchiolo seguito da un bisillabo piano, in quanto in entrambi i casi il numero di sillabe atone tra le toniche è due (secondo lo schema  $x o \mid o x o$  oppure  $x o o \dot{:} x o$ ); in questo modo, attraverso una sorta di slittamento dei limiti delle parole, a partire dalle cadenze primarie si possono generare delle cadenze secondarie ritmicamente equivalenti<sup>15</sup>:

*planus*:  $x o \mid o x o \rightarrow planus^2$ :  $x o o \dot{:} x o$   
*tardus*:  $x o \mid o x o o \rightarrow tardus^2$ :  $x o o \dot{:} x o o$   
*trispodaicus*:  $x o \mid o o x o \rightarrow trispodaicus^2$ :  $x o o \dot{:} o x o$   
*velox*:  $x o o \mid o o x o \rightarrow velox^2$ :  $x o \dot{:} o o o x o$   
*medius*:  $x o \mid x o o$

<sup>15</sup> Ho accolto la teoria della mobilità dei confini di parola da Lindholm (1963: 39-54), la quale ha a sua volta ripreso l'ipotesi sostenuta da Meyer (1905). La studiosa ammette, per le cadenze in latino, tutte le varianti che si generano spostando i limiti di entrambe le parole: per il *planus*, ad esempio, accoglie quattro forme, secondo i tipi *illum deduxit, vineam nostram, nec impetravi ed exaudiētis*. Non è possibile ammettere tutte queste forme nell'italiano: bisogna escludere, per esempio, l'ipotetica variante del *medius* ( $x \dot{:} o x o o$ ) e le poco plausibili terze varianti del *planus* ( $x \dot{:} o o x o$ ) e del *tardus* ( $x \dot{:} o o x o o$ ), che presenterebbero, nel primo membro, o un monosillabo non accentato (che pertanto non può coincidere con una sillaba tonica perché ritmicamente si appoggia al vocabolo che segue o a quello che precede) oppure uno accentato (ovvero una voce tronca) che tuttavia non coincide con il ritmo generato dalla prima sillaba tonica della cadenza, essendo il suo accento più forte oltreché lievemente sospensivo; per le questioni prosodiche legate all'accento nelle parole tronche, cfr. Bertinetto (1981: 44-88). Per finire, è molto difficile, sebbene plausibile, che occorran cadenze corrispondenti alle terze varianti del *velox* ( $x o o o \dot{:} o x o$ ) e del *trispodaicus* ( $x o o o \dot{:} x o$ ), mentre possono senz'altro darsi cadenze costruite su un unico vocabolo, cioè considerando al tempo stesso l'accento tonico e il secondo accento.

Quanto ai criteri per la rilevazione delle cadenze, gli aspetti da considerare sono essenzialmente due: 1) esse s'incontrano in corrispondenza delle pause, che nelle edizioni moderne sono per lo più segnalate dalla punteggiatura, oppure nei nodi della sintassi e cioè, all'interno di un periodo, nel passaggio da una frase all'altra; 2) le cadenze devono essere considerate casuali – cioè generatesi in modo spontaneo, per la naturale occorrenza che si diano, in una lingua, combinazioni di vocaboli corrispondenti alle cadenze del *cursus* – quando il loro impiego non può essere sostenuto e confermato dalla compresenza, nel cotesto, di altri elementi di rilievo dal punto di vista stilistico-retorico (Mondani, 2022: 85, n. 30); di questo si darà conto più dettagliatamente nelle pagine che seguono.

Infine, quanto al computo metrico delle sillabe in relazione alla scelta tra sinalefe e dialefe, occorre tener conto delle riflessioni e degli studi dedicati al testo poetico: in mancanza di «regole univoche e tassative» (Lavezzi, 1996: 39), è opportuno considerare di volta in volta il singolo caso, facendo anche leva su costanti prosodiche se in presenza di particolari strutture fisse della lingua (quali, ad esempio, modi di dire e collocazioni), ferma restando l'impossibilità di offrire un'analisi che sia completamente svincolata dall'interpretazione soggettiva, cioè slegata dal proprio personale sistema interno prosodico e intonativo<sup>16</sup>.

### 3. ANALISI LESSICALE E RITMICO-RETORICA DEL *NOVELLINO*

#### 3.1. *Rubriche*

Il *Novellino*, com'è noto, presenta una scansione del testo articolata con studio e coerenza: ogni novella è anticipata da una breve rubrica – denominata “argomento” – ed è suddivisa al suo interno in tre parti: esordio, narrazione e conclusione dell'autore.

In questa sezione prenderemo in esame proprio le rubriche, cioè le anticipazioni sintetiche della trama. Questi brevissimi componimenti in sé conclusi, che preludono alla narrazione, sono, come vedremo, stilisticamente svincolati dal testo delle altre sezioni, ovvero non esibiscono artifici retorici atti a ricalcare toni, ritmi e modi del discorso declamatorio:

(a) Maestro Dyegho è portato morto da messere Roderico al suo convento; un altro frate, credendolo vivo, li da con un sasso, et crede haverlo morto; lui fuggesi con una cavalla, et per uno strano caso se incontra col morto ad cavallo in uno stallone con la lancia ad la resta; sequelo per tuta la città; el vivo è priso; confessa lui esser stato lo homicida; vuolsi iusticiare; il cavaliere manifesta il vero, et al frate è perdonata la non meritata morte [I, 1].

(b) Un frate dominichino dà ad intendere ad madonna Barbara che conciperà de un iusto et farà lo quinto evangelista, et con tale inganno la ingravida; dopo, sotto altra fraude si fugge e il facto si scuopre; il patre bassamente marita la Barbara [II, 1].

(c) Fra Nicolò da Nargni, innamorato de Agata, optene il suo disiderio; vene il marito, et la moglie dice il frate haverla com certe reliquie liberata; trova le brache del frate ad capo dil lecto; il marito si turba; la moglie dice esser state di San Griffone; el marito sel crede et lo frate con solemne processione nelle conduce ad casa [III, 1].

<sup>16</sup> Un certo margine d'interpretabilità investe anche questo genere d'indagine, seppur in misura minore rispetto all'indagine prosodica fondata sui testi di lingua parlata; ricavo questa riflessione da Lepschy (1978).

(d) Fra Hieronymo da Spoleto con un osso de corpo morto fa credere al populo Sorrentino sia il braccio de San Luca; il compagno li dà contro; lui prega Idio ne dimonstre miracolo; el compagno finge cascar morto, et esso orando lo ritorna in vita; et per li duppi miracoli raduna assai moneta, diventane prelato et col compagno poltronizza [IV, 1].

(e) La Maximilla, vaghegiata da un preyte et da un sarto, promette lo suo amore ad tuti dui; gode in casa col sarto; il preyte va per la promessa, vole intrare per forza; il sarto per paura si ricovera nel solaro; il preyte intra e dice voler ponere il papa ad Roma; il sarto vede la festa e pensa non dover andar senza suoni; suona la piva; il preyte fugie; il sarto repiglia possessione de la persa preda [V, 1].

(f) Un giovane legista non vuol studiare, vende i libri et godese li dinari; un fre, predicando, promette far resuscitare i morti; il giovane con alchuni compagni va a la predica; con una piacevole facecia crede mordere il predicatore; lui con subita et digna risposta si vendica [VIII, 1].

(g) Un preite iace con la commare; il marito geloso lor vieta la praticia; la giovane se finge spiritata; mandano il marito in peregrinagio. El preite torna ad godere con la commare senza suspecto [IX, 1].

(h) Frate Antonio de san Marcello confessando vende il paradiso; accumula infinita pecunia; duy ferraresi con sottilissimo inganno gli vendeno una contrafacta gioya; accorgese esser falsa, et per dolore como disperato ne more [X, 1].

(i) Eugenia, gravida de uno armigero, dubita de' fratelli; fenge essere ammorbata et morta de peste; l'amante travestita in ragazzo la conduce in Lombardia; sono assaltati da inimici; l'amante è ucciso, et la donna lei medesma sopra 'l suo corpo se uccide [XXXV, 1].

(j) Dui cari compagnie per uno strano et travagliato caso l'uno cognosce carnalmente la moglie de l'altro et l'altro l'uno; divulgase el fatto tra loro; per non guastare l'amicicia, abbuttinano le moglie et l'altri beni, et con quiete e pace insieme godeno [XXXVI, 1].

(k) Marcheto et Lanzilao, compagnie armigeri, se innamorano de una medesma donna; combacteno insieme, et l'uno et l'altro more; la donna per l'avuto dolore voluntaria se more; sono con generale dolore pianti, et tute tre in uno medesimo sepulcro seppellite [XXXVII, 1].

(l) Uno cavaliere castigliano, dal conte d'Armignacha faorito, serve il re de Francia; diventa gran maestro; la figliola del conte se ne inamora di lui e la sua persona gli offere; il cavaliere per propria virtù refuita l'invito; il conte il sente e per gratitudine gli la dà per moglie, e 'l re il fa gran signore divinire [L, 1].

Gli elementi linguistici che fanno di quella degli “argomenti” una “scrittura-scritta”, vale a dire pienamente svincolata dalla memoria acustica dei modi ritmico-fonici della declamazione, sono essenzialmente tre:

1. la prevalenza assoluta dei *termini* rispetto alle *parole*, ovvero di un lessico realistico che rimanda a referenti concreti;

2. l'impiego – anche in questo caso con connotazione schiettamente realistica – di verbi (unitamente ad aggettivi e avverbi) che descrivono per lo più atti moralmente sconvenienti agli occhi dell'autore o legati alle naturali parti e funzioni del corpo umano;
3. l'assenza di cadenze di *cursus*, rime, assonanze e figure retoriche.

Appartengono al primo gruppo i sostantivi che hanno per referenti oggetti inanimati, parti del corpo e animali ovvero il lessico del mondo agricolo, artigianale e della mercatura (a: *cavalla, cavallo, lancia, resta*<sup>17</sup>, *sasso, stallone*; c: *brache, lecto*; d: *braccio, corpo morto, moneta, osso*; e: *festa, piva*<sup>18</sup>, *solaro*<sup>19</sup>; f: *dinari, libri*), e i nomi di arti e mestieri (a: *cavaliere, frate* [anche altrove]; e: *sarto*; g: *preite*; i: *armigero*; k: *armigero*).

Appartengono al secondo gruppo aggettivi, avverbi, verbi ed espressioni quali *haberlo morto, fuggesi, è priso, esser stato lo homicida, morto, vivo, vuolsi iusticiare* (a); *bassamente, conciperà, ingravida, marita* (b); *si turba* (c); *cascar morto, gode, poltronizzà*<sup>20</sup> (d); *per forza, promette, repiglia possessione, si ricovera, vaghegiata, vole intrare* (e); *crede mordere, godese, resuscitare i morti, si vendica* (f); *iace, torna ad godere, vieta* (g); *vendè*<sup>21</sup> (h); *essere ammorzata e morta, è ucciso, se uccide* (i); *abbuttinano (abbottinano)*<sup>22</sup>, *cognosce carnalmente, godeno* (j); *more* (k).

Come si vede, la gran parte di queste brevi rubriche non presenta cadenze ritmiche né figure retoriche. Fanno invece eccezione gli argomenti delle novelle XXXVII e L, nei quali si evidenzia uno stile più ricercato; questa variazione dipende dal contenuto in essi descritto: la materia trattata è grave e resa in modo rispettoso e solenne; i sentimenti e gli atti rappresentati nelle vicende sono propri di persone virtuose e d'animo nobile (nella novella XXXVII, il sentimento d'amore che lega i due compagni armigeri e la donna, la quale, vinta dal dolore per la loro morte, compie un atto estremo; nella novella L, un cavaliere che diventa gran maestro e si innamora della figlia del conte).

Nelle clausole di entrambi gli argomenti incontriamo una cadenza di *cursus trispondaicus* (XXXVII: *sepúlcro seppellíte*; L: *signóre diviníre*), costruita in entrambi i casi su modulo di nome + verbo al modo indefinito; inoltre, nell'argomento della novella XXXVII importa segnalare la rima inclusiva tra *more, se more* e interna con *dolore*, nonché la netta differenza nella presentazione di un suicidio, la cui immagine è attenuata attraverso un'armoniosa perifrasi cadenzata in *planus (voluntária se-móre)*, rispetto per esempio ad altri passi in cui viene descritto lo stesso tipo di atto: si veda, tra questi, l'argomento XXXV (*l'amante è ucciso, et la donna lei medesma sopra 'l suo corpo se uccide*).

### 3.2. Narrazioni e dialoghi

Se percorressimo a ritroso la strada che idealmente conduce dalla scrittura materica degli "argomenti" a quella armoniosa delle cornici, oppure, procedendo stilisticamente dal "basso" della rubrica verso "l'alto" della cornice, incontreremmo nel mezzo la novella narrata. È possibile, infatti, collocare (sempre idealmente) lo stile della narrazione proprio a metà strada tra le laconiche rubriche e le ricercatissime cornici. Rispetto a queste ultime, infatti, gli artifici del *cursus* caratterizzano le sezioni del racconto in modo più discontinuo

<sup>17</sup> III e IV Crusca, s.v. *resta*: «si dice anche a Quel ferro appiccato al petto dell'armadura del cavaliere, ove s'accomoda il calce della lancia per colpire».

<sup>18</sup> Strumento musicale popolare.

<sup>19</sup> Solaio.

<sup>20</sup> GDLI, s.v. *poltronizzare*, 'vivere nell'ozio e negli agi, senza necessità di lavorare'.

<sup>21</sup> Naturalmente il significato di questi verbi non va inteso in senso assoluto, ma sempre in relazione al contesto (in questo caso: «vende il paradiso»).

<sup>22</sup> GDLI, s.v. *abbottinare*, 'accomunare, mettere nel patrimonio comune'.

e incerto, e in dipendenza di diversi fattori, quali temi e contenuti, toni e registri oppure in relazione alla condizione socioculturale del personaggio narrante.

Per esempio, in poche pagine si può passare da un *incipit* mediamente sostenuto in cui riecheggiano gli stilemi dell'orazione, che richiama a tratti lo stile schiettamente retorico del *Prologo* e degli esordi, come questo:

(a) [...] quale dal maéstro vedúta (pl.), et a la prima vista mólto piaciúta (td.), il signore Amore cum le ymagine de quella insieme gli donò l'amorósa percóssa (pl.) al suo già contaminato core. Et dal pérgolo discésó (tr<sup>2</sup>), se ne andò in cella, et buttate da un canto tutte le theológiche ragióni (tr<sup>2</sup>) e sofisticí argoménti (tr<sup>2</sup>), tuto se diede al pensare de la piaciúta giovane (md.) [I, 9-10];

a momenti del racconto svincolati dalla mimesi dell'oralità declamata, nel cuore pulsante della storia:

(b) Nondimeno in sé tornando, et volendo menare la cavalla al suo camino, quale, girando la poppa verso il stallone, cominciò ad trare di calci, il frate, che non era il miglior cavalcator del mundo, fu presso che cascato; et, per non aspectare la secunda botta, strense le gambe forte, premendo i speroni agli fianchi et appiciatosi con ambedui le mani all'imbasto, lassata la briglia, commise la bestia ad arbitrio di fortuna; quale, sentendose gli speroni fermi premere ai fianchi, fu constretta ad correr tempo senza thimone, et andare per quella via che prima dinanzi gli venne [I, 43].

Nel primo estratto incontriamo *parole* quali *Amore, amorosa, argomenti, core, giovane, ymagine, signore, sofisticí, theologiche*, il latinismo *percossa* e i verbi con referente vago (cioè, che non descrivono un'azione immediatamente traducibile in immagine) *diede, donò, pensare*. In più, questo gruppo lessicale include esclusivamente vocaboli «dolci» dal punto di vista fonico: si tratta, a ben guardare, proprio di quelle parole che Dante nel *De vulgari eloquentia* aveva definito «pexa yrsutaque» (= pettinate e irsute), cioè le «parole più nobili», da impiegare «nel più alto degli stili e nel migliore dei volgari» (Patota, 2015: 33-34; cfr. anche Serianni, 2019: 282-283). Nel secondo, al contrario, prevalgono nettamente i *termini* (*bestia, botta, briglia, calci, cavalcator, cavalla, fianchi, gambe, imbasto, mani, poppa, speroni, stallone, timone*) e i verbi d'azione (*appiciatosi, cascato, commise, girando, menare, strense, tornando, trare*).

Quanto agli artifici del ritmo e della retorica, nell'estratto (a) s'incontrano cadenze in corrispondenza di ogni sospensione e snodo sintattico; tre di queste sono modulari, costituite rispettivamente da nome/avverbio + participio passato (*maéstro vedúta*, PL.; *mólto piaciúta*, TD.; *pérgolo discésó*, TR<sup>2</sup>) e quattro formano una combinazione di aggettivo + nome (*amorósa percóssa*, PL.; *theológiche ragióni*, TR<sup>2</sup>; *sofisticí argoménti*, PL.; *piaciúta giovane*, MD.). Mette conto segnalare, infine, la rima ipermetra *veduta/piaciutali*, l'assonanza in *amorosa/percossa* e la parità sillabica tra le due cadenze corresponsive<sup>23</sup> di *trispindaicus* secondario. In (b), invece, non si rileva alcuna ricercatezza fonico-ritmica e retorica: le cadenze eventualmente rilevabili, in quanto sillabicamente coincidenti con *plani* e *trispindaici*, sono evidentemente casuali (*lassata la briglia; arbitrio di fortuna; dinanzi gli venne*)<sup>24</sup>.

Nelle sezioni dialogiche del *Decameron*, il *cursus* è generalmente assente «quando i turni di parola sono brevi e si alternano in maniera serrata» (Mondani, 2022: 65); nelle battute dialogiche più lunghe, che a tratti si accostano allo stile monologico, il *cursus* è invece impiegato – seppur con moderazione – specialmente quando il discorso assume un tono

<sup>23</sup> Sulla cadenza corresponsiva, cfr. n. 1.

<sup>24</sup> Sul concetto di cadenza casuale, cfr., *supra*, p. 1041.

più elevato per fini suasori. Queste caratteristiche si riscontrano anche nello stile prosastico masucciano, nel quale il dialogo (come la narrazione) si colloca a metà strada tra la ricercatezza declamatoria delle cornici e la semplicità scrittoria delle rubriche:

(c) La donna, lasciato il basciare, disse: «Chi è di fuora?». Rispose: «Io, sono il tuo donno Bactimo». «E che buona nuova ad tal hora?» disse la giovene. Ad che il preyte rispose: «E come, non sai tu quello che voglio? Pur adesso non c'è né tuo marito né altri che 'nce impace; aprimi, te ne priegho». Disse lei: «Deh! va con Dio, buono homo, ch'io non sono al presente acconcia ad far tal cosa». Il preyte, ad tal risposta più turbatosi, senza più consiglio disse: «In fé de Dio, se tu non me apri, io buttarò questo uschio per terra, et farò ad tuo mal grato quello ch'io vorrò, et dopo te andarò svergognando per tuto il paese» [V, 21].

(d) La Maximilla [...] gli disse: «Amore mio fino, tu pòi chiaramente cognoscere il pericolo in che noi siamo per questo dimónio scatenáto maladécto da-Dío (tr. + pl.); e per tanto, ad nostro comúne salvaménto (tr.), montarai su per questa scaleta, et intrarai per lo catharacto et ricoverara'te nel solaro, et tirara'ti la scala dietro. Quivi chietamente alquanto spatio te staray, ch'io spero far per modo che senza portarsi niente del nostro, se n'andarà con la sua mala ventura» [V, 22]<sup>25</sup>.

La differenza stilistica tra i due estratti appare evidente anche a un rapido sguardo. In (c), l'esigenza della narrazione prevale sulla ricercatezza formale e la mimesi dell'oralità assume i caratteri propri di una simulazione del parlato: si segnalano espressioni fisse d'uso colloquiale come «Chi è di fuora?», «che buona nuova ad tal hora?», «va con Dio», «in fé de Dio», segnali discorsivi per la presa di turno («E come») e interiezioni («Deh!»). Manca, naturalmente, ogni cura dei ritmi del *cursus* e non vengono impiegate figure retoriche.

L'estratto (d), invece, assume un carattere duplice: si osserva un netto cambiamento di stile dai modi più sostenuti della prima parte – giustificati dal tono concitato della donna che si rivolge all'amato (cadenze: *dimónio scatenáto maladécto da-Dío* TR. + PL.; allitterazioni: *dimonio, maladécto, da Dio*) – allo schietto realismo della seconda parte, in cui la cura del ritmo scompare e tornano a prevalere i termini (*catharacto, scala, scaleta, solaro, spatio*) e i verbi d'azione (*intrarai, montarai, ricoverara'te, se n'andarà, staray, tirara'ti*).

### 3.3. Esordi e conclusioni

Come già detto, nelle opere di novellistica la sezione più ricercata è quella dedicata alla cornice, cioè agli spazi di raccordo e contenimento delle novelle, in cui le movenze della prosa si fanno più aggraziate, accostandosi al modello poetico. Queste caratteristiche, cioè la creazione di cadenze e corrispondenze ritmico-foniche e l'impiego di figure retoriche di suono, forma, struttura e significato, scaturiscono dall'imitazione del discorso recitato a voce alta. Nel *Novellino*, questi aspetti spiccano nel *Prologo* e anche in ogni esordio e conclusione di ciascuna novella. A titolo esemplificativo, riporto di seguito la conclusione del *Prologo* e gli esordi delle novelle IX e L:

(a) Finito il breve et inepto exordio ad la nominata tua serenità dirizzato, sequirò appresso le mie già promésse novélle o véro hystórie (pl. + pl.); ne le quali prime dieci, como ho già dicto, se conteranno alcune

<sup>25</sup> La trascrizione del dialogo non rispetta la formattazione dei passi dialogici propria dell'edizione di riferimento, ma è stata riadattata per ragioni di spazio e comodità di lettura.

detestánde\_operatióni (tr.) di cérti religiósi (tr.), tra le quali ve ne sono non solo da generáre admiratióni (tr.) ma intrínseco dolóre ad li ascoltánti (tr<sup>2</sup> + tr. svrp), et alcune non senza piacévole rísa et-fésta (pl<sup>2</sup> + pl. svrp) saránno-da trapassáre (vl.). Et fra le altre la prima ad lo invicto e potentissimo re nóstro signóre\_è\_intituláta (pl. + tr. svrp); quale finita, d'altre materie, et piacévoli et-moráli (vl.)<sup>26</sup>, e alcune pietóse\_et lacrimévoli (pent.), inténdo ricontáre (tr.), si como nel sequénte órdine continuándo si-contiéne (md. + tr.) [Prologo, 19-20].

(b) Tornandomi ad memoria, generóso\_et spectábile cavaliéro (td. + vl.), haver piú volte, confabulando insieme, negli nostri ragionaménti transcúrso (pl.) quanta è la corta et poca fede hogi si può et deve meritamente havere ad preíti, mónaci et-frátri (pl.), ad confirmatione de' quali m'è occorso, dandote aviso d'un piacévole cásó (pl<sup>2</sup>), render gli ascoltanti accorti de la strana cautela novaménte da' preíti (pl.) nel loro andare in cúrso trováta (pl.); quali, accorgendosi che, per religiosi, lor sia la conversatione de dónne\_usurpáta (pl.) [11], per vindicarsi la perduta preda [11], si sono ingegnati ad divenire [10] de le belle gióvini compári (tr<sup>2</sup>) [10], non fando del violare alchun caso il celebratíssimo sacraménto de-baptísimo (vl. + tr. svrp), ove la maior parte de la nostra santa et christiana féde consíste (pl.) [IX, 2].

(c) Reducome a memoria, generoso et magnanimo Buffilo, che tu non sulo fusti principio de 'l mio adormíto ingégno svegliáre (pl. + pl. svrp), ma potissima cagione di farmi quasi, scrivendo, inmortále tra' mortáli cognóscere\_et connumeráre (tr. + pent.). Per che, havendo io in questa postrema parte del mio Novellino de la virtuosissima gratitúdine tractáto (tr<sup>2</sup>), mi pare assai debita cosa che, de' fructi tolti dal tuo fértilé iardíno (tr<sup>2</sup>) ad te gráto mostrándomi (td.), al numero delli ingrati non possa del tutto essere ascripto. Piglierai adunque in sí longa absentia questa mia ultima novella de virtuósi\_oltramontáni gésti fabricáta (tr. + tr.), ad tale che tu, che di nobilíssimo parthenopéo (pent.) voluntário\_oltramontáno ti-sei-fácto (tr. + tr. svrp), cum alchuno ótio legéndola (td.), te fia accagione de farte de lo da te un témpo tanto\_amáto Masúccio alquánto recordáre (tr. + pl. svrp + tr.). Vale [L, 2-3].

Nella parte finale del *Prologo* (a), ogni sospensione è cadenzata, sia internamente sia nelle clausole, e il corso del dettato è evidentemente calibrato dal punto di vista ritmico e retorico. Procedendo con ordine, il participio assoluto del primo periodo è costruito secondo le leggi della *paritas syllabarum*: i tre elementi che seguono il participio, cioè una dittologia aggettivale + un nome, e che costituiscono la prima pausa, sono ritmicamente bisillabici (Finito il | breve\_et\_i [2] | nepto\_e [2] | xordio [2]). Non mancano le catene di *cursus*, costituite da cadenze sia consecutive (*promésse novélle o véro hystórie* PL. + PL.; *nel sequénte órdine continuándo si-contiéne* MD. + TR.), sia sovrapposte (*piacévole rísa et-fésta* PL<sup>2</sup> + PL. SVRP; *nóstro signóre\_è\_intituláta* PL. + TR. SVRP), nonché le cadenze costruite su dittologie e moduli di aggettivo + nome (*detestánde\_operatióni* TR.; *piacévoli et-moráli* VL.; *pietóse\_et lacrimévoli* PENT.).

In generale, i membri frasali sono evidentemente costruiti con studio, cioè al fine di generare corrispondenze ritmico-foniche, oltre che semantiche; si veda, per esempio, la ripresa ravvicinata di quattro cadenze di *trispodaicus* che collegano le «detestánde\_operatióni (tr.) di cérti religiósi (tr.)», all'effetto che la narrazione di queste

<sup>26</sup> In questo caso, per esempio, la pronuncia senza sinalefe appare giustificata dall'impiego ripetuto della congiunzione prima di ciascun aggettivo (*e piacevoli | e morali*).

può produrre in chi ascolta: «ve ne sono non solo da generare admiratiōni (tr.) ma intrinseco dolore ad li ascoltanti (tr<sup>2</sup> + tr. svrp)»: il tutto, inserito in una struttura parallela (*non solo ... ma*); quanto al contenuto, i punti chiave del discorso sono messi in evidenza proprio dalla loro forma coincidente e rimante: *detestande operationi | generare admiratiōni*.

Combinazioni analoghe s'incontrano anche nell'estratto (b), ripreso dall'esordio della nona novella; segnaliamo, per esempio, la sequenza di *tardus* e *trispondaicus* sovrapposti, costituita da una ricercata dittologia aggettivale (*generoso, et spectabile cavaliéro* TD. + VL. SVRP) o i moduli in *planus* di sostantivo + participio (*ragionamenti trascúrso* PL.; *dōnne usurpata* PL.). Inoltre, mette conto evidenziare l'inserzione di quattro membri versificati, tra loro corresponsivi<sup>27</sup>: due endecasillabi (*conversatione de donne usurpata* [11]; *per vindicarsi la perduta preda* [11]) e due decasillabi (*si sono ingegnati ad divenire* [10] *de le belle giovini compari* [10]).

Ancora più accurato appare l'impiego delle cadenze ritmiche e di altri artifici della retorica nell'esordio della novella L, l'ultima della raccolta. Si vedano, per esempio, la catena di *plani* sovrapposti per la dichiarazione d'umiltà dell'autore (*adormito ingegno svegliare*) oppure la sequenza di *trispondaicus* + cadenza pentasillabica, in cui si inscrivono una figura etimologica e un'allitterazione (*immortale tra' mortali cognoscere et connumerare*); o ancora, il modulo di aggettivo (al grado superlativo) seguito da un altro aggettivo in funzione di sostantivo su cadenza pentasillabica (*nobilissimo parthenopéo*) e la catena piana conclusiva, in cui ogni parola è legata alla successiva in virtù di una corrispondenza fonica (*da te un tempo tanto amato Masuccio alquanto recordare* TR. + PL. SVRP + TR.).

Per finire, è degno di nota l'impiego di aggettivi al grado superlativo – o di aggettivi dal valore amplificante – specialmente nelle descrizioni di persone importanti del tempo, inclusi i nobili destinatari del *Novellino*: «invicto e potentissimo Re» (a); «generoso et spectabile cavaliere» (b); «celebratissimo sacramento de baptismo» (b); «potissima cagione» (c); «immortale tra' mortali» (c); «virtuosissima gratitudine tractato» (c); «nobilissimo parthenopeo» (c).

#### 4. CONCLUSIONI E PROSPETTIVE

Come nel *Decameron* e nelle raccolte di novelle strutturalmente e stilisticamente fondate sulla modellizzazione della maggiore opera di Boccaccio, anche nel *Novellino* di Masuccio è possibile individuare quattro sezioni, distinte in base al grado di simulazione dell'oralità in esse rintracciabile: rubrica, cornice, narrazione e dialogo. In particolare, le rubriche, che nel novelliere masucciano sono chiamate “argomenti”, rappresentano un primo esempio di “scrittura-scritta”, vale a dire svincolata dalla mimesi della *performance* declamatoria che caratterizza invece le cornici delle novelle<sup>28</sup>.

La traccia di questa indipendenza dalla voce, lo si è visto, risiede proprio nell'assenza di tutti quegli artifici atti a simulare il discorso declamato d'impronta retorica, primo tra tutti il *cursus* ritmico, unitamente all'impiego di figure retoriche e all'inserzione di membri in parità sillabica e/o versificati. Un altro aspetto determinante, per stabilire la netta diversità di statuto che separa la rubrica dalla cornice e dalla narrazione, riguarda il lessico. Riprendendo l'illuminante distinzione di Leopardi tra *parole* e *termini*, si è visto come le prime – che «non presentano la sola idea dell'oggetto significato, ma quando più quando meno, immagini accessorie» (Leopardi, 1969: 50) – caratterizzino le parti dell'opera in cui lo stile è maggiormente ricercato ovvero in cui la scrittura si fa calco dei modi della narrazione (e dell'introduzione alla narrazione) a voce alta. Al contrario, i *termini* (cioè,

<sup>27</sup> Sulla cadenza corresponsiva, cfr. n. 1.

<sup>28</sup> Sullo statuto di *performance* narrativa, cfr. per esempio Alfano (2006: 81-83).

soprattutto le voci scientifiche, che «presentano la nuda e circoscritta idea di quel tale oggetto [...], perché determinano la cosa da tutte le parti», i nomi e gli aggettivi che rinviano a referenti concreti e i verbi d'azione) popolano le rubriche, la gran parte dei dialoghi e alcuni passi narrativi.

Sarà pertanto difficile, quando non impossibile, incontrare nel *Novellino* cadenze di *cursus* costituite da termini quali *brache, cavallo, stalla, solaio*, unitamente a verbi d'azione dal carattere spiccatamente realistico, impiegati per descrivere atti moralmente sconvenienti e/o legati alle più naturali funzioni del corpo umano (come per esempio *conci-perà, iace, ingravida, godese* e via dicendo). Nel caso in cui combinazioni di vocaboli di tal fatta coincidano, ritmicamente, a cadenze di *cursus*, si dovrà senz'altro considerarle casuali, cioè generatesi in modo spontaneo, in forza della probabilità che si diano alcuni accostamenti sillabici nella lingua italiana, e non in ragione di una consapevole scelta stilistica.

Alla luce di quanto emerso, è possibile avanzare due proposte, la prima interpretativa e la seconda di ricerca. In primo luogo, un'analisi di questo tipo permette di osservare che il parlato presenta delle specifiche modalità di rappresentazione nella prosa narrativa, che variano a seconda delle diverse varietà di lingua orale; la simulazione del parlato dialogico passa attraverso scelte lessicali (lessico con referenti concreti e impiego di suffissi alterativi), sintattiche (prevalenza di frasi segmentate e scisse) e testuali (impiego di segnali discorsivi e interiezioni)<sup>29</sup>, mentre la mimesi del monologo – cioè del discorso pronunciato a voce alta, strettamente connesso ai modi dell'orazione – influisce sugli aspetti dello stile e del ritmo, cioè sull'impiego del *cursus* e dei diversi artifici retorici.

In secondo luogo, l'indagine descritta nelle pagine precedenti potrebbe essere estesa a tutto il testo masucciano, al fine di determinare delle costanti nel rapporto tra contenuto/tono e stile prosastico; in questo modo, oltre a definire la suddivisione dell'opera in quattro macroaree – cioè, come abbiamo visto, in rubrica, cornice, narrazione e dialogo – si potrebbe individuare il legame esistente tra l'impiego del *cursus* e degli artifici retorici e la gravità/leggerezza della materia trattata, nonché l'interdipendenza tra questi espedienti ritmico-stilistici e il livello socioculturale di chi parla o narra.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfano G. (2006), *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Liguori, Napoli.  
Baldissoni G. (1992), *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Olschki, Firenze.  
Battaglia Ricci L. (2000), *Boccaccio*, Salerno Editrice, Roma.  
Bertinetto P. M. (1981), *Strutture prosodiche dell'italiano*, Accademia della Crusca, Firenze.  
Bianchi P., De Blasi N., Librandi R. (1993), *I te vurria parlà. Storia della lingua a Napoli e in Campania*, Tullio Pironti Editore, Napoli.  
Boccaccio G. (1976), *Decameron*, edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano, a cura di Vittore Branca, Accademia della Crusca, Firenze.  
Bragantini R. (1987), *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Olschki, Firenze.  
Branca V. (1996), *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Sansoni, Firenze.  
Bruni F. (1990), *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, il Mulino, Bologna.  
Carapezza S. (2011), *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, LED, Milano.  
Ceci L. (1905), *Il ritmo delle orazioni di Cicerone: I Catilinarie*, Forzani, Roma.

<sup>29</sup> Cfr., su questo, almeno Testa (1991,1997 e 2017).

- De Blasi N. (2000), “Due riflessioni storico-linguistiche su Masuccio Salernitano e Loise De Rosa”, in D’Agostino G., Buffardi G. (a cura di), *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d’Aragona (Napoli, 1997)*, Atti, vol. 2, pp. 1371-1392.
- Delcorno C. (1989), *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, il Mulino, Bologna.
- Di Capua F. (1948-1949), *Il cursus e le clausole nei prosatori latini e in Lattanzio: corso di letteratura cristiana antica*, Adriatica, Bari.
- Gensini S. (1983), “La distinzione «parole/termini» e la sostanza immaginativo-metaforica delle lingue secondo Giacomo Leopardi”, in Albano Leoni F., Gambarara D., Lo Piparo F., Simone R. (a cura di), *Italia linguistica: idee, storia, strutture*, il Mulino, Bologna, pp. 49-72.
- Gentile S. (1979), *Repatriare Masuccio al suo lassato nido. Contributo filologico e linguistico*. Atti del Convegno Nazionale di Studi su Masuccio Salernitano, Salerno, 9-10 maggio 1976, vol. II, Congedo Editore, Galatina.
- Lepschy G. (1978), “Appunti sull’intonazione italiana”, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie iii, VIII 1, pp. 275-92.
- Lindholm G. (1963), *Studien zum mittellateinischen Prosarhythmus: seine Entwicklung und sein Abklingen in der Briefliteratur Italiens*, Almqvist & Wiksell, Stockholm.
- Masuccio Salernitano (1957), *Il Novellino di M. Salernitano con appendice di prosatori napoletani del Quattrocento*, a cura di Giorgio Petrocchi, Sansoni, Firenze.
- Mondani P. (2020), “Ad alta voce: l’essenza fonico-acustica e gestuale del cursus nel Decameron”, in *Intorno a Boccaccio/Boccaccio e dintorni 2019*. Atti del seminario internazionale di studi, a cura di Frosini G., Firenze University Press, Firenze, pp. 53-76.
- Mondani P. (2022), *Cursus in fabula. Ritmo e retorica nella novellistica da Boccaccio al Cinquecento*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Nencioni G. (1953), *Fra grammatica e retorica. Un caso di polimorfia della lingua letteraria dal secolo XIII al XVI*, Olschki, Firenze.
- Patota G. (2015), *La grande bellezza dell’italiano. Dante, Petrarca, Boccaccio*, Laterza, Roma-Bari.
- Pirovano D. (1996), *Modi narrativi e stile del «Novellino» di Masuccio Salernitano*, La Nuova Italia, Firenze.
- Rajna P. (1932), “Per il *cursus* medievale e per Dante”, in *Studi di Filologia Italiana*, III, pp. 7-85.
- Romanini F. (2014), “Forme brevi della prosa letteraria”, in Antonelli G., Motolese M., Tomasin L., *Storia dell’italiano scritto*. II, *Prosa Letteraria*, Carocci, Roma, pp. 203-254.
- Sabatini F. (1983), “Prospettive sul parlato nella storia linguistica italiana (con una lettura dell’«Epistola napoletana» del Boccaccio)”, in Albano Leoni F., Gambarara D., Lo Piparo F., Simone R. (a cura di), *Italia linguistica: idee, storia, strutture*, il Mulino, Bologna, pp. 167-201.
- Salernitano M. (1957), *Il Novellino di M. Salernitano con appendice di prosatori napoletani del Quattrocento*, a cura di Giorgio Petrocchi, Sansoni, Firenze.
- Schiaffini A. (1954), “Autobiografia poetica e stile del Boccaccio dal «Filocolo» alla «Fiammetta»”, in Giovanni Boccaccio, *L’Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di Ageno F., Coi tipi di Alberto Tallone, Parigi, 1954, pp. 1-8.
- Segre C. (1963), *Lingua, stile e società*, Feltrinelli, Milano.
- Serianni L. (2019) [2009<sup>1</sup>], *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma.
- Terrusi L. (2002), “Per una nuova edizione del *Novellino* di Masuccio Salernitano”, in Quondam A. (a cura di), *Il canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Bulzoni, Roma, pp. 157-166.
- Terrusi L. (2005), *El rozo idyoma de mia materna lingua. Studio sul Novellino di Masuccio Salernitano*, Edizioni Giuseppe Laterza, Bari.

- Terrusi L. (2010), “Stratigrafie linguistiche nel *Novellino* di Masuccio Salernitano”, in *La parola del testo*, XIII 1, pp. 65-107.
- Testa E. (1991), *Simulazione di parlato*, Accademia della Crusca, Firenze.
- Testa E. (1997), *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino.
- Testa E. (2017), “Simulazione di parlato, simulazione di enunciazione”, in Polimeni G., Prada M., “*Di scritto e di parlato*”. *Antiche e nuove diamesie*, Atti del Convegno, Università degli Studi di Milano, 6 novembre 2015, in *Italiano LinguaDue*, 9, 1, pp. 74-90: <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/8773/8353>.

