

«Canzonette piacevoli» e «qualche moralità» Il *Novelliere* di Giovanni Sercambi tra versi e novelle

Flavia Palma

Università degli Studi di Ferrara, Italia

Abstract This paper analyses the role of verses in Sercambi's collection of novellas. By using specific data found in the *Novelliere*, it shows that the social and narrative role of the characters who perform the poems inserted in the book had a bearing on the purpose assigned to the verses. Moreover, it suggests that Sercambi resorted to different strategies to connect poems and novellas, thus creating a piece of work which is throughout characterised by both unity and didacticism.

Keywords Novelliere. Sercambi. Poems. Novellas. Didacticism.

Sommario 1 Introduzione. – 2 I versi nel *Novelliere*: alcuni dati. – 3 Le finalità del verso tra moralità e diletto. – 4 Versi e novelle. – 5 Conclusioni.

1 Introduzione

Il *Novelliere* di Giovanni Sercambi (1348-1424) è un'opera di non facile decifrazione, anche a causa della sua tradizione testuale: non solo è tramandato da un unico manoscritto, il Trivulziano 193, che presenta varie lacune, ma è rimasto anche incompiuto, probabilmente a causa della morte dell'autore (cf. Rossi 1974a, XVIII-XIX). I più recenti editori, Giovanni Sinicropi e Luciano Rossi, ritengono che Sercambi abbia cominciato ad assemblare la raccolta a cavallo tra Trecento e Quattrocento, completando il lavoro attorno al 1402-3, per il

primo, dedicando invece a esso svariati anni, per il secondo.¹ La condizione precaria in cui il *Novelliere* è giunto fino a noi non intacca il valore indiscutibile di questo testo, specie nell'ottica dello sviluppo della tradizione novellistica italiana dopo la grande stagione boccacciana. La raccolta sercambiana anzi è particolarmente significativa alla luce del ruolo peculiare che vi assume il verso.²

Allo stato attuale il *Novelliere* contiene 155 novelle,³ inserite all'interno di una cornice che si apre a Lucca nel 1374: a causa di una terribile pestilenza che starebbe colpendo la città,⁴ un gruppo di uomini, donne e religiosi, capeggiati dal «preposto» Aluisi, parte alla volta di un viaggio per la penisola italiana, le cui tappe richiamano almeno in parte quelle proposte nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (cf. Sinicropi 1972a, 781; Rossi 1974a, XIV), sebbene il modello indiscusso, che Sercambi sottopone a un consapevole riuso, sia naturalmente il *Decameron*, come suggerisce già l'incipit all'insegna di un «orrido cominciamento».⁵

Aluisi, acclamato all'unanimità «preposto», ossia capo della brigata, organizza la vita della comunità itinerante nel dettaglio, secondo modalità che ricordano quelle del Centonovelle, il tutto però all'insegna di un rigido ossequio della moralità, che costituisce rispetto all'antecedente boccacciano un punto di riferimento costantemente ricordato alla brigata.⁶ Dopo aver affidato a ciascuno il proprio compito, il «proposto» individua colui che espressamente «debbia esser autore e fattore di questo libro» (*Intro.* 30):⁷ questi sarà il narratore delle varie novelle che in prima istanza serviranno a intrattenere la brigata e andranno poi, in un secondo momento, a comporre il *Novelliere* stesso in quanto opera letteraria. È significativo che Aluisi

1 Cf. rispettivamente Sinicropi 1972a, 785-6; Rossi 1974a, XVIII-XXI. Sulla questione della datazione si veda anche Sinicropi 1964.

2 Per una riflessione generale sul ruolo dei versi nelle raccolte di novelle sono utili Battaglia Ricci 2000 (che menziona Sercambi) e Villari 2015.

3 Le singole novelle, identificate con il termine *exemplo*, non sono giunte tutte nella loro interezza: della 154 restano soltanto le prime righe, la 155 si interrompe bruscamente, mentre altre novelle presentano alcune lacune dovute ai danni subiti dal manoscritto che tramanda il *Novelliere* (cf. Rossi 1974b).

4 Tuttavia, come segnala lo stesso Sercambi nelle sue *Croniche*, Lucca fu colpita dalla peste tra il 1371 e il 1373. Su questa discrepanza cf. Sinicropi 1972a, 780; Rossi 1974a, XXI; Salwa 1991, 26-7. A tali studi rimando anche per ulteriori informazioni sul rapporto tra il *Novelliere* e le *Croniche*.

5 Sul legame tra *Novelliere* e *Decameron* nell'ottica sia della costruzione della cornice sia della stesura delle novelle cf. Rossi 1971; Beretta 1971; Bec 1975; Marietti 1984; Palma 2019a; Palma 2019b. Sul Sercambi novelliere cf. Russo 1956; Sinicropi 1965; West Vivarelli 1975; Chiecchi 1977; Salwa 1985; Picone 1992; Mazzacurati 1996; Salwa 2010.

6 Sul moralismo del *Novelliere* cf. Sinicropi 1972a; Rossi 1971; Rossi 1974a; West Vivarelli 1975; Chiecchi 1977; Dornetti 1979; Salwa 2010; Palma 2019b.

7 Le citazioni sono tratte dall'edizione a cura di Luciano Rossi (cf. Rossi 1974c).

ricorra all'intonazione di un sonetto caudato e acrostico per svelare l'identità di questo altrimenti fantomatico «autore». Le lettere iniziali di ciascun verso compongono il nome «Giovanni Sercambi»:

Già trovo che si dié pace Pompeo
Immaginando il grave tradimento,
Omicidio crudele e violento,
Volendo ciò Cezare e Tolomeo.
Anch'Ecuba quel <...> reo
Nativo d'Antinor, il cui nom sia spento
Nascose in su l'altare, e co·gran passione
Il convertì ringrasiando Deo.
Sotto color di pace ancora Giuda
El nostro salvator Cristo tradìo
Randendose di vita in morte cruda.
Considerando ciò dommi pace io:
Avendo sempre l'anima mia cruda
Mossa a vendetta, cancello il pensier mio.
Ben dico che la lingua colla mente
Insieme non disforma in leal gente.
(Intro. 33-7)

Nell'assumere le vesti di personaggio novellante, Sercambi non si limita a tradire la regola boccacciana, che prevedeva l'eclissi dell'autore dalla finzione narrativa, ma dà evidenza alla propria scelta letteraria attraverso il ricorso al verso (cf. Palma 2016). Nel caso specifico del *Novelliere* inoltre lo svelamento dell'identità dell'«autore» tramite la dichiarazione del suo nome è particolarmente significativo: nella raccolta sercambiana infatti solo due sono i personaggi dotati di nome proprio, ossia l'«autore» e il «preposto», Aluisi, il quale funge da punto di riferimento per l'intera compagnia ed è probabilmente la maschera dietro cui Sercambi cela l'identità del *leader* della famiglia Guinigi, i governanti di Lucca, che egli ha a lungo servito (cf. anche Salwa 1991, 26). Tutti gli altri membri della brigata sono soltanto figure anonime, definite al massimo tramite la mera categoria che rappresentano: abbiamo così gli «spenditori», i «religiosi», i «danzatori», le «cantarelle» e via dicendo.⁸ Il ricorso al sonetto acrostico è utile dunque per valorizzare la figura dell'«autore», che viene in questo modo investito ufficialmente del suo incarico dal signore in persona e di cui viene messa in luce la posizione privilegiata rispetto agli altri membri di questa corte itinerante (cf. Palma 2019b, 73-8).

Già l'uso che Sercambi fa del sonetto acrostico suggerisce che i versi assumono nel *Novelliere* un ruolo tutt'altro che accessorio. Ciò

⁸ Cf. anche Sinicropi 1972a, 786.

troverà conferma grazie all'analisi che vorrei proporre e che intende focalizzarsi sull'incidenza e sulle funzioni che i componimenti lirici rivestono nella raccolta sercambiana, specie in rapporto alle novelle.

2 I versi nel *Novelliere*: alcuni dati

Il «preposto» riserva una discreta attenzione all'intonazione di versi nel momento stesso in cui organizza le attività della brigata. Nell'*Introduzione* infatti si legge:

ordinò coloro che colli omini alla cena e al desnare doveano con diletto e canti di giostre e di moralità cantare e ragionare, con alcuni stormenti e talotta colle spade da schermire, per dare piacere a tutti [...]. Altri ordinò che di leuti e stormenti dilettevoli con voci piane e basse e con voci puerili canzonette d'amore e d'onestà dicesseno alle donne (e perché ve n'avea date alcune obbligazione, e acasate e vedove). Ordinò alcuni pargoletti saccenti col salterio sonare un salmo e una gloria, e quando s'udiva la messa e al levare del Nostro Signore uno *Sanctus sanctus, Deus*. E per questo modo volea che la mattina quando si dicesse la messa fusse sonato, e al desnare e alla cena diversamente secondo le conditioni delli omini fusse lo suono, e così delle donne. (*Intro.* 26-8)

Aluisi pare distinguere i versi in base alle circostanze in cui essi vengono proposti e al loro contenuto, mondano, morale o religioso. Come vedremo, tuttavia, questa classificazione preliminare sarà superata da altre soluzioni che in corso d'opera Sercambi deve avere evidentemente trovato più consone al suo progetto. Si pensi, per esempio, al ruolo delle donne: al di là di quanto dichiarato nell'*Introduzione*, Aluisi stesso le farà intervenire in prima persona come «cantarelle», non relegandole affatto al mero ruolo di pubblico che parrebbe riservato loro stando a queste prime pagine della raccolta. Siamo già di fronte a una traccia testuale che dimostra le continue modifiche a cui Sercambi sottopone il *Novelliere* allo scopo di creare una raccolta organica.

Alcuni dati numerici possono aiutare a comprendere il ruolo centrale riservato ai versi nella costruzione del libro nel suo complesso. Anche da un punto di vista schiettamente quantitativo essi risultano piuttosto numerosi: possiamo contare 116 interventi da parte di uno o più personaggi che si cimentano nell'intonazione di componimenti poetici, dalla singola stanza di canzone alla ballata, dal sonetto

al madrigale.⁹ Non si tratta però di testi originali, dato che la maggior parte è frutto della penna di Niccolò Soldanieri.¹⁰ Fatta eccezione per i versi inseriti all'interno dell'*exemplo* 40 come parte integrante della narrazione, Sercambi colloca tutti gli altri testi lirici nella storia portante. A intonarli sono solo cinque personaggi o categorie di personaggi: i «religiosi», l'«autore», il «preposto» e, infine, da soli o insieme, i «cantarelli» e le «cantarelle», che talvolta, quando cantano insieme, vengono più genericamente definiti «brigata». Coloro che, forse inaspettatamente, intervengono per la maggiore a declamare versi sono i «religiosi», con trentadue componimenti; segue l'«autore», con trenta; ai soli «cantarelli» sono riconducibili ventotto liriche, alle quali si aggiungono le sedici che intonano insieme alle «cantarelle»; queste ultime sono responsabili di soli sei componimenti, uno dei quali è proposto da un'unica giovane; due sono infine da attribuire al «preposto» e uno di essi è il già menzionato sonetto acrostico.¹¹

Questi dati preliminari assumono ulteriore rilievo se incrociati con quelli che interessano la distribuzione dei versi all'interno del *Novelliere*: fatta eccezione per il sonetto acrostico e la ballata, collocati nell'*Introduzione*, nella sezione della raccolta che va dall'*exemplo* 1 al 28 non si ha traccia di componimenti poetici, che ricompaiono a introduzione dell'*exemplo* 29; fino all'*exemplo* 122 poi essi vengono proposti con una certa frequenza, ma senza alcuna sistematicità, anche se si può notare una progressiva intensificazione del loro utilizzo. A dominare in questa sezione del *Novelliere* è la figura dell'«autore», non solo come novellatore, ma anche come intonatore di versi. Tutti i componimenti che egli propone sono collocati infatti tra l'*exemplo* 29 e il 122, dopo il quale si limiterà a novellare. Dei cinquantasette componimenti presenti in questa sezione della raccolta, trenta sono dunque opera dell'«autore» e uno del «preposto», mentre ampio spazio viene riservato, in qualità di versificatori, ai «cantarelli» e alle «cantarelle», insieme (in quattordici casi) oppure isolati (con otto interventi i primi e tre le seconde). I «religiosi», invece, dopo aver intonato una stanza di canzone, collocata nel prologo dell'*exemplo* 31, scompariranno dalla scena fino all'*exemplo* 123, quando verranno nuovamente chiamati in causa dal «preposto», che chiederà loro di consolare la brigata con «qualche bello *exemplo* morale» (§ h).¹²

⁹ Ho catalogato come un unico intervento poetico la serie dei versi collocati all'interno dell'*exemplo* 40.

¹⁰ Cf. Sinicropi 1972b, 800; Rossi 1974a, XIV-XV, nonché le note alle singole novelle nell'edizione curata dallo studioso (Rossi 1974c). Sul ruolo di Soldanieri nel *Novelliere* cf. anche Chiecchi 1977.

¹¹ A causa delle lacune del manoscritto che tramanda il *Novelliere*, non si può attribuire con certezza a nessun personaggio la ballata inserita nell'*Introduzione*.

¹² Cf. in proposito anche Rossi 1974a, XIX.

In particolare, proprio a partire dall'*exemplo* 123 il «preposto» dà il via a una nuova abitudine: nei prologhi a ciascuna novella tendono a essere inseriti due componimenti poetici, uno richiesto ai «religiosi», l'altro ai «cantarelli» e/o alle «cantarelle»; nel caso in cui ci sia spazio per un solo componimento, questo è intonato nella maggior parte dei casi dai «religiosi». A partire dal momento in cui l'«autore» cessa di proporre componimenti poetici, tornano dunque a farlo i «religiosi», prima apparentemente dimenticati dal «preposto».

3 Le finalità del verso tra moralità e diletto

I numerosi componimenti in versi che costellano il *Novelliere* hanno una collocazione privilegiata: vengono inseriti, pressoché sempre,¹³ nelle sezioni della cornice che fungono da prologo alle novelle. Questa fissità nella loro ubicazione all'interno della raccolta non determina tuttavia una semplificazione delle funzioni che essi svolgono e che sono anzi piuttosto articolate, risentendo *in primis* dell'identità di chi intona i versi stessi.

A questo proposito si può individuare una prima costante, che riguarda le finalità attribuite al componimento poetico: sia l'«autore» sia i «religiosi» offrono interventi lirici che rientrano nella categoria che, con Sercambi, potremmo definire delle «moralità»; i versi costituiscono cioè uno strumento volto a condannare determinati vizi, come la gola o la lussuria, oppure a lodare la vita virtuosa. Sercambi estrae così dalla tradizione poetica trecentesca, in particolare dalla produzione di Niccolò Soldanieri, stanze di canzone o terzine utili all'elevazione morale dei membri della brigata e, con essi, dei lettori. Diversa la situazione che interessa i «cantarelli», che intonano nella maggior parte dei casi ballate di materia amorosa, anch'esse quasi esclusivamente del Soldanieri, finalizzate a intrattenere la brigata. Luciano Rossi ha sottolineato in particolare che «a partire dall'*Exemplo* 123 i brani poetici inseriti nelle cornici divengono in genere due: uno di carattere 'mondano', intonato dai musicisti (*cantarelli* o *cantarelle*), e l'altro 'morale', recitato dai *religiosi*» (Rossi 1974a, XIX). Questa dicotomia tra diletto, affidato ai laici, e didatticismo, di pertinenza degli ecclesiastici, pare confermata anche dalle parole di Aluisi, che nel prologo dell'*exemplo* 135, dopo il componimento intonato dai «religiosi», afferma:

Per certo a' savi s'apartiene le cose di gran sustansa, e però il bel dire m'è piaciuto; ma per dare a' grossi alcuno piacer comando che i cantatori dicano qualche canzonetta. (§ f)

¹³ Fanno eccezione il sonetto acrostico e la prima ballata, collocati nell'*Introduzione*, e i componimenti inseriti all'interno del più volte citato *exemplo* 40.

Diversi sono gli esempi che si potrebbero addurre a dimostrazione della complementarità dei versi intonati da «cantarelli» e «religiosi»: prima dell'*exemplo* 129 i secondi propongono la quinta stanza della canzone *O morte o povertà o gelosia* di Soldanieri, lodando l'uomo che segue la retta via e si difende così dalla fortuna, mentre i primi cantano la ballata *O giovin donne che 'l tempo perdede* del medesimo poeta, con cui ammoniscono le donne che evitano l'amore in gioventù e da vecchie saranno destinate a pentirsi delle loro scelte; a introduzione della novella 131 i «religiosi» offrono la seconda stanza della canzone *Non è altrui ogni uom che chiama amico* di Soldanieri, condannando l'amicizia per interesse, seguiti dai «cantarelli», che con la ballata *Ama chi t'ama, sempre a buona fé* esortano invece ad amare; o ancora, prima dell'*exemplo* 139, i «religiosi» propongono la seconda stanza della canzone *O gloria vana, fummo de' mondani*, attribuita a Soldanieri, invitando alla vita virtuosa lontana dai beni terreni su modello dei santi, mentre i «cantarelli» replicano con la ballata soldanieriana *Perché se', donna, in farmi grasia lenta*, un'esortazione all'amata a non perdere tempo nel ricambiare l'amore dell'io lirico.

Questo schema generale, che trova una discreta esemplificazione,¹⁴ non costituisce tuttavia una regola assoluta: la predilezione dei «cantarelli» per la lirica d'amore non esclude infatti che essi siano in grado di offrire qualche «moralità». In almeno due occasioni infatti propongono, a fianco dei «religiosi», dei versi di argomento dichiaratamente morale: nel prologo dell'*exemplo* 123 i «cantatori» intonano insieme alle «cantarelle» quella che viene apertamente definita una «morale cansona» (§ g), nei fatti una ballata di Soldanieri, nella quale l'io lirico illustra la propria abitudine di trattare gli altri come essi trattano lui, tanto in amore quanto nella vita. Il componimento è seguito dalla sesta stanza della canzone *Tal si crede segnar che col suo dito*, attribuita a Soldanieri, con la quale i «religiosi» lodano chi segue l'insegnamento di Dio: essa, intonata in risposta alla richiesta del «preposto» di «qualche bello *exemplo* morale» (§ h), è definita da Aluisi «savio dire» (§ l). La sezione di cornice che introduce l'*exemplo* 147 è invece ambientata di venerdì, per cui il «preposto» chiede che «sansa canto li cantarelli dicessero sottovoce qualche bella cosetta» (§ b), che si rivelerà un sonetto di autore ignoto volto a celebrare la virtù, tanto da essere definito «dilettevole moralità» (§ d), in linea con il tono del sonetto caudato che subito dopo recitano i «religiosi»,

¹⁴ Oltre che negli esempi già indicati, quest'alternanza di versi morali, attribuiti ai «religiosi», e di versi amorosi, offerti dai «cantarelli» o dalla «brigata» nel suo complesso, si riscontra anche nelle novelle 124, 128, 133, 134, 135, dalla 140 alla 146, dalla 148 alla 150.

pronti a focalizzarsi sulle esortazioni di Gesù nei confronti dei fedeli affinché essi vivano virtuosamente.¹⁵

Ben diversa è invece la situazione che interessa le «cantarelle»: come ho anticipato, le donne prendono la parola per intonare dei versi da sole soltanto sei volte. Si tratta di un numero di interventi estremamente ridotto a confronto dei 116 complessivi presenti nel *Novelliere*, sebbene in compagnia dei «cantarelli» o sotto la più neutra etichetta di «brigata» esse intervengano altre sedici volte. Alle donne, in particolare, pare essere riservato il mero compito di intrattenere la compagnia, come confermano i madrigali in apertura delle novelle 29 e 151, la ballata che introduce l'*exemplo* 128 e il sonetto in apertura del 152, dei quali viene sottolineata soltanto la piacevolezza. Eppure, in due casi, rappresentati dai versi che occupano i prologhi delle novelle 117 e 120, si può riconoscere ai loro componimenti un innegabile spessore morale, che viene tuttavia volutamente smiunito da parte di Sercambi. Così il madrigale *Non far contro al dovere, che forse forse* di Niccolò Soldanieri, nel quale si raccomanda di pensare alle conseguenze delle proprie azioni prima di agire, viene semplicemente etichettato come «dilettevole canzonetta» (117 f), proprio come la ballata *Tu che biasmi altrui, guarda in te prima*, sempre del Soldanieri, viene definita «piacevole cansona» (120 f), nonostante proponga una critica all'ipocrisia di chi predica bene, criticando gli altri, ma non agisce poi seguendo i propri dettami.

Se dunque ai «cantarelli» o alla brigata nel suo complesso, pur essendo essi maggiormente votati all'intrattenimento, è concessa qualche apertura alla lirica dotata di valenze didattiche, Sercambi pare negare alle donne una tale prerogativa quando esse sono protagoniste dell'intonazione di versi, secondo un'attitudine sottilmente misogina, che trova d'altro canto conferma nelle novelle.

4 Versi e novelle

Arriviamo così a un ultimo aspetto della questione, ossia il rapporto che si può riconoscere tra versi e novelle. Da questo punto di vista, emerge ancora una volta la centralità della figura dell'«autore»: ogni qual volta è lui a intonare un componimento poetico, questo ha un legame contenutistico, per quanto non dichiarato, con la novella che immediatamente lo segue. Così, nel prologo all'*exemplo* 54, il «preposto» gli ordina di raccontare «una bella novella per diletto della brigata» (§ a) ed egli, pur accettando, chiede il permesso di «dire

¹⁵ Componenti di tono moralistico intonati dai «cantatori» o «cantarelli» si trovano anche nei prologhi delle novelle 127 (anche qui in combinazione con i versi dei «religiosi»), 64 e 69.

prima qualche moralità» (§ b), intonando la prima stanza della canzone *Non fu ingannata per amor Medea*. L'io lirico tuttavia non è più maschile, come nell'originale di Soldanieri, bensì femminile. Tale mutamento all'interno della stanza di una canzone incentrata sul tradimento in amore si spiega considerando i contenuti della novella che segue, dedicata alle vicende di una giovane tradita dall'amato, che si è sempre preso gioco di lei. Il titolo del racconto, in latino o meglio «in uno strano lucchese travestito da latino» (Rossi 1974b, 249), recita significativamente *De falsitate et tradimento*. Nel prologo all'*exemplo* 73 invece si assiste al procedimento alternativo, ma complementare, per cui è il «proposto» a ordinare subito all'«autore» di intonare «una moralità» prima della novella (§ b), cosicché questi propone la quarta stanza della canzone *Non è altrui ogni uom che chiama amico* di Niccolò Soldanieri, incentrata sulla condanna dell'amicizia per interesse. La novella che segue, intitolata *De amicitia provata*, narra coerentemente le vicende di un padre che dimostra al figlio che i veri amici si riconoscono nel momento del bisogno.

La correlazione tra i versi intonati dall'«autore» e la materia della storia da lui raccontata subito dopo è nei fatti confermata da ogni novella presente nella sezione del *Novelliere* che va dall'*exemplo* 32 al 121, qualora sia appunto l'«autore» a proporre alla brigata dei versi prima di novellare, su richiesta del «preposto» o per sua stessa iniziativa. Si nota allora che nel preambolo dell'*exemplo* 40 Aluisi chiede all'«autore» di raccontare una novella piacevole preceduta da «qualche moralità», per cui l'altro intona una strofa di canzone, che inizia con il verso *O padre, eletto al popul cristiano*, con cui attacca la corruzione del papa, in linea con la novella che segue, intitolata *De fide bona*, che ha come protagonista il giudeo Adamo, il quale, avendo sentito che molti sono coloro che fanno visita al papa, comincia a pensare che la fede cristiana sia quella vera e, divenuto desideroso di convertirsi, decide di sciogliere alcuni suoi dubbi prima di compiere il grande passo. A introduzione della novella 52, poi, l'«autore», come impostogli dal «preposto», offre una terzina che condanna l'accidia, anticipando così il tema dell'*exemplo* *De pigritia*, che riscrive *Dec. I* 9, narrando le vicende di un re incapace di amministrare la giustizia. Sempre su richiesta di Aluisi, l'«autore» intona il congedo della canzone di Soldanieri *Colui che 'l tutto fé ha ordinato*, con cui critica il vizio della gola, per introdurre l'*exemplo* 64, *De ebrietate et gulositate in prelato*, avente come protagonista Bernardo Busderla, un prete noto per essere un gran bevitore. Nel preambolo della novella 85 l'«autore» offre invece una terzina dedicata alla magnanimità, che ben si attaglia al contenuto dell'*exemplo* che segue, ispirato a *Dec. II* 3 e intitolato *De magnanimitate mulieris et bona ventura juvani*: la magnanima protagonista, discendente della boccacciana principessa inglese camuffatasi da abate, si traveste da vescovo per preservare la propria incolumità durante il viaggio verso Roma che

le farà conoscere il suo futuro marito. Sempre su richiesta di Aluisi l'«autore» sfrutta il congedo della già citata canzone *O gloria vana, fummo de' mondani*, che condanna l'attaccamento ai beni mondani, per introdurre la novella 102, *De avaritia magna*, avente come protagonista un medico ricco, ma tremendamente avaro, che diviene vittima di due astuti ladri. L'«autore» si scaglia nuovamente contro il vizio della gola con la terzina che precede l'*exemplo* 108, *De somma golositate*, in cui narra di un podestà vorace che scopre di avere mangiato senza saperlo pasticci fatti di carne umana: l'atroce evento lo indurrà ad abbandonare il vizio per una vita più castigata. Nel caso della novella 110, l'«autore» intona invece dei versi di condanna contro la figura del prete vizioso, anticipando la materia dell'*exemplo* *De prelato adultero*, derivato da *Dec. III 4*: qui racconta le vicende di un monaco che ha una relazione con una donna sposata e viene evirato, morendo poi in pochi giorni.

Questi esempi mettono bene in luce una strategia significativa, alla quale Sercambi aveva fatto affidamento, almeno inizialmente, per la costruzione del *Novelliere*: l'impiego cioè di componimenti poetici dalla dichiarata valenza didattica, non a caso definiti «moralità», per anticipare i contenuti della novella che li segue, allo scopo di valorizzare ed enfatizzare tramite il verso l'insegnamento che si può trarre dalla narrazione novellistica.

Se rimaniamo nella medesima sezione del *Novelliere*, quella in cui l'«autore» interviene tanto come novellatore quanto come intonatore di versi e che va dalla novella 32 alla 121, si può riscontrare un altro fenomeno interessante, che coinvolge in particolare almeno sei narrazioni:¹⁶ in questi casi, i versi sono intonati dai «cantarelli» o dall'intera «brigata» e, pur essendo sempre collocati nei preamboli dei vari racconti, paiono fungere da commento all'*exemplo* che li precede, la cui narrazione l'«autore» ha appena concluso. Così, prima dell'*exemplo* 69 viene intonato dalla «brigata» il madrigale *Virtù luogo non ha perché gentile* di Soldanieri, in cui viene condannata la brama di ricchezza diffusa nel mondo contemporaneo: la novella precedente, intitolata *De doctrina data a puero*, aveva narrato proprio la vicenda di un uomo che maltratta il padre anziano, di cui desidera solo le ricchezze, imparando poi dalle azioni del proprio figlioletto a mutare atteggiamento. Allo stesso modo, prima dell'*exemplo* 72 «cantatori» e «cantarelle» intonano la ballata *Se tanto gusta il ben quanto 'l dir male* di Soldanieri, in cui si loda il «ben parlare», del quale ha dato prova Dante alla corte del re di Napoli nell'*exemplo* precedente, dal titolo eloquente *De justa responsione*.

Nell'ottica dell'interdipendenza tra versi e novelle, possiamo individuare un ultimo caso degno di nota. Nel momento in cui l'«autore» si

¹⁶ Si tratta delle novelle 64, 69, 70, 71, 72 e 82.

limita a novellare, cedendo implicitamente ai «religiosi», ai «cantatori» e alle «cantarelle» il compito di intonare versi, assistiamo talvolta al fenomeno inverso rispetto a quello appena menzionato: i versi non svolgono più la funzione di commento di quanto appena narrato, ma paiono piuttosto ispirare l'«autore» nella scelta dell'argomento della novella che egli sta per raccontare.¹⁷ Questa prassi si può riscontrare nella sezione del *Novelliere* che ha inizio con l'*exemplo* 123, quando si assiste, come già accennato, a un mutamento nell'organizzazione delle attività della brigata: da questo momento in poi non solo viene dato maggiore spazio al verso, cosicché, come si è detto, i prologhi finiscono spesso per contenere due diversi componimenti lirici, uno intonato dai «religiosi» e l'altro dai «cantatori» e/o dalle «cantarelle», ma si procede sistematicamente a concludere all'insegna dell'intonazione di versi le varie giornate che scandiscono il viaggio della brigata. All'ora di cena, il «preposto» ordina infatti ai «religiosi» e alla «brigata» di recitare dei componimenti lirici e all'«autore» di pensare alla novella, prevista per il giorno successivo. Pertanto, l'intonazione dei versi e il novellare non sono solo offerti da personaggi diversi, ma sono anche separati dalla notte. Nel leggere con attenzione queste pagine del *Novelliere*, si ha l'impressione che vengano implicitamente offerti in questo modo all'«autore» tanto la possibilità quanto il tempo di trarre ispirazione proprio dai versi intonati dai compagni di viaggio per scegliere la materia della propria novella, che può imitare fedelmente il contenuto dei versi altrui oppure offrire un esempio in chiave contrastiva. Così, nel prologo dell'*exemplo* 123 i «religiosi» propongono la sesta stanza della canzone *Tal si crede segnar che col suo dito*, attribuita al Soldanieri, nella quale si loda chi segue nella propria vita l'insegnamento di Dio. La novella che l'indomani l'«autore» racconta si intitola *De disperato dominio* e narra all'opposto le vicende di un conte che vende l'anima al diavolo per vincere una guerra e che viene poi trascinato all'inferno, proprio mentre festeggia la vittoria. Nel prologo dell'*exemplo* 140 invece i «religiosi» propongono la prima stanza della canzone *Colui che 'l tutto fé ha ordinato* di Soldanieri, nella quale si ha una chiara esortazione a seguire la legge divina, che prevede di controllare gli istinti. In linea con i versi uditi, il giorno dopo l'«autore» narra una novella intitolata *De romito adultero et inganno*, che ha come fonte *Dec. III 10*, in cui l'eremita Rustico deve fare i conti con gli «stimoli della carne» di fronte alla bella Alibech.

Sebbene l'«autore» riveli, neanche a dirlo, una netta predilezione per i componimenti proposti dai «religiosi», anche i «cantarelli» gli offrono talvolta materiale utile per le sue novelle. Così è per l'*exemplo*

¹⁷ Le novelle coinvolte sono la 123, la 125, la 126, la 128, la 131, la 132, la 136, la 140 e la 150. Ad esse può essere aggiunta anche la 106, di poco precedente la sezione indicata.

128: in questo caso viene intonata una ballata di Soldanieri, *Donna, i' so ben che servon, più d'uno, due*, nella quale l'io lirico, pur sapendo bene che le donne preferiscono avere due amanti invece che uno solo, dice addio all'amata, proprio perché lei concede il suo affetto anche a un altro uomo. Così la novella che l'indomani l'«autore» propone, intitolata *De pauco sentimento in juvano*, ha come protagonista una donna di facili costumi, che tradisce ripetutamente il marito.

5 Conclusioni

Quanto fin qui osservato ci dimostra l'attenzione che Sercambi ha riservato ai versi all'interno del suo *Novelliere*. In filigrana si intravede sempre il grande modello del *Decameron*, come dimostra il fatto che, a partire dall'*exemplo* 123, l'intonazione dei versi serve proprio a concludere le diverse giornate che scandiscono il viaggio della brigata itinerante. Eppure, rispetto a Boccaccio, Sercambi sembra voler adottare soluzioni nuove, valorizzando maggiormente il legame tra verso e novella e gli influssi reciproci che tra essi si possono manifestare. Il fatto stesso che il *Novelliere* sia un non-finito non è, da questo punto di vista, uno svantaggio, dato che offre la possibilità di accedere al tavolo di lavoro di Sercambi. Il *Novelliere* che a noi è giunto reca infatti nel suo stato provvisorio, nella sua condizione di libro ancora *in fieri*, le tracce delle modifiche realizzate dall'autore in corso d'opera, quegli aggiustamenti che coinvolgono significativamente le sezioni della cornice e, più specificamente, il ruolo che in essa svolgono i componimenti in versi. L'ampio spazio a essi riservato e il proposito di valorizzare il loro rapporto con le novelle, testimoniato dalle frequenti ridefinizioni di equilibri e di influenze reciproche, mi consentono di attribuire a Sercambi il progetto di una raccolta di novelle in cui proprio la relazione tra novelle e componimenti in versi, che arricchiscono la cornice, avesse tanto una funzione costruttiva, finalizzata a conferire organicità all'opera, quanto uno scopo didattico innegabile: il legame tra verso e novella consente infatti di mettere maggiormente in luce, dove necessario, l'insegnamento in chiave moralistica che si può trarre dai singoli racconti e, di conseguenza, dal *Novelliere* nel suo complesso.

Bibliografia

- Battaglia Ricci, L. (2000). «Tendenze prosimetriche nella letteratura del Trecento». Comboni, A.; Di Ricco, A. (a cura di), *Il prosimetro nella letteratura italiana*. Trento: Università degli Studi di Trento, 57-96.
- Bec, C. (1975). «Sur la fortune du *Décameron* à la fin du Trecento: plagiat et réinvention dans le *Novelliere* de Sercambi». *Revue des Études italiennes*, 21, 62-81.
- Beretta, G. (1971). «Giovanni Sercambi e il Boccaccio». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 33(1), 101-6.
- Chiecchi, G. (1977). «Sulle moralità in Giovanni Sercambi novelliere». *Lettere Italiane*, 29(2), 133-47.
- Dornetti, V. (1979). «Le novelle di Giovanni Sercambi e il moralismo ereticale dei 'Bianchi'». *Italianistica*, 8(2), 275-86.
- Marietti, M. (1984). «Imitation et Transposition du *Décameron* chez Sercambi et Sermini: réécriture et contexte culturel». *Réécritures II. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 9-68.
- Mazzacurati, G. (1996). *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*. Firenze: La Nuova Italia.
- Palma, F. (2016). «Dagli pseudonimi ai nomi storici esibiti. Le brigate novellistiche tra il XIV e il XVI secolo». Arpioni, M.P. et al. (a cura di), *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 87-97. <http://doi.org/10.14277/6969-110-2/SR-3-8>.
- Palma, F. (2019a). «Il modello del *Decameron* nel *Novelliere* di Giovanni Sercambi». Zamponi, S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio/Boccaccio e dintorni 2017*. Firenze: Firenze University Press, 91-100.
- Palma, F. (2019b). *Novelle, paratesti e cornici. Novellieri italiani e inglesi tra Medioevo e Rinascimento*. Firenze: Franco Cesati.
- Picone, M. (1992). «La cornice degli epigoni (ser Giovanni, Sercambi, Sacchetti)». Dutschke, D.J. et al. (a cura di), *Forma e parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli*. Roma: Bulzoni, 173-85.
- Rossi, L. (1971). «Sercambi e Boccaccio». *Studi sul Boccaccio*, 6, 145-77.
- Rossi, L. (1974a). «Introduzione». Rossi 1974c, vol. 1, IX-LXI.
- Rossi, L. (1974b). «Nota al testo». Rossi 1974c, vol. 3, 241-58.
- Rossi, L. (1974c). *Sercambi Giovanni: Il novelliere*. 3 voll. Roma: Salerno Editrice.
- Russo, L. (1956). «Ser Giovanni Fiorentino e Giovanni Sercambi». *Belfagor*, 11, 489-504.
- Salwa, P. (1985). «Fiction e realtà. Novella come fonte storica». *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 1, 189-205.
- Salwa, P. (1991). *Narrazione, persuasione, ideologia. Una lettura del 'Novelliere' di Giovanni Sercambi, lucchese*. Lucca: Pacini Fazzi.
- Salwa, P. (2010). «La novella post-boccacciana e la politica». *Heliotropia*, 7(1-2), 145-59.
- Sinicropi, G. (1964). «Per la datazione delle *Novelle* del Sercambi». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 141, 548-56.
- Sinicropi, G. (1965). «Le progressioni narrative nelle novelle del Sercambi». *Italia*, 42(3), 218-23.
- Sinicropi, G. (1972a). «Nota bio-bibliografica». Sinicropi, G. (a cura di), *Sercambi, Giovanni: Novelle*, vol. 2. Bari: Laterza, 761-94.
- Sinicropi, G. (1972b). «Nota filologica». Sinicropi, G. (a cura di), *Sercambi, Giovanni: Novelle*, vol. 2. Bari: Laterza, 795-824.

- Villari, S. (2015). «L'intertesto lirico nelle raccolte novellistiche dell'età della Controriforma». *Studi sul Boccaccio*, 43, 289-318.
- West Vivarelli, A. (1975). «Giovanni Sercambi's *Novelle* and the Legacy of Boccaccio». *Modern Language Notes*, 90(1), 109-27.